

O ateliê babélico

The babelic atelier

El estudio babélico

Geraldo Souza Dias Filho¹

1 Professor associado no Departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, possui Mestrado em Artes pelo PrattInstitute de Nova Iorque e Doutorado pela Universität der Künste Berlin. Foi professor visitante no Instituto de Arte, Design e Marketing de Lisboa, na University of the Arts, Filadélfia e na Westfälische Wilhelms- Universität Münster. Expôs seus trabalhos artísticos em importantes centros do Brasil e do exterior. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9512045174822921> Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2203-9726> E-mail: gsdias@usp.br

RESUMO

Partindo de uma constante experimentação e de questionamentos sobre a linguagem pictórica, relata-se a transformação de uma proposta ao longo de quase cinco décadas de trabalho de ateliê, passando pela figuração realista, a paisagem urbana, a paisagem marítima, a colagem, a introdução de códigos da escrita – letras, palavras, frases – na pintura, alterações radicais no suporte, e no formato – retângulos e círculos – como método de pesquisa, configurando a construção babelíca em sua paradigmática realização.

PALAVRAS-CHAVE

Linguagem Pictórica; Construção Babelíca; Ateliê.

ABSTRACT

Starting from a constant experimentation and questioning about pictorial language, the transformation of a proposal over almost five decades of studio work is reported, going through realistic figuration, urban landscape, seascape, collage, the introduction of writing codes - letters, words, phrases - in painting, radical changes in support, and in format - rectangles and circles - as a research method, configuring the babelic construction in its paradigmatic realization.

KEY-WORDS

Pictorial language; Babelic construction; Studio.

RESUMEN

Partiendo de una constante experimentación y cuestionamiento sobre el lenguaje pictórico, se cuenta de la transformación de una propuesta a lo largo de casi cinco décadas de trabajo en estudio, pasando por la figuración realista, el paisaje urbano, el paisaje marino, el collage, la introducción de códigos de escritura -letras, palabras, frases- en el cuadro, cambios radicales en el soporte, y en el formato -rectángulos y círculos- como método de investigación, configurando la construcción babelíca en su realización paradigmática.

PALABRAS-CLAVE

Lenguaje Pictórico; Construcción Babelíca; Estudio.



Fig. 1 - Ateliê, 2022

De março de 2020 até recentemente, vivenciamos no Brasil – e no mundo – um tempo inusitado: a contaminação progressiva da população por uma doença então desconhecida arrancou-nos de uma previsibilidade e aparente estabilidade e lançou-nos numa situação de insegurança, na qual morte, destruição ambiental e um certo caos político governaram nossas mentes e corações.

O isolamento, tantas vezes almejado por nós, artistas, para podermos nos dedicar às nossas criações, tornou-se imperativo para todos, e assumido por aqueles que puderam exercer suas atividades profissionais remotamente e pautaram seu comportamento social por informações científicas confiáveis.

Na continuidade da prática do atelier, resenti-me da ausência de contato humano, proporcionado pelas trocas com a juventude universitária, que as atividades didáticas convertidas em ensino à distância, por meio de plataformas digitais, não conseguiam proporcionar. Telas de computadores e celulares transformavam os trabalhos propostos, pinturas com cor, textura, tamanho, formato, corpo e mesmo cheiro específicos, em imagens eletrônicas, arranjos de luzes e pixels coloridos. A nova prática pedagógica mostrou que a vontade de criação artística não parara, mas ansiava-se nostalgicamente pela volta a uma “normalidade” que, como se observa agora, dificilmente será como antes.

No auge da pandemia, num intervalo de estranha lentidão temporal, iniciei trabalhos novos que davam continuidade a uma linguagem pessoal, mas também passei a examinar retrospectivamente os muitos anos de trabalho. Entre obras concluídas e outras inacabadas, descobria novas possibilidades e, o mais importante, pude meditar sobre as características fundamentais do meu processo.

O relato a seguir tenta dar conta dessa produção e creio poder com ele contribuir para a discussão de uma prática sistemática e apaixonada que repensa e amplia as possibilidades de expressão da pintura contemporânea.

Considero fazer arte – num ateliê de pintura – uma atividade estreitamente relacionada à experiência da vida. Pertencço a uma geração que abraçou a noção de artista como personagem, algo deslocado numa sociedade em vias de modernização, na qual tal atividade seria impulsionada mais por vontade pessoal do que por demanda de mercado. Ao longo dos anos de trabalho, observo as transformações ocorridas nos mecanismos de produção de cultura no Brasil que trouxeram profissionalização, consubstanciada na emergência de um mercado local, numa produção editorial especializada e no surgimento de coleções nacionais voltadas à produção contemporânea.

Para mim, pintura é uma linguagem. Não exatamente funcional, com códigos sintáticos e semânticos que garantiriam a eficácia da mensagem, mas um processo intelectual e afetivo, capaz de despertar enlevos estéticos de estranhamento ou prazer desde que exista uma comunhão de valores entre o pintor e o observador.

A pintura origina-se com o propósito de criar a ilusão de que o plano bidimensional se projeta para além da superfície: formas e eventos do mundo são reelaborados em modelos vinculados aos estágios de consciência perceptiva – num primeiro momento, mágica e mítica, posteriormente mais racionalista. Com o desenvolvimento social da humanidade, aspectos mágicos ou míticos tornam-se residuais – ainda que nunca desapareçam por completo – permitindo que processos cada vez mais racionais de auto entendimento tenham predomínio. A arte, de modo geral – e a pintura, em particular – vai refletir tais mudanças melhor observadas numa perspectiva histórica, mas também, na escala microcós mica, de uma trajetória pessoal que se estende por quase cinco décadas.

É tanto da experiência direta no atelier como de procedimentos pedagógicos do ensino artístico, referenciados pela História da Arte, que aponto como os principais elementos constitutivos da pintura a luz, a superfície e o suporte. Este jogo ilusório de cores e formas, desenvolve-se a partir de técnicas que permitiram a manipulação de materiais líquidos ou viscosos sobre uma superfície, de modo a criar por meio de variações cromáticas luminosidades diferenciadas, a aparência de tridimensionalidade.

A luz é, para mim, o elemento central para pensar a pintura. Luz que se desdobra em luz-espaco, no discernimento das formas, a partir da incidência de uma fonte luminosa sobre volumes, e luz-cor, nas variações cromáticas decorrentes da saturação dos matizes e da qualificação das cores, em relações de contiguidade, oposição ou combinação – justaposição e mistura – entre elas.

Uma vez que as imagens sobre o plano surgem de materiais líquidos – as tintas – que ao secarem alteram a superfície receptora, a experimentação com procedimentos diversos e a ampliação de recursos técnicos à disposição passaram a ser constantes em meu trabalho. O estudo sistemático da superfície da pintura permite transitar entre ensaios poéticos (no atelier) e exercícios (no ensino) sem que se perca de vista a vontade artística expressiva, mola propulsora de todo o trabalho de formalização que almeja o estatuto de obra, mesmo ao nível de trabalho escolar. Nesse contexto, desenvolvo pesquisa que além do óleo, há muito eleito como o material mais adequado à minha poética, incorpora outros materiais, como resinas acrílicas, encáustica, têmpera a ovo, a pintura mural e a colagem.

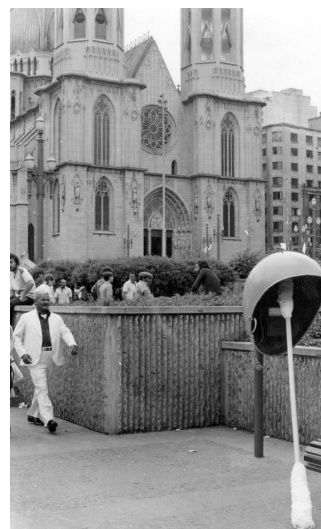
Por fim, a questão do suporte que acolhe a pintura — com seus diversos formatos, mobilidades e duração – como elemento historicamente vinculado à arquitetura, “liberado” posteriormente pelo mercado, e que passa por vários desdobramentos na pintura contemporânea.

A consciência de pintar sobre um suporte acompanha-me desde as primeiras experiências de fragmentação, extensão e recomposição do plano pictórico, até a elaboração de dípticos, trípticos e polípticos, às vezes articulados por dobradiças metálicas formando biombos, tornou-se central, e passou a apresentar outras questões de ordem construtiva.

A pintura a óleo sempre foi uma referência visual e até olfativa nesse processo, ao frequentar desde a infância o ateliê de minha saudosa tia, Esmeralda Navarro, que frequentara a antiga Escola de Belas Artes de São Paulo. Em 1975, paralelamente ao curso de arquitetura que iniciava na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, tornei-me seu aluno. Fascinava-me o processo que fazia surgir imagens na tela, a partir de manchas aplicadas com gestos de pincéis de diversos calibres e tamanhos. Os exercícios de composição com naturezas mortas montadas em seu ateliê, seriam em breve substituídos por outros, por mim montados no estúdio improvisado em minha casa, onde brinquedos e outros objetos significativos serviam para criar uma atmosfera afetiva para o exercício da pintura.



Brinquedos, Óleo s/ tela, 1975, 26 x 30 cm



Cotonete, Praça da Sé, São Paulo, 1979

Entre 1975 e 1979 participei de alguns grupos de estudos, frequentei as sessões de desenho de modelo vivo na Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre 1976 e 1977, o ateliê de Sergio Fingermann, onde iniciei contato com a gravura, e o de Carlos Fajardo onde continuei a desenvolver questões da pintura.

No convívio com esses artistas, o trabalho experimentou algumas inflexões, que me levaram a abandonar a preocupação central com o realismo naturalista, e aceitar uma conceituação para o trabalho artístico, pautada principalmente pela informação e pela pesquisa estética.

Da percepção crítica do ambiente social brasileiro surgiu o interesse em investigar, em tese, o papel da obra de arte no espaço urbano, em pesquisa de iniciação científica e de aperfeiçoamento, orientada por Aracy Amaral. Tal pesquisa, com fomento do CNPq, levou-me a experimentar trabalhos de intervenção, como Cotonete levado ao Evento de Fim de Década em 1979, que ocupou a Praça da Sé, em São Paulo e no ano seguinte no Salão Nacional de Belo Horizonte, onde fui premiado.

A mudança para Florianópolis, onde vivi em 1981-82 e posteriormente, em 1985, lecionando no Departamento de Arquitetura da Universidade Federal de Santa Catarina, possibilitou-me a concentração num conjunto de pinturas de paisagem e marinhas executadas à pleinair, cuja herança é uma paleta de cores luminosas mantida mesmo nos trabalhos abstratos.



Jurerê, 1981, óleo s/ tela, 70 x 100 cm

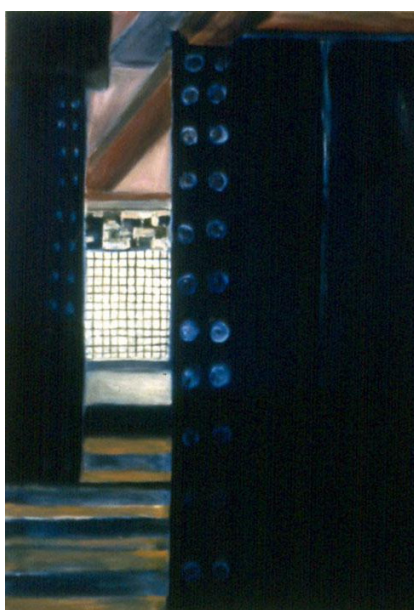


Vento, Aterro de Florianópolis, 1981

A pintura de paisagem marítima seria retomada a partir de 2010 em minhas aulas, ao passar, todos os anos, uma semana em Cananéia, no estuário do rio Ribeira de Iguape, no litoral sul do Estado de São Paulo, explorando, juntamente com os alunos, as possibilidades pictóricas daquela região – praias, rios, dunas, ilhas – em parceria com o Instituto Oceanográfico da USP.

Apesar de ter por meta a universalidade, minha formação artística tinha sido marcadamente influenciada pela cultura brasileira em sua simultânea força e fraqueza. O ambiente peculiar de São Paulo, onde nasci e até então vivera, oferece um leque dinâmico e cosmopolita de eventos culturais contra um pano de fundo mais ou menos estático, composto por contrastes, resultantes da extensão continental do país, que se tornava vivenciável em meus deslocamentos entre São Paulo e Florianópolis. Uma temática mais objetual que propriamente urbana alterava-se com a descoberta da paisagem. A pintura torna-se mais solta, mais luminosa, partindo de simples registros e anotações, com a cor retida na memória e depois transferida à tela. Lembranças e fragmentos fundiam-se com a cor local e o espaço passou a ser construído a partir do imaginário, sem abandonar, contudo, a figuração.

O rompimento com a representação ocorreria durante a minha permanência em Nova Iorque entre 1982 e 1989, inicialmente como bolsista CAPES/Fulbright para realização de mestrado – em pintura – no Pratt Institute, e posteriormente como artista independente. Nas pinturas realizadas durante aqueles anos, a escolha do assunto dirigiu-se para onde pudesse encontrar alto contraste, a principal característica por mim observada na cidade. Isto facilitou a simplificação no desenho e a estrutura da pintura. Para mim, o grito surdo das marcas coloridas do graffiti americano traduzia visualmente o sincopado da música eletrônica dos guetos ao mesmo tempo em que representava a explosão da pobreza num dos locais mais ricos do planeta. A série de pinturas temáticas sobre o metrô, tentava incorporar essa vivência ao meu vocabulário pictórico. Os sombrios espaços das estações, as escadas de incêndio que compõe a paisagem típica dos edifícios de Manhattan, a descoberta da pintura melancólica de Edward Hopper, do cromatismo de Milton Avery, das referências urbanas de John Marin e o interesse pelo expressionismo abstrato dos anos 1940 e 1950, principalmente pela obra de Willem de Kooning e Mark Rothko, marcaram o trabalho realizado em território norte-americano.



Subway, 1982, óleo s/ tela, 101,5 x 76,2 cm



S/T, 1987, óleo s/ tela 162,5 x 162,5

Dissolvendo ou preservando formas reconhecíveis por meio de pinceladas gestuais, as manchas de cor puderam encontrar-se mais ou menos livremente, às vezes reforçando as linhas de separação entre elas, às vezes aplicadas no sentido contrário, destruindo-as. O predomínio de limites difusos – soft edges – sobre limites precisos – hard edges – ocorria pela mesma razão, ao permitir-se que ficasse à mostra o gotejamento e o escorrimento da tinta enquanto afirmação sobre algo que fora anteriormente líquido e secura. Mais que a destruição da imagem prévia, a iconoclastia de meus próprios símbolos, via em meu trabalho a tentativa de juntar coisas que, sem minha interferência, ficariam isoladas, sem significado. Fragmentos de uma realidade que chegava até mim sensorialmente através da experiência direta sobre a cidade, acentuavam um estado mental de inquietação, talvez o principal motor de meu fazer artístico.

A elaboração de dípticos, trípticos e biombos, surgiram como tentativa de recapturar a fragmentação da vida moderna, e também como manifestação de ruptura da bi-dimensionalidade e limites da tela retangular.

Minhas pinturas se definem sobre o suporte enquanto manifestação de sentimentos/ideias. Nesse sentido, podem ser superficiais ou profundas, intensas ou ligeiras, nervosas ou calmas, agressivas ou tranquilas, dependendo do estado de espírito em que me encontro ao fazê-las. Percebo uma relação entre a duração de um estado emocional que proporcione inquietações produtivas e a profundidade em superfície ou camadas da pintura. Do pintor ao observador uma comunhão de valores estéticos torna-se condição essencial para que a pintura possa atingir sua eficiência enquanto transmissora de estados afetivos.

No início dos anos 1990, voltando a viver, por um certo tempo em São Paulo, o trabalho de pintura experimenta uma significativa transformação. Até então eu buscara no trabalho um vocabulário próprio de pintura, a partir da alteração e mesmo destruição dos registros de imagens geradores. Passei então a usar esse vocabulário para veicular conceitos e ideias, com o propósito de distanciar-me de propostas meramente formalistas: Interessei-me particularmente pelo conceito de mudança, tal como é abordado pelo I Ching, o livro chinês das mutações. A apropriação poética do livro é facilitada pelo fato de que sua leitura ou interpretação é tendenciosa e arbitrária, permitindo que uma subjetividade subsista nas pinturas e permite, por parte do observador, um entendimento diverso do proposto. Procurei estabelecer uma analogia entre a decomposição do hexagrama em trigramas e a criação de dípticos dispostos horizontalmente. Não havia a preocupação em simbolizar a permutação dos elementos, como sugere a interpretação do livro, mas a elaboração de objetos-pinturas, bidimensionais, e a sugestão de um espaço meditativo singular e específico.



S/T, 1989, óleo s/ tela, 170 x 225 cm



Spiegel, 1997, óleo e pó de cobre s/ tela
100 x 132 cm

O gesto e a pincelada, em grandes áreas de cor, subordinavam-se ao desejo de ordenação do mundo por meio de uma estrutura geométrica elementar. Os dípticos, reunião de pares opostos e equivalentes – uma superfície superior de claridade e luminosidade intensas, e uma inferior, escura e opaca – criavam por sua junção uma inversão no sentido da representação: o que antes era virtual tornava-se fisicamente determinado, ou seja, real.

A horizontalidade predominante nesses trabalhos permitia associações nostálgicas com os elementos da natureza, pois a linha de separação nesses dípticos de intenções abstratas recupera uma referência à paisagem em seu elemento mínimo: a linha do horizonte, onde, na tradição da pintura, a terra e o céu se encontram.

Outro fator que contribuiu fortemente tanto no desenvolvimento de meu trabalho, como nas formulações teóricas decorrentes foi a permanência em Berlim entre 1993 e 2001, pautada inicialmente pelo programa de doutorado- sanduíche, como aluno-mestre (Meisterschüler) do pintor Karl-Horst Hödicke. O contato com este artista-professor foi fundamental para uma compreensão da cena artística berlinense, e do papel por ele desempenhado na revalorização da pintura a partir dos anos 1980, à frente do grupo conhecido como Novos Selvagens – Neue Wilder. A vontade de aprofundar-me em certos aspectos da arte e cultura alemã levou-me a reiniciar o doutorado, de acordo com as regras acadêmicas da Universität der Künste Berlin, sob orientação do historiador de arte Andreas Haus. Dediquei-me então ao estudo de uma artista, em cujo trabalho via questões próximas às minhas preocupações: Mira Schendel. A partir de um estudo inicial sobre a vanguarda brasileira dos anos 60, onde questões relativas à crítica de propostas formalistas também comparecem, optei por estudar a obra e as referências intelectuais desta artista de origem européia e radicada no Brasil desde o final dos anos 40, por observar em sua obra vínculos com determinadas posturas filosóficas que levavam à elaboração de trabalhos que demandam do expectador uma atitude mais contemplativa do que participativa. O estudo possibilitou-me uma reflexão referenciada sobre a arte da segunda metade do século XX, e facilitou-me o contato com diversos pensadores do espaço geográfico de língua alemã, a partir de seus interlocutores. Colocou-me ainda em sintonia com a crítica de arte brasileira contemporânea, na medida em que minhas posições,

referendadas principalmente pelos apontamentos da própria artista, questionavam algumas interpretações que estavam a caminho de serem consolidadas na recepção póstuma de sua obra, e despertou também meu interesse pela introdução de palavras, textos, signos linguísticos nas pinturas.

Em setembro de 2001, voltei a viver no Brasil. O reinício brasileiro deu-se a partir de trabalhos de reduzidas dimensões, uma série de 144 telas de 9 x 12 cm, onde procurei inventariar questões de luz, superfície e suporte, a partir dos temas tradicionais da pintura, onde o próprio atelier tornava-se referência.



Castelo, 2004, 144 telas de 9 x 12 cm,
Paço das Artes, SP



Ateliê, 2004

Passei a interessar-me profundamente pela colagem, com a utilização de material impresso – geralmente encartes publicitários de jornais e revistas – na elaboração de pinturas um pouco maiores – telas de 20 x 30 cm – trabalhadas a partir de um “esqueleto” gráfico estruturante, em composições geométricas coloridas, onde a cor inicial pode ser reforçada, anulada ou complementada pelas minhas ações. O resultado pode ser visto como um reencontro com as tendências construtivas presentes na arte brasileira do século XX, aliado à possibilidade de fazer da pintura veículo para experiências renovadoras de cor e estrutura.

Desde 2002 sou professor de pintura no Departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Em 2006, ao realizar meus exames de livre – docência, na área de pintura do Departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, o tema de minha tese foi BABEL. Por acreditar que este trabalho, sem dúvida o mais importante - a ideia de Babel, entre o divino, o inacabado e o confuso ainda participa de minha prática artística no ateliê, tendo me absorvido por quase cinco anos - passo a descrevê-lo pormenorizadamente.

Foi uma versão plástica da narrativa bíblica do mito da Torre de Babel, uma instalação em forma de torre, compreendendo 276 pinturas e 249 chassis sem as telas, de 30 cm de altura por 20 cm de largura, para sugerir a interrupção da construção ou mesmo a impossibilidade de sua conclusão, dispostos em anéis concêntricos, em 30 estágios escalonados, atingindo 9m de altura.

Apresentada no átrio – Salão Caramelo – da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, a torre foi erguida, a partir do de seu topo reforçado por estrutura metálica, por uma roldana instalada sob um dos domos de cobertura do teto, permitindo que a cada estágio de pinturas fosse anexado por meio de presilhas plásticas (enforca-gatos) o estágio inferior.



Babel, FAUUSP, 2006 e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007

Cada patamar da torre é formado por um conjunto de telas de 30 cm de altura por 20 cm de largura, articuladas por meio de dobradiças de aço inoxidável, sendo que cada estágio é sustentado por outro com um quadro a mais. Em projeção ortogonal, esse escalonamento pode ser visto como a superposição de polígonos regulares – inscritos num círculo - de número de lados crescente do topo à base, cujo lado (20 cm) corresponde à largura de cada tela – cada polígono de n lados apoia-se em outro de $n+1$ lados. No topo temos um triângulo equilátero apoiado num quadrado, por sua vez apoiado num pentágono, etc. até termos na base um polígono de 32 lados, de diâmetro aproximado de 2,5 metros.

No texto bíblico, em Babel confirma-se um julgamento histórico e moral: a dispersão geográfica e a pluralidade das línguas como o duplo efeito de uma causa única. Como metáfora atualizada, porém, Babel carrega ideias de cosmopolitismo, de globalização, e permite uma abordagem positiva da diversidade contemporânea, remetendo, em última instância, à valorização da

vida na metrópole multicultural. Este aspecto, contudo, não consegue livrá-la totalmente de seu caráter trágico por apresentar, aos olhos religiosos, uma obra de ambição desmedida, materializada num edifício demasiadamente alto que representa a impossibilidade de uma existência harmônica em sociedade. Enquanto projeto para uma ruína, a Torre babélica parece encarnar toda miséria humana contida na desolação do trabalho inútil face à humilhação da incompletude de um grande projeto para ressurgir como possível garantia de uma reconciliação fundada no triunfo da técnica².

A escrita no trabalho é babélica: alternam-se com imagens, numa tentativa de uma língua total e ao mesmo tempo fragmentada, que reflita a sua própria multiplicidade, no entrecruzamento de códigos e culturas. Faz também uma tradução de signos verbais em signos não-verbais, ao transformar um texto em outro “texto”, num emaranhado de procedimentos e de discursos, utilizando diferentes signos para abordar questões relacionadas à representação: pinturas, colagens, fotografias, transferências mecânicas de imagens, fragmentos de textos críticos ou poéticos.

As telas, no trabalho, trazem diversas soluções para momentos específicos: palavras em inglês, alemão, espanhol, italiano, francês, árabe, persa, hebraico, japonês, chinês, coreano, grego e latim alternam-se com referências da pintura enquanto linguagem autônoma. Notações pessoais e variações criam um caleidoscópio de possibilidades de “leituras”. A presença de material legível nas telas força o olhar a repensar a questão da intertextualidade e da citação, de um texto dentro de outro – o texto escrito, inscrito e reescrito, construído como um “mosaico de citações” – criando novas possibilidades de sentido.

Enquanto narrativa visual, ela se serve tanto de um sistema de signos linguísticos textuais – a escrita propriamente dita – para descrever cumulativamente uma estória através da adição sucedânea de itens – palavras, sentenças – mas também de recursos da cultura cinematográfica, usando imagens – sucessão de quadros, que podem provocar no espectador atitudes de aproximação num efeito próximo ao do zoom ou de um close-up, e de recuos para o exame do objeto – a torre – por inteiro.

O projeto da Torre enquadrar-se-ia à primeira vista na categoria instalação – uma instalação de pinturas. O termo, entretanto, é usado para descrever uma atividade artística que “rejeita a concentração em um objeto em favor da consideração da relação entre um certo número de elementos ou da interação entre coisas e o seu contexto”³. Por isso prefiro apresentar a proposta como um tipo de caligrama espacial, uma justaposição de elementos distintos num espaço multidimensional no qual vários escritos, se misturam entre si e com imagens, se contestam, às vezes, numa reflexão sobre a dissolução contemporânea do signo e no jogo liberado dos significantes.

Entre 2007 e 2008, passei cinco meses como professor visitante na University of the Arts, na Filadélfia (EUA), com bolsa Fulbright, pesquisando a relação palavra/imagem em trabalhos de artes visuais. Nos anos seguintes continuei a aprofundar-me na investigação sobre o suporte da pintura, explorando a verticalidade – inicialmente

2 Zumthor, Paul, **Babel ou l'inachèvement**, Paris: Seuil, 1997, pp.20-30.

3 OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael. **Installation Art**, London: Thames and Hudson, 1994, p. 8.

no formato 80 X 34 cm, em Philadelphia Stories, 2008 – e em seguida, após adquirir uma grande quantidade de tábuas corridas do piso de uma casa demolida no bairro com 19 cm de largura, e comprimento variável entre um e dois metros – passei a refletir sobre a superfície mínima necessária para a eficácia da pintura, como em Lascas, 2009.

Tábuas também foram o suporte de uma grande exposição em 2017 no Memorial da Resistência/Estação Pinacoteca, em São Paulo, com o tema da Desobediência Civil. Nessa mostra, eu apresentei também trabalhos em formato circular, que viriam a nortear minhas pesquisas formais atuais.



A desobediência civil, 2017, Estação Pinacoteca/Memorial da Resistência

Entre julho e setembro de 2007, Babel foi exibido no Espaço Octógono da Pinacoteca do Estado de São Paulo, com curadoria de Ivo Mesquita. Ao receber de volta os trabalhos, eles permaneceram embalados até final de 2022, quando notei a presença de cupins. Após terem o devido tratamento, trabalho atualmente no restauro de algumas das pinturas, com o objetivo de reapresentá-lo numa possível terceira montagem.

Entre setembro de 2021 e março de 2022 viajei novamente à Europa, onde permaneci em Münster, na Alemanha, como bolsista do programa PRINT da CAPES, para uma investigação teórica sobre o formato circular na pintura no Instituto de História da Arte da Westfälische Wilhelms Universität Münster, e que me conduziu também a um estágio de curta permanência nas Galleriedegli Uffizi, em Florença, berço do tondo (como é chamada a pintura de formato circular) durante a alta Renascença, com apoio do Instituto Italiano de Cultura de São Paulo.

A situação atual do ateliê, onde convivem trabalhos novos, uma seleção de pinturas marinhas tendo em vista uma exposição em Cananeia e o restauro da torre de Babel, reforçam o caráter babélico de meu processo, onde a multiplicidade de interesses – provavelmente vinculada a minha formação em arquitetura e urbanismo - permeia a paixão maior e incontestemente pela pintura.

Submissão: 21/02/2023
Aprovação: 07/04/2023

São Paulo, fevereiro de 2023.