



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS-ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

PEDRO FERNANDES MARIGHELLA

**MATA E TEMPLO:
CONSUMO E IDENTIDADE MEDIANDO REPRESENTAÇÕES DO
CORPO NO DESENHO**

**SALVADOR
2024**

PEDRO FERNANDES MARIGHELLA

MATA E TEMPLO:
CONSUMO E IDENTIDADE MEDIANDO REPRESENTAÇÕES DO
CORPO NO DESENHO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Processos Criativos em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos.

SALVADOR
2025

M335 Marighella, Pedro Fernandes.

Mata e Templo: consumo e identidade mediando representações do corpo no desenho. / Pedro Fernandes Marighella. - - Salvador, 2025.

101 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV) - - Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, 2025.

1. Desenho. 2. Fotografia. 3. Indústria Cultural. 4. Entretenimento.
5. Música. I. Santos, Eriel de Araújo. II. Universidade Federal da Bahia.
Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU 74

Marighella, Pedro Fernandes. *Mata e templo*: consumo e identidade mediando representações do corpo no desenho.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Artes..

Aprovada em 10 de fevereiro de 2025.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos – Orientador

Profª. Dra. Vânia Medeiros Moreira

Prof. Dr. Danillo Silva Barata



*Você sabe o que é tiete?
Tiete é uma espécie de admirador
Atrás de um bocadinho só do seu amor
Afins de estar pertinho, afins do seu calor
Hoje eu sou o seu tiete
Às suas ordens, ao seu inteiro dispor
De imediato, aonde você for eu vou
No ato, no ato
Pro mato, ou pro motel, de moto ou de metrô*

*Tititititi
Como é bom tietar
Seu amor inatingível
Tititititi
E se você deixar
Eu farei todo o possível
Pra alcançar o nível do seu paladar¹*

¹ Marcha da Tietagem, canção de Gilberto Gil.

AGRADECIMENTOS

Vai buscar Dalila...

LIGEIRO!

LIGEIRO!

LIGEIRO!

Eriel Araújo Danillo Barata, Vânia Medeiros, Dalila Pinheiro, Uriel Bezerra, Brais Estévez, Maycon Lopes, Marcelle Faltesek, Zé de Rocha, Mark Dayves, Ludmila Britto, GIA, Leonardo França, Carlinhos Marighella, Maria Marighella, Ballet Vip, Ballet Puro Swing, Caio de Jesus Matos, Sidney Guerra (*in memoriam*), Bobby Djoy, Joy Nigga, Mahal Pita, Márcio Junqueira, Adriana Cravo, Caio Araújo, Olivia Ardui, Larissa Martina , Ilan Iglesias , Iris de Oliviera, Evandro Sybine, Ricardo Bezerra, Emanuel Araújo (*in memoriam*), Tedson Souza, Osmundo Pinho, Goli Guerreiro, James Martins, Soraia Oliveira, Emanuela Boccia, Patrícia Martins.

Todos os artistas, bandas e autores citados.

RESUMO

Nesta dissertação apresento minha pesquisa como artista em dois dos meus projetos que mais duraram: Mata (2010-) e Templo (2014-). Assim, organizo, a partir de minha trajetória como artista, experiências e resultados diversos com ênfase no desenho, bem como articulo referências fotográficas que vêm de práticas de entretenimento e sua indústria, plantadas no contexto dos Estados-nação modernos. A pesquisa vai se desenvolver em três capítulos onde vou enfatizar cada uma das séries em texto e imagens que evidenciem seus conceitos operatórios (REY, 2002), – por meio da justaposição de amostras diversas provenientes do léxico das identidades que integram a indústria cultural baiana a partir da segunda metade do século XX – o caráter moderno contemporâneo dessas expressões que muitas vezes não é reconhecido, sendo estas mesmas expressões tomadas como formas culturais rebaixadas porque supostamente seriam encerradas no ato do consumo. Ao utilizar a justaposição em um sentido mais largo, como o copia e cola das estéticas digitais computacionais, tento situar esta dissertação em um ambiente crítico, em que, ironicamente, justapondo aos trechos de composições da axé music ao texto e as imagens de meu processo criativo, me refiro a essas formas de consumo e identidade como modos de vida que escapam àqueles que normalmente são ditos vernaculares.

Palavras-chave: Desenho, Fotografia, Indústria Cultural, Entretenimento, Música.

ABSTRACT

In this dissertation, I present my research as an artist through two of my longest-running projects: *Mata* (2010–) and *Templo* (2014–). Based on my trajectory as an artist, I organize diverse experiences and results with an emphasis on drawing, as well as articulate photographic references derived from entertainment practices and their industry, embedded within the context of modern nation-states. The research unfolds across three chapters, where I emphasize each series through text and images that highlight their operative concepts (REY, 2002). At the same time, through the juxtaposition of various samples drawn from the lexicon of identities that form Bahia's cultural industry since the second half of the 20th century, I aim to reveal the modern-contemporary nature of these expressions, often unrecognized and dismissed as diminished cultural forms, allegedly confined to acts of consumption. By employing juxtaposition in a broader sense, akin to the copy-and-paste logic of digital computational aesthetics, I seek to situate this dissertation within a critical environment. Ironically, by juxtaposing excerpts from *axé music* compositions with the text and images from my creative process, I refer to these forms of consumption and identity as ways of life that evade what are typically considered vernacular.

.

Keywords: Drawing, Photography, Cultural Industry, Entertainment, Music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 (à direita) – Cartaz “Portugal. 25 de abril de 1974”, de Sérgio Guimarães. Portugal, 1974.....	15
Figura 2 (à esquerda) – Pintura sem título da série Templo, 2017.	15
Figura 3 – Foto da revista em quadrinho Dodô & Osmar, de Antônio Cedraz (2003, p.20-21), baseada em relato de Aroldo Macedo, conta a história da primeira Fubica e seu encontro com o corso do Fantoques da Euterpe.	17
Figura 4 – Desenho de “Paulinho”, produzido durante as aulas de Onias Camardelli, na EBA-UFBA, cerca de 2002.....	23
Figura 5 – Panfletos do GIA com instruções para ações. Desenhos de minha autoria com design coletivo, ao modo do culture jamming, se apropria da aparência de panfletos publicitários distribuídos nas ruas de Salvador na época, 2005.....	25
Figura 6 – Ilustração descritiva do projeto instalativo de Ensaio Pagodão apresentado para a produção da 3ª Bienal da Bahia, 2014.	28
Figura 7 – Registro de encontro com Bobby, da banda Mr. Bobby, no contexto do projeto Ensaio Pagodão, 2014.....	28
Figura 8 – Desenhos produzidos durante a ocupação Ensaio Pagodão, 2014.	30
Figura 9 – Captura de tela da página do projeto Ensaio Pagodão no Facebook.....	31
Figura 10 – Captura de tela da página do projeto Ensaio Pagodão no Facebook.....	31
Figura 11– Registro do trabalho Templo/OZ SEM LIMITES/PAGODE ESPIRITUAL/MANDALA. Ilustração feita a partir de still do vídeo Play Way – Parque de Diversão Clip Oficial – Oz Sem-Limites no contexto do Ensaio Pagodão, 2014.	32
Figura 12 – Influenciado pelo culture jamming, me aproprio da marca do Bloco Camaleão em material gráfico de Som Peba, 2006.	34
Figura 13 – Apresentações do dj Som Peba na noite de Salvador, 2007.....	35
Figura 14 – Captura de tela de postagem de Iris de Oliveira no Instagram durante o verão de 2022. A busca por imagens sem amparo na tradição do carnaval, sugere crítica aos propósitos da grande mídia.....	41
Figura 15 – Capa do disco Sol da Liberdade de Daniela Mercury. Projeto gráfico de Gringo Cardia com fotos de Mário Cravo Neto, 2000.....	42
Figura 16– Fotografia do Campo Grande, carnaval do final dos anos de 1990, a posição da câmera emula o observador que olha privilegiadamente sobre a multidão foliã, valorizando o contingente de pessoas, tendo o bloco com cordas como ponto central da composição.	43
Figura 17– Fotografia de operador de câmera da TV estatal TVE feita a partir de uma câmera de celular. Imagem que deveria ser restrita aos bastidores, vaza em fotografia do celular do artista durante o circuito do carnaval.	44

Figura 18 – Registro da câmera digital Cybershot da Sony fantasiada de lata de cerveja Skol pro carnaval de 2010 (tirando foto das pessoas discretamente na confusão da festa e me divertindo com a situação).....	45
Figura 19– Fotografia de plantas crescendo sem planejamento no meu quintal. Espécies conhecidas e desconhecidas alheias aos planos paisagísticos da casa se insurgem contra roteiros de utilidade predefinidos.....	46
Figura 20 – No convite da exposição, produzido por mim mesmo, fica explícita a analogia entre mata/mato.....	48
Figura 21 – Primeira montagem de Mata em ocupação individual da Galeria ACBEU, 2010. Na imagem, o exemplo do uso do marcador e um rascunho em papel com a composição concebida previamente.....	50
Figura 22 – Detalhe do rascunho de composição inicial. À medida que a mostra ocorria essa composição inicial foi ampliada em novos trechos feitos mais ou menos de improviso.	50
Figura 23 – Primeira montagem de Mata em um dos seus momentos abertos ao público. Galeria ACBEU, 2010.....	51
Figura 24 – Paineis em processo com detalhe do painel de comunicação feito à mão em primeiro plano, dão a entender que todos os elementos do espaço expositivo compunham a obra.....	52
Figura 25 – Seleção e tratamento prévio de imagens para uso no painel da série Mata na 10ª Bienal do Recôncavo. 2011.	53
Figura 26 – Aplicação de referências projetadas para execução do painel da série Mata na 10ª Bienal do Recôncavo. No alto, à esquerda da foto, vê-se parte da interface do aplicativo Adobe Photoshop, utilizado no tratamento das fotografias, tornando-as mais contrastadas e, portanto, mais fáceis de serem interpretadas no desenho linear. 2011.	54
Figura 27 – Produção de desenho da série Mata em ateliê. Destaco o computador e projetor na execução da peça. 2013.....	55
Figura 28 – Composição da figura anterior pronta. O desenho inteiro depende da composição de referências extraídas de fotos diversas de meu acervo.....	56
Figura 29 – Obra da série Mata em exposição na RV Cultura e Arte, 2013	56
Figura 30 – Produção de desenho da série Mata em ateliê. Destaco o projetor na execução da peça. 2013.	57
Figura 31– Obra da série Mata em exposição na RV Cultura e Arte, 2013. O desenho inteiro depende da composição de referências extraídas de fotos diversas de meu acervo. Destaco através deste experimento o esvanecimento das configurações de perspectiva.	57
Figura 32 – Pormenor da figura 31	58
Figura 33– Em vez da lógica de acúmulo de referências presente nas composições anteriores, na série Mata experimento também a subtração de elementos da referência original, alterando a hierarquia entre elementos figurativos, reforçando características dramáticas e ficcionais inerentes a este método de construção.	59

Figura 34 – Detalhe de desenho a partir do original (Figura 33).....	59
Figura 35 – Fotografia panorâmica do painel na fachada do Museu Afro Brasil Emanuel Araújo. Cara a cara com a mata do Parque do Ibirapuera em São Paulo, 2013.	60
Figura 36 – Estrutura requerida para a realização do painel (Figura 35). Inclui projetor, andaime, faixa de isolamento.....	61
Figura 37 – Execução do painel anterior (figura 36). Por orientação do curador, o painel foi feito a partir de uma composição em desenho pré-existente em vez de fotografias.....	61
Figura 38 – Still de vídeo em que Daniela Mercury canta para uma multidão no vão livre do MASP em São Paulo em 1992.....	63
Figura 39– Esboço para obra comissionada para o MASP, 2020.....	65
Figura 40 – Detalhe da ilustração digital para a obra da série Mata para o MASP, 2020.....	66
Figura 41 – Montagem da obra para a mostra Histórias Brasileiras em 2022. Marcador sobre lona de algodão (1,7x1,20m); Impressão fine art de ilustração digital sobre papel (0,8x0,6m); Transcrição de depoimento da cantora Daniela Mercury sobre a apresentação que levou cerca de 20 mil pessoas ao show no vão livre do MASP em 1992. Dimensões variáveis, 2020.....	66
Figura 42 – Bobby Djoy, organiza seu aparato de pagodeiro eletrônico no meu estúdio: entre fios, armengues e equipamentos eletrônicos-digitais, pluga o cavaquinho para ter o som tradicional do instrumento acústico processado via MIDI. A aparência inusitada do arranjo instalativo é tão importante quanto a performance musical, de modo a convocar para o pagode os códigos de poder da indústria eletrônica, petroquímica e das telecomunicações do “Ocidente”. 2017.....	68
Figura 43 – Interface do programa de edição e desenho digital Krita, substituto livre do Adobe Photoshop. Panorama da construção de um rascunho digital. 2013.	69
Figura 44 – Câmera fantasiada de lata de cerveja e desenho da série Mata na exposição Mata, RV Cultura e Arte, 2013. Em ambos trabalhos, são apresentados elementos que evidenciam as características construtivas dos trabalhos do restante da série.....	70
Figura 45 – Detalhe (série Templo), a partir de imagens de Caio de Jesus e Mário Siilva, 2016.	73
Figura 46 – Desenho da série Templo, a partir de coreografia de Jonatas Neves para o Ballet Vip. Marcador sobre compensado preparado com base acrílica, 2016.....	74
Figura 47 – Comunicação do B_T_PGDÃO nas redes sociais.....	75
Figura 48 – Cartazes expostos em parede do Ateliê Popular, na Escola de Belas Artes de Paris, em maio de 1968 — Foto: ©Atelier Populaire d.r/ Beaux-Arts de Paris.	75
Figura 49 – Cartazes expostos do Ateliê Popular, na Escola de Belas Artes de Paris, em maio de 1968. Daí enxergo influências que posteriormente chegariam em escolhas de Templo. Foto: ©Atelier Populaire d.r/ Beaux-Arts de Paris	76
Figura 50 – Registro de apresentação do B_T_PGDÃO no programa televisivo Universo na Laje.	77

Figura 51 – Ballet Vip grava participação no programa Conexão Bahia, da TV Bahia, em minha casa. 2018.....	78
Figura 52 – Ballet Vip grava participação no programa Conexão Bahia, da TV Bahia, em minha casa. 2018.....	78
Fonte: Arquivo do autor.Figura 53 – Cobertura da revista Muito, suplemento do jornal A Tarde, sobre o B_T_PGDAÃO. 2017.....	78
Figura 54 – Serigrafia da série Eu amo pagode. 2019.	80
Figura 55 – Capturas de tela de interações, a partir de desenhos meus, entre o grupo Ballet Vip e o dançarino Joy Niggas, egresso do coletivo de dança Massacre Dance. Imagens entre 2018 e 2022.....	81
Figura 56 – Captura de tela da vinheta “O Som Do Verão” da Rede Bahia. Destaco elementos visuais típicos da comunicação corporativa referentes ao mito da cidade em festa: cores vivas, paisagem natural (praia, mar, coqueiros, luminosidade solar), figuras racializadas dançando explicitamente alegres. 2021.....	83
Figura 57 – Imagem de teste de composição para a performance Ensaio Templo, apresentada para amigos na minha casa em 2019. Infelizmente tenho não imagens da performance.	84
Figura 58 – Captura de tela a partir de story do Instagram do dançarino Mayk Ricardo, repostado por mim. Na imagem, tela da série Templo em exibição na mostra Funk, Um Grito de Ousadia e Liberdade, do Museu de Arte do Rio, 2023, tem gesto imitado pelo público (no canto inferior direito interação de um dos modelos do quadro). Registro que demonstra o ciclo de relações promovidas pela imagem enquanto dispositivo social.....	86
Figura 59 – O Juramento dos Horácios de Jacques-Louis David, 1784. Exalta os valores clássicos almejados pelos ideólogos da Revolução Francesa.	88
Figura 60 – Mancha azul em folha de papel jornal incluída como cenografia para a performance Ensaio Templo. Um experimento elementar das origens da cor azul em meu trabalho, assim como de seus efeitos compositivos. 2013.....	90

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Detalhe de composição da série Templo <i>feat.</i> Joy Nigga, tinta acrílica sobre tela, 2024.	4
Imagem 2 – Detalhe de composição da série Mata, marcador sobre papel, 2013.	18
Imagem 3 – Detalhe de composição da série Templo, marcador sobre lona, 2021.	73

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: Circuitos	14
1 “E LÁ VOU EU!”	21
Som Peba	33
2 MATA	39
Câmera fantasiada de lata de cerveja	67
3 TEMPLO	72
Desenho de figura e a coreografia no desenho	85
CONCLUSÃO	92
BIBLIOGRAFIA	95

INTRODUÇÃO: Circuitos

*A massa em lata invadia, metida a heavy metal
Eletricidade via, nua nação tropical
Um passo plugado no mundo inteiro
Um rock bluesado pro carnaval
É o tempo no espaço, é um povo em peso*

[...]

*Quero ver, quero ver, quero ver
Quero ter, quero ter, quero ter, ô
O som do trio elétrico de Osmar e de Dodô²*

O cartaz da “Revolução dos Cravos”, obra icônica dos movimentos democráticos do século XX, de criação de Sérgio Guimarães, que ilustra a dissolução da ditadura salazarista em Portugal em 1974, era peça-memória presente na casa de minha avó, Clara Charf, e era imagem também recorrente entre amigos de meus pais e espaços de esquerda em que circulava durante minha infância. Propalado memeticamente³, trata-se de uma influência visual, que está implantada no meu repertório de padrões imagéticos: composição monolítica, objetiva, focada na figura em detrimento do fundo, dentre outros argumentos cênicos e narrativos que podem ser melhor destrinchados adiante. — Tira a criança do centro do cartaz, coloca um dançarino urbano, a composição de Guimarães se assemelha muito a composições de uma série de desenhos meus que chamo de Templo.

² “Trio Metal”, composta por Alfredo Moura, Daniela Mercury e Renan Ribeiro.

³ A memética faz com as informações culturais aquilo que a genética de populações e a epidemiologia fazem com as informações genéticas.

Figura 1 (à direita) – Cartaz “Portugal. 25 de abril de 1974”, de Sérgio Guimarães. Portugal, 1974.

Figura 2 (à esquerda) – Pintura sem título da série Templo, 2017.



Fonte: Arquivo do autor.

No mesmo sentido, minha juventude foi entremeada pela percepção da vida cultural, de que existia um universo das artes visuais, apesar de, curiosamente, eu não ter lembrança de visitar galerias ou museus quando era criança. Com pai militante de esquerda que coletava obras de artistas baianos para financiar ações do PCB, com natural habilidade de se circular nos espaços vivos da cidade de Salvador, lembro dos ofícios e produtos da “cidade em festa”, em visitas a casas de artistas e ateliês, ambientes de mobilização vitalizados pelas manifestações artísticas soteropolitanas, comitês de campanha adornados com bandeiras e palavras de ordem, blocos afro afrontando a política racista com manifestos estéticos (GILROY, 1993). Neste circuito festivo e político conheci pessoas que desenhavam cartazes, publicações ilustradas, decorações de carnaval, fantasias e mortalhas, bêbados criativos, capas de discos e tal. Comecei, então, a perceber que nesses circuitos se encontravam os esforços plásticos que me interessavam: desfiles cívicos *queer* de 2 de Julho, campanhas políticas com serigrafias “fora de registro”, decorações de carnavais exuberantes com gestos gráficos

tecnicamente deficientes e farpas vernaculares. Todos esses materiais, com suas qualidades cênicas próprias e “fugitivas” (HARNEY; MOTEN, 2024), conviviam nos circuitos onde estavam as pessoas, incluindo a mim. Hoje, atuo no circuito das artes, fui beneficiário de diversas iniciativas de fomento e circulação de produção com instituições culturais, expondo, participando de residências dentro e fora do país. Mesmo assim, concluo que eu conheci as artes visuais antes do contato com seus circuitos oficiais, numa vida *pré-circuitodasartes*. Me afirmando como artista, acho que isso diz muito sobre quem eu sou, meus interesses, meu lugar na geografia fractal das identificações, meu campo de atuações e disputas, meus posicionamentos críticos sobre o sistema das artes, de onde me percebo integrado como trabalhador, mas não me percebo de modo nativo.

Dos circuitos, trago ainda outra imagem: sou completamente atraído pela radicalidade da Fubica de Dodô e Osmar, um carro Ford modelo T, apelidado na Bahia como Ford Bigode, primeiro trio elétrico. — Em 1950, aconteceu um marco na história dos carnavais, pois, em sentido contrário ao desfile das elites soteropolitanas que saíam em carros alegóricos sem música, a Fubica com o motor quebrado avançou pela Avenida Sete de Setembro, usando como combustível os corpos ali presentes.

Tomando o conceito de André Lepecki de “coreopolítica”, um modo de “casar cinética e política encarando a coreografia como uma ferramenta para experimentar maneiras de mover-se politicamente – para encontrar estruturas de liberdade em movimento” (GOTMAN, 2018, p.16), penso na invenção do trio elétrico como uma composição gráfica de gesto coletivo sensível, produzindo traços insubmissos e radicais de “carnes eletrizadas”, que dançam, usando a Fubica como extensão de si próprios, singrando a superfície central da cidade de Salvador, instituindo circuitos.

Figura 3 – Foto da revista em quadrinho *Dodô & Osmar*, de Antônio Cedraz (2003, p.20-21), baseada em relato de Aroldo Macedo, conta a história da primeira Fubica e seu encontro com o corso do Fantoches da Euterpe.



Fonte: Arquivo do autor.

Se podemos afirmar que existe uma coreografia oficial colada na cultura, “resultado das aspirações do pensamento moderno ocidental e de suas crenças na infalibilidade da razão e do progresso universal e linear” (ARDUI; BRYAN-WILSON, 2020, p.13) nem sempre aliada à vida, essas linhas podem ser eventualmente rasuradas e refeitas em um novo circuito, tal como ativaram intuitivamente Dodô e Osmar.

Assim como os circuitos do carnaval podem, a partir de suas individualidades extremamente complexas, vir a instituir uma totalidade que a gente acaba traduzindo como uma experiência de lugar, uma espécie de comunidade imaginada que é dispositivo de memória e de afeto, ao refletir sobre meu processo criativo, eu o vejo atravessado por diferentes circuitos.

Se a realidade é mediada pelas linguagens e todos dispomos desse instrumental para atuar,⁴ ainda assim suponho que os produtos das linguagens são, virtualmente, complexos demais para serem policiados. Podemos praticá-las como mobilizadoras de presenças políticas dissonantes. Assim, se há ingerência colonial nos modos de viver, coreografando marcas duras na superfície do real, refletindo relações de poder intransponíveis, me identifico com a aplicação de um modo de política de diversão emancipadora da plateia, do folião, do fã-folião, aqueles que desenham realidades vivas, empenhando “a força e o potencial subversivo desse caráter fugidio, imprevisível e indomável dos corpos” (ARDUI; BRYAN-WILSON, 2020, p.15).

Assim, estabeleço um pacto positivo com imagens cotidianas divertidas, que inventam as formas de uma cidade em festa, “coreomaniaca”⁵, resolvi adotar o argumento do “potencial crítico da diversão”, como uma metodologia própria para criação e reflexão sobre arte e realidades.

Nesta dissertação, apresento minha pesquisa como artista em dois dos meus projetos que mais duraram: Mata (2010-) e Templo (2014-). Assim, organizo, a partir de minha trajetória como artista, experiências e resultados diversos com ênfase no desenho, bem como articulo referências fotográficas que vêm de práticas de entretenimento e sua indústria, plantadas no contexto dos Estados-nação modernos. Garimpadas entre plataformas eletrônicas, redes sociais e acervos digitais públicos ou particulares, são cenas que vêm do carnaval, da dança urbana, dos modos de sobrevivência estabelecidos através da indústria cultural, enfatizando corpos humanos, de onde estabeleço uma dissonância táctica no vínculo “palavra-imagem” (ROCHA, 2013), associado aos nomes que escolho e tendo o desenho como acento crítico de imagens impressas no imaginário comum de uma “cidade em festa” (estou falando de Salvador, Bahia). Destas imagens, de seu arranjo semiótico acossado por interesses de Estado e das corporações de mídia e turismo, paira o mito da diversão e cultura como força unificante e mobilizadora, complementar da expressão de cidadania e uma tensão que me interessa.

⁴ “Não estando mais no universo meramente físico, o homem vive em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo. São os variados fios que tecem a realidade simbólica ou amaranhado da experiência humana.” (CASSIRER, 1994, p.48)

⁵ Este conceito é baseado no termo “coreomania” (mania de dançar), que tem origem na medicina, onde designa surtos de dança coletivos após grandes eventos traumáticos, e é reinterpretado por Gotman (2018) para sugerir modos de confronto das coreografias de controle do cotidiano.

Na presente dissertação, a pesquisa vai se desenvolver em três capítulos onde vou enfatizar cada uma das séries em texto e imagens que evidenciem seus conceitos operatórios (REY, 2002), ao mesmo tempo em que procuro explicitar – por meio da justaposição de amostras diversas provenientes do léxico das identidades que integram a indústria cultural baiana a partir da segunda metade do século XX – o caráter moderno contemporâneo dessas expressões que muitas vezes não é reconhecido, sendo estas mesmas expressões tomadas como formas culturais rebaixadas porque supostamente seriam encerradas no ato do consumo. Embora a justaposição “livre” seja uma metodologia de composição que remeta ao dadaísmo, quero utilizá-la em um sentido mais largo, como o copia e cola das estéticas digitais computacionais para tentar situar esta dissertação em um ambiente crítico, em que, ironicamente, justapondo aos trechos de composições da axé music ao texto e as imagens de meu processo criativo, me refiro a essas formas de consumo e identidade como modos de vida que escapam àqueles que normalmente são ditos vernaculares. Além do mais, reforço especialmente os conceitos de “coreopolítica” de Lepecki (2011) e “multidão” de Negri (2004) para montar significados possíveis para o afeto que tenho em ver e descrever graficamente figuras de pessoas e aglomerados humanos, além de apresentar relações possíveis no circuito entre o acúmulo e consumo de imagens digitais, exercitando meios para sua projeção e fixação em suportes diversos, com auxílio de Roland Barthes (1984) e Hal Foster (2018).

Voltando para Mata e Templo, nesses projetos gráficos que me ocupam na última década, explicito meu empenho como artista no consumo fanático de imagens de Salvador. Salvador, Bahia, Nordeste, Brasil, América do Sul, “oriente”...⁶. Lugar retórico em permanente provocação não-hegemônica, mas com sua devida projeção fundiária, suscetível a declaração de posse material, expressado extenuantemente por produtos culturais com endereço territorial e simbólico, para onde confluem interesses de poderes instituídos insistentes e historicamente implicados em práticas de vilipêndio e exploração.

De acordo com Alonso, a máquina patrimonial é um dispositivo que reconfigura a diferença e a organização da sociedade; mais orientado ao marketing e às economias do patrimônio do que à construção de comunidades imaginárias nacionais. Cria representações culturais de identidades locais para o consumo, mas faz que “os modos reais de existência por trás das representações se desvançam” [...]. Promove identidades individualizadas que interagem em um ambiente de mercado desregulamentado, para além da comunidade tradicional, e envolve “uma transição de lutas reais para simbólicas, onde a maioria e identidades minoritárias são construídas como relações metaculturais e onde as representações reificadas da identidade

⁶ A esse respeito, ver o conceito de orientalismo de Edward W. Said (1978).

podem ser apropriadas como capital cultural-simbólico” (ESTÉVEZ, 2021, p.6).

Destes circuitos, olho interessado, às vezes impactado⁷, por registros de onde emergem imagens insubmissas de corpos diversos e suas coreografias no espaço social: simultaneamente indivíduo e coletivo, em configuração de rede, instalado em projeções físicas e digitais, vazando por produtos culturais da atualidade.

Assim, em Mata e Templo, adotando, principalmente, práticas de ateliê gráfico, me movo entre lugares, pessoas, memórias, acervos, afetos... operando entre desenho, fotografia e afinidades fanáticas, processando resquícios coreográficos do cotidiano, da indústria do lazer, entretenimento, turismo, em composições desenhadas em tinta azul distinta, busco inventar realidades críticas desse contexto cultural baiano fractal, integrado ao capitalismo, à indústria cultural e panoramas econômicos brasileiros⁸, experimentando métodos de troca, produção e narrativas, no lugar alternante ou simultâneo de consumidor, agente e fã. Buscando uma posição de emancipação (ou transcendência?) política do fã.

⁷ Tomo “impacto” em sentido semelhante ao do conceito de “realismo traumático” de Foster (2018, p.123 e ss.).

⁸ O projeto dá atenção a eventos posteriores ao surgimento da axé music nos anos de 1980 (movimento que integrou diversas linguagens e negócios propiciando alguma autonomia dos meios de produção, mesmo que com contradições e deficiências, totalmente inéditas na história da indústria criativa baiana), a abertura ao mercado brasileiro a produtos estrangeiros durante a gestão Collor nos anos de 1990, a estabilização da inflação durante os anos FHC, a ascensão do consumo pelas classes C, D e E durante o governo Lula e daí em diante.

1 “E LÁ VOU EU!”

Ô, ô, ô..!
 Iô, iô, iô, iô
 Lá, lá, lá, lá, lá
 Iô, iô, iô, iô
 E lá vou eu⁹

Comecei a trabalhar profissionalmente com ilustração em 1995, com 15 anos de idade, num trabalho *freelance* de ilustração para a agência de publicidade Pejota. Em 1997 venci o Prêmio de Pintura do Exército (ironicamente, porque sou descendente de duas gerações de militantes de esquerda perseguidos pela ditadura militar). Em 1998, a convite da amiga e hoje professora da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Ludmilla Brito, entrei nas oficinas de pintura do Museu de Arte Moderna da Bahia, onde fui tutelado por Edgar Oliva e tive contato com artistas como Iza Muniz, Caetano Dias e Ayrson Heráclito. Entre convites de trabalho de ilustrador para agências e instituições e o interesse, cada vez maior, no circuito de artes visuais de Salvador, em 1999 ingressei no Bacharelado de Artes Plásticas da EBA/UFBA.

Na EBA, dei especial atenção às aulas de modelo vivo orientadas pelo professor Onias Camardelli, das quais fui reprovado três vezes por conta da competição com a vida profissional paralela de ilustrador publicitário. Num vínculo contraditório, me sentia mobilizado pela vocação de desenhista, tanto quanto pela condição de repetente. Diante da escassez de tempo livre¹⁰, a presença em mais semestres do que devido na carga horária da disciplina me fez elaborar que, mesmo a representação mais descritiva do modelo, da composição, da figura, no desenho de observação, possibilita a formação de repertórios diversos derivados da vivência, produzindo resultados da gestão do tempo e da atenção. De um lado, o tempo exíguo do trabalhador gráfico precarizado por encomendas *freelancer* de baixa remuneração, de outro, a dedicação ao suporte do desenho exigia sua própria economia da atenção¹¹. Além do mais, a

⁹ “Protesto Olodum”, também conhecida por “E lá vou eu”, canção composta por Tatau e Paulo Moçambique.

¹⁰ Sobre a reivindicação do tempo livre como uma das condições materiais de possibilidade para o desenho, ver Conclusão.

¹¹ Neste sentido, vemos a relação que Herbert A. Simon (1969, p.41) estabeleceu entre escassez da atenção na modernidade e a escassez do tempo do receptor (que eu tomo aqui como trabalhador) que se divide entre múltiplas

aura de obra de arte esperada nos desenhos que eu produzia com esmero, conflitava com as inspirações do meio, num período de grande adesão do circuito das artes à fotografia, videoarte e instalações que se apropriavam de formas industriais e múltiplos, que expressavam, muitas vezes, agilidade e posicionamentos plásticos e políticos que questionavam os valores das linguagens tradicionais. Era necessário escrutinar o desenho como atividade obsoleta em sua unicidade e tradição material, exercitando meu lugar de potência com o desenho, sua qualidade de perda de tempo numa vida corrida, enquanto aprendia a prestar atenção nas coisas. — Uso aqui a expressão informal “vida corrida” numa alusão à exploração máxima do trabalhador no contexto da vida neoliberal. Muito trabalho e pouco ou nenhum tempo para lazer ou sonho. A expressão encena um ponto de vista do trabalhador de escritório, com poucos poderes, e sua suposta liberdade de expressão em corredores longe do patrão, falando tímido entre iguais sobre sua desgraça. “Sem tempo, irmão!”.

Atuei em diversas circunstâncias (e ainda atuo) como professor de desenho, com ênfase no desenho de observação, tendo sido professor por tempo determinado da EBA-UFBA entre os anos de 2016 e 2018. Entre os primeiros exercícios, gosto de mostrar a meus alunos os antigos desenhos que fiz do falecido modelo Paulinho¹² na disciplina Desenho III (modelo-vivo), quando ainda era aluno de Onias Camardelli. Mostro os desenhos de Paulinho (que ficaram com as estruturas de construção aparentes), explico os métodos de centralização da imagem, tomada de referências de proporção, falo sobre a hierarquia do traço, o modo de descrever as formas, os tipos de mancha gráficas adequadas para aquele tipo de desenho etc. Ao fim, comunico que se trata de uma imagem de uma pessoa que não existe mais. A reação geral é de espanto¹³ e automaticamente eles se deparam com a ideia de como o desenho atua como meio de permanência da imagem, promoção de realidade, memória, vivência e afetação, ou, em oposição às atribuições do desenhista, como outros modos de apreender e projetar a cena em superfícies planas, como a fotografia, podem liberar o corpo durante a observação, possibilitando variações perceptivas, temporais, performativas¹⁴ e morais.

tarefas. Do meu ponto de vista, porém, o desenho, ao exigir o ancoramento da atenção implica que esta se organize segundo uma outra economia.

¹² Infelizmente não pude encontrar informações mais precisas sobre a biografia e trajetória profissional de Paulinho.

¹³ Vejo efeitos similares às reflexões de Barthes, para quem fotografia, pintura e outras artes de cena empenham o “furor de ‘dar vida’” onde há “denegação mítica de um mal-estar de morte” (BARTHES, 1984, p.40).

¹⁴ Neste sentido, aproximo essa descrição ao pensamento de Merleau-Ponty (2011), no qual a pintura é construção de um espaço que é construído através do gesto do artista. O olho do artista está imerso no espaço. No entanto, aqui, coloco ênfase no âmbito do tempo da vida.

Figura 4 – Desenho de “Paulinho”, produzido durante as aulas de Onias Camardelli, na EBA-UFBA, cerca de 2002.



Fonte: Arquivo do autor.

Assim, durante os anos em que fui aluno da EBA, o desenho me estimulava a pensar nas artes gráficas como uma expressão autônoma, mas também como um ativador de outras iniciativas e linguagens (pensemos nas relações possíveis entre desenho, performance, instalação, fotografia, vídeo etc.).

Neste mesmo período, ingressei no GIA (Grupo de Interferência Ambiental), coletivo nascido na EBA por volta de 2002, quando pude praticar exercícios críticos identificados ao contexto da arte contemporânea, como a intervenção urbana:

As propostas do GIA revelam um entendimento da obra de arte como entidade subjetiva, fragmentária, aberta e instável. Suas intervenções questionam a natureza convencional do objeto artístico, encurtam a distância entre arte e cotidiano, e através do absurdo, re-propõem a vontade dadaísta de aniquilamento dos mecanismos artísticos tradicionais de produção de significados (MUÑOZ, 2004).

Apesar de, naquele momento, para além da amizade com os integrantes, não me identificar automaticamente com práticas estabelecidas no coletivo, como a performance, o grupo já tinha instituído uma identidade artística muito apoiada na apropriação de repertórios gráficos e abordagem simples do público, que requisitava minhas afinidades de artista gráfico, a exemplo do projeto “Quanto” que ressignificava o *jingle* do sanduíche Big Mac da rede de lanchonetes McDonald’s, inscrito em placas com aparência vernacular de feira e distribuídos pela cidade:

Poder-se-ia dizer que o GIA resgata o velho conceito clássico de arte como mímese, imitação ou representação da natureza, mas no sentido atual de uma natureza midiaticizada e cada vez mais artificial no cenário metropolitano de Salvador e da sociedade capitalista-consumista brasileira do século XXI. O GIA imita aquilo que vê todos os dias. Seu conceito de imitação, condição ambígua, em parte verdadeira e em parte falsa, opera coerente com a cultura heterogênea soteropolitana. Essa é a tônica principal do Projeto Quanto, mediante a linguagem dos cartazes de supermercado popular (MUÑOZ, 2004).

Desta experiência no coletivo reconheço a persistência até hoje em meu processo criativo de alguns desses elementos metodológicos: apropriação de repertórios gráficos e abordagem simples do público; o desejo de não produzir trabalhos *complicados*. A preocupação de dialogar com temas cotidianos e familiares numa tentativa de produzir igualmente uma mímese ambígua entre o verdadeiro da forma (que no caso do GIA estava nas soluções de

design) e a quebra de expectativa, que promove o estranhamento e captura a atenção ao modo do *culture jamming*¹⁵ e dos situacionistas.

Figura 5 – Panfletos do GIA com instruções para ações. Desenhos de minha autoria com design coletivo, ao modo do culture jamming, se apropria da aparência de panfletos publicitários distribuídos nas ruas de Salvador na época, 2005.



Fonte: Arquivo do autor.

Como mencionei anteriormente, entrei no grupo ainda na graduação: me instigava o fato de ver um agrupamento de jovens amigos tentando romper os circuitos artísticos oficiais numa época de escassez de iniciativas públicas e privadas. Me interessei por desenvolver junto ao GIA formas compartilhadas de intervir artisticamente no espaço urbano. Em 2004, pude vivenciar um evento emblemático na trajetória do grupo, momento que realizei meu primeiro trabalho de curadoria coletiva: o Salão de Maio, uma mostra de intervenções urbanas realizada pelo GIA nas ruas de Salvador, que reuniu artistas e coletivos de diferentes partes do Brasil e

¹⁵ “As práticas do Culture Jamming (Interferência Cultural) começaram a tomar força nos Estados Unidos e Canadá a partir dos anos 1990. Os chamados culture jammers, que formam uma rede de artistas espalhados por diferentes regiões, declaram-se ativistas contra a globalização capitalista, e começaram a realizar pequenos desvios – uma espécie de guerrilha simbólica – nas grandes cidades, *táticas de ocupação e de interferência temporária dos símbolos e dos espaços de controle corporativo* [...], nas palavras do pesquisador/ativista André Mesquita. Diante do bombardeio de imagens gerado pelos aparatos midiáticos/publicitários nos espaços públicos, apresentados como forma de incentivo ao consumo, os jammers iniciaram a ocupação, principalmente, de outdoors das cidades norte-americanas, invertendo e modificando os sentidos dos anúncios.” (BRITTO, 2017, p.31, *itálicos da autora*)

do mundo, e levou ações, intervenções e performances para diversos bairros da cidade. Foi nesse momento, logo após ingressar no grupo, que ajudei na organização e curadoria da exposição “Registros-Resquícios” no Goethe Institut – Instituto Cultural Brasil/Alemanha (ICBA). Depois do Salão de Maio, o coletivo GIA passou a atuar com mais frequência entre instituições, mostras e publicações – a exemplo do SPA das Artes (2005, PE), Fiat Mostra Brasil (2005, SP) –, demandando, cada vez com mais frequência, a produção de conteúdos expográficos, instalativos e a crescente organização dos conteúdos de acervo, sendo os registros/resquícios ainda mais necessários neste contexto.

Tais mobilizações propiciaram o convite em 2008 para residência no espaço Intermediae em Madrid – Espanha. A proposta do GIA para a residência foi a instalação/ocupação QG (abreviação de “Quartel General”) do GIA, uma ação do coletivo para propiciar trocas e incentivar práticas colaborativas que interagiriam com o público, o local e seu entorno, através de ações artísticas diversas, mostras, oficinas e encontros. Tratava-se de um espaço híbrido de funções heterogêneas, onde o grupo transformava e definia o espaço a partir das funções que lhes eram atribuídas, como o próprio ato de habitá-lo.¹⁶

Resolvi deixar o grupo em 2009 por divergências na gestão dos projetos e por necessidade de independência para a produção de novas iniciativas.

Em suma, essas experiências no desenho publicitário, docência e projetos colaborativos, interdisciplinares, foram fundamentais para a constituição de meu repertório de artista, que possibilitou um manejo mais maduro entre experimentos de forma e escultura social, operações tático-políticas, assim como a familiarização com práticas adjacentes às práticas plásticas: crítica, curadoria e sistema de consumo da arte. De tal modo que, com o meu afastamento do GIA, se encerra um período de formação e experimentação, incorporando provocações sobre autoria e arquivo, comprometido com o uso crítico do espaço como anteparo democrático e radical. Neste contexto, assim se desenvolve o projeto Mata (minha mostra de formatura na EBA em 2011), evocando o termo “ocupação gráfica”, numa obra fundamentada

¹⁶ Esse formato de exposição – o QG do GIA, um espaço relacional e interativo – repetiu-se por mais 4 vezes, em ambientes e contextos diferentes: em 2008 no MAM-BA, no Wallraf-Richatz Museum em Colônia, Alemanha, local que sediou o Nam June Paik Award, mostra internacional que reúne anualmente, artistas e coletivos contemporâneos do mundo inteiro; em 2009 no Het Domein Museum em Sittard, Holanda, em ocasião da mostra Brazilian Summer (exposição da qual participaram importantes artistas brasileiros juntamente com o GIA, como Cildo Meireles, Artur Barrio, Jarbas Lopes, entre outros) e, também em 2009, o GIA ocupou um casarão no Pelourinho em Salvador, Bahia, durante 6 meses, patrocinado pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

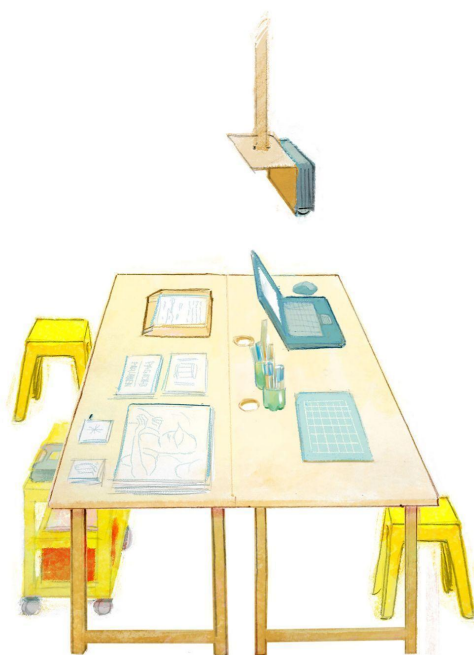
na remixagem de arquivos, processo e performance – uma “volta às raízes” do desenho em minha trajetória.

“Ocupação gráfica” era o termo a qual eu me referia naquele momento para indicar projetos de mural de caráter mais instalativo, expressamente voltados às possibilidades ambientais, um resíduo da influência do G.I.A. (repetindo mais uma vez: Grupo de Interferências Ambientais) e da reverência do grupo à obra de Hélio Oiticica com seus projetos “ambientais”. Assim, por “ocupação gráfica”, identificava potencialmente colegas como Zé de Rocha, Adalberto Alves, Daiane Oliveira e Igor Souza. Aos poucos, o termo vai cedendo a outras definições como “mural” simplesmente, de modo a facilitar a exequibilidade das obras subsequentes.

Entre 2013 e 2014 desenvolvi Ensaio Pagodão¹⁷, uma imersão na cena artística mais popular da Bahia na atualidade, o pagode (ou pagodão, ou swingueira). Iniciado como projeto comissionado da 3ª Bienal da Bahia em 2014, o projeto, que segundo Alejandra Muñoz, curadora da mostra, “consistiu em uma instalação processual”, uma versão compacta de meu ateliê transplantado para a Casa da Música em Itapuã, onde promovi uma ação contínua de ensaios gráficos derivados do encontro com diversos agentes do pagode, resultando, ao fim de dois meses de ocupação, numa publicação impressa.

¹⁷ Na interseção entre Ocupação Gráfica e o Ensaio Pagodão houve o desenvolvimento pleno do projeto Mata que tem centralidade nesta dissertação e será abordado mais detidamente no capítulo 2.

Figura 6 – Ilustração descritiva do projeto instalativo de Ensaio Pagodão apresentado para a produção da 3ª Bienal da Bahia, 2014.



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 7 – Registro de encontro com Bobby, da banda Mr. Bobby, no contexto do projeto Ensaio Pagodão, 2014.



Fonte: Arquivo do autor.

Resultante de um intrincado estético singular e fomentada por uma sociedade cheia de contradições, se sabe que a música superpopular baiana é cercada pela abordagem midiática massiva e desperta atenção de agentes políticos diversos por sua capacidade de fomentar um circuito produtivo amplo e forte. No entanto, esse circuito cita permanentemente repertórios periféricos que, não necessariamente, assumem as contrapartidas positivas deste jogo. No caso, a intenção do experimento gráfico é fissurar relações que partem do processo documental e dos interesses da indústria do entretenimento, buscando num exercício divergente, ficcional, que elogia a diversificação de pontos de vista¹⁸ (que, como veremos mais adiante, já fora experimentado em Mata).

Então, o projeto é uma compilação iconográfica, operando como uma “dobradiça”¹⁹, que combina documento e ficção, não deixando de ser um recurso para proposições políticas baseadas no *desvio* de imagens e conhecimentos, pois, ao mesmo tempo, suscita o pagode, gênero musical cercado por controvérsias²⁰, aparentemente distante do público usual das instituições de artes visuais, discutindo democratização, poder, identidades, infiltração e acessos humanos – uma análise paralela ao comportamento da cidade de Salvador, cheia de fronteiras sociais – testando encontros, cooperações e dissensos, celebrando a diversão em suas potencialidades coreopolíticas.

¹⁸ Alguns dos resultados podem ser vistos em: <http://goo.gl/Iv45YD>

¹⁹ Aqui ressignifico o conceito de “dobradiça” de Estévez (2020, p.4) que ao longo dessa pesquisa foi uma referência fundamental neste como em outros aportes teóricos.

²⁰ Sobre algumas dessas controvérsias, ver Souza (2019, 2015).

Figura 8 – Desenhos produzidos durante a ocupação Ensaio Pagodão, 2014.



Fonte: Arquivo do autor.

Ensaio Pagodão contava com uma agenda de encontros no espaço da Casa da Música e passeios para tomar imagens: uma desculpa para produzir encontros e criar elos. No entanto, no período, começava a me familiarizar com a rede social Facebook. Das interações ali produzidas, saíram a maioria dos conteúdos e mobilizações do projeto e, no próprio Facebook, foi feita uma página²¹ que servia como repositório de conteúdos que reforçavam o vínculo palavra-imagem ou que excediam a possibilidade de apresentação da instalação.

²¹ Ver <https://www.facebook.com/ensaiopagodao>

Figura 9 – Captura de tela da página do projeto Ensaio Pagodão no Facebook.



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 10 – Captura de tela da página do projeto Ensaio Pagodão no Facebook.



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 11– Registro do trabalho Templo/OZ SEM LIMITES/PAGODE ESPIRITUAL/MANDALA. Ilustração feita a partir de still do vídeo Play Way – Parque de Diversão Clip Oficial – Oz Sem Limites no contexto do Ensaio Pagodão, 2014.



Fonte: Arquivo do autor.

Foi neste contexto que surgiu o primeiro desenho da série Templo²².

Tal reprodução da metodologia palavra-imagem, manifestada inicialmente em *Mata* (concebida como uma obra de ocupação gráfica, eventualmente requisitando valores tridimensionais do meio), dessa vez, em *Templo*, se encontrava em peças mais leves, ágeis, bidimensionais, facilmente adaptadas à apresentação em telas de computadores e dispositivos móveis, acessível a galerias e facilmente incorporadas como elementos de decoração. Os novos desenhos, muitos deles feitos a partir de interações com dançarinos usuários do Facebook, eram ajustados a interações orgânicas nas redes sociais e à medida que promoviam vínculos mais discerníveis com as figuras graficamente representadas, afirmavam potenciais sociais mais profundos advindos e remetentes (uma vez que eram remetidas posteriormente às redes sociais) às imagens de referência dessas obras.

Ao relatar essa sequência de eventos, quero evidenciar o grande número de denominações possíveis para minha ocupação como artista nestes quase trinta anos: "subsistência", "interferência urbana", "fotografia", "coreografia", "instalação processual", "arte educação", "escultura social". Sempre tendo o desenho como potencialidade latente. Estas enunciações autoaplicadas ou voluntariamente oferecidas por terceiros, possuem

²² Do mesmo modo que *Mata*, a série é central nesta dissertação e será analisada em seu próprio capítulo.

anteparo nos argumentos de Rosalind Krauss (1984), como a própria transformação perceptiva que se averigua em decorrência das transformações e demandas intelectuais e filosóficas do nosso tempo.

Som Peba

*Você vacilou
Não quis
Não viu
Não dançou
Aquele música alegre²³*

Na minha adolescência nos anos de 1990, herdei um toca-discos Technics de terceira mão. Numa época de prevalência da tecnologia dos *compact discs* e da conseqüente derrocada do prestígio dos discos de vinil, que levaram famílias a se desfazerem de toca-discos e de coleções de vinis acumulados ao longo de décadas, tratando esses itens como lixo, um amigo desse tempo lembra que eu o chamava para ouvir minha coleção de vinis de música baiana em minha casa — Duda, vamos ouvir meu som peba!

Para além do insólito de utilizar objetos descartados, a seleção era desconcertante e parecia despertar certo pânico moral no meu circuito de estudante de escola particular em um bairro de classe média alta como Ondina, que considerava essa música cafona, de má-qualidade, fora de moda, superficial e vulgar. Se havia esquecido essa origem do pseudônimo que uso para assinar parte de minha produção musical (Duda me lembrou disso recentemente), mantenho até hoje essa expressão: Som Peba — denominação autoirônica, de humor e crítica da distinção social promovida por quem assume valores de alta e baixa cultura.

peba

(pe.ba)

2. Bras. N.E. De má-qualidade, ordinário²⁴

²³ “Música Alegre” canção composta por Jorge Alfredo e Chico Evangelista.

²⁴ Definição de “peba” segundo o dicionário *on-line* Caldas Aulete.

A verdade é que apesar de chamar alguma atenção com os *dj sets* inusitados para a época, eu nunca fui um dj muito bom mesmo (o nome Som Peba fazia ainda mais sentido como se fosse uma performance²⁵) e, dos anos de 1990 para 2000, essa experiência de colecionador de discos somou-se ao acesso a um computador e, a partir de 2005, passei a me dedicar, com lançamentos alternativos no MySpace²⁶, à composição musical e fui um dos primeiros artistas a adotar como assinatura a relação da música popular baiana com gêneros eletrônicos²⁷, operando influências da música eletrônica dançante internacional com *samples* e *beats* de samba-reggae, axé music e pagodão, sempre atento às repercussões artísticas e críticas da indústria musical baiana, assim como às suas contradições.

Figura 12 – Influenciado pelo culture jamming, me aproprio da marca do Bloco Camaleão em material gráfico de Som Peba, 2006.



Fonte: Arquivo do autor.

²⁵ Como define Bishop (2018, p.24-25), “Como as histórias da performance artística têm mostrado, a performance em arte visual, desde a vanguarda histórica, existe em uma relação antagônica e des-qualifica [*de-skilled*] com as artes cênicas: pense nas seratas futuristas e no cabaré dadá parodiando o teatro de variedades, ou na maneira como os *happenings* e o *aktionismo* dismantelaram o teatro de prosa em eventos participativos, ou nas subversões lúdicas (e ocasionalmente violentas) do recital de música clássica por parte do Fluxus. A performance em arte visual des-qualificou conscientemente as convenções do teatro profissional, ao deixar de lado aparatos técnicos (figurinos, cenários, iluminação, som amplificado), bem como assentos fixos e a centralidade do texto (com um arco narrativo e desenvolvimento de personagens), em favor de eventos visuais no mesmo espaço-tempo que o público.”

²⁶ <https://myspace.com/sompeba/music/songs>

²⁷ <https://soundcloud.com/sompeba>

Não podemos negar o papel singular que a Bahia ocupa a partir dos anos de 1980 com a ascensão da axé music, fomentando, através da indústria fonográfica, um contraponto ao predomínio do eixo Rio-São Paulo (MIGUEZ, 2002, p.148 e ss.). Como soteropolitano me sinto tanto empoderado por essa história que me precede e que muitas vezes é lida como de mau gosto, quanto incorporo a crítica à cooptação de tais gêneros musicais pelo mundo corporativo.

Figura 13 – Apresentações do dj Som Peba na noite de Salvador, 2007



Fonte: Arquivo do autor.

Mesmo que haja em minha trajetória alguma similaridade ou interseção entre os repertórios mais ou menos identificados entre as artes visuais e a música, me vejo em duas carreiras paralelas, as quais nem sempre consigo conciliar. Identifico interferências frequentes do mercado de arte e do público nos projetos que mais incidem em minha subsistência. Numa análise rápida das notas fiscais eletrônicas (NF-e) do meu cadastro de Microempreendedor Individual (MEI), definitivamente prevalecem projetos de artes visuais como telas e ilustrações. Discotecagens e performances musicais são minoria e normalmente são convocados por curadores e produtores identificados com o setor da música e do entretenimento.

No âmbito coletivo há ainda outras dificuldades: por mais que artistas multidisciplinares, arte híbrida ou proposições neovanguardistas trabalhem para reorganizar criticamente o lugar dos suportes e linguagens tradicionais²⁸ da arte e sejam uma realidade difundida até pelo campo institucional, é razoável reconhecer que esse circuito de trabalho, apesar de existir, pode reproduzir, a partir da ingerência neoliberal, desigualdades em galerias, feiras e museus, ao fomentar seu próprio “precariado” de terceirizados em grandes ou até mesmo médias instituições de arte.

Essa relação quiásmica entre performance e economia é fácil de comprovar com um olhar sobre trabalhos recentes de museus e galerias. Surgiu uma subclasse inteira de performers especializados na execução de obras de outros artistas, com contratos que não chegam a ser de trabalho voluntário, mas que certamente são de curto prazo e desprovidos de assistência médica e seguro desemprego. [...] Mais de 100 pessoas foram recrutadas para a obra *These Associations* (2012) de Sehgal no Tate Modern, das quais havia 50 se apresentando a qualquer momento. Frequentemente o trabalho afetivo é parte dessas obras: performers terceirizados são cada vez mais solicitados a recorrer às suas próprias experiências para conferir autenticidade e criatividade ao projeto de um artista ou coreógrafo. *These Associations*, por exemplo, pedia que os performers se recordassem de momentos em que sentiram pertencimento e que haviam “chegado lá”; essas memórias foram então copiladas em pequenas histórias e repetidas aos visitantes durante turnos de sete horas, quatro ou cinco dias por semana, durante três meses (BISHOP, 2018).

Tais dificuldades podem se traduzir no Brasil por atrasos em pagamentos, intempéries burocráticas, “pejotização”, necessidade de contar com recursos próprios do artista para realizar trabalhos etc. Assim, ainda mais num contexto de aparente desamparo geral brasileiro, há via de regra uma separação de aplicações destes dois circuitos – música/visuais –,²⁹ sobre os quais não quero me alongar muito mais na explicação aqui, mas que se faz também pela organização do campo institucional e mercado, que influenciam nesta aplicação paralela de trabalho. Sendo assim, penso no Som Peba como um interstício para experimentações de outra

²⁸ Como Ludmila Britto (2017, p.40) lembra em sua tese de doutorado, “[...] a crítica de arte norte-americana Lucy Lippard analisa como a arte conceitual foi um movimento que contribuiu para aquilo que denominou ‘desmaterialização do objeto artístico’, um processo que desmistifica a obra de arte, quebra seus padrões tradicionais. Esse processo foi o resultado da necessidade que os artistas estavam sentindo de interagir de formas inusitadas com seus trabalhos, a partir dos anos 1960, propondo novas relações entre o espectador/participante e obra; a presença física do próprio artista – e, muitas vezes, do espectador/participante – torna-se parte primordial da ‘obra-de-arte’, que deixa de ser um objeto estático e finito, expandindo seus limites e possibilidades”.

²⁹ Embora seja preciso ressaltar que, enquanto entre as instituições há abertura relativa para projetos interdisciplinares desse tipo, no setor privado há mais restrições com relação a essas mesmas experimentações. Aproveito para enfatizar que eu tento tirar proveito dessas características. A intenção aqui é somente a de apresentar esse panorama.

ordem, espécie de tubos de ensaio que podem ou não vir a ser utilizados nos outros âmbitos de minha carreira e vice-versa.

Lembro que até pouco tempo atrás minha subsistência vinha principalmente de trabalhos de ilustração e de design; tenho orgulho de trabalhos de direção de arte em capas de discos para nomes como Lazzo Matumbi, Mateus Aleluia, Opanijé, ÀTTØØXXÁ, entre outros. Hoje, como carreira, vejo essa produção muito bem integrada à minha trajetória no circuito de artes visuais, com contribuições bem marcadas no meu repertório de formas e relações sociais.

Sendo assim, me pergunto³⁰: há alternativas para integração destes circuitos? Me arrisco a pensar se, a partir da definição de *de-skilled* (BISHOP, 2018, p.24) tão afim à minha definição de peba, poderia integrar esses circuitos por meio do guarda-chuva da performance? Se os efeitos das imagens impressas em telas são sociais, seria esta uma possibilidade de operar de modo mais determinado através e para estes circuitos? Do mesmo modo, seriam as redes sociais e os aparatos digitais para produção e promoção de imagens um possível denominador comum destes circuitos? Para além da experiência individual, pode um desenho ser um dispositivo social?

³⁰ Neste ponto, mesmo sem ter todas as respostas, faço um exercício de verbalização (Cf. REY, 2002, p.135).



2 MATA

É o bicho, é o bicho!

*Vou te devorar...*³¹

Em 2010, alternando entre atividades como ilustrador, designer e influenciado pelo coletivo GIA, concluí minha graduação em Artes Plásticas na EBA com Mata. A iniciativa desenvolvida durante a disciplina de Desenho VI (que estuda projetos de mural), ministrada por Márcia Magno e Juarez Paraíso e a disciplina de Prática Profissional com Celeste Wanner, foi um marco, me fazendo retomar o contato com projetos individuais voltados para o desenho no campo das artes. Mata, nesse sentido, talvez seja a iniciativa que mais distinguiu minha trajetória, pois definiu uma metodologia e um conjunto de características formais que replico desde então, afirmando uma estética sob a qual sou comumente identificado.

O projeto elabora uma série de desenhos em suportes variados, principalmente parede, madeira e papel, que decorrem da minha relação com registros do carnaval soteropolitano e outros eventos ligados ao campo do entretenimento e lazer, experimentando argumentos crítico-políticos a partir de “alguns elementos emblemáticos da marca Bahia no mundo globalizado: música, protagonismo e performance artística, criatividade, diversidade, em que tradição e modernidade dialogam” (CASTRO, 2010, p.203).

Sobre o carnaval de Salvador de 2020, se sabe: “16,5 milhões de pessoas circularam pelas ruas da capital; 854 mil são turistas” (G1, 2020). Com esses números, se evidencia o potencial para um carnaval interessante para negócios e extremamente midiaticizado. Esta característica se explicita no conjunto de produtos documentais que o define e publiciza, como registros em fotografia e vídeo, transmissões televisivas e *streamings*, repertórios alegóricos que ora expressam poderes coreopolíticos, ora são fortemente amparados pelos interesses de corporações de entretenimento, mídia, turismo e interesses de Estado.

³¹ “O Bicho”, canção composta por Ricardo Chaves.

Uma mirada rápida sobre a contemporaneidade da Cidade da Bahia captura, sem mais, uma nova forma de organização do campo cultural, cujo traço mais marcante é a existência de um vigoroso mercado de bens e serviços simbólico-culturais constituído por uma complexa e extensa rede de criadores e produtores que têm no Carnaval o seu eixo dinâmico. Mais detida, no entanto, a mirada permite que qualifiquemos este mercado como uma mutação essencial do campo cultural (e comunicacional) baiano pelo fato de ter conseguido reverter a tendência concentradora e centralizadora da lógica de indústria cultural que, no Brasil [...] sempre esteve instalada entre o Rio de Janeiro e São Paulo (MIGUEZ, 2002, p.281-282).

De tal panorama, me volto ao argumento sobre o “potencial crítico da diversão”³², da síntese radical e popular que é o carnaval, admitindo disputas e contradições no campo de batalha que é o mito da cidade em festa, às vezes caracterizado num empenho burocrático que empreende entre costumes e tradições³³, deixando para trás seus rastros de memória, identificação e indicativos subjacentes de sua preservação ou não.

Outra noção recorrente é a de “preservação”, que parte de outro pressuposto identitário que é o da possibilidade de que qualquer realidade natural ou cultural possa permanecer sem mudanças ao longo do tempo. Ao instituir-se uma reserva florestal pretensamente se está garantindo a preservação da floresta, ou seja, que ela continue sendo o que ela é desde o princípio. Mas o que ela é desde o princípio é um arranjo ecológico, um bioma em permanente estágio de mutação, motivada pelas alterações, com temporalidades diversas, nos arranjos entre seus múltiplos componentes. O que preservamos é justamente a possibilidade daquele bioma mudar, continuar em transformação. O mesmo ocorre com qualquer prática cultural que se queira preservar, o que preservamos é sua possibilidade de existir e, portanto, de diferir e de divergir (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.17).³⁴

Assim, de uma festa que reúne mais de 1 milhão de pessoas ao dia e perante a ubiquidade das câmeras onipresentes e oniscientes (MARTINS, 2015), é de se esperar que, mesmo assim, exista diversidade de versões, a exemplo da oposição de abordagem entre

³² Desde os primeiros escritos sobre Mata uso essa expressão, numa analogia de potencial “crítico”, de “crítica”, da capacidade de julgar, avaliar, refletir sobre, ou “crítico” de “massa crítica”, como aponta a Wikipedia no verbete sobre Física, em que uma configuração na qual uma reação em cadeia chega ao limite “é denominada de crítica, e diz-se, nesse caso, ter-se obtido criticidade”.

³³ Sobre a diferença entre costume e tradição, ver Hobsbawm e Ranger (1997).

³⁴ Quando me deparei com essa passagem de Albuquerque Júnior (2007), anos depois da elaboração do projeto, eu reconheci a aproximação perfeitamente adequada entre multidão e bioma, que pretendia estabelecer na origem com Mata.

transmissões da TV BAHIA (rede “chapa-branca” de TV ligada à oligarquia midiática da família Magalhães³⁵) e postagens nas redes sociais da montadora audiovisual, Iris de Oliveira³⁶ ou mesmo a capa de Sol da Liberdade³⁷ (sem Sol) de Daniela Mercury, antíteses gráficas do carnaval solar propagado pela “cidade em festa”, sem que, assim, se oponham ao carnaval.

Figura 14 – Captura de tela de postagem de Iris de Oliveira no Instagram durante o verão de 2022. A busca por imagens sem amparo na tradição do carnaval, sugere crítica aos propósitos da grande mídia.



Fonte: Instagram

³⁵ Legado do político baiano Antônio Carlos Magalhães (ACM), prefeito de Salvador durante a ditadura militar, ex-ministro das comunicações no governo Sarney, eleito também governador e senador, historicamente identificado pelo interesse empresarial imiscuído ao poder público.

³⁶ <https://www.instagram.com/p/CmWlzd9rO1Y/>

³⁷ “Na capa de Sol da Liberdade, [...] o ambiente se apresenta como se o Sol estivesse escondido por entre os galhos distorcidos e carcomidos dos mangues. Mercury se apresenta numa pose ‘adulta’ em luz baixa, tépida, que transforma o mangue da locação numa pradaria [...] em disco que marca a mudança de gravadora da cantora e a tentativa de alcançar outros públicos fora do Brasil (cf. verbete Sol da Liberdade, WIKIPEDIA).

Figura 15 – Capa do disco Sol da Liberdade de Daniela Mercury. Projeto gráfico de Gringo Cardia com fotos de Mário Cravo Neto, 2000.



Fonte: Arquivo do autor.

Certamente, o jogo coreopolítico impresso no campo das imagens produz suas marcas. A difusão de novas tecnologias de registro do real³⁸, à medida que o acesso aos meios de captura e de compartilhamento de imagens fotográficas se popularizam e o acesso a acervos se facilita, faz com que novos padrões fractais de realidade e dramaturgia emergjam.³⁹ Seguindo essa lógica, por volta de 2009, quando as câmeras em telefones celulares chegam ao carnaval da Bahia, oferecem uma ruptura imagética e perceptiva. Com dispositivos mais leves, ágeis, mais seguros de serem usados, diminuindo a logística da captura e veiculação de imagens,

³⁸ Tais como câmeras de vigilância e pessoais, celulares, smartphones e tablets (cf. MARTINS, 2017).

³⁹ Martins (2017, p.6) descreve o mesmo processo, a partir do jornalismo: “Soma-se a isso um cenário em que se reconhece a aquisição coletiva de linguagens midiáticas e uma facilidade no acesso à produção de mensagens. O domínio dessas tecnologias possibilita que muitos falem – ao menos em âmbitos restritos ao ambiente virtual da internet –, o que potencializa uma crise da instituição jornalística enquanto instância central autorizada a produzir discursos que traduzem o mundo”.

através de tecnologia WIFI e G (de tecnologia de internet móvel), o observador automaticamente imerge na multidão foliã, propulsionando novos valores de perspectiva, profundidade de campo, hierarquia compositiva, ritmo e equilíbrio, outras temáticas, assimilando novos gestos durante o ato de registro, dentre outras características que devem ser destrinchadas adiante. Mais importante, a aproximação do gerente das imagens das figuras registradas, assim como a desierarquização da relação fotógrafo/objeto, promove novos critérios morais e discursivos, que remetem às reflexões que trouxe anteriormente sobre o desenho de modelo vivo. Agora, o carnaval toca a lente da câmera, dá porrada, conversa, paquera, rouba o dispositivo, numa mudança consistente da dramaturgia higiênica de anos anteriores, promovida prioritariamente pelo mundo institucional e empresarial.

Figura 16– Fotografia do Campo Grande, carnaval do final dos anos de 1990, a posição da câmera emula o observador que olha privilegiadamente sobre a multidão foliã, valorizando o contingente de pessoas, tendo o bloco com cordas como ponto central da composição.



Fonte: Acervo do Bloco Eva.

Figura 17– Fotografia de operador de câmera da TV estatal TVE feita a partir de uma câmera de celular. Imagem que deveria ser restrita aos bastidores, vaza em fotografia do celular do artista durante o circuito do carnaval.



Fonte: Arquivo do autor

Assim, cenas nunca antes registradas passaram a “existir”, causando impacto nas transmissões tradicionais, produzindo uma mudança no conceito de acontecimento⁴⁰.

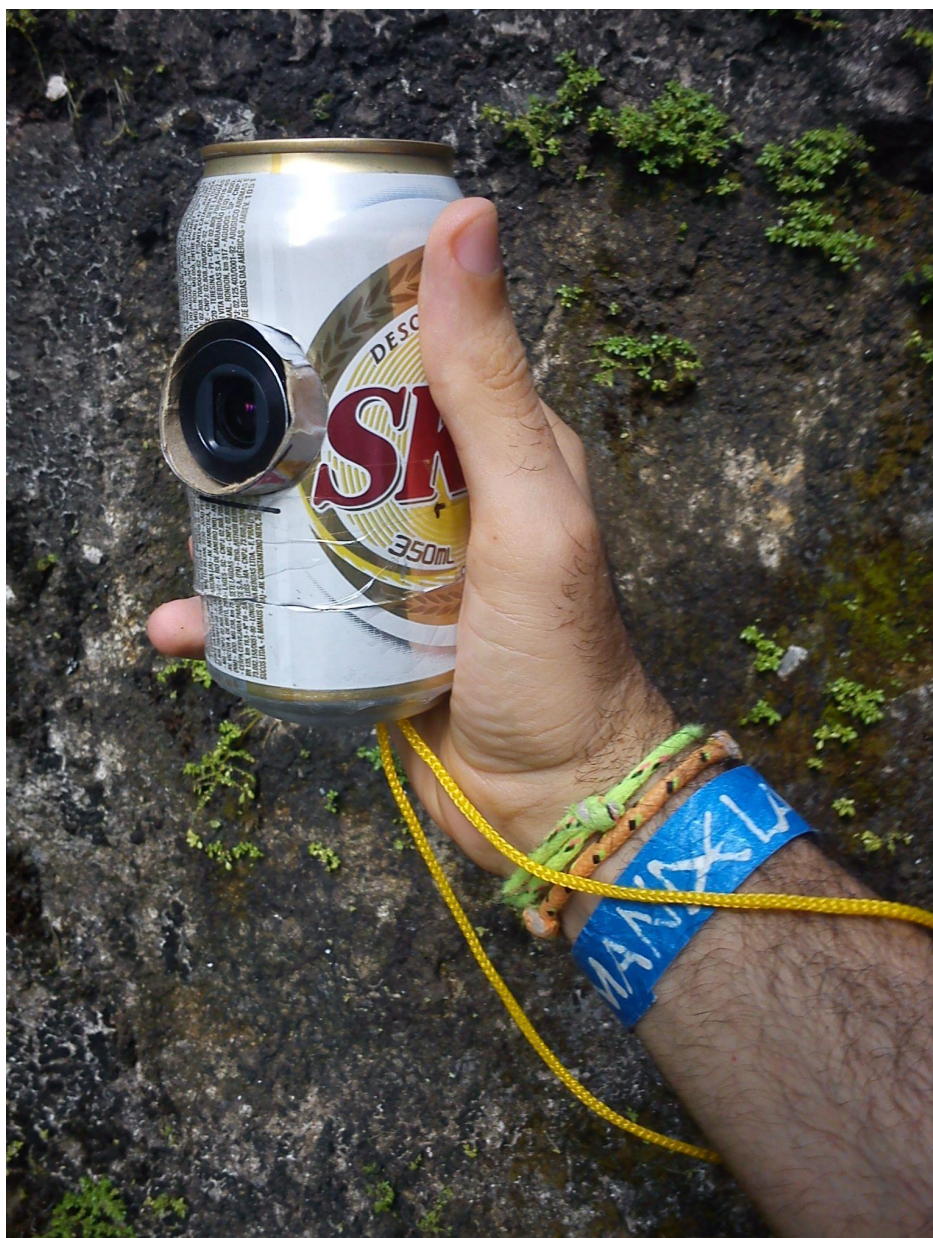
O projeto Mata começa nessa época, em 2009, como meio de organizar a surpresa com o novo repertório de imagens produzidas em torno do carnaval, numa série de desenhos que, a partir da coleta de imagens de acervos diversos (*stills* de vídeos do Youtube ou até mesmo fotos tiradas numa câmera fantasiada de lata de cerveja⁴¹), evidenciam a presença humana na festa, através de figuras representadas graficamente. Tal presença também pode ser considerada no próprio processamento da fotografia até se transformar em desenho, tirando partido do efeito

⁴⁰ Sobre esse conceito de acontecimento, faço aqui uma amplificação de Martins (2015, p.10), que o utiliza para explicar as transformações do campo jornalístico a partir da popularização dessas novas ferramentas: “Entre as mudanças causadas por tais processos no sistema jornalístico estão as transmutações no conceito de acontecimento, em razão da midiaticização do mundo vivido, e uma certa crise sobre os valores-notícia; por consequência, registros diversos são elevados a notícias (ou utilizados como mote delas) [...]”

⁴¹ Sobre esse dispositivo, ver o item no final deste capítulo.

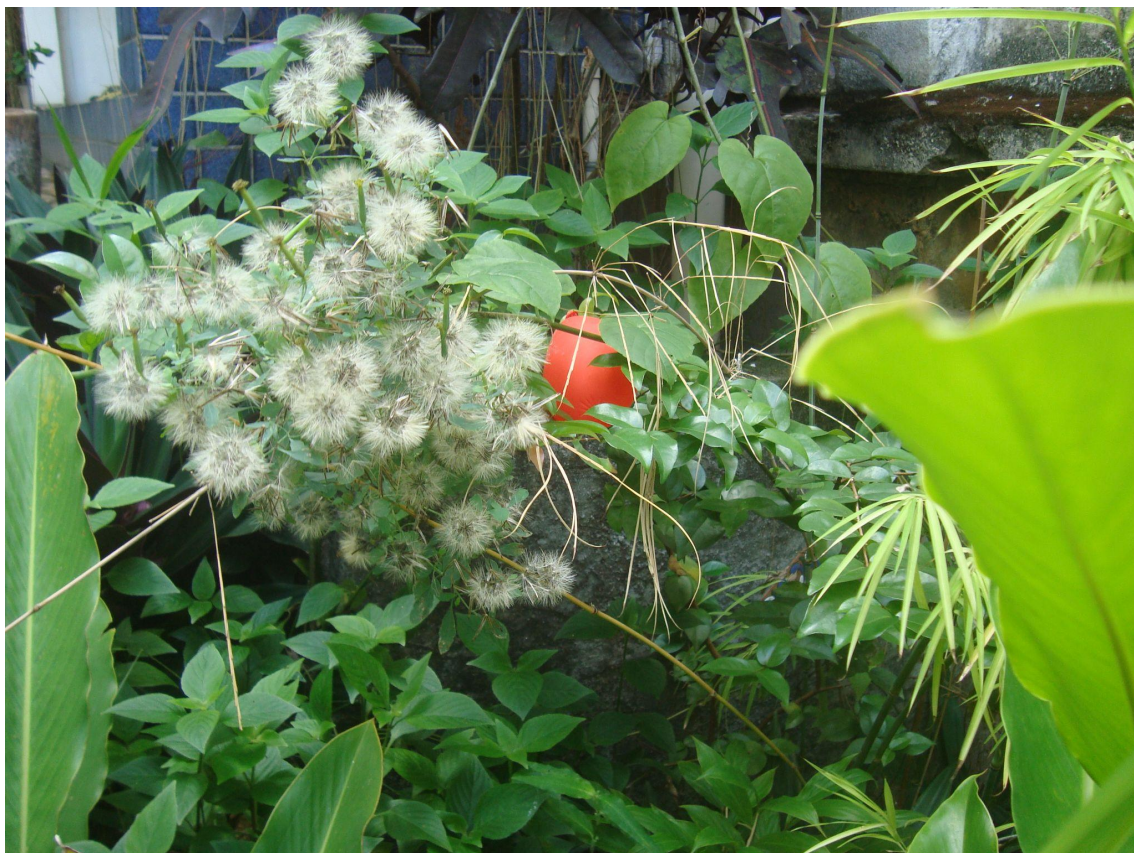
documental, suscitando gestos, texturas, perspectivas, elementos de interface gráfica digital, suportando uma reflexão sobre alteração de poderes nos meios de informação.

Figura 18 – Registro da câmera digital Cybershot da Sony fantasiada de lata de cerveja Skol pro carnaval de 2010 (tirando foto das pessoas discretamente na confusão da festa e me divertindo com a situação)



Fonte: Arquivo do autor

Figura 19– Fotografia de plantas crescendo sem planejamento no meu quintal. Espécies conhecidas e desconhecidas alheias aos planos paisagísticos da casa se insurgem contra roteiros de utilidade predefinidos.



Fonte: Arquivo do autor.

Pensando a expressão que dá nome ao projeto, “mata” é o nome de um tipo de vegetação ou a designação de uma circunstância social entre seres vivos? São imagens que atuam no questionamento dos mecanismos de coexistência, como diz Emanuel Araújo sobre uma das versões do “Mata” para a mostra “A nova mão afro-brasileira”, 2013:

[...] seu grande mural construído do lado de fora do Museu Afro Brasil, se contrapõe à paisagem do Parque Ibirapuera. Esse mural pintado em azul reflete um artista voltado em registrar a multidão imaginária de uma grande cidade, um turbilhão de gente que se aglomera em ação, uma metáfora política com ritmos, formas, linhas, massas, para falar da paranoia de um mundo em transformação crescente e desesperado.

De fato, a leitura de Emanuel remete às aglomerações e suas potências furiosas, no entanto, faço uma extensão e chamo atenção para as definições corpóreas da multidão na definição de Antonio Negri, na tentativa de expandir as percepções sobre o trabalho.

Multidão é o nome de uma imanência. A multidão é um conjunto de singularidades. A partir dessas premissas, podemos imediatamente começar a esboçar a trama de uma definição ontológica do que resta da realidade, no momento em que o conceito de povo é libertado da transcendência. A maneira pela qual o conceito de povo foi delineado dentro da tradição hegemônica da modernidade é de todos bem conhecida. Hobbes, Rousseau e Hegel produziram, cada um a sua maneira e de diferentes modos, um conceito de povo assentado na transcendência do soberano: nas cabeças desses autores, a multidão era considerada como caos e como guerra. Sobre esta base, o pensamento da modernidade opera de uma maneira bipolar: abstraindo, por um lado, a multiplicidade das singularidades, unificando-a transcendentalmente no conceito de povo, e dissolvendo, por outro lado, o conjunto de singularidades (que constitui a multidão), para formar uma massa de indivíduos. A teoria moderna do direito natural, seja em suas raízes empíricas ou ideológicas, é sempre um pensamento da transcendência e da dissolução do plano de imanência. A teoria da multidão exige, ao contrário, que os sujeitos falem por si mesmos: trata-se muito mais de singularidades não-representáveis que de indivíduos proprietários (NEGRI, 2005, p.15).

E complementa:

Quando prestamos atenção aos corpos percebemos que não nos defrontamos simplesmente com uma multidão de corpos, mas que todo corpo é uma multidão. Entrecruzando-se na multidão, cruzando multidão com multidão, os corpos se mesclam, mestiçam-se, hibridizam-se e se transformam; são como ondas do mar em perene movimento, em perpétua transformação recíproca [...] (NEGRI, 2005, p.20).

Assim, aproveito a dissonância táctica no vínculo “palavra-imagem” de Mata, na qual a relação entre título da obra e composição desenhada utilizam da operação duchampiana⁴², e abordo a ambivalência intrínseca entre o termo “mata”/“matar”, remetendo ao terror controlado

⁴² Segundo Ferreira e Cotrim (2022, p.14), “A operação duchampiana estabelece uma relação com a palavra intrínseca à própria poética, e, assim, uma articulação entre os campos verbal e visual – ou ainda uma forma de Arte verbal sem ser literária – com profundas repercussões na arte contemporânea [...]”.

que se popularizou no final dos anos 2000 nas TVs abertas⁴³⁴⁴, tanto quanto celebro o “mata”/“mato” (vegetação) em analogia positiva ao conceito de multidão de Negri em sua “multiplicidade de singularidades”.

Figura 20 – No convite da exposição, produzido por mim mesmo, fica explícita a analogia entre mata/mato.



"Mato" é o nome de um tipo de vegetação ou a designação de uma circunstância social entre seres vivos?
...Talvez a iminência de uma invasão sutil e silenciosa.



MATA

Ocupação gráfica de
Pedro Marighella

Galeria ACBEU
Visitação de 19/04 a 08/05
(intervenção aberta ao público)
Coquetel 23/04, às 19 h
Registros e processo
www.pedromarighella.com

ACBEU Av Sete de Setembro, 1883, Corredor da Vitória, Salvador, Bahia
CEP 40080-002 - Tel. 3444.4411 - www.acbeubahia.org.br
Segunda à sexta 14 às 20h
Sábados 16 às 20h



Ilustração: Pedro Marighella

www.cadamacaco.com.br

IMPRESSO

Fonte: Arquivo do autor

⁴³ A partir deste período passou a ser mostrado cenas de briga produzidas por dispositivos móveis e flagrantes dos circuitos do carnaval em imagens alternativas ao fio temporal da cobertura oficial. De tal modo, que parecia existir o carnaval em que “E viver será só festejar” (verso de “Baianidade Nagô”, composta por Evandro Rodrigues) e o carnaval dos brigões.

⁴⁴ À exemplo das imagens-denúncia do programa Cidade Alerta (2013) da TV Record Bahia, conhecido por explorar o terror controlado por meio da difusão de vídeos de brigas e violência no circuito carnavalesco.

Ainda sobre as estratégias do vínculo palavra-imagem, lembro de conversa no aplicativo Whatsapp com Zé de Rocha, artista de minha geração e amigo, sobre o uso da palavra “Risco”⁴⁵ no título de uma série de desenhos-performance que utilizam a guerra de espadas juninas da cidade de Cruz da Almas como tema:

[15:00, 14/06/2022] Zé De Rocha: Oi, Pedrinho! Tudo bem? A sugestão de usar “palavra-imagem” em um mesmo termo foi de Sonia [Rangel]⁴⁶. Trata-se de uma opção que tem muita relação com o pensamento dela, com a maneira como ela entende “imagem” como processo de pensamento.

[15:01, 14/06/2022] Zé De Rocha: Nesse sentido, “risco” é uma palavra que, dentro do meu processo de criação, indica uma clave de imagens. Aproximando o sentido que clave tem na música, como algo que ordena meu pensamento. Eu escolhi a palavra “risco”. Aproximar essa palavra do que eu busco como artista facilita que eu reconheça as minhas características como criador. E serve também para que eu consiga comunicar minha busca poética para os outros.

Deste modo, observando as leituras possíveis do vínculo palavra-imagem, afirmo que “Mata”, em sua “clave de imagens”, está também relacionado ao acúmulo e dispersão gráfica de figuras desenhadas, como uma analogia possível à organização/desorganização de espécies vegetais que se manifestam perifericamente à domesticação humana.

Definido o método de construção, a primeira montagem de Mata ao público aconteceu em ocupação individual da Galeria ACBEU em 2009. Durante uma semana permaneci isolado, desenhando com marcadores⁴⁷ diretamente sobre a parede do local a partir de uma composição concebida previamente, dando corpo à mostra como evento, num acordo com a galeria para que não abrisse a exposição sem “nada” a ser visto. Depois deste período, o processo passou a contar com a visitação do público e ganhar ares de performance.

⁴⁵ Na obra de Rocha, “Risco” é lido simultaneamente como perigo ou traço, marca gráfica ligada ao desenho.

⁴⁶ Sonia Rangel, artista e orientadora de Rocha no mestrado e doutorado.

⁴⁷ Neste momento foram usados marcadores da marca Molotow à base de álcool.

Figura 21 – Primeira montagem de Mata em ocupação individual da Galeria ACBEU, 2010. Na imagem, o exemplo do uso do marcador e um rascunho em papel com a composição concebida previamente.



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 22 – Detalhe do rascunho de composição inicial. À medida que a mostra ocorria essa composição inicial foi ampliada em novos trechos feitos mais ou menos de improviso.



Fonte: Arquivo do autor

Mesmo com o roteiro de trabalho apoiado na referência de um esquema bidimensional⁴⁸, a rotina de construção da obra, sem um formato final definido e apenas com data de conclusão fixada pelo encerramento da pauta da galeria, sempre manteve como princípio o caráter de obra aberta, buscando, entre o diálogo com a arquitetura do espaço, assim como seus usos, uma razão construtiva, reforçada pela lógica de ocupação gráfica.

Figura 23 – Primeira montagem de Mata em um dos seus momentos abertos ao público. Galeria ACBEU, 2010.



Fonte: Arquivo do autor.

⁴⁸ De modo geral, as composições de Mata são produzidas a partir de esquemas concebidos com antecedência, ou uma curadoria prévia de referências. No caso do ACBEU em 2010, o painel teve como recurso construtivo a referência de uma ilustração esquemática impressa, pensada com antecedência e o pequeno auxílio de um projetor ligado a um computador com os mesmos esquemas organizados em formato digital. Entendo, hoje, que a coleta de referências, assim como a produção de esquemas, que casualmente chamo de rascunho digitais, podem ser parte integrante da obra, como ficou explicitado em 2014, numa volta ao processo aberto de trabalho em Ensaio Pagodão.

Figura 24 – Painel em processo com detalhe do painel de comunicação feito à mão em primeiro plano, dão a entender que todos os elementos do espaço expositivo compunham a obra.



Fonte: Arquivo do autor

Depois da ocupação da Galeria ACBEU, o processo aberto de trabalho foi abandonado, pela dificuldade de negociação com espaços expositivos⁴⁹ e formatos de mostra disponíveis, sendo retomado em caráter excepcional no projeto Ensaio Pagodão, durante a Bienal da Bahia em 2014. As demandas de subsistência que se colocam no conjunto do trabalho também impõem mudanças significativas nas características da produção: na enorme maioria de obras que ficam disponíveis para venda, através de minha relação com galerias⁵⁰, se destacam as vendas de trabalhos bidimensionais em suportes tradicionais como telas e papel. Se antes prevaleciam os interesses mais experimentais na construção da obra no modelo ocupação gráfica, a partir de então, a urgência na produção dá espaço para obras feitas com

⁴⁹ A exemplo da 10ª Bienal do Recôncavo em 2011, em que, a princípio, não foi oferecido o mínimo de estrutura de superfície para executar o segundo mural da série Mata. A estrutura foi providenciada depois que quase desisti de executar o projeto que me agraciou com o primeiro prêmio naquela edição do evento. Este é um exemplo da diferença que existe entre a teoria do trabalho multidisciplinar e a prática de sua execução, a que me referi no capítulo 1.

⁵⁰ Desde 2011 trabalho em colaboração com a galeria RV Cultura e Arte.

mais tempo e conforto, no ambiente controlado de ateliê, fazendo com que o procedimento construtivo na escala registro/desenho apareça mais como um resíduo de realidade no resultado cada vez mais fotográfico dos desenhos, revelando meios-tons e o uso de recursos técnicos mais sofisticados na preparação de bases para o suporte, assim como a utilização de máscaras adesivas e líquidas para reservar propriedades de contraste e definição das manchas gráficas. Com a possibilidade de resultados mais fotográficos, remetendo a uma retórica ainda mais comprometida com o gerenciamento de referenciais, o uso de acentos gráficos se manteve e prevaleceu como parte essencial de minha produção nos anos seguintes.

Figura 25 – Seleção e tratamento prévio de imagens para uso no painel da série Mata na 10ª Bienal do Rio de Janeiro. 2011.



Fonte: Arquivo do autor

Figura 26 – Aplicação de referências projetadas para execução do painel da série Mata na 10ª Bienal do Recôncavo. No alto, à esquerda da foto, vê-se parte da interface do aplicativo Adobe Photoshop, utilizado no tratamento das fotografias, tornando-as mais contrastadas e, portanto, mais fáceis de serem interpretadas no desenho linear. 2011.



Fonte: Arquivo do autor

Deste modo, a escala registro/desenho ou real/ficcional, são afetadas cada vez mais pela manipulação digital dos modelos-referência dos rascunhos digitais, fazendo que meu corpo de artista se apresente cada vez mais ciborguizado⁵¹ no ambiente de ateliê, acoplado ao *cockpit* do trio computador, *tablet* e projetor⁵², favorecendo composições mais complexas, sendo, nas coletas de figuras de referência, mais fácil remover elementos de fundo, havendo consequente

⁵¹ Um neologismo meu pra aquilo que tem qualidade de ciborgue. Ciborgue ou *cyborg* é um organismo dotado de partes orgânicas e cibernéticas, geralmente com a finalidade de melhorar suas capacidades utilizando tecnologia artificial. Utilizo esse neologismo para me referir à existência intercedida, demandante e atendida, pelas tecnologias eletroeletrônicas e digitais, agindo de modo imanente às formas de ser.

⁵² Durante minha primeira exposição individual na RV Cultura e Arte, em 2013, com obras com claro potencial comercial, minha área de trabalho contava com um laptop Asus, uma mesa digitalizadora Wacom e um projetor Benq.

substituição pelo fundo vazio que compõe elemento dialógico nas composições, reforçando uma dramaturgia que atua na evidência dos corpos em seus vestígios cinéticos, coreopolíticos, na multidão, e o embate semiótico com as áreas vazias.

Figura 27 – Produção de desenho da série Mata em ateliê. Destaco o computador e projetor na execução da peça. 2013.



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 28 – Composição da figura anterior pronta. O desenho inteiro depende da composição de referências extraídas de fotos diversas de meu acervo.



Fonte: Arquivo do autor

Figura 29 – Obra da série Mata em exposição na RV Cultura e Arte, 2013



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 30 – Produção de desenho da série Mata em ateliê. Destaco o projetor na execução da peça. 2013.



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 31– Obra da série Mata em exposição na RV Cultura e Arte, 2013. O desenho inteiro depende da composição de referências extraídas de fotos diversas de meu acervo. Destaco através deste experimento o esvanecimento das configurações de perspectiva.



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 32 – Pormenor da figura 31



Fonte: Arquivo do autor

Figura 33– Em vez da lógica de acúmulo de referências presente nas composições anteriores, na série Mata experimento também a subtração de elementos da referência original, alterando a hierarquia entre elementos figurativos, reforçando características dramáticas e ficcionais inerentes a este método de construção.



Fonte: Arquivo do autor

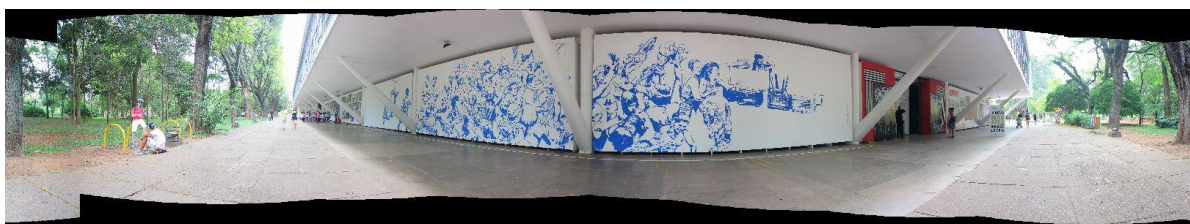
Figura 34 – Detalhe de desenho a partir do original (Figura 33).



Fonte: Arquivo do autor

Mata foi realizado em formato mural três vezes. Primeiro, na extinta galeria da Associação Cultural Brasil Estados Unidos (ACBEU), em 2010, em projeto premiado na Bienal do Recôncavo, em 2011, e na mostra A Nova Mão Afro-Brasileira com um grande mural de trinta metros de comprimento, desenhado na parede externa do Museu Afro Brasil Emanuel Araújo, em 2013. Na abertura desse evento, os artistas participantes foram convidados a apresentar suas obras no auditório do espaço cultural. Por decisão da equipe curatorial, para facilitar a logística de apresentação, os artistas foram divididos por categorias de linguagem, e Mata, que se apresentava como elaboração gráfica e até então vinha sendo identificado como obra mural, foi convidado para ser apresentado na abertura da mostra na categoria de fotografia, evidenciando a origem dos desenhos em imagens de corpos capturadas em *stills* de vídeo da plataforma Youtube. Diante dessa contradição, aproveitei a oportunidade para expor as características documentais do projeto. Naquele momento, atualizando percepções, essa confusão de características de linguagens distintas colaborou com as ambiguidades inerentes ao discurso do artista e tal situação acendeu a necessidade de investigar, tal como é descrito aqui neste texto, as dinâmicas de cada linguagem envolvida e as diversas escalas de representação do corpo e agências implicadas no trabalho. Se a origem do projeto buscava o vínculo “palavra-imagem” como recurso poético, os limites de atuação “desenhista-coletor de fotos” pareciam corroborar com minha metodologia crítica. Se eu estava pensando numa concepção heterogênea de imagens, além do desenhista, tais instâncias evidenciavam as agências de origem da imagem: o folião pipoca coreopoliticamente presente nos registros que me atraíam, os interesses de Estado e demais instâncias institucionais e de mídia implicadas na tradição formal das fotos carnavalescas, texturas digitais e *bigtechs*. Naquele momento, Mata se descompatibilizava do destaque na representação do corpo e da cena, para investir numa ênfase gráfica do gerenciamento de imagens.

Figura 35 – Fotografia panorâmica do painel na fachada do Museu Afro Brasil Emanuel Araújo. Cara a cara com a mata do Parque do Ibirapuera em São Paulo, 2013.



Fonte: Arquivo do autor

Figura 36 – Estrutura requerida para a realização do painel (Figura 35). Inclui projetor, andaime, faixa de isolamento.



Fonte: Arquivo do autor

Figura 37 – Execução do painel anterior (figura 36). Por orientação do curador, o painel foi feito a partir de uma composição em desenho pré-existente em vez de fotografias.



Fonte: Tiago Lima

Em 2014 fui convidado para participar da mostra “Esboço para uma coreografia”, na Galeria Central, São Paulo, com curadoria de Olivia Ardui. Novamente, fui influenciado pela provocação inesperada da curadoria. Dessa vez, como o próprio nome da mostra sugere, fui levado a pensar, além das relações com a fotografia, como minha produção se adequava à chave da “coreografia”.

Nas composições dos desenhos da série Mata, Pedro Marighella sugere as interações e as fricções entre os foliões, assim como as dinâmicas de inclusão e exclusão que emergem no carnaval de Salvador e que são encarnadas pela separação do cordão de delimitação do bloco. Com intuito de ressaltar o potencial crítico da diversão, o artista isola e redesenha, a partir de imagens próprias e outras que circulam na internet, esses corpos dançantes sob um fundo branco. No entanto, não fica claro o que realmente se passa: os indivíduos se entregam à folia da festa, estão discutindo ou brigando? (ARDUI, 2014)

Em 2019, fui convidado para produzir um projeto comissionado para o acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP), por ocasião da exposição Histórias da Dança, com curadoria de Adriano Pedrosa, Julia Bryan-Wilson e, mais uma vez, Olivia Ardui. Num primeiro contato com o grupo de curadores me foi encomendada uma obra da série Mata sobre o carnaval de Salvador. Por se tratar de uma peça comissionada, estender a pertinência do projeto para além dos limites baianos, sem que para isso tivesse que abrir mão da audácia pop da “cidade em festa”, parecia uma bela chance de diálogo com o museu não só para promover essa marca – “vender o peixe” da utopia carnavalesca baiana a partir do meu lugar de fã –, mas pessoalmente era também uma oportunidade de destaque em um espaço tão prestigioso. Assim, foi ideia minha incluir a história em que Daniela Mercury canta para uma multidão no vão livre do MASP em São Paulo em 1992. Com a apresentação interrompida sob a alegação de que a animação do público poderia comprometer a estrutura do prédio, o fato marca a chegada do gênero axé music no Sudeste brasileiro e, por consequência, a consagração de sua popularidade.

Figura 38 – Still de vídeo em que Daniela Mercury canta para uma multidão no vão livre do MASP em São Paulo em 1992.



Fonte: Globo.com

Seguindo um roteiro mais convencional, o projeto poderia funcionar só com a recomposição gráfica resultante dos acervos de imagens do show de Daniela. Cogitou-se uma grande tela enfatizando a multidão do show de 1992, talvez uma estrutura de palco cercando o objeto, numa reencenação que privilegiaria o protagonismo sincrônico da multidão, causando o pânico do corpo institucional frente a energia dos foliões paulistas *barbarizados* pela música. Doces Bárbaros? Sobre esta presença, Bryan-Wilson (2020) escreve:

Quando acontece, a sensação beira o indescritível: você está na pista de dança, lado a lado com outros corpos, a batida da música vibra atravessando a todos, e a multidão começa a se mover como uma só. Celebrado como um fenômeno eufórico que, em algumas tradições espirituais, chega a se aproximar do divino, a sincronidade entre hordas de pessoas dançantes, seja em uma *rave*, ou durante um ritual, é notável por misturar um conjunto de indivíduos em uma única massa coordenada. Contudo, essa simultaneidade de música e multidão pode ter efeitos imprevisíveis, como o show da superestrela baiana Daniela Mercury no vão do MASP, em 1992, quando a dança rítmica de seus frenéticos espectadores, que lotaram o espaço e transbordaram avenida Paulista afora, ameaçou a integridade estrutural do icônico prédio modernista de Lina bo Bardi (1914-1992).

Bryan-Wilson (2020) trata de questões sobre a multidão que estão presentes nas composições de Mata, mas, diferentemente dela, penso que, para além da ameaça da tragédia (o imprevisto da folia sincrônica negando a precisão da engenharia), o trabalho sugere uma

outra leitura possível, sob o comando da nordestina Daniela, do negro “axé”⁵³ (mesmo com as contradições do termo, vamos lá), ao colocar o símbolo de poder da burguesia sudestina em questão pelo arrebatamento festivo: o prédio modernista ameaçado pelos nordestinos “pebas”. Neste dia, graças à axé music, colocou-se a uma derradeira prova a solidez do prédio do MASP – que, como era de se esperar, saiu-se muito bem –, mas também revelou, do meu ponto de vista, a falta de convicção da elite paulistana, ali representada pela secretaria de cultura⁵⁴, na solidez do ideário modernista de Lina Bo Bardi que erigiu esse projeto. Eles, os mais instrumentalizados para saber que o prédio não poderia cair, resolveram ceder ao pânico moral do que seria a vitória do

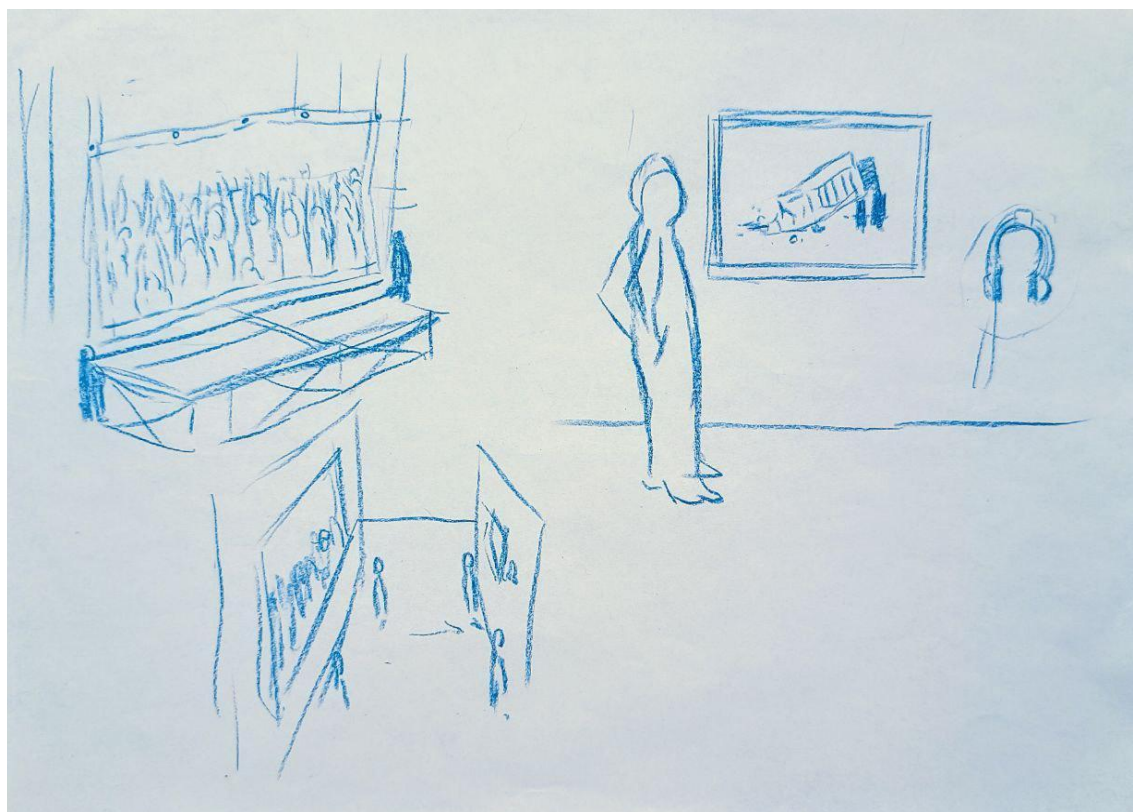
*Retirante ruralista, lavrador
Nordestino Lampião, salvador
Pátria sertaneja, independente
Antônio Conselheiro em Canudos presidente
Zumbi em Alagoas, comandou
Exército de ideais
Libertador, eu
Sou mandinga, Balaiada
Sou malê
Sou búzios, sou revoltas, arerê
Ô Corisco, Maria Bonita mandou te chamar
Ô Corisco, Maria Bonita mandou te chamar
É o vingador de Lampião
É o vingador de Lampião
Êta, cabra da peste
Pelourinho, Olodum somos do nordeste
Êta, cabra da peste
Pelourinho, Olodum somos do nordeste⁵⁵*

⁵³ O termo axé music foi criado pelo jornalista Hagamenon Brito em 1987 para designar pejorativamente o movimento musical que ele reconhecia no disco *Magia* de Luiz Caldas. Ironicamente, produtores e artistas do gênero passaram a utilizar o termo que justamente afirmava a relação da axé music com a herança cultural negra, em sintonia com os interesses da marca Bahia.

⁵⁴ A descrição deste fato consta dos depoimentos ao documentário *Axé: Canto de um Povo de um Lugar*, que inseri na obra, de Daniela Mercury e de Jorge Sampaio, diretor do Bloco Eva, sobre a apresentação da cantora no vão livre do MASP durante o projeto *Som do Meio-Dia*, em 1992: “Jorge Sampaio (JS): *Tinha esse projeto, som do meio-dia, para pegar os boys, os caras que trabalhavam ali pela Paulista, na hora do almoço. A prefeitura montou um palquinho no vão livre do MASP e se apresentavam alguns artistas ali. E aí rapaz, nós fomos, né?* Daniela Mercury (DM): *Pá, comecei a cantar... Comecei a cantar, as pessoas cantavam comigo. E começou a juntar gente, juntar gente, juntar gente...* JS: *Era impressionante, rapaz. Os ônibus passam, largavam na Paulista, VRÁ! Ficou pequeno, meu amigo. Lotou aquilo ali. Um turbilhão de gente assim, descendo dos elevadores, dos prédios, tudo que era lado chegando gente. Trancou a primeira via da Paulista...* DM: *Aí, quarenta minutos depois, a secretária de Cultura do Estado de São Paulo entra no palco e me pega pelo braço. Fui tentar levantar o braço, não consegui. Ela fez: Você tem que parar o show. Eu disse. Por quê? Você parou a paulista, o MASP tá sacudindo, as obras tão sacudindo, a gente tá no maior vão livre da América Latina e o povo tá com medo disso cair.* JS: *Resumo da ópera. Primeira página dos cinco maiores jornais de São Paulo* (KERTÉSZ, 2016).

⁵⁵ “Revolta Olodum”, canção composta por Domingos Sergio e José Olissan.

Figura 39– Esboço para obra comissionada para o MASP, 2020.

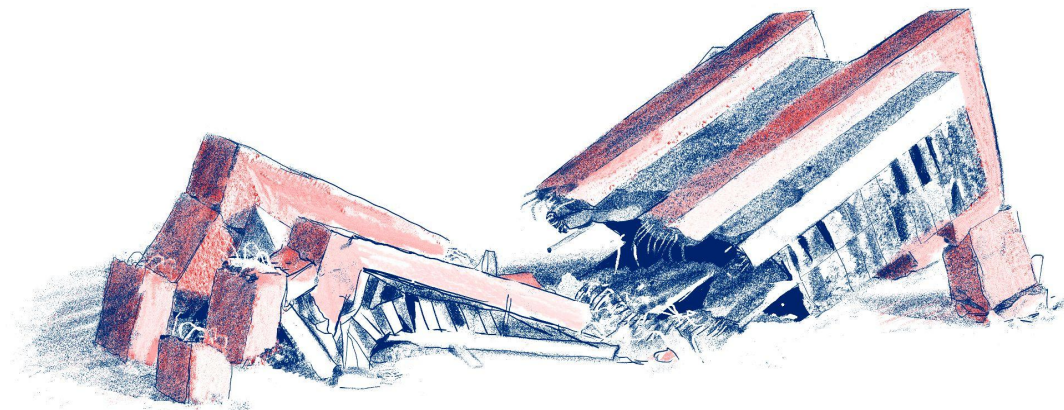


Fonte: Arquivo do autor.

Decidi então fazer uma leitura irônica desta fabulação institucional e acrescentar uma segunda peça, como um anexo: uma ilustração digital do prédio do MASP demolido.

A pulsação daquelas mais de 20 mil pessoas é representada em um grande desenho baseado em uma fotografia histórica daquele encontro e interpretada pelo artista com o cuidadoso marcador azul que é a sua assinatura. Marighella, que assim como Mercury, é de Salvador, justapõe o público alegre a uma imagem menor na qual imagina o que poderia ter acontecido naquele dia se o show não tivesse sido interrompido pela prefeitura de São Paulo: aqui o museu desmoronou no chão, seus pilares foram quebrados pelas vibrações geradas pela multidão pulando em uníssono ao som dos ritmos do axé. Que outros estragos podem ser causados quando dançamos juntos, sincopando nossas ações para formar uma unidade poderosa? Que força, prazer ou caos poderia resultar disso? (BRYAN-WILSON, 2020)

Figura 40 – Detalhe da ilustração digital para a obra da série Mata para o MASP, 2020.



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 41 – Montagem da obra para a mostra Histórias Brasileiras em 2022. Marcador sobre lona de algodão (1,7x1,20m); Impressão fine art de ilustração digital sobre papel (0,8x0,6m); Transcrição dedepoimento da cantora Daniela Mercury sobre a apresentação que levou cerca de 20 mil pessoas ao show no vão livre do MASP em 1992. Dimensões variáveis, 2020.



Fonte: Arquivo do autor.

Câmera fantasiada de lata de cerveja

*Nesse suingue
Na farra de curtição
Vou atrás do caminhão
Com minha lata na mão
Loira gelada
Canto para o povo ver
Carnaval, festa de massa
Vou curtir meu bem querer*

*Eu quero uma latinha
Transbordando você
Eu quero uma latinha
Pra botar o que beber⁵⁶*

Quando lembro do primeiro gesto de busca de referência para Mata, na qualidade de *spectator* (BARTHES, 1980), indo na direção da fotografia, penso aquilo como parte fundamental para organizar todo meu processo criativo até hoje. Mas, nem sempre esse encadeamento de atos esteve distribuído como é atualmente. A princípio, imaginava que aplicando as formas ostensivas das interfaces do Youtube e Facebook, aplicando os elementos das galerias de fotos e vídeos (tais como barras de tempo, botões de “play” e outros) em minhas composições de desenho, me conectaria com a retórica daqueles anos de 2010. Melhor dizendo, conectaria aquelas imagens urbanas de Salvador (antes, só analógicas) a essa nova geografia fractal das redes e realidade das linguagens digitais. Acreditava que as formas produzidas naquele contexto eram a reivindicação de um lugar de direito de nós baianos⁵⁷ na modernidade, na indústria das telecomunicações, na internet, nas inteligências em rede, na promessa de acesso aos capitais que aquele contexto oferecia.⁵⁸ Nesse sentido, o olho estava para a fotografia, mas o olhar estava, numa perspectiva de prática política ou crítica, no consumo de imagens, estava implicado pelas máquinas, *ciborguizado*.

⁵⁶ A Latinha, canção composta por Carlinhos Brown e Alain Tavares.

⁵⁷ Usado aqui como figura alegórica orientalista. Dissidente, anti-imperialista de influência nativista (cf. SAID, 1979).

⁵⁸ Valores arrecadados pelo domínio das tecnologias da informação e os efeitos de soberania conferidos aos entes geopolíticos dos anos 2000.

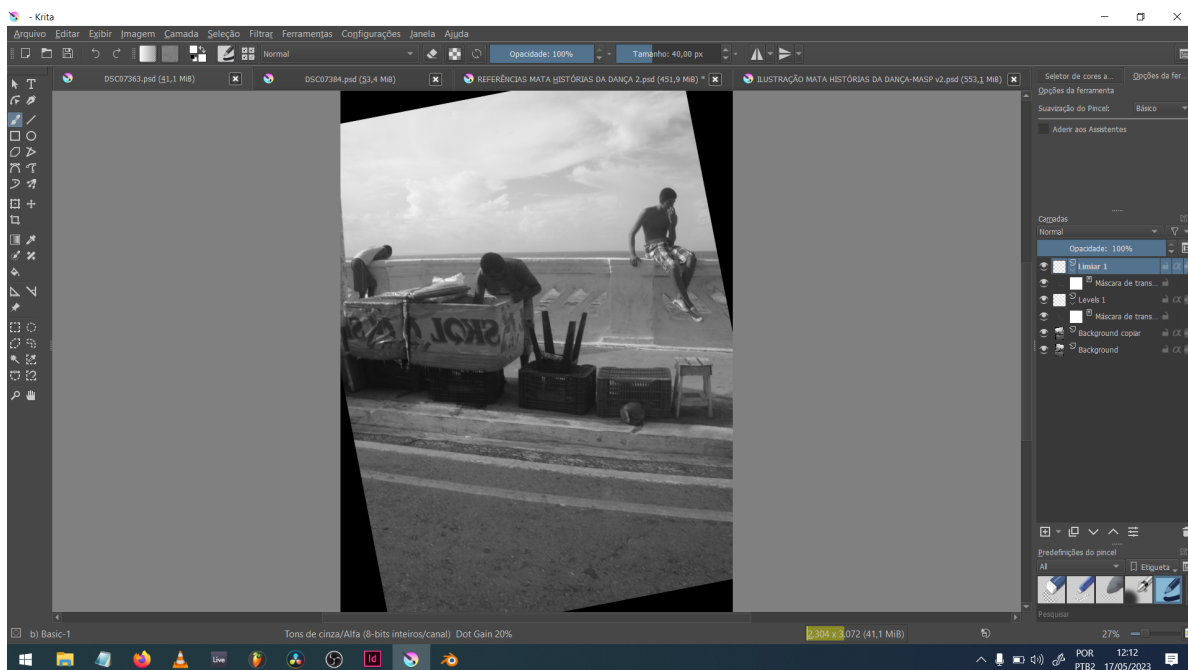
Figura 42 – Bobby Djoy, organiza seu aparato de pagodeiro eletrônico no meu estúdio: entre fios, armengues e equipamentos eletrônicos-digitais, pluga o cavaquinho para ter o som tradicional do instrumento acústico processado via MIDI. A aparência inusitada do arranjo instalativo é tão importante quanto a performance musical, de modo a convocar para o pagode os códigos de poder da indústria eletrônica, petroquímica e das telecomunicações do “Ocidente”. 2017.



Fonte: Arquivo do autor.

No momento em que desenvolvo este texto, quando meu ateliê está em plena produção, funcionam os seguintes equipamentos eletroeletrônicos, com as seguintes aplicações: um celular iPhone SE serve de tela com instruções de detalhes pequenos pro desenho. Ele recebe os esquemas de composição em arquivo *.jpg* via *wifi*, através do aplicativo Telegram, vindos do laptop Acer Nitro 5. Os esquemas de composição, com aparência quase idêntica do desenho final, são totalmente desenvolvidos no programa Adobe Photoshop, com auxílio de uma mesa digitalizadora Wacom, que tem função de mouse e faz todos os recortes delicados em torno das figuras da composição, lambendo corpos, movimentos, texturas, frequências luminosas, elementos gráficos de interface digital, *glitches*. O laptop também trabalha conectado a um projetor BENQ MS510, oferecendo instruções gerais para o desenho, ajudando a localizar com rapidez as partes na composição, evitando ao máximo resíduos gráficos de construção. O trabalho deve ser objetivo, favorecendo o caráter icônico da obra. O rascunho, quero dizer, todas as etapas de construção plasmadas graficamente são digitais.

Figura 43 – Interface do programa de edição e desenho digital Krita, substituto livre do Adobe Photoshop. Panorama da construção de um rascunho digital. 2013.



Fonte: Arquivo do autor.

Esse aparato todo consome energia elétrica, emite calor, provoca ruído... Se justifica pela “ética da fotografia”, pela economia de tempo, economia de farpas gráficas de construção, mas todo esse aparato também produz um ruído contínuo quase desconfortável, que desloca o ambiente do estúdio pra fora da realidade, como um *white noise*, tipo chuva que começa a cair e fica, ondas do mar, vento nas folhas. É meio *trance*⁵⁹.

Prescindindo da relação com elementos eletroeletrônicos e digitais, em 2011 ocorre a ideia de “fantasiar”⁶⁰ uma câmera Sony Cybershot de lata de cerveja Skol⁶¹. Objeto símbolo das linhas de exploração do trabalho precarizado, nas periferias do êxtase carnavalesco, essas latas são cobiçadas por todo tipo de gente que faz do descarte deste objeto meio de sustento, “passando pela sua reciclagem e coleta por corpos que trabalham em meio à multidão que vive em festas. Esses dançam com seus corpos entre outros à procura de uma lata para amassar,

⁵⁹ Termo pode ser associado à transe ou ao gênero musical eletrônico tocado nas festas *rave*, cena cultural ligada à produção de ambientes imersivos e estados alterados de consciência, tendo a música como protagonista.

⁶⁰ Escondida, mas com uma alusão ao disfarce de carnaval.

⁶¹ A marca de cerveja Skol foi por muitos anos sinônimo de cerveja popular e, algumas vezes, em arranjo com a prefeitura de Salvador, patrocinadora do carnaval, em decisão controversa que impôs o consumo exclusivo da marca nos circuitos do carnaval, levantando questões sobre liberdade de consumo.

vender e comer”⁶². Usada para tomar imagens numa segunda série de trabalhos de Mata, este recurso, aplicado tanto como elemento divertido, como anteparo de segurança (a lata vinha com um longo fio amarelo enrolado no punho) para restringir a exposição do equipamento na multidão eufórica do carnaval, num cortejo-performance de dois dias que se estendeu ao longo dos circuitos carnavalescos da Barra-Ondina e Campo Grande-Praça Castro Alves (circuitos Dodô e Osmar). Até hoje vejo esse aparato como símbolo definitivo do projeto, por ser adereço carnavalesco (objeto, performance, objeto caótico, precário, todo remendado por fitas adesivas) ao mesmo tempo que coleta de amostras, que remete em si às contradições do uso de imagem sem permissão. Sendo o registro de um feito, uma aventura (BARTHES, 1984). A latinha surge não somente como ferramenta, mas também indício argumentativo contra uma suposta pureza do desenho como procedimento e fim.

Figura 44 – Câmera fantasiada de lata de cerveja e desenho da série Mata na exposição Mata, RV Cultura e Arte, 2013. Em ambos trabalhos, são apresentados elementos que evidenciam as características construtivas dos trabalhos do restante da série.



Fonte: Arquivo do autor.

Aqui, todos esses gestos expandidos pela fotografia, a câmera, o projetor, assim como o avanço tecnológico que representou a invenção da perspectiva linear e cônica no Renascimento (uma versão antiga do olho ciborguizado), nesta condição difusa entre *operator* e *spectator*, tais medidas do *operator* liberam o corpo do posto de observador para imprimir informações na superfície das relações.

⁶² Trata-se de um trecho de uma fala de Eriel Araújo em conversa privada comigo.



3 TEMPLO

*“Ó, meu Deus!
É só você e eu!”⁶³*

A mudança da metodologia aplicada em Mata, que buscava o acúmulo gráfico como prerrogativa da série, passa a convergir para a redução dos esforços gráficos, ao evidenciar figuras sozinhas ou em pequenos grupos, indicando algumas das características mais significativas na transição para o projeto Templo.

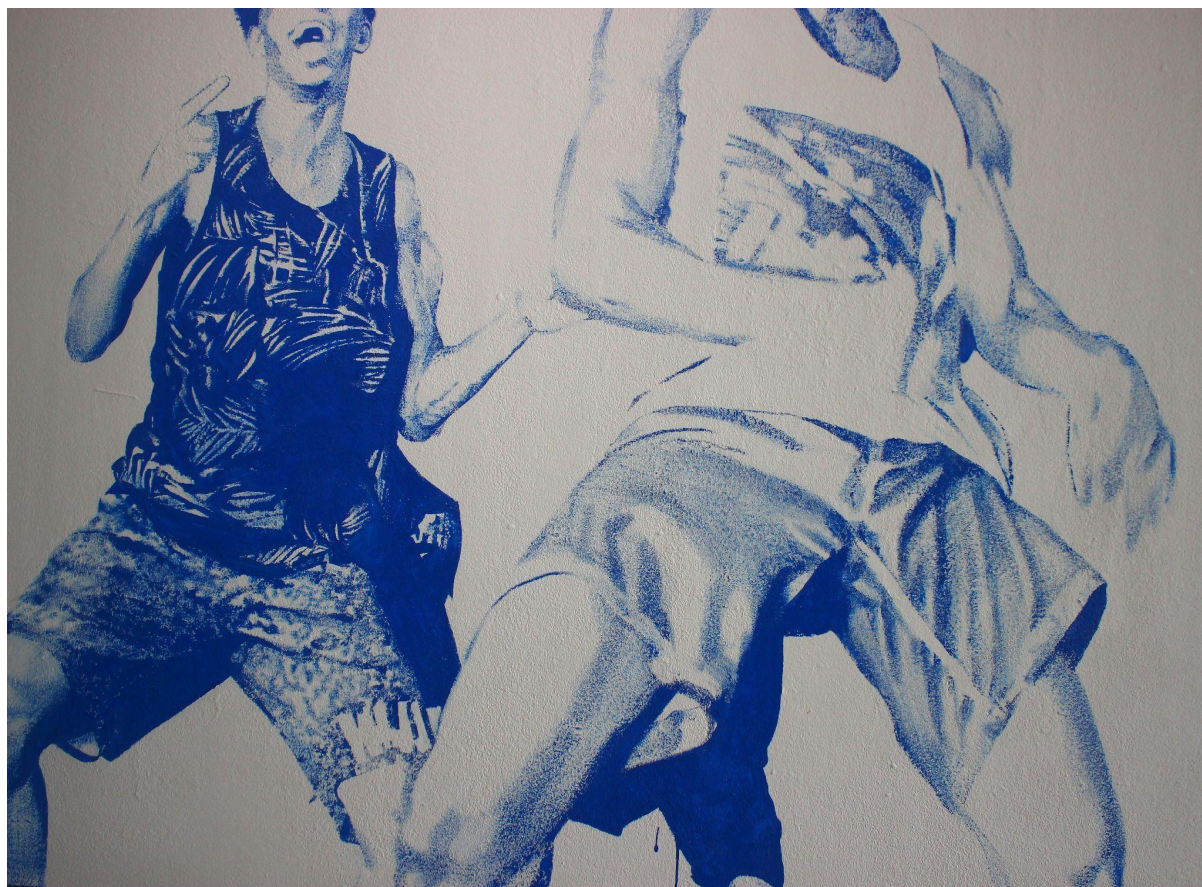
Das paredes, os desenhos de Mata convergem para peças de papelão couro e compensado naval, na tentativa de resgatar, através do suporte pintado com tinta látex de parede comum, a tradição material dos tapumes que são dispostos durante o carnaval para proteger os mais diversos elementos urbanos de danos da fúria foliã. Em alguns anos, algumas dessas obras foram sofrendo com a ação do tempo, apresentando pontos amarelados e ataques de cupins, incomodando potenciais compradores e oferecendo alguma preocupação sobre o futuro das peças.

De todo modo, a disponibilidade de mais tempo para a produção das obras, favorece a produção de representações gráficas com meios-tons, em detrimento da representação mais urgente e linear que marcavam as figuras anteriores. Tal característica, naquele momento, possibilitou a alteração da composição da base: grossa, de tinta látex sem diluição, feita com rolo de lã em várias demãos e o maior empenho possível para produzir texturas grosseiras, porém uniformes. De tais texturas, passando-se o marcador delicadamente, com sua ponta de feltro com um fluxo de tinta razoavelmente baixo, extrai-se meios tons de características reticulares, não pictóricas, provenientes da aproximação ou dispersão do depósito de tinta sobre as cúspides da topografia de texturas da superfície. Deste empenho, extrai-se, não somente tonalidades médias, como efeitos de movimento similares aos rastros de longa exposição encontrados na fotografia.

⁶³ Paquerei, canção composta por Jair Bala, Beto Jamaica e Compadre Washington.

Naquele momento, a nova série Templo, quase uma continuação das experimentações plásticas, sociais e intelectuais de Ensaio Pagodão, também passa a contar com o abandono progressivo dos suportes em madeira e o uso cada vez mais frequente do tecido. A leveza dos novos suportes para Templo era uma contingência também da demanda de circulação das obras, da necessidade de levar os trabalhos para a casa das pessoas, viajar e, enfim, facilitar a inserção das obras em espaços culturais.

Figura 45 – Detalhe (série Templo), a partir de imagens de Caio de Jesus e Mário Siilva, 2016.



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 46 – Desenho da série Templo, a partir de coreografia de Jonatas Neves para o Ballet Vip. Marcador sobre compensado preparado com base acrílica, 2016.



Fonte: Arquivo do autor.

Ao mesmo tempo, eu vinha me aproximando e me tornando um trabalhador ligado à música, ao pagode⁶⁴ (ou pagodão)... melhor dizendo, do pagode eletrônico⁶⁵, que vinha se popularizando na cidade de Salvador. Eu tocava de quinze em quinze dias com o coletivo B_T_PGDÃO⁶⁶, vivendo da divisão dos recursos angariados em nossas festas, nas quais eu

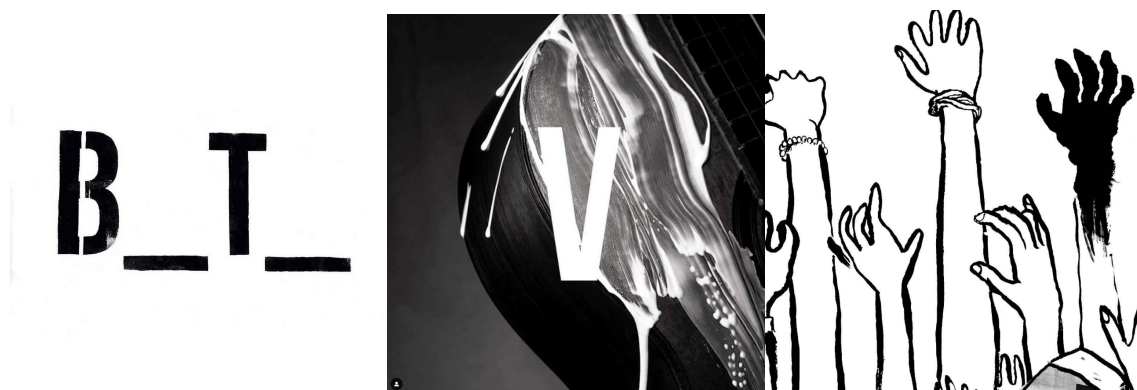
⁶⁴ Segundo Diane Lima e Mahal Pita (2013): “Há aproximadamente três décadas, surgia nos caóticos aglomerados urbanos da cidade de Salvador, o que viria ser o movimento musical mais inflamável e marginalizado da capital Baiana: o Pagode. Herdeiro da rítmica africana e suas transmutações regionais, tornou-se potência criativa unânime e reflexo sonoro amplificado e singular do cotidiano frenético dos guetos da cidade.”

⁶⁵ O gênero, também conhecido como Bahia Bass e Pagotrap, do qual fui um dos pioneiros, inclui elementos da música eletrônica ao pagodão e veio a se tornar conhecido a partir de 2014, com a popularização de bandas como BaianaSystem e Afrocidade. Também ganhou certa notoriedade no segmento de música eletrônica em coletâneas como Bahia Bass, do qual fui um dos participantes. Outro pioneiro síntese desta tendência, o coletivo Braunaition, nos diz em seu manifesto: “Em tempos de avanços e democratização da tecnologia nas periferias de todo o mundo, o Pagode reafirma a Bahia na rota de uma nova revolução da produção musical, fazendo parte da esfera do que se denomina “Global Guetto Tech”: música feita nos guetos, baseada na tecnologia, ligada ao regional, mas pensada mundialmente” (LIMA; PITA, 2013).

⁶⁶ Lê-se, “Bota Pagodão”. O coletivo durou de 2016 até 2018, contando mais ou menos frequentemente, além de mim, com Rafa Dias, Bobby Djoy, Gabriel Barretto, Mahal Pita, OZ, Chibatinha, Raoni Knalha, dentre muitas outras colaborações especiais.

acumulava as funções de músico, DJ, diretor de arte (da comunicação gráfica), fotógrafo, cenógrafo e produtor associado. A direção de arte do B_T_PGDÃO era coletiva, mas as peças gráficas, com uma maioria de materiais executados por mim – entre *cards* para redes sociais, bandeiras e placas para as apresentações do grupo – contavam com composição hierarquizada através de operações de contraste e forte acento gráfico. A intenção era evocar o caráter mais coletivo e insubordinado do pagodão, numa identidade visual que hoje em dia, percebo, tem muito a ver com a estética de fácil reprodução da gráfica militante do Ateliê Popular da Escola de Belas Artes de Paris durante o Maio de 68:

Figura 47 – Comunicação do B_T_PGDÃO nas redes sociais.



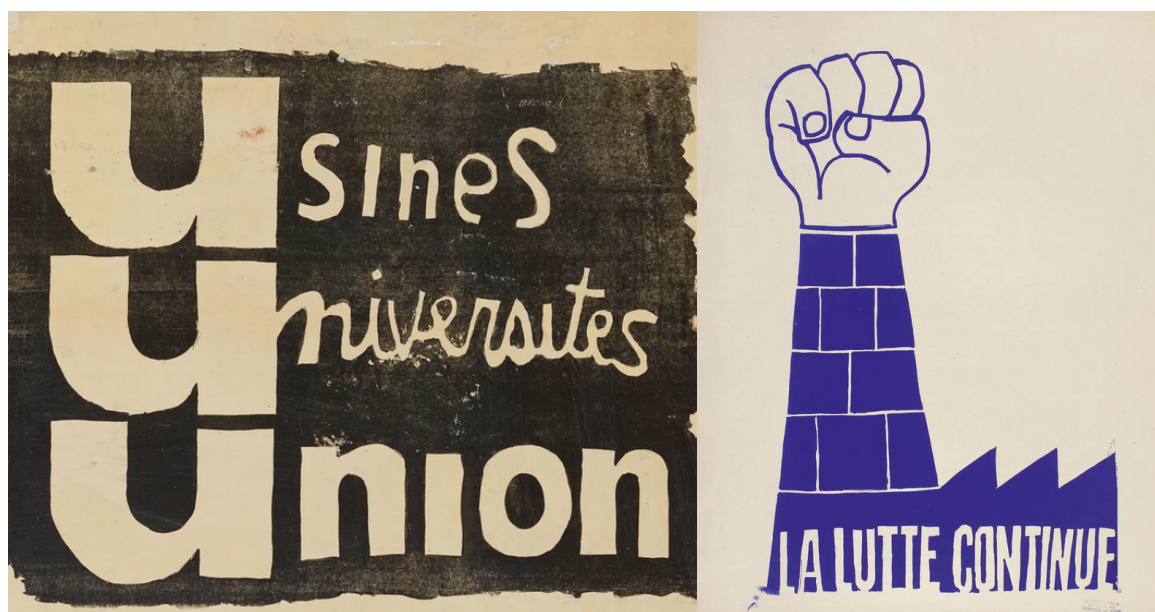
Fonte: Instagram. <https://www.instagram.com/btpgdao>

Figura 48 – Cartazes expostos em parede do Ateliê Popular, na Escola de Belas Artes de Paris, em maio de 1968 — Foto: ©Atelier Populaire d.r/ Beaux-Arts de Paris.



Fonte: Globo.com

Figura 49 – Cartazes expostos do Ateliê Popular, na Escola de Belas Artes de Paris, em maio de 1968. Daí enxergo influências que posteriormente chegariam em escolhas de Templo. Foto: ©Atelier Populaire d.r/ Beaux-Arts de Paris



Fonte: Globo.com.

O auge do acúmulo dessas ações multirreferenciais do B_T_PGDÃO se deu na apresentação para o programa Universo na Laje, na afiliada da rede SBT na Bahia. A produção do programa exigiu que levássemos nossa própria plateia e contamos, graças às articulações de

Bobby Djoy e Felipe Varão⁶⁷, com a companhia do Ballet Vip, um grupo de cerca de sessenta jovens dançarinos saídos de escolas públicas de Salvador, doidos para dançar em palcos de pagode por aí, liderados por Sidney Guerra⁶⁸.

Figura 50 – Registro de apresentação do B_T_PGDÃO no programa televisivo Universo na Laje.



Fonte: Instagram. https://www.instagram.com/p/BKgeh_rgyfl/?hl=pt-br

Desse encontro, surgiram conexões entre amizades e trocas de serviços, quase sempre associadas às apresentações do B_T_PGDÃO, relações as quais eram impossíveis de identificar os limites. Nesse sentido, arte e vida foram combustível para as primeiras referências da série Templo. Aos poucos, à medida que nos encontrávamos e eu frequentava os ensaios do grupo no Centro Educacional Edgard Santos, no bairro do Garcia, vi o empenho heterogêneo, porém persistente, em torno da liderança severa e paternal de Sidney.

Assim, eu ouvi os relatos desses dançarinos pagodeiros, vivenciei o transe surgido dos ensaios extenuantes e minuciosamente coreografados e percebi o mergulho dos indivíduos que se tornam galera (penso nas multidões de Negri), virando arquitetura⁶⁹, trabalho/diversão, por fim, inventando outras realidades.

⁶⁷ Criador do perfil de divulgação de pagode, AMP (Adoro Meu Pagodão). <https://www.instagram.com/adoromeupagodao/>

⁶⁸ Sidney Guerra criou e liderou o coletivo Ballet Vip até sua morte em 2018.

⁶⁹ Cf. Bridgman (1952) sobre desenho da figura humana, em que o autor relaciona estruturas arquitetônicas a estruturas do corpo humano. A relação entre corpo e arquitetura também é recorrente durante a vigência das vanguardas modernas, bem como entre seus herdeiros.

Figura 51 – Ballet Vip grava participação no programa Conexão Bahia, da TV Bahia, em minha casa. 2018.



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 52 – Ballet Vip grava participação no programa Conexão Bahia, da TV Bahia, em minha casa. 2018.



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 53 – Cobertura da revista *Muito*, suplemento do jornal *A Tarde*, sobre o B_T_PGDAO. 2017.



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 54 – Serigrafia da série Eu amo pagode. 2019.



Fonte: Arquivo do autor

Desta experiência, por volta de 2016, na tentativa de contribuir gentilmente com obras-avatares e imagens para *timelines* e portfólios de redes sociais de meus parceiros dançarinos, comecei a questionar as expectativas produzidas por esse tipo de imagem no jogo de afetos-negócios construídos nas redes, ao passo que me interessava pelas poses, gestos e coreografias, como desenhista, mas também por um não sei o quê que parecia vazar para além das expectativas das corporações da marca Bahia⁷⁰. De certo modo, me interessava pela contradição gerada entre a beleza latente produzida por nossos avatares criadores/consumidores nas fissuras da cidade em festa e o poder do manifesto estético dos corpos-multidão⁷¹ do Ballet Vip.

Figura 55 – Capturas de tela de interações, a partir de desenhos meus, entre o grupo Ballet Vip e o dançarino Joy Niggas, egresso do coletivo de dança Massacre Dance. Imagens entre 2018 e 2022.



Fonte: Instagram

⁷⁰ As obras iniciais da série Templo são anteriores à megapopularização de coreografias virais em plataformas sociais, como Instagram e TikTok. Até ali, coletivos, como Ballet Vip, pretendiam formar dançarinos para acompanhar bandas de pagode ou outros gêneros populares.

⁷¹ Me refiro mais uma vez à multidão de Negri (2015, p.20): “O nome da ‘multidão’ é, a um só tempo, sujeito e produto da prática coletiva.”

Mesmo com sua presença multivalente, na realidade, os grupos de dança daquele período, assim como Massacre Dance⁷², Oz Sem Limites MC'z (de Alagoas), Ballet Tome Love e o próprio Ballet Vip, influenciados por videoclipes de R&B, rap, boy bands, plataformas de trio elétrico⁷³ e o legado de Michael Jackson, criavam suas performances já adaptadas para a câmera e tela do computador/celular, produzindo um forte apelo compositivo bidimensional, simétrico, apostando nos gestos sincrônicos em grupo. Deste conjunto de gestos, às vezes vemos algumas divisões de planos, com integrantes indo pra frente ou pra trás, emoldurando um ou outro integrante, evidenciando os passos dos mais habilidosos. Tal ato simétrico, circular, hierarquizante, me lembra um terreiro ou as distribuições de naves de uma igreja. Pra quem, como eu, garimpa vídeos de dança *frame por frame*, sem o contexto do tempo, muitas vezes flagra os dançarinos fora da atitude cênica devida para a performance que deveria acompanhar uma música. Nesses casos, não é raro ver uma performance divertida ou libidinosa parecer solene ou até mesmo ritual.

Aos poucos, Templo foi assumindo forma de composições monolíticas e iconográficas, diferentes daqueles primeiros acúmulos gráficos de Mata, como indica Uriel Bezerra (2021):

No caso específico de Templo, a energia expressada em tela troca a intensidade das grandes aglomerações pela solitude quase monástica dos dançarinos, ressaltando gestos, olhares e movimentos no entorno vazio. Assim, para longe de qualquer registro antropológico presente no campo das artes visuais, a dança associada ao pagode baiano é imaginada como atividade mística, onde os movimentos compõem aquilo que o artista chama de “arquitetura espiritual”. De acordo com essa ideia, as coreografias desorganizam e reorganizam no corpo as tramas da vida ordinária nas grandes metrópoles brasileiras, sobretudo Salvador.

Desse modo, em meus desenhos passo a aplicar o mesmo mecanismo dissidente, ou melhor, fã-dissidente, que se apresenta como crítica na postagem, já mencionada anteriormente, de Íris de Oliveira sobre o carnaval⁷⁴, experimentando formas parecidas com as

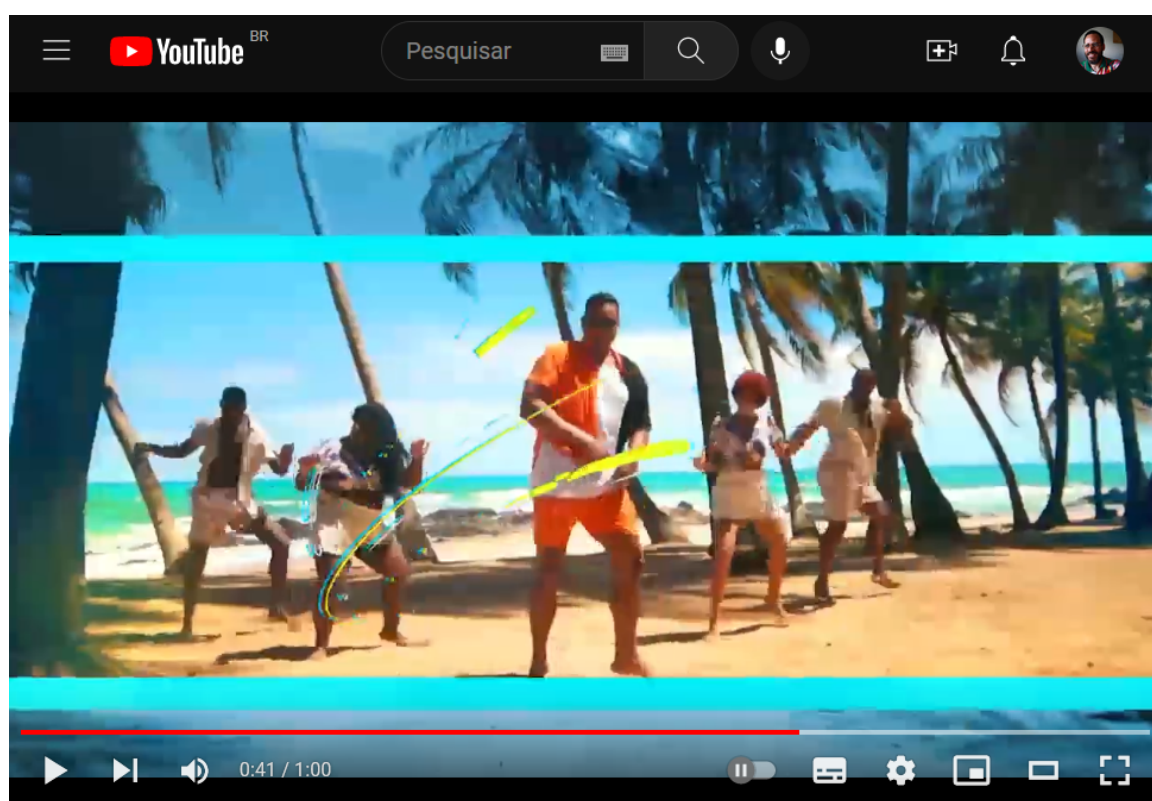
⁷² Ver coreografia da música Violeira de Apache do Ballet Massacre Dance (2012).

⁷³ As composições dos bailarinos de destaque dos blocos afro, o balé carnavalesco de Daniela Mercury e a ascensão do corpo de dança para a linha de frente nas performances do É o Tchan, com a participação de Carla Perez, Jacaré e Débora Brasil, são exemplos especiais do avanço de uma modalidade coreográfica pensada para espaços exíguos e preparado bidimensionalmente para melhor apreciação do público e das câmeras de TV espalhadas pelo circuito carnavalesco em Salvador.

⁷⁴ Ou seja, simultaneamente abraçando e repelindo o repertório iconográfico do mito da cidade em festa, frequentemente sequestrado pelos interesses das corporações de mídia, entretenimento e turismo, que estabelecem seus códigos de interação, principalmente, através do consumo.

que são usadas pelas tradições inventadas⁷⁵ pelo mundo corporativo, porém, desta vez, assumindo o caráter ficcional em acentos gráficos azulados – o diálogo sutil do azul em confronto solene com as áreas vazias – ao mesmo tempo que me identifico tanto como consumidor, quanto como agente promotor do intrincado circuito de expressões da indústria cultural soteropolitana, ou seja, alguém que fomenta uma ficção de fã⁷⁶.

Figura 56 – Captura de tela da vinheta “O Som Do Verão” da Rede Bahia. Destaco elementos visuais típicos da comunicação corporativa referentes ao mito da cidade em festa: cores vivas, paisagem natural (praia, mar, coqueiros, luminosidade solar), figuras racializadas dançando explicitamente alegres. 2021.



O Som Do Verão - Xanddy e Projeto Balé Popular (Verão Rede Bahia)

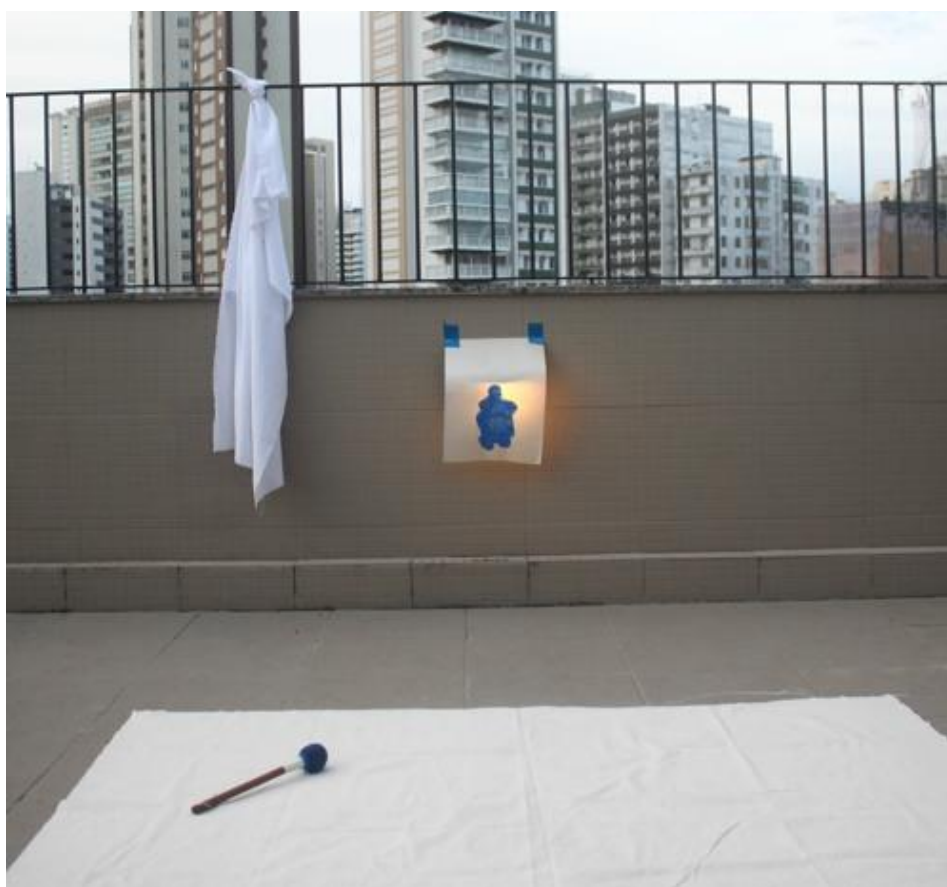
Fonte: YouTube

⁷⁵ Sobre o conceito de tradição inventada, ver Hobsbawm e Ranger (1997).

⁷⁶ Referência a obras ficcionais produzidas por fãs de uma determinada obra, que muitas vezes expandem ou alteram o escopo da obra original. Eventualmente, chamarei também de FANFIC (do inglês *fan fiction*).

Assim, à medida que brinco, dizendo que corpo é “arquitetura” e que a expressão divertida⁷⁷ da dança seja “espiritual”, faço referência a fatos que experiencio e que borram definições difundidas na exploração exotizante da marca Bahia por corporações e instituições (num amálgama de interesses empresariais e de Estado). Enfim, como dito anteriormente, meu interesse segue pelas experiências de minha vida plantadas num contexto territorial baiano fractal, onde busco inventar realidades críticas a partir das expectativas propaladas em torno de imagens do mito da cidade em festa.

Figura 57 – Imagem de teste de composição para a performance Ensaio Templo, apresentada para amigos na minha casa em 2019. Infelizmente tenho não imagens da performance.



Fonte: Arquivo do autor.

⁷⁷ “Quem vê *close*, não vê corre”. Eu conjuro a frase-meme para sinalizar a dimensão do trabalho e do pioneirismo nas práticas criativas associadas ao entretenimento da cidade em festa.

Desenho de figura e a coreografia no desenho

Por algum tempo, Templo foi ocasião para ter maior envolvimento, em diferentes ordens de vivência, com as pessoas apresentadas nos desenhos, a exemplo dos supracitados Ballet Vip e Ballet Puro Swing (dissidente do grupo anterior). Com mais tempo para me aproximar dos modelos, para fotografar, estudar poses, passos, conversar e dividir experiências, outros parâmetros formais, morais e intelectuais apareceram, atualizando questões da ordem percepção *versus* envolvimento⁷⁸, que, suponho, deveriam ser parte da base de conduta para os desenhistas de observação, abrindo uma aba na linguagem do desenho, habilitando-o como dispositivo social⁷⁹, expandindo as tarefas desse tipo de artista para outros rumos possíveis, além da representação. Ou seja, a importância do desenhista estar. Tal disponibilidade, corpórea ou não, do desenhista, seja na geografia tradicional, seja na geografia das redes, se estabelece na ergonomia social⁸⁰, no seu campo orgânico de interações, esta, que ele não necessariamente toca, mas em que atua ajustando coordenadas perceptivas com potencial coreopolítico, para melhor analisar e viver sua referência-propósito⁸¹. Nesse sentido, parece interessante pensar a mobilização do artista através do desejo, isto é, a elaboração de uma economia libidinal, de que Lyotard oferece um modelo inicial

[...] [o] objetivo é oferecer um dispositivo que permita ultrapassar toda forma de representatividade, de distanciamento. Lyotard afirma ter querido desconstruir a própria representação, a encenação, a metafísica do signo tentando uma inscrição direta, sem mediação, da passagem das intensidades [...]. Então, contra a representação, a ideia é a de afirmar a prevalência do quantitativo e do energético – de dar prioridade à força e de lhe conferir toda a potência de subversão (PAGÉS, 2011, p.38).

⁷⁸ Ver a obra de Antoni Muntadas: “ATENÇÃO PERCEPÇÃO REQUER ENVOLVIMENTO”.)

⁷⁹ A expressão “desenho como dispositivo social”, criada por mim para aplicação em aulas de desenho, foi muito bem utilizada pela amiga e artista Vânia Medeiros, em *Caderno de Campo*, de 2017 e 2018.

⁸⁰ Conjunto de interações sociais possíveis a partir do indivíduo.

⁸¹ No sentido abordado por Artigas (2016 [1967]): “No Renascimento o desenho ganha cidadania. E se de um lado é risco, traçado, mediação para a expressão de um plano a realizar, linguagem de uma técnica construtiva, de outro lado é desígnio, intenção, propósito, projeto humano no sentido de proposta do espírito.”

Figura 58 – Captura de tela a partir de story do Instagram do dançarino Mayk Ricardo, repostado por mim. Na imagem, tela da série *Templo* em exibição na mostra *Funk, Um Grito de Ousadia e Liberdade*, do Museu de Arte do Rio, 2023, tem gesto imitado pelo público (no canto inferior direito interação de um dos modelos do quadro). Registro que demonstra o ciclo de relações promovidas pela imagem enquanto dispositivo social.



Fonte: Instagram

Se a contingência do real fixa-se no registro fotográfico, os procedimentos que executo como artista se estabelecem taticamente a partir desse produto que é a fotografia, trata-se, portanto, de uma consequência do consumo de imagens enquanto *spectator*, e não do trabalho de *operator*⁸². Liberado do automatismo (liberdade a qual o *operator* proporciona ao desenhista), o desenho se coloca à disposição da contingência do gesto e da atenção, numa relação inerente ao tempo e espaço, na qual o corpo é o meio para alcançar a referência-propósito. Por mais que se favoreçam da coleta de imagens nas redes, ou de outra prerrogativa conceitual, não existe Mata sem a vontade legítima de o desenhista penetrar o carnaval ou Templo sem conhecer gente e dançar pagode, *quase* como uma investigação ontológica. A relação do desenhista com seu *éidolon*, não deixa de ser um abraço, um gesto sensual, simultaneamente, sobre o suporte e sua referência-propósito.

Destes gestos, coreografias-desejo, sendo um pagodeiro muito estranho⁸³, invisto nas concepções ficcionais como um lugar de identidade possível, uma ficção de tiete⁸⁴, fã, FanFic, ao acionar empenhos corpóreo-sociais nos meus desenhos – ou seja, novamente, a importância do desenhista estar –, onde exercito modos como essas diferentes condições tocam questões éticas relativas à produção das representações de determinados atores sociais⁸⁵⁸⁶. Desse modo, em Mata e Templo, ficam grifadas graficamente reflexões de como essa imagem ficcional atua em relação ao ser social, não sendo meu trabalho, exatamente, uma exaltação de valores cívicos, como aqueles indicados na obra de Jacques-Louis David no intercurso da Revolução Francesa ou como podemos encontrar em diversas obras políticas posteriores na história da arte, mas como uma “performance de mobilidade e mobilização” coreopolítica, numa extensão da leitura de Lepecki (2011, p.44):

⁸² “Observei que uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar. O *Operator* é o Fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *éidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto” (BARTHES, 1984, p.20).

⁸³ Quero dizer, aceitando as contradições que possam se estabelecer através do meu perfil, como um consumidor não convencional dos produtos culturais superpopulares soteropolitanos. Não frequento shows de pagode com regularidade, não vivo no paredão, não sou bom dançarino, sou branco e não sou periférico. Aliás, me sinto parte de uma cultura baiana heterogênea e não provinciana ou autóctone, ao contrário de uma suposta pureza vernacular que nos é remetida por parte do poder exotizante do “Ocidente” (cf. SAID, 1979), que atua em detrimento dos interesses legítimos de comunidades identitizadas historicamente e politicamente minorizadas.

⁸⁴ O fã, o eu lírico proativo da canção de Gilberto Gil (1981): “Você sabe o que é tiete? / Tiete é uma espécie de admirador / Atrás de um bocadinho só do seu amor / Afins de estar pertinho, afins do seu calor”.

⁸⁵ Sobre isso, ver Foster (2014).

⁸⁶ Nesse sentido, ver Fornaciari (2014), que chama atenção sobre o perigo das formas de representação nas artes e “políticas de identidade com ênfase na visibilidade”.

Ou seja, não é apenas a arte que embaralha e redistribui o sensório. Uma política verdadeira, a verdadeira política (ao contrário da politicagem dos políticos!), deve também ser definida literalmente em termos estéticos: uma vez que a política, para Rancière, seria também ela “uma intervenção no visível e no dizível” [...].

Figura 59 – O Juramento dos Horácios de Jacques-Louis David, 1784. Exalta os valores clássicos almejados pelos ideólogos da Revolução Francesa.



Fonte: Google Arts & Culture.

Passando para um argumento da prática do desenho, a série Mata, assim como o desenho de observação em geral, pode ser lida como formulações éticas e estéticas que são as premissas de minhas aulas de desenho, inclusive naquela em que debato o desenho do falecido Paulinho. Nesse caso, o envolvimento com a referência-propósito é um gesto que se fixa

através das técnicas de representação gráfica⁸⁷ e dados de renderização tornam disponíveis (aqui sequestro a formulação de Lepecki (2011, p.45) acerca da dança, quando a caracteriza como “teoria social em ação”), “de modo reflexivo, os meios pelos quais uma mobilização é feita”.

Somando-se a isso, o uso prevalente do gesto gráfico e da cor azul nas minhas representações gráficas – que, ora aparecem como assinatura do artista, ora se apresenta como sinônimo da presença do artista (ou seja, marca de uma presença humana e sua carga de subjetividade) para além da retórica do estilo –, promove possibilidades como filtro indicador das características ficcionais complementares em diversos dos meus projetos. Desde a mancha azul, a disponibilidade de tintas e ferramentas, bem como suas implicações na produção de um campo de representações gráficas que afirmam o caráter iconográfico e urgente destes desenhos, fazem com que o uso do azul contribua, em detrimento do uso de outras cores, para uma experiência gráfica de bons contrastes nas composições figura-fundo, em suma, de uma boa percepção das figuras, da referência-propósito. O uso do azul demarca um limite tático e acento crítico gráficos, lineares, reticulares, distintos das representações pictóricas, normalmente associadas às representações do real: ele vai em direção da invenção, do contra-documento, do *détournement* (ou desvio), da acepção duchampiana da “palavra-imagem”.

⁸⁷ Técnicas de representação gráfica é também o nome de uma disciplina da EBA-UFBA, responsável pelo desenvolvimento e análise das técnicas de renderização em projetos gráficos. Usei a expressão aqui para enfatizar a aplicação didática do termo.

Figura 60 – Mancha azul em folha de papel jornal incluída como cenografia para a performance Ensaio Templo. Um experimento elementar das origens da cor azul em meu trabalho, assim como de seus efeitos compositivos. 2013.



Fonte: Arquivo do autor

Sendo assim, estabeleço, através do pensamento de Roland Barthes (1984), argumentos que associam o desenho de figura como uma expressão cênica, que remonta à história do consumo de imagens, assim como interpela a própria história da fotografia, reprocessando um conjunto multifatorial de parâmetros que coadunam DESENHO, FOTOGRAFIA e CÊNICA⁸⁸. Outro elo possível com a referência a outros aspectos das artes da representação a partir de Roland Barthes é, mais especificamente, a relação entre estas e a associação possível com a fotografia, como uma relação que perpassa a denegação da Morte, de modo a expandir estas reflexões sobre a “imortalidade” pelo desenho, um caminho para discutir presença, poder e política.

⁸⁸ Da cênica, daquilo que se expõe para além da experiência de enquadramento, já indicado através das modulações da fotografia/cinema, me sinto atraído pelo argumento da coreografia e dança ao mesmo tempo que ajo através da coleta de imagens.

Por fim, estabeleço a influência da mídia digital em promover estéticas sobrerrealistas através das realidades aumentadas ou alteradas. Do vídeo pornográfico atribuído ao ex-governador de São Paulo, João Dória⁸⁹, como um vestígio de discussões de *fake news*, aos vídeos de confusão no carnaval de Salvador, muitas vezes remetidos pelos próprios foliões fora do “E viver será só festejar”, é possível reconhecer aspectos formais de representação do real (ou do parecer real) e representações gráficas possíveis de serem transmitidas dos meios digitais para o desenho, de modo a evidenciar o interesse que essas imagens podem produzir para desenhistas de representação. Por instrução de uma conversa informal com Eriel Araújo, em que falamos sobre “perdas de qualidade” do processamento da realidade entre mídias fotográficas, em vez disso, deveríamos, falar em “ganho de qualidades” plásticas, poéticas, na pós-produção de imagens de origem digital ou que passam por meios digitais até a captura pelo gesto gráfico.

⁸⁹ Sobre esse episódio da política nacional e sobre a possível falsificação do vídeo, ver UOL (2022).

CONCLUSÃO

O desenho é uma perda de tempo! Digo isso porque ele é forma de envolvimento que o opõe aos automatismos da produção de imagens em nossos dias. Deste modo, imagine uma linha de parâmetros entre envolvimento e automatismos, onde se pode deslizar de um lado para o outro entre estes dois extremos que são experimentados pelo desenhista ao gastar tempo em sua manufatura.

Quando falo de automatismos, incluo as possibilidades do registro fotográfico digital e a produção de imagens por inteligência artificial. Por exemplo, pense no Google Maps e a geografia fractal das redes sociais, em sua ubiquidade, virtualmente análogos à realidade. Pense, além disso, na inteligência artificial (IA) que vasculha banco de dados para responder aos *prompts* da composição, ao produzir imagens que recalcam as marcas de suas referências. Ainda na caso IA, quando se trata de representações plásticas que remetem à fotografia, percebemos o virtual desligamento do ponto de vista do olho do espectador/da câmera do operador, assim como da agência técnica, o que nos incita a problematizar relações de envolvimento nestes procedimentos.

Entre tempo e manufatura, como já deixei claro ao longo desta dissertação, gosto de pensar o desenho a partir do trabalho de Antoni Muntadas, onde se lê, “ATENÇÃO, PERCEPÇÃO REQUER ENVOLVIMENTO”. Porém, sem atribuir qualquer qualidade positiva essencial ao privilégio de ter tempo para produzir imagens, podemos levar em conta como o policiamento do tempo e do gesto se implicam na produção de imagens sob o neoliberalismo. Assim penso que podemos problematizar as condições materiais de possibilidade para o desenho, que se colocam entre presença e renderização automática, tomando o tempo livre como um valor a ser disponibilizado para o desenhista como uma das reivindicações da classe trabalhadora. Até porque, quem tem tempo para perder, não é mesmo? Mas a liberdade da gestão do tempo na produção de um desenho não pode ser nesse sentido um mero elemento de distinção social.

Ademais, ainda elaborando a frase de Muntadas, trago a lembrança das qualidades de envolvimento que se estabelecem no desenho, ou no que passei a chamar – em decorrência da

reflexão do desenho como dispositivo social ao longo desta pesquisa – de *desenho de presença*, que, no meu caso, trabalha em cooperação com o olho⁹⁰, no qual se coloca em foco a examinação do meio e suas consequências multifatoriais para a vivência, como uma maneira de turbinar a percepção.

Porém não acho que essa percepção turbinada deva ser confundida com aquilo que comumente é classificado como desenho livre: soluções gráficas lineares bem marcadas, caligráficas, com muitas transições de espessura no traço, que revelem variedade no peso do punho e na postura do lápis... Pois esta mesma forma dita livre pode ser vinculada às contribuições do expressionismo ou de outras vanguardas modernas europeias, ou seus efeitos nas correntes nativistas, seguindo reverberações orientalistas de aspectos vernaculares. Não acredito que exista uma forma de desenho livre em si mesma, nem que o imperativo da liberdade esteja expresso em determinado tipo de formas gráficas, de uma renderização específica ou de um repertório determinado de representações gráficas. Não se trata de características do desenho, mas refletir sobre modos de presença do desenhista.

Se a realidade é mediada pelas linguagens e todos dispomos desse instrumental para atuar, suponho que os produtos das linguagens são, virtualmente, complexos demais para serem policiados. Deste modo, na expressão infinita de analogias com o meio, podemos através do desenho, como em outras linguagens que propiciam envolvimento, praticá-lo como mobilizador de presenças políticas dissonantes. Assim, se há ingerência colonial nos modos de viver, que explora trajetos humanos, coreografando marcas duras na superfície do real, refletindo relações de poder intransponíveis, me identifico com a aplicação de um modo de política de presença emancipadora.

Assim, podemos escrutinar o desenho em sua unicidade e tradição material para além da relação paradigmática do lápis e papel, exercitando, numa vida corrida – reflexo da exploração máxima do trabalhador no neoliberalismo, com pouco ou nenhum tempo para lazer ou sonho – um lugar de potência na sua qualidade de perda de tempo, que significa aqui prestar atenção nas coisas, em circunstâncias onde eficiência e ganho de tempo muitas vezes podem se opor aos efeitos de envolvimento.

Por isso gosto de ser professor de desenho com ênfase no desenho de observação. Como disse anteriormente, entre os primeiros exercícios, gosto de mostrar a meus alunos os antigos

⁹⁰ Lembrando que entre artistas PCDs esse trabalho pode se dar em cooperação com outros meios de percepção do corpo.

desenhos que fiz do falecido modelo Paulinho, quando eu ainda era aluno de Onias Camardelli. Mostro estes desenhos de Paulinho (que ficaram com as estruturas de construção aparentes), explico os métodos de centralização da imagem, tomada de referências de proporção, falo sobre a hierarquia do traço, o modo de descrever as formas, os tipos de mancha gráficas sugeridas para aquele tipo de desenho etc. Ao fim, conto que se trata de uma pessoa que não existe mais. A reação geral é de espanto: o desenho atua como meio de permanência, memória, vivência e afetação.

Diferentemente, a IA e a fotografia (quando em modo de produção automático) podem efetivamente liberar o corpo durante a observação, possibilitando variações perceptivas, temporais, performativas e, por que não, morais. O desenho, por outro lado, é uma confirmação de presença. Liberado do automatismo, o desenho se coloca à disposição da contingência do gesto e da atenção, numa relação inerente com o tempo e o espaço, na qual o corpo é o meio para alcançar a referência-propósito. A relação do desenhista com seu *eídon*, não deixa de ser um abraço, um gesto sensual, simultaneamente, sobre o suporte e sua referência-propósito.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. 2007. Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). *Teorias & políticas da cultura*. Salvador: Edufba, p.13-23.

ARAÚJO, Emanuel. 2013. *A nova mão afro-brasileira*. São Paulo: Museu Afro Brasil [Catálogo].

ARDUI, Olivia. 2014. *Esboço para uma coreografia*. Central Galeria, São Paulo [Catálogo].

_____; BRYAN-WILSON, Julia. 2020. *Histórias da dança ou corpos em perspectiva*. In: _____. (Orgs.). *Histórias da dança: antologia*. São Paulo: Masp.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. 2016 [1967] O desenho. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/790124/o-desenho-vilanova-artigas> . Acesso em 10/12/2024.

BENJAMIN, Walter. 2018. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. São Paulo: L&PM.

BEZERRA, Uriel. 2022. *A bienal nacional de artes plásticas: arte e política na ditadura militar*. Salvador, 179p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia.

_____. 2021. Arquitetura espiritual. Disponível em: https://www.pedromarighella.com.br/Pedro_Marighella-Portfolio_2021-web.pdf. Acesso em 10/12/2024.

BARTHES, Roland. 1984. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BISHOP, Claire. 2018. Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention. *The Drama Review*, Nova York, v.62, n.2, pp. 22-42.

BRIDGMAN, George B. 1952. *Bridgman's complete guide to drawing from life*. Nova York: Weathervane.

BRITTO, Ludmila da Silva Ribeiro de. 2017. *Arte colaborativa na cidade: um estudo de caso dos coletivos Poro, Gia e Opavivará!* Salvador, 230p. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia.

BÜRGER, Peter. 2008. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify.

CAMARDELLI, Onias Vieira. 2014. *Armadilhas para percepção: uma trajetória artística*. Salvador, 192p. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CAUQUELIN, Anne. 2005. *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes.

CEDRAZ, Antônio. 2003. *Dodô & Osmar: a dupla elétrica*. Bahia: Casa do Som.

CASTRO, Armando Alexandre. 2010. Axé music: mitos, gestão e world music. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, p.203-217.

DERDYK, Edith. 1990. *O desenho da figura humana*. São Paulo: Scipione.

ESTÉVEZ, Brais. 2021. Fugitividade na cidade patrimonial: a perícia popular no centro histórico de Salvador, Bahia. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, v.4, n.15, 37-52. <https://doi.org/10.15304/ricd.4.15.8030>.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Orgs.) 2022. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

FORNACIARI, Christina Gontijo. 2014. *Corpo Potência: Presença, política e tecnologia na performance contemporânea*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro / Artes do Espetáculo, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas / Artes do Espetáculo. Linha de Pesquisa: Performance e Somática.

FOSTER, Hal. 2018. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify.

FOSTER, Susan Leigh. 2003. Choreographies of protest. *Theatre Journal*, v.55, n.3, 395-412.

G1. 2020. Carnaval de Salvador: 16,5 milhões de pessoas circularam pelas ruas da capital; 854 mil são turistas. Disponível em:

<https://g1.globo.com/ba/bahia/carnaval/2020/noticia/2020/02/26/carnaval-de-salvador-854-mil-turistas-visitaram-capital-baiana-durante-folia-aponta-prefeitura.ghtml>. Acesso em 19/05/2023.

GILROY, Paul. 1993. *O Atlântico negro*. São Paulo: Editora 34.

GLÉNISSE, Jean. 1977. *Iniciação aos estudos históricos*. Rio de Janeiro: DIFEL.

GOTMAN, Kélina. 2018. *Choreomania*. Nova York: Oxford University Press.

GUERREIRO, Goli. 2000. *A trama dos tambores*. São Paulo: Editora 34.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. *Sobcomuns*. São Paulo: Ubu, 2024.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. 1997. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra.

KRAUSS, Rosalind. 1984. *A escultura no campo ampliado*. Rio de Janeiro: Gávea.

LEPECKI, André. 2011. Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha*, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, 41-60.

LIMA, Diane; PITA, MAHAL. 2013. Braunation. Disponível em: <https://soundcloud.com/braunation>. Acesso em 10/12/2024.

LIRA, Ícaro. 2012. *Desterro*.

LODY, Raul. 2006. *Cabelos de axé*. Rio de Janeiro: SESC.

LOPES, Maycon. 2014. Pagode e perigo. *Campos*, v.15., n.1, 97-118.

LYOTARD, Jean-François. 1990. *Economía libidinal*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica.

MARTINS, Maura Oliveira. 2015. *Novos efeitos de real concretizados pelas máquinas de visibilidade: reconfigurações no telejornalismo perante a ubiquidade das câmeras onipresentes e oniscientes*. São Paulo, 167p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MIGUEZ, Paulo. 2007. *Economia criativa*. Salvador: Edufba.

_____. 2002. *A organização da cultura na cidade da Bahia*. Salvador, 348p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia.

MOURA, Milton (Org). 2011. *A larga barra da baía*. Salvador: Edufba, 2011.

MUÑOZ, Alejandra. 2004. Entre dois nadas o GIA. Disponível em: <<http://giabahia.blogspot.com/>> Acessado em 10/12/2024.

NEGRI, Antonio. 2004. Por uma definição ontológica da multidão. *Lugar Comum*, n.19-20, 15-26.

PAGÉS, Claire. 2011. Sem negação nem reconhecimento: o corpo na economia libidinal de Jean-François Lyotard. *A Peste*, v.3, n.1, 37-59.

PATO, Ana Mattos Porto. 2012. *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez Foerster*. São Paulo: Sesc SP; Associação Cultural Videobrasil.

PINHO, Osmundo de Araújo. 2005. Etnografias do brau: corpo, masculinidade e raça na reafirmação em Salvador. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.13, n.1, p.127-145, janeiro-abril.

POLK, Patrick A. et al. (Orgs.) 2018. *Axé Bahia*. Los Angeles: Fowler Museum at UCLA.

RANCIÈRE, Jacques. 2012. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

REY, Sandra. 2002. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Bianca; TESSLER, Elida. (Orgs.) *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

ROCHA, José Raimundo Magalhães. 2020. *Risco: traço luz-escurecimento nas imagens do fogo*. Salvador, 230p. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia.

_____. 2013. *Crônicas do extremo: uma poética do risco*. Salvador, 130p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia.

SACCO, Joe. 2011. *Palestina*. São Paulo: Conrad.

SAID, Edward W. 1978. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

SANTOS, Anderson Pereira Silva dos. 2020. *A remixibilidade no encontro da pintura à óleo com digital*. Salvador, 111p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia.

SILVA, Anderson Marinho da. 2013. *Manoel Ignácio de Mendonça Filho e a pintura de marinha na Bahia*. Salvador, 266p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia.

SIMON, Herbert A. Designing organizations for an information-rich world. Disponível em: <https://known-production.s3.amazonaws.com/uploads/attachment/file/2005/DESIGNING%2BORGANIZATIONS%2Bfor%2BInformation-Rich%2Bworld%2B--%2BSImon.pdf>. Acessado em 10/12/2014.

SOUZA, Tedson. 2019. *Pagodão e as dinâmicas de abjeção em Salvador da Bahia: mídia, raça e sexualidades dissidentes*. Salvador. Tese (Doutorado em Antropologia). Faculdade de Filosofias e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia.

_____. 2015. Apresentação Quebrando Tudo II. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/312558362/Apresentacao-Quebrando-Tudo-II>. Acesso em 10/12/2024.

UOL. 2022. Laudo da PF diz que não há 'sinais de adulteração' em vídeo íntimo atribuído a Doria... Disponível em <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2022/03/08/laudo-da-pf-diz-que-nao-ha-sinais-de-adulteracao-em-video-intimo-atribuido-a-doria.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em 10/12/2024.

WILSON, Peter Lamborn. 2001. *Utopias piratas*. São Paulo: Conrad, 2001.

MÚSICAS

ALFREDO, Jorge; EVAGELISTA, Chico. Música alegre. In: CHICLETE COM BANANA. Brasil, Polygram, 1987. Faixa B2.

BALA, Jair; JAMAICA, Beto; WASHINGTON, Compadre. Paquerei. In: GERA SAMBA. *É o tchan*. Brasil, Polygram, 1995. Faixa 3.

BROWN, Carlinhos; TAVARES, Alain. A Latinha. In: TIMBALADA. *Mãe do samba*. Brasil, Polygram, 1997. Faixa 14.

CHAVES, Ricardo. O Bicho. In: CHAVES, Ricardo. *O bicho*. Brasil, RCA, 1992. Faixa A1.

DOMINGOS, Sérgio; OLISSAN, José. Revolta Olodum. In: OLODUM. *Olodum: 10 anos*. Brasil, Continental, 1989. Faixa A1.

GIL, Gilberto. Marcha da tietagem. In: TRIO ELÉTRICO DODÔ&OSMAR. *Vassourinha Elétrica*. Brasil, Elektra, 1980. Faixa A5

MERCURY, Daniela; MOURA, ALFREDO; RIBEIRO, Renan. Trio metal. In: MERCURY, Daniela. *Elétrica*. Brasil, Epic Records, 1998. Faixa 13.

TATAU; MOÇAMBIQUE, Paulo. Protesto Olodum. In: OLODUM. *Núbia Axum Etiópia*. Brasil, Continental, 1988. Faixa 11.

RODRIGUES, Evandro. Baianidade Nagô. In: BANDA MEL. *Negra*. Salvador, Continental, 1991. Faixa A1.

OUTROS MATERIAIS

BALLET MASSACRE DANCE. 2012. Violeira de apache. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=hmX88oDP_7w. Acesso em 10/12/2013.

CIDADE ALERTA. 2013. “Flagrante: imagens mostram brigas e agressões durante Carnaval de Salvador (BA)”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=W-IQTNV-cOM>. Acesso em 10/12/2013.

AXÉ: CANTO DO POVO DE UM LUGAR. Direção: Chico Kertész. Salvador, Macaco Gordo, 2016. 1h54 min