

MÁRCIO DA COSTA

ARVOREALTA

Brasília 2013

MÁRCIO DA COSTA

ARVOREALTA

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas,
habilitação em Bacharelado, do Departamento de
Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade
de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Alvim

Brasília 2013

MÁRCIO DA COSTA

ARVOREALTA

Trabalho apresentado como um dos requisitos para a obtenção do título de Bacharel do curso de graduação em Artes Visuais do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB).

Brasília 2013

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que contribuíram de alguma forma para com aquilo que conheço e sinto sobre mim e sobre nós. A Pedro Alvim, por me orientar, e a minha família e amigos pelo apoio.

RESUMO

O presente trabalho de pesquisa aborda o tema de ritmo, identidade e sociedade, toma os trabalhos de pintura corporal Kayapó-Xikrin do norte do Brasil como principal referência, e se desdobra na obra intitulada ARVOREALTA. Sem se propor a fechar leituras fixas sobre visualidades, são propostas leituras de imagens na intensão de traçar caminhos de entendimento sobre as referências, sobre visualidades e sobre meu próprio trabalho artístico e momento histórico.

PALAVRAS-CHAVE: ritmo, identidade, primeiros povos, américa.

ABSTRACT

The present research addresses the issue of rhythm, identity and society, takes Kayapó-Xikrin body painting, from northern Brazil, as main reference, and unfolds in the work entitled ARVOREALTA. Without proposing to close readings on visualities, some speech is proposed on images with the intention of tracing paths of understanding on references, on visualities and on my own artwork and historic moment.

KEYWORDS: rhythm, identity, first people, america.

SUMÁRIO

8	Lista de reproduções
9	Introdução
11	Os Padrões Kayapó-Xikrin
21	Arvorealta.
32	Conclusão
33	Bibliografia
34	Anexos

LISTA DE REPRODUÇÕES

- 11 Fig. 1: Exemplo de pintura corporal Kayapó-Xikrin
- 12 Fig. 2: Maneira de aplicar a pintura de Jenipapo.
- 14 Fig. 3: Sessão de pintura corporal entre mulheres Kayapó-Xikrin
- 14 Fig. 4: Pintura corporal sobre o papel. Da esquerda para a direita: 1. Zigue-zague e espinho de peixe; 2. Zigue-zague; 3. Rastro de cavalo
- 16 Fig. 5: Exemplo de pintura facial Kayapó-Xikrin.
- 16 Fig. 6: Exemplo de pintura facial Kayapó-Xikrin.
- 20 Fig. 7: Criança Kayapó-Xikrin com pintura facial de Jenipapo.
- 23 Fig. 8: Escorpião, 2013. Márcio da Costa. Esferográfica sobre papel, 15x21cm.
- 24 Fig. 9: Sagitário, 2012. Márcio da Costa. Impressão em Cetim, 140x50 cm.
- 25 Fig. 10: Leão, 2013. Márcio da Costa. Esferográfica sobre papel, 15x21cm.
- 26 Fig. 11: Engenharia, 2013. Márcio da Costa. Mídia digital.
- 27 Fig. 12: Advocacia, 2013. Márcio da Costa. Mídia digital.
- 30 Fig. 13: Canto da Pedreira, Paul Cezanne. 1900-02. Óleo sobre tela, 44 x 53 cm.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa é desenvolvida na linguagem do desenho digital, centrada na questão do ritmo, tomando como referência central os padrões da pintura corporal Kayapó-Xikrin. A investigação sobre esta principal referência será feita inicialmente a partir de aspectos da estrutura social onde tais padrões foram criados. Serão analisados os princípios de sua coesão discursiva e a sólida base rítmica de seu desenho e estrutura sintática, ainda que sem a pretensão de dissecá-la gramaticalmente, tal qual é feito com a língua falada e escrita na gramática.

A referência visual escolhida tem origem no Brasil, facilitando o estudo de identidade deste país e sua cultura; é um contexto de alguma forma isolado, o que facilita uma primeira análise; é um trabalho não figurativo, desta forma os temas retratados não são imperativos durante a leitura das formas, cores e mídias; revelam a base de valor que fundamenta conhecimento real: o ritmo. Todas essas características do trabalho dos Kayapó-Xikrin, favorecem este trabalho.

Será ainda proposto um esboço de contextualização na história geral e história da arte a partir de movimentos artísticos, obra de artistas e outras manifestações culturais que deram destaque aos padrões formais abstratos, seja desenvolvidos de forma autônoma, seja inspirados em culturas não ocidentais.

O objetivo do trabalho prático é desenvolver tal referência a partir de um entendimento próprio sobre ela. A mídia de escolha é o desenho em mídia digital e sobre o papel. Ainda que sejam impressos ou esculpidos, o resultado final do trabalho digital será apenas a extensão de sua forma original, que pode ser materializada em qualquer outra mídia diretamente do meio digital, ou pode ser apresentando por meio de luz, por meio de projetores ou publicações via internet.

Tecnologias de vanguarda implicam em novas escolhas, sustentáveis, versáteis, com origem imaterial. O tempo, cadeia de produção, espaço, logística, se tornam menores e mais facilmente controláveis quando o processo de trabalho prático envolve apenas *hardware* e *software*. Bret Victor, engenheiro elétrico e designer envolvido com projetos de vanguarda em design de interface e citado por Alan Kay como “uma das 4 ou 5 maiores mentes no mundo no

assunto hoje”, em palestra intitulada *Media for thinking the Unthinkable*¹ observa que soluções de design de interface nos permitem pensar coisas que antes seriam impossíveis ou improváveis, devido à contínua expansão da complexidade de determinadas investigações e acompanhamento lento pelas ferramentas usadas no processo de raciocínio e projeto (por exemplo, ainda usamos canetas e papel para rascunhar projetos). O uso dessas soluções de vanguarda nos permite sofisticar cada vez mais nossos métodos, e abordar temas durante a produção artística e intelectual cada vez mais amplos, complexos, e versáteis – ao desenhar um peixe, hoje em dia, esse desenho pode se comportar imediatamente como tal, na tela de um *ipad* enquanto traçamos o desenho.

Tais recursos tecnológicos eram indisponíveis para o trabalho humano em épocas passadas, o que me leva à possibilidade de desdobrar o produto de minhas referências em minha própria época, segundo meus próprios recursos.

¹ Palestra apresentada no MIT Media LAB em 04 abril de 2013. Link: <https://vimeo.com/67076984> , acessado em maio 2013.

OS PADRÕES KAYAPÓ-XIKRIN

Análise de contexto.

Os Kayapó-Kikrin pertencem ao tronco linguístico Jê e ocupam uma vasta área do sudeste do estado do Pará, no Brasil, entre os rios Xingu e Tocantins (VIDAL, 1992, p. 143). O foco ao longo do presente estudo é a pintura corporal feita apenas pelas mulheres do grupo linguístico. A pintura é considerada entre eles como um atributo feminino ao lado de atividades como cozinhar e cuidar das crianças, os homens apenas passam tinta no corpo de forma menos cuidadosa e delicada. O antropólogo Marcel Mauss em estudo sobre técnicas corporais de 1950, cita o corpo como o objeto técnico inicial e mais natural a nós (MAUSS *apud* VIDAL, 1992, p. 143). Naturalmente, grande parte do investimento simbólico que estabelecemos ao longo de nossas vidas tem repercussão direta em nosso corpo, através de tatuagens, indumentárias, cabelos, jóias e cicatrizes. Neste caso específico é além de tudo um hábito que atravessa gerações, segundo Turner (1969)

nesse nível geral de significado a pintura corporal sobrepõe uma segunda “pele social” à pele biológica, desnuda, do indivíduo. Essa segunda pele constituída de padrões estandardizados, exprime simbolicamente a “socialização” do corpo humano: a subordinação dos aspectos físicos da existência individual ao comportamento e aos valores sociais comuns. (VDAL, 1992, p.143)

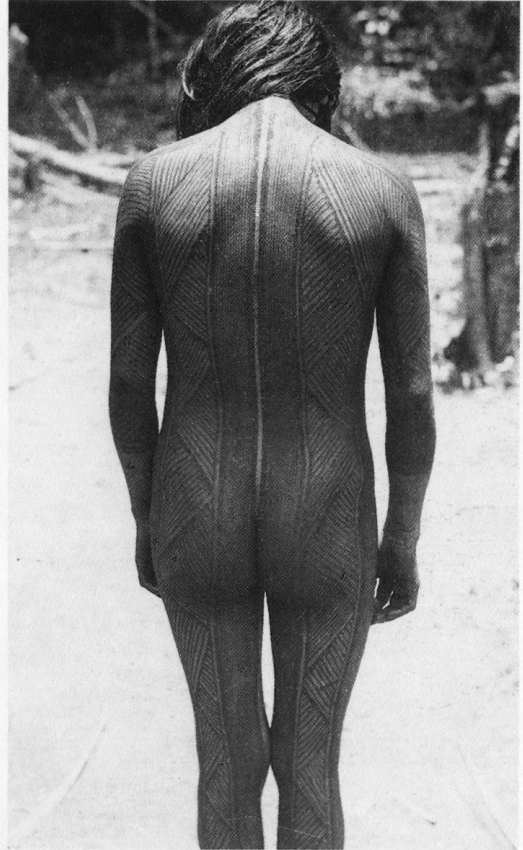
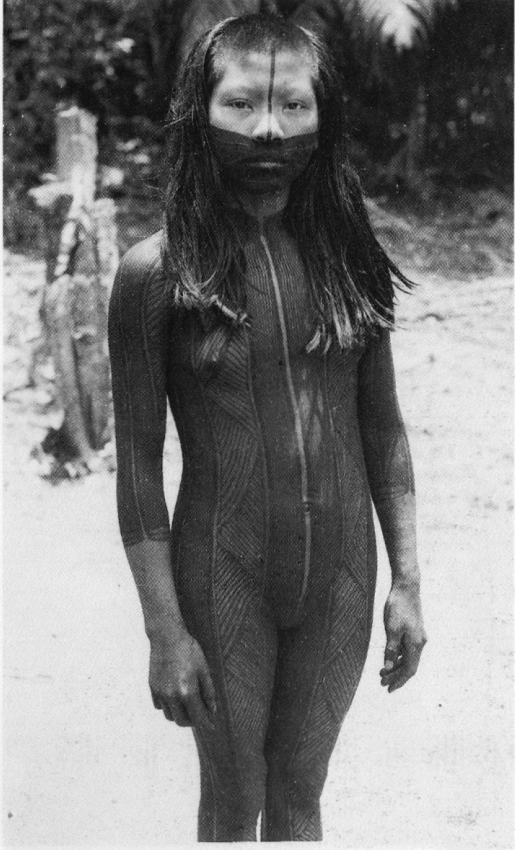
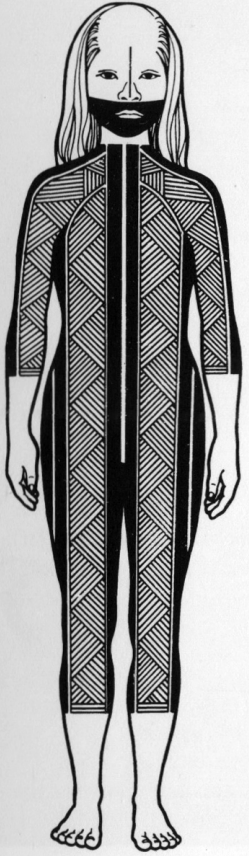


Fig. 1: Exemplo de pintura corporal Kayapó-Xikrin

A reiteração constante de idéias e ideais é realizada assim por meio de símbolos, sobre o suporte corporal. Ao longo deste trabalho é construída a identidade individual e a alteridade (VIDAL, 1992, p.144). A criança recém nascida, logo após a queda do cordão umbilical é pintada de jenipapo como os demais, sinal de seu reconhecimento como indivíduo.

Aplicada no corpo, a pintura possui função essencialmente social e mágico-religiosa, mas também é a maneira reconhecidamente estética (*mei*) e correta (*kumrem*) de se apresentar. Estabelece-se aqui uma correspondência entre o ético e o estético. A decoração é concebida para o corpo, mas este só existe através dela. Como afirma Marcel Mauss e mais tarde Claude Lévi-Strauss, essa dualidade corpo (forma plástica) e grafismo (comunicação visual) expressa outra dualidade mais profunda e essencial: de um lado o indivíduo e de outro o personagem social que ele deve encarnar. Entendida nesse contexto, a decoração é uma projeção gráfica de uma realidade de outra ordem, da qual o indivíduo também participa, projetado no cenário social pela pintura que o veste. (VDAL, 1992, p.144)

19. Maneira de aplicar a pintura de jenipapo.



Fig. 2: Maneira de aplicar a pintura de Jenipapo.

A pintura facial e sobre o corpo infantil, é executada com estilete de nervura de folha de palmeira. Essas ferramentas possibilitem grande delicadeza para traçar linhas mais precisas e estreitas. Algumas das vezes, é utilizado um pente riscador de madeira para traçar a pintura, cujos elementos fundamentais são linhas paralelas. A mão é usada como paleta para a tinta (As mulheres são comumente vistas com uma das mãos pretas). Os motivos são sempre relacionados à fauna e flora e dificilmente podem ser identificados sem a explicação do respectivo autor. São utilizados para marcar uma passagem como o final de um luto, volta de uma caçada, nascimento, início da fase adulta. Como já explicado são sempre feitos pela mulher, que pinta seus filhos e maridos, podendo pintar seus pais e irmãos, desde que viúvos (VIDAL, 1992, p. 147).

Possuem denominações que se referem a algum aspecto do meio ambiente – flora, fauna – por exemplo, uma caixinha de fósforos. Essas denominações são simplesmente referências, mas em conjunto indicam que a pintura corporal é um elemento formalizado de mediação entre domínios diferentes (pessoas animais, pessoas e plantas ou pessoas e objetos). (VDAL, 1992, p.146)

Mediação. O termo empregado pela antropóloga Vidal é também utilizado no mercado de design e comunicação visual, que é, objetivamente, a aplicação das manifestações visuais com focos, objetivos e métricas específicas. Falamos de mídia, que é um desdobramento linguístico do latim *medius*, que significa meio, nos referindo aos suportes utilizados para publicações visuais e sonoras, como televisão, livros, folhetos, internet, roupas, etc. São denominados “meios” por levarem um conteúdo específico adiante.

Falando do corpo humano como mídia, há em diferentes culturas, como na nossa, a forma ética e estética de se apresentar, que é estar vestido adequadamente a cada ocasião, com cabelos, unhas e dentes bem cuidados. A apresentação do corpo e a resposta a ele, no contexto social, faz dele uma mídia, que cumpre o mesmo propósito que no contexto dos primeiros povos.

(...) o cuidado com as vestimentas é uma das atividades humanas mais antigas e que reflete hábitos culturais e de organização de cada sociedade. Investigar como a roupa era e é lavada em contextos distintos ajuda a compreender como a atividade tem sido influenciada pela tecnologia ao longo dos anos, sendo moldada e moldando o desenvolvimento da cultura material relacionada ao cuidado com as roupas, bem como as relações humanas envolvidas nesta prática.
(VASQUES; ONO, p.2, 2010)

Ao serem solicitadas a realizar suas pinturas sobre uma folha de papel, as mulheres representaram padrões como se o fizessem sobre o corpo novamente, por uma questão de entendimento já estabelecido como hábito, onde as pinturas tem como função fazer o corpo

existir. Há variações de uma pintora para outra, mas quando uma delas obtém um resultado reconhecidamente melhor, a escolha das demais é por copia-lo, logo estabelecendo um padrão de uso geral(VIDAL, 1992, p. 147). Esta atitude evidencia nosso hábito de trabalhar sobre as soluções dos outros, tomando-as como base – o trabalho sobre o trabalho já acumulado – não é um conceito de nosso tempo, mas um hábito de toda a construção humana ao longo da história. Como diz o escritor Palahniuk, “Nothing of me is original. I am the combined effort of everyone I’ve ever known.” (PALAHNIUK, *Invisible Monsters*, 1999.)

30. Pinturas coletivas de mulheres (Foto Vincent Carelli).



159

Fig. 3: Sessão de pintura corporal entre mulheres Kayapó-Xikrin

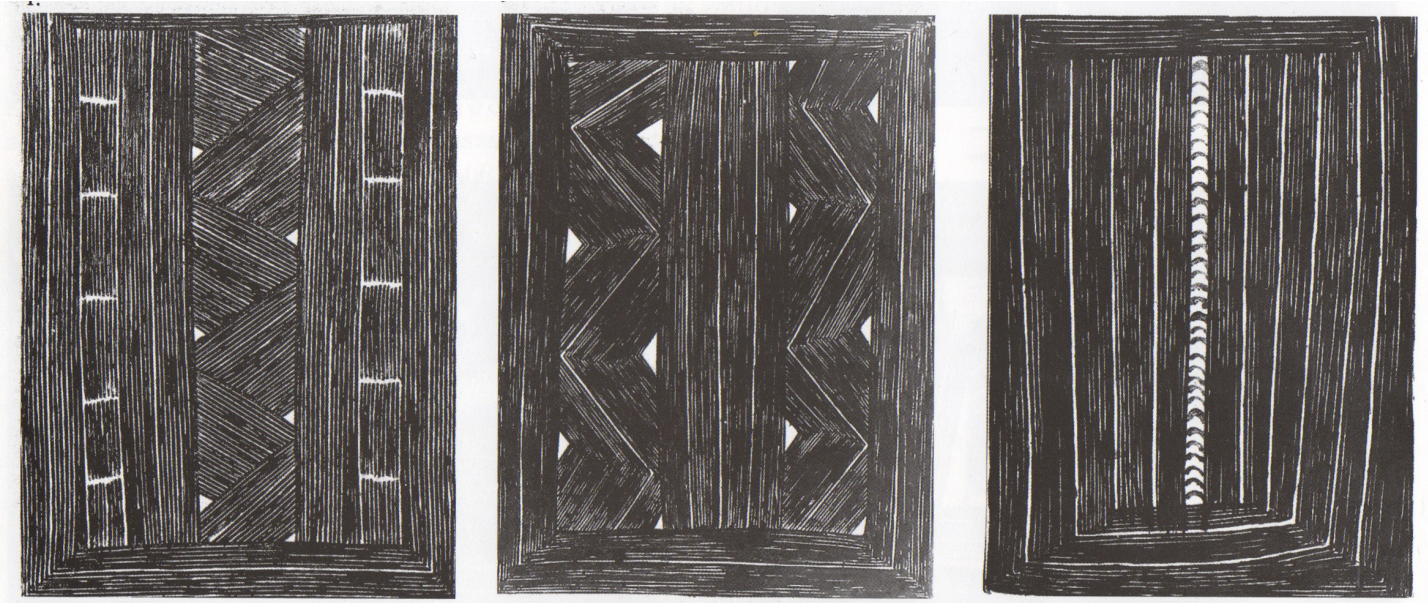


Fig. 4: Pintura corporal sobre o papel. Da esquerda para a direita:
 1. Zigue-zague e espinho de peixe; 2. Zigue-zague;
 3. Rastro de cavalo

Os Kayapó-Xikrin usam não apenas o Jenipapo, mas o Urucum, penas e penugens de pássaros como o gavião real, cera de abelha e carvão nas pinturas feitas em diversos rituais. Há um determinado tipo de pintura para cada uma das principais fases da vida de um indivíduo (com vários tipos de pigmentos) e também a pintura do cotidiano que servem para deixar o corpo com um bom cheiro, após certos rituais ou por simples aplicação estética-ética (com *urucum*). Porém, dentre todas essas variantes, aquela que é feita apenas pelas mulheres à base de pigmento do Jenipapo construindo padrões de linhas paralelas são as que identificam os Kayapó Xikrin, e que lhes atribui valor todo à parte dos demais grupos indígenas. Sua simplicidade e coesão muito se aproxima de padrões sintáticos comuns à linguagem escrita.

Lux Vidal (VIDAL, 1992, p. 160) nos apresenta quadros onde são organizadas as pinturas e respectivos usos daqueles motivos no cotidiano entre os Kayapó-Xikrin (VIDAL, 1992). Entretanto, a autora não propõe uma estrutura sintática de leitura das imagens, apenas uma leitura geral da aplicação de cada padrão.²

² Vide quadro contendo estrutura de uso das pinturas no anexo.



Fig. 5: Exemplo de pintura facial Kayapó-Xikrin.



Fig. 6: Exemplo de pintura facial Kayapó-Xikrin.

Análise formal

Em uma leitura estritamente baseada na visualidade dos padrões apontados como referência da pesquisa, observa-se principalmente o ritmo das formas, definido pela sequências rítmicas de linhas paralelas, descrevendo malhas sobrepostas, orientadas segundo as formas do corpo que serve de suporte. Um aspecto estudado tecnicamente pela teoria da *Gestalt*, mas não apenas. Ritmo deriva do latim *rhythmus* com origem no grego *rhythmós*. Dentre as várias definições disponíveis destacam-se de forma recorrente os termos sequência, sucessão, repetição regular e periódica. Em uma das definições, temos que ritmo trata de :

[...]sequência harmônica de um fenômeno artístico, uma atividade, uma obra, etc., no espaço e/ou no tempo [...] sucessão de situações ou atividades que constituem um conjunto fluente e homogêneo no tempo, ainda que não se processem com regularidade. (HOUAISS e VILLAR, “Ritmo”, 2001, p. 2463).

A tradição mitológica grega antiga, segundo Monteiro (2001), dividia o tempo em dois: *Kronos* e *Kairós*, o tempo medido e o vivido, respectivamente. associação entre a ordem estabelecida pelo tempo-Kronos e o sentido de Rhen (fluir), produz *Rhythmós*, uma ordem do movimento. Assim, ritmo é como uma onda que é regular (avança no tempo) e irregular (interrompe-se) ao mesmo tempo, uma alternância de elementos baseado em movimento e contraste, de onde deriva a periodicidade. Ciclos ascendentes de determinado padrão.

Na música o ritmo se refere ao conceito de tempo, intervalos entre um movimento sonoro e outro semelhante. Transportado para o domínio da visualidade, o ritmo implica em organizações do espaço, entre um elemento e outro que são de alguma forma semelhantes entre si. Tempo e espaço, ou espaço-tempo, como na definição física do universo.

Procurando estabelecer uma relação entre os trabalhos e o ambiente do grupo étnico, poderíamos relaciona-los às folhas das palmeiras, madeixas de longos cabelos pretos, às penas dos pássaros ou à palha (matéria de parte de sua produção artesanal). Tais ocorrências de ritmo na natureza ao seu redor foram visualmente incorporadas em seu contexto social em algum momento de sua história, e esses hábitos terem perdurado desde então.

A visualidade presente nas pinturas corporais que são foco desta análise, quando comparadas a quaisquer outras entre os povos indígenas, mesmo entre os Kayapó, são as mais sutis, padronizadas e manifestadamente coesas. Como se elas atendessem ao corpo, completando-

o, sem tomar o seu lugar como a ferramenta em destaque. É como a música suave que adorna o ambiente onde é tocada, de forma gentil, cuidadosa, delicada, melhorando-o.

Um efeito do ritmo é o conforto, enquanto produz padrões definidos pela constância e previsibilidade. O próprio hábito de dar nome às coisas é um exercício e descrição de ritmo, enquanto alimentamos a expectativa de constância de características que definem cada fato, ou quando descrevemos padrões nos nomes que damos à cada fato. Por exemplo, o planeta que habitamos leva o nome do que há de mais constante e evidente na constituição de sua massa: Terra – considerado por terra todas suas variações entre, rocha e magma. A continuidade, periodicidade de uma determinada informação, é usada pela cognição e por métodos científicos para determinar conhecimento. Ritmo define, de uma forma ou outra, informações sólidas. Como diz Caetano Veloso

“Durante toda a viagem
Que realizas do nada
Através do qual carregas
O nome da tua carne... Terra! Terra!”
(trecho da canção Terra, de Caetano Veloso, 1983.)

Na natureza há ritmo visual nas características físicas dos indivíduos de uma mesma família, grupo ou espécie, por exemplo, uma alcateia. A partir deste fato supomos que tais indivíduos, oriundos de um mesmo grupo, revelam também padrões de comportamento semelhantes. Essa é uma leitura natural das imagens, que possibilita a classificação de todo o universo com base em semelhança. Em nosso contexto, essa leitura nos leva a fazer negócios com pessoas que conhecemos previamente – exemplo: parentes e amigos – na esperança de que o comportamento desta pessoa seja também semelhante aos revelados no grupo a que pertence. Essas expectativas e suposições naturais facilmente podem incorrer em erro, por estarem ligadas ao grau de capacidade que as pessoas têm de ler e interpretar imagens, o que não invalida o processo cognitivo. Ao sofisticar nossos métodos de análise de informação, procuramos minimizar os possíveis equívocos.

O ritmo visual nas referidas pinturas, relacionado às suas referências naturais, servem como meio (mídia) de aproximação do povo para com seu contexto. À medida em que repetem visualmente em si os padrões visuais da natureza, envolvem-se nesse contexto como iguais ou semelhantes. Os totens encontrados entre os primeiros povos norte americanos seguem princípio

semelhante, mesmo utilizando outros tipos de imagens. Frequentemente imagens figurativas de animais.

Hábito é outro exemplo de ritmo, favorável à previsibilidade de resultados. Um exemplo seria horários regulares: leitura, exercícios físicos, diálogo, estudo, resultam na construção de valores e fins específicos saudáveis a médio e longo prazo. Outro exemplo seria o hábito de fumar, cuja promessa é igualmente previsível: uma vida envolvendo dificuldades respiratórias. De uma forma ou outra, hábitos tornam os resultados previsíveis.

O hábito de pintura corporal das mulheres Kayapó envolve o corpo, o toque, estética, educação dos mais jovens, tradição e linguagem. Abarca momentos importantes de uma estrutura social, e é de extrema importância para estabelecer unidade e vínculo entre os indivíduos do grupo. O gênero feminino está intimamente ligado à manutenção. O útero, órgão do corpo ligado à concepção e manutenção durante a gestação, liga a mulher física e psicologicamente a cuidados, mesmo para com filhos de outras mães e para com o grupo. O ciclo menstrual, que segue um padrão de tempo lunar, é também um fator rítmico imperativo. O que leva a uma possível relação entre o hábito, o tema das pinturas e o gênero.

Simbolicamente, as formas curvas da mulher, seio, cintura e principalmente o ventre, que descreve uma forma côncava para cima, é a mesma forma do gesto descrito pela mão de quem pede ou suplica por algo, ou gesto de quem precisa manter na mão alguma quantidade de água. Essa forma, esse desenho de “ U ”, carrega consigo uma simbologia antiga ligada à horizontalidade e também à manutenção. Enquanto que o gênero masculino está ligado simbolicamente ao embate e verticalidade.

Uma associação que pode ser feita em análise sobre os padrões visuais Kayapó-Xikrin, é com a própria estrutura muscular do corpo. A imagem de um corpo nú torna evidente grupos musculares sobrepostos, cujos limites estão descritos nas dobras sob a pele. Tal estrutura interna do corpo explorada na pintura, diferenciada de ocasião para ocasião e repetida por tradição e hábito, estaria associada a expectativas morais, emocionais e éticas. Para cada ocasião uma postura diferente, um corpo diferente cuja existência se dá por intermédio da pintura. Um dos primeiros momentos de inclusão social da criança é a pintura pela mãe, como escreve Lux Vidal:

E assim também o recém-nascido, após a queda do cordão umbilical, é, logo em seguida, pintado de jenipapo, reconhecimento de seu *status* de pessoa humana. (VIDAL, 1992, p. 144).



Fig. 7: Criança Kayapó-Xikrin com pintura facial de Jenipapo.

A cor preta, usada nestas pinturas, é a cor de maior contraste com a pele, e portanto, a que proporciona a maior legibilidade sobre a superfície. É menos apelativo, impressionante e dominador, que o vermelho do Urucum (outro fruto utilizado como pigmento para pinturas). Aparentemente, a questão de aderência do pigmento à pele, assim como o contraste possível devido à cor, é central para definir a escolha pela cor preta-esverdeada do Jenipapo, entres as poucas outras disponíveis.

ARVOREALTA

Referências.

No filme *Dança com Lobos* (EUA, 1990, dirigido por Kevin Costner e com roteiro de Michael Blake, baseado em seu próprio romance) um povo indígena visita determinado “homem branco” e naquele momento esse homem brincava com um lobo selvagem, dando origem ao nome “*Dança com lobos*” atribuído a ele pelos índios, que também dá nome ao filme. Ao longo do longa-metragem, esse nome também se revela uma metáfora para o soldado americano, civilizado, que estabelece vínculo e amizade para com os índios Sioux – chamados selvagens pelo exército americano, selvagens como lobos. Nesse caso uma abordagem literal serve ao mesmo tempo como uma elaboração metafórica. A metáfora com que dou nome à minha diligência é um exemplo do método de atribuição de nome dos povos mais antigos, no qual o nome é conquistado via eventos no tempo.

Arvorealta é substantivo próprio, uma comunhão entre entes e poderes naturais e místicos, na união dessas duas palavras: árvore alta – um pilar vertical vivo, com implicações em tempo e fortaleza. São gigantes que consomem água, luz solar e dióxido de carbono apenas, enquanto crescem e sobrepõem a altura e fortaleza de qualquer outro ser vivo terrestre, um símbolo de sustentabilidade. A verticalidade está associada ao gênero masculino, a horizontalidade ao aspecto feminino – a árvore é vertical mas o nome é feminino. Ao aceitar e valorizar o aspecto feminino do nome procuro identidade para com o cuidado, a alteridade e a manutenção de valor. O fato de ser uma planta, traz a natureza, viva e silenciosa, para a metáfora que relaciona as imagens ao ideal que une os valores citados até aqui: sustentabilidade, poder, cuidado e ascensão.

A relação entre meus desenhos e a pintura corporal Kayapó-Xikrin está no exercício de sintaxe via desenho de padrões, baseado no paralelismo de linhas e contraposição de planos. Porém, meus esforços tratam de elementos que são importantes e comuns para mim em meu contexto: símbolos astrológicos, religião, animalidade, valores éticos buscando uma abrangência universal, sistemas econômicos e sistemas corporativos. A relação entre esses elementos é organização de contextos e grupos. E o que procuro exercitar em trabalho, não sobre o corpo, mas

sobre o papel e digitalmente, é a sintaxe que exploro física e concentradamente no embate com as ferramentas de trabalho, e que precariamente conseguimos traduzir em linguagem escrita e falada.

O curador Nicolas Bourriaud em seu livro Pós-produção (BOURRIAUD, 2002, p.11), argumenta que consumo é também uma forma de produção. Ao colocar isso nos circuitos de arte de tal forma agressiva, Marcel Duchamp atualizou a arte à essa realidade que a Economia já havia alcançado há duas ou três gerações antes, entre o final do século XVIII e primeira metade do século XIX, com a Revolução Industrial. Todos os aspectos de desenvolvimento e evolução humana estão correlacionados e é absolutamente sensato a alguém trabalhando nos limites da vanguarda de qualquer conhecimento, considerar os demais campos de conhecimento em suas investigações. Um argumento bastante parecido com aquele da antropofagia modernista brasileira, e que é o argumento principal do meu interesse nas mídias e símbolos envolvidos na economia. Segundo coloca Bourriaud:

Quando Marcel Duchamp exibiu um porta garrafas em 1914 e usou um objeto produzido em massa como uma "ferramenta de produção", ele trouxe o processo de produção capitalista (que trabalham na base do trabalho acumulado) para a esfera da arte, enquanto ao mesmo tempo coloca o papel do artista no mundo de troca: ele subitamente encontrou similaridade com o comerciante, contente em mover produtos de um lugar para outro. Duchamp começou a partir do princípio de que o consumo também foi um modo de produção, assim como Marx, que escreve em sua introdução a Crítica da Economia Política que "o consumo é, simultaneamente, também a produção, assim como na natureza, a produção de uma planta envolve o consumo de forças elementais e materiais químicos".

(BOURRIAUD, 2002, p.11 – tradução livre)³

A mídia utilizada no processo de concepção, a esferográfica preta e papel, está ligada ao processo de elaboração por meio de recursos simples e mais próximos ao meu próprio corpo, e as descobertas feitas ao longo desse processo de embate com esses materiais são muito importantes para os desdobramentos na mídia digital que é o produto final das investigações até este

³ When Marcel Duchamp exhibited a bottle rack in 1914 and used a mass-produced object as a "tool of production," he brought the capitalist process of production (working on the basis of accumulated labor) into the sphere of art, while at the same time indexing the role of the artist to the world of exchange: he suddenly found kinship with the merchant, content to move products from one place to another. Duchamp started from the principle that consumption was also a mode of production, as did Marx, who writes in his introduction to Critique of Political Economy that "consumption is simultaneously also production, just as in nature the production of a plant involves the consumption of elemental forces and chemical materials."

(BOURRIAUD, 2002, p.11)

momento. Ainda que o trabalho digital seja hoje um meio para outros fins, como escultura, arquitetura, impressão 3D ou design de objetos, essas imagens em seu formato digital original representam um fim em si mesmas como elaborações na esfera da arte.

Aponto como referências na história da arte ocidental, o trabalho de Vincent Van Gogh como exemplo importante do uso de ritmo e padrões visuais na construção das imagens. No exemplo do quadro “Noite Estrelada” de 1888, o ritmo das pinceladas traça um padrão próximo ao que chamamos de melodia para a música, e que apesar de ter uma paisagem como motivo inicial, o ritmo é tanto mais importante para atribuir valor a esta obra, bem como a todo o trabalho de vida do artista. Neste exemplo, o trabalho de ritmo não trata de identidade de um grupo de indivíduos, mas da pregnância da forma em cada motivo, atribuindo coesão ao discurso daquele grupo de obras. Além de outro ritmo que pode ser identificado, quando o classificamos na categoria de pós-impressionista, na medida em que reconhecemos que algumas das características de suas pinturas também fazem parte das escolhas de outros artistas, como Paul Cezanne e Odilon Redon.



Figura 1 – Noite Estrelada, Vincent Van Gogh,
óleo sobre tela, 73x92 cm, 1888

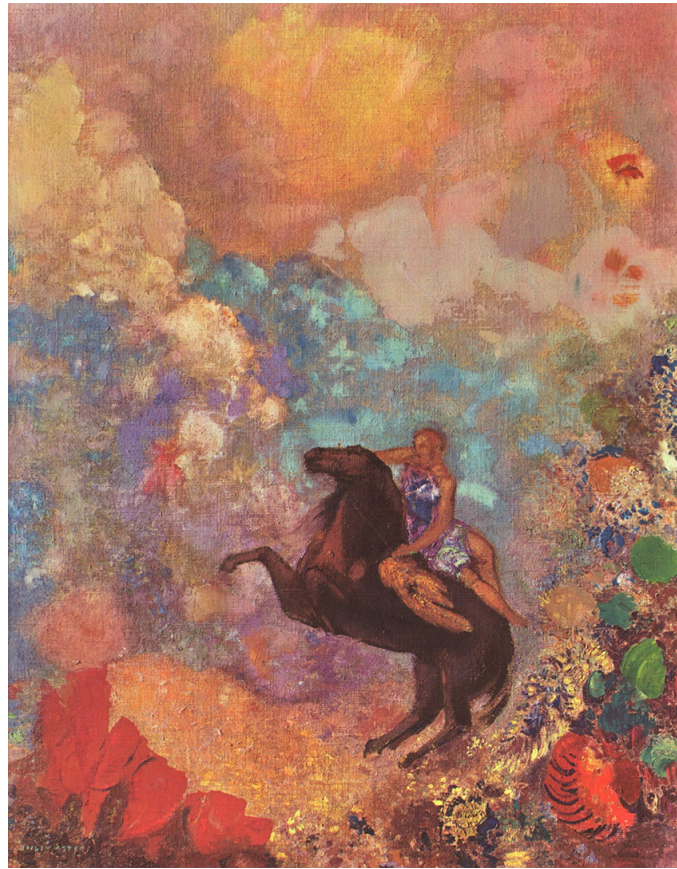


Figura 2 - Musa em Pégasus, Odilon Redon, 73x54 cm, 1900.



Fig. 8: Canto da Pedreira, Paul Cézanne. 1900-02.
Óleo sobre tela, 44 x 53 cm.

O trabalho prático.

A seguir, apresento imagens do trabalho artístico de elaboração de formas por meio de desenho e mídia digital. O elo que liga a forma ao respectivo tema, no contexto desse trabalho, como mencionado anteriormente, é a ideia de identidade de um contexto ou grupo. Procurando estabelecer unidade entre as diversas informações disponíveis. Seja qual for o tema, tais ideias são transformadas pelo trabalho e idiosincrasias do artista, agregando novos significados e abandonando outros.

Abaixo está apresentada uma imagem elaborada para o signo astrológico de Escorpião, em que os símbolos ou motivos relevantes são os conceitos de derivações e prejuízo.

As derivações tratam do desviar de determinado curso, a dúvida, hesitação, tentativa, erro, teimosia. Estão presentes na ausência da simetria da forma, em oposição a equilíbrio. O prejuízo mencionado trata de dano, e está presente nas formas brancas pontiagudas apontando para dentro ao longo do contorno desenho, cuja intensão é descrever violência auto infligida. Os aparentes ‘gomos’ são associações, neste trabalho, ao corpo do animal que da nome à constelação.



Fig. 9: Escorpião, 2013. Márcio da Costa.
Esferográfica sobre papel, 15x21cm.

A seguir está reproduzida a imagem para o signo astrológico Leão. Imagem em que foram trabalhadas a ideia de poder, nobreza e propósito. A juba do leão está visualmente associada à uma coroa para o animal que é símbolo de realeza, correlação que procurei reproduzir na imagem com a associação de formas à juba.

Trabalho sobre uma forma triangular abaulada que se verticaliza à medida em que caminhamos das margens ao centro, progressivamente ampla de cima para baixo, remetendo aos cabelos que compõe a juba e que tem seu maior volume no peito do animal .

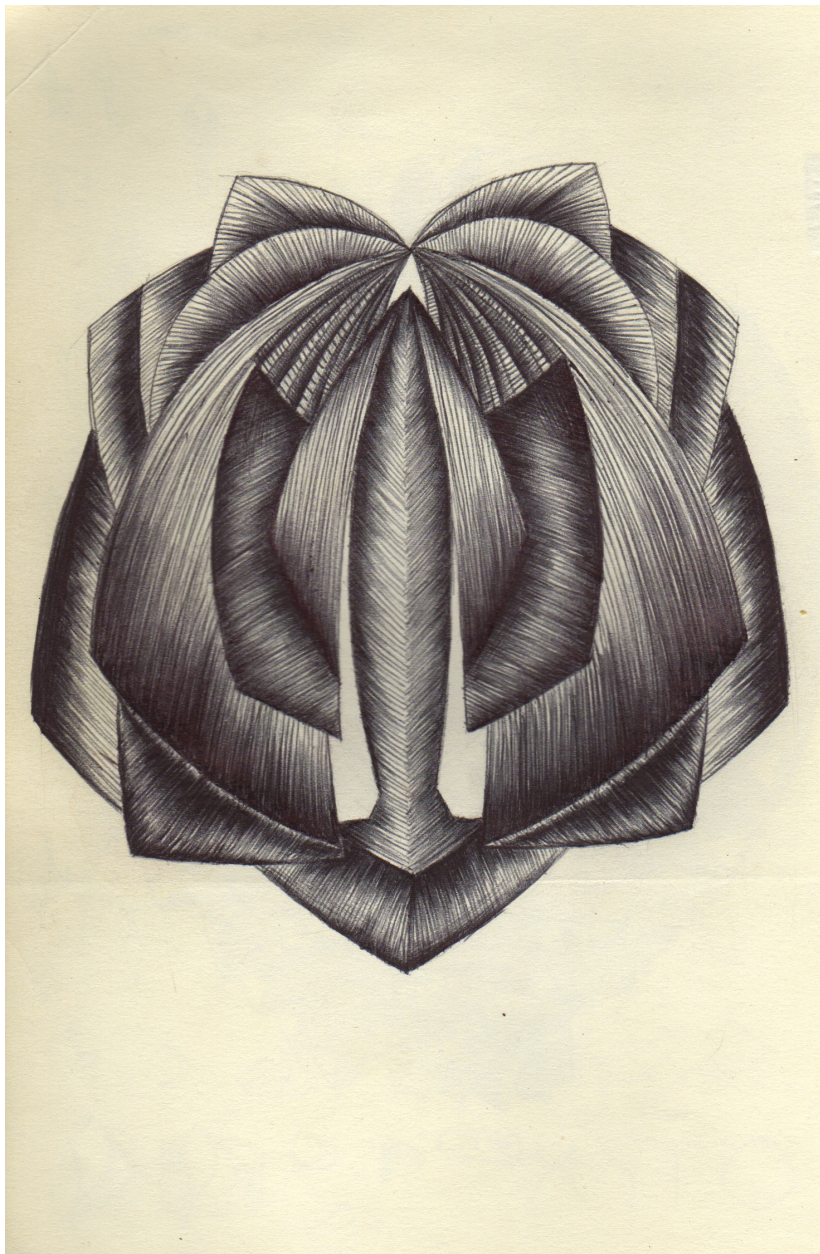


Fig. 10: Leão, 2013. Márcio da Costa.
Esferográfica sobre papel, 15x21cm.

A imagem que está reproduzida a seguir, é uma elaboração ou interpretação visual de Sagitário, em um teste de mídia em impressão industrial sobre cetim. Neste trabalho aspectos importantes trabalhados estão relacionados à imagem mítica e figura relacionada à constelação, onde o centauro (metade homem, metade cavalo) carrega consigo um arco e flecha. A figura está dividida em dois lados separados por um espaço vazio. Representando de um lado o homem com a arma, e de outro o cavalo que está colocado em metonímia presente no ritmo dos gomos, similares a músculos.



Fig. 11: Sagitário, 2012. Márcio da Costa.
Impressão em Cetim, 140x50 cm.

O trabalho reproduzido a seguir é uma proposição de símbolo para a atividade profissional de engenharia e construção. Trabalhei sobre o desenho de uma curva recorrente nos projetos de análises de terreno, e sobre o conceito de camadas e estrutura armada. Apresento os rascunhos e trabalho finalizado em mídia digital. Procurei ao longo do processo utilizar recursos visuais que implicassem em ritmo, que é uma preocupação central no meu trabalho, e que revelassem também a cor da terra vermelha que conheço no cerrado onde vivo, e que transmitissem de alguma forma a idéia de abertura, que está colocada na leve diferença entre uma camada e outra dos arcos que abrem como um leque.

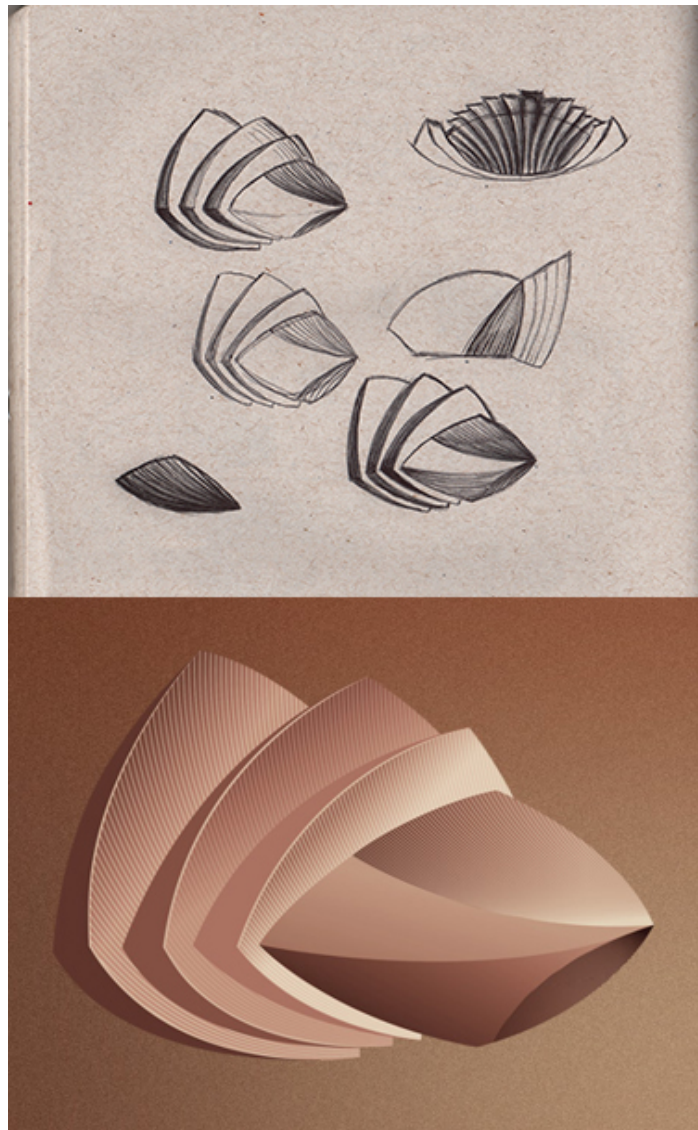


Fig. 12: Engenharia, 2013. Márcio da Costa.
Mídia digital.

A imagem a seguir está reproduzida a imagem que constitui um símbolo para o conceito de Advocacia, atividade relacionada a toda a organização sócio-econômica do Estado moderno. Aponto referências principais na arquitetura, o Rockefeller Center e o Chrysler Building construídos nas décadas de 1920 e 30 em Nova York, EUA. O desenho é uma abstração com base ao mesmo tempo na visão em perspectiva de um prédio visto de cima, e um escudo de guerra. trabalhada sobre referências da art-decô procura remeter de forma sutil e a momentos históricos da tradição ocidental em que tais determinados símbolos modernos foram erguidos. O triângulo, mais evidente que o trapézio, é um símbolo antigo relacionado a propósitos altivos, morais e espirituais, estando relacionado à trindade pelos três vértices, e sua presença, bem como a cor ser dourado, procura ligar a imagem à praticas e diligências valorosas. O padrão de linhas presente na parte inferior mantém o tema e idéia central do trabalho, além de acarretar os efeitos já citados de ritmo.

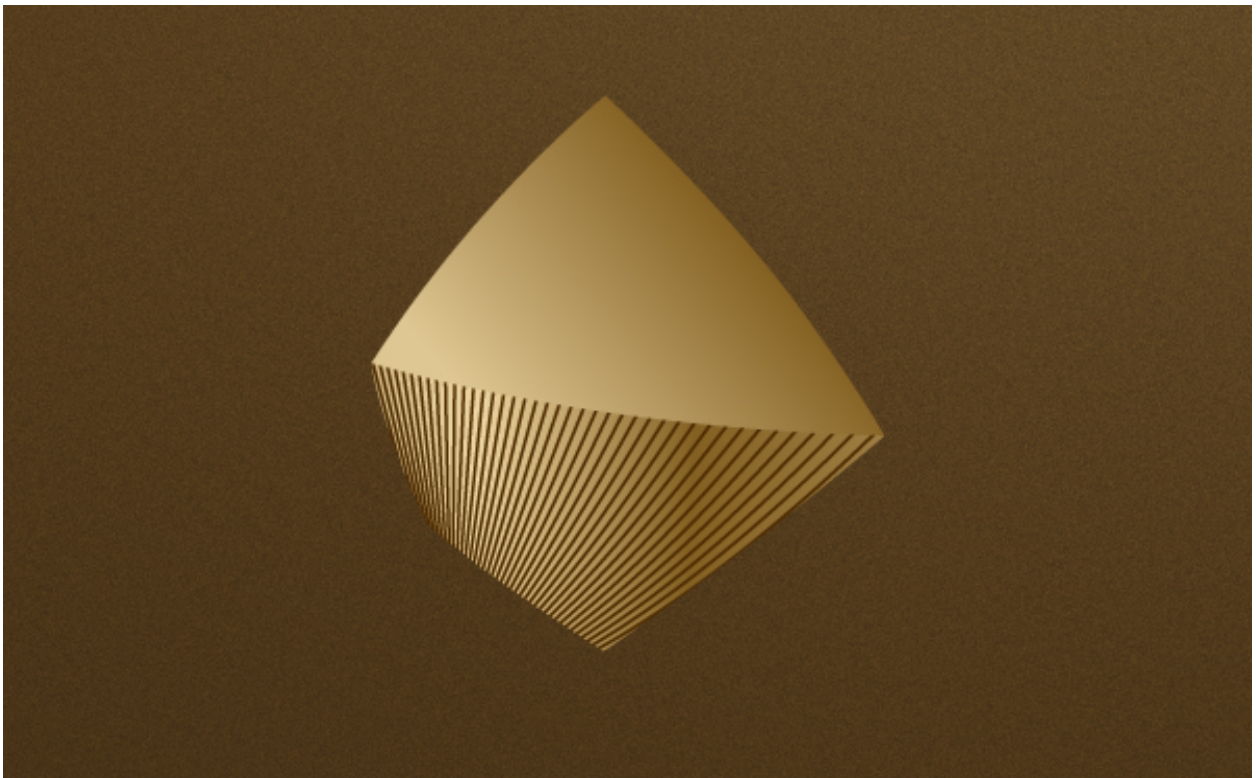


Fig. 13: Advocacia, 2013. Márcio da Costa.
Mídia digital.

CONCLUSÃO

Este é um trabalho de auto descoberta e auto investigação. Abordo minhas próprias impressões sobre padrões e ritmos, interpretações e análises científicas e como esses elementos contribuem para a identidade dos grupos, arte e ciência. É uma primeira abordagem com margem e possibilidades de desdobramentos para a identidade nacional brasileira, por envolver imagens e identidade de um de seus primeiros povos, e desdobramentos sobre o mercado de design e sua aplicação no mercado publicitário, e até mesmo na arquitetura. Mas fundamentalmente estão sendo propostas imagens, elaboradas sobre o trabalho acumulado de várias referências.

Porém, não tenho a pretensão de ser reconhecido como artista formalmente, dentro do circuito comercial de arte. Minhas pretensões envolvem o uso imediato dessas imagens em coisas, serviços e símbolos, reais e atuais, em mercados como o de design, arquitetura, moda ou engenharia mecânica, onde a arte acontece em segundo plano, acessória à produção de riqueza e soluções imediatas. Procurando servir aos técnicos de nossa sociedade, pois na mão deles estão as soluções reais produzidas ao longo do tempo, e por meio do trabalho deles medimos a qualidade de nossas soluções.

Segundo apresenta Leo Steinberg, o pintor e curador Paul Signac, em 1906, recusou Matisse por "Alegria de Viver", dizendo que ele parecia ter se perdido diante de uma tela tão grande; Matisse, um ano depois, em 1907, recusou Picasso, por ele ter feito "Les Demoiselles d'Avignon". "Aqueles que excluíram Courbet, Manet, os impressionistas e os pós-impressionistas dos salões eram todos pintores;" (STEINBERG, 2008); O próprio Matisse, em 1908, recusou as paisagens "com pequenos cubos", de Braque; tal qual em 1912, os triunfantes cubistas rejeitaram o "nu descendo as escadas" de Duchamp. "Nenhum crítico, nenhum burguês ultrajado pode igualar-se à paixão de um artista no repúdio" (STEINBERG, 2008, p.22). Tal situação de conflito é comum à todas várias áreas onde há diferenças de emoções e opiniões, mas que outros aspectos de contexto tendem à minimiza-las, como acontece na concomitante presença de questões que se tornam prioritárias no contexto, como infraestrutura e planejamento sócio-econômico.

A humanidade avança com o único propósito fundamental rumo à verdade e bondade. Como em qualquer equipe, é importante saber seu lugar na hierarquia a todo tempo para que a competição não se torne a bandeira que guia nossa diligência, ocupando o lugar da cooperação.

BIBLIOGRAFIA

VIDAL, Lux Boelitz,; PESSIS, Anne-Marie (Org.). Grafismo indígena: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel, 1992. 296 p. ISBN 85854450205.

MONTEIRO, Carlos A.F. De tempos e ritmos: entre o cronológico e o meteorológico para a compreensão geográfica dos climas. Geografia, Rio Claro, v.26, n.3, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World. New York: Lukas & Sternberg, 2002. ISBN 0-9711193-0-9. Translated by Jeanine Herman.

STEINBERG, Leo. Outros critérios: confrontos com a arte do século XX. São Paulo: CosacNaify, c2008. 455 p.

VASQUES, R. A.; ONO, M. M. *Design, Diversidade Cultural e Uso Compartilhado*: um estudo sobre artefatos para o cuidado com a roupa. 2010. 13 f. Artigo para 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design.

VICTOR, Bret. <https://vimeo.com/67076984> . MIT media lab, 04 de abril de 2013.

PALAHNIUK, Chuck. Invisible Monsters, 1999.

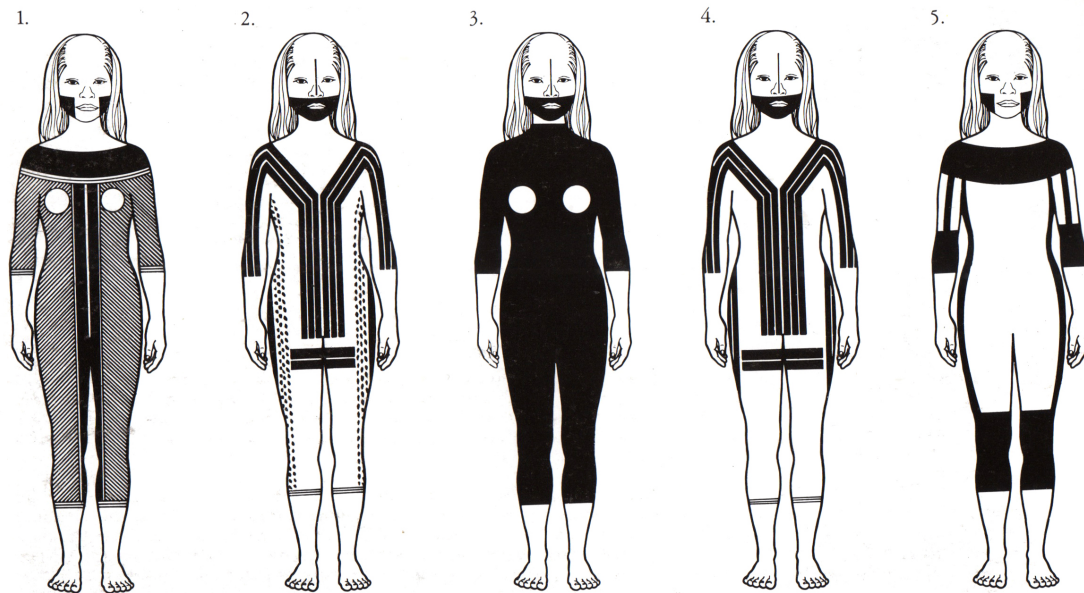
Filme: DANÇA COM LOBOS (Dances With Wolves). EUA, 1990. 180 min. Direção: Kevin Costner. Roteiro e romance original: Michael Blake.

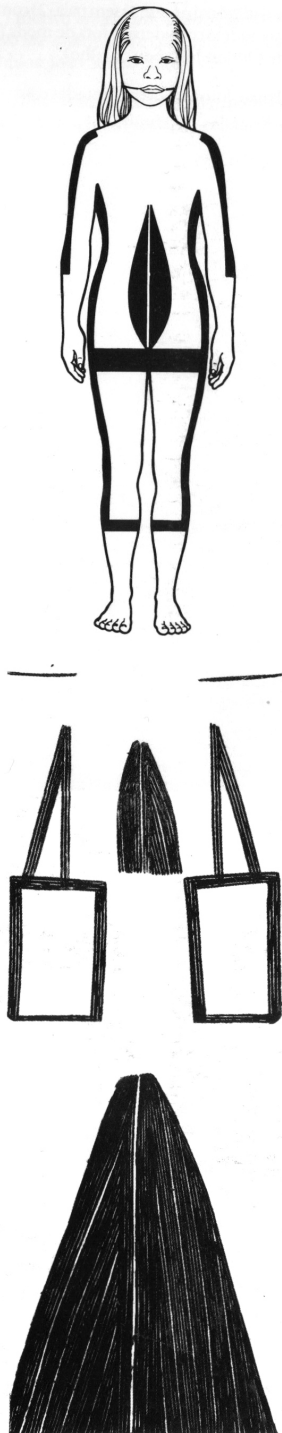
ANEXO

Quadros para análise do uso da pintura corporal Kayapó-Xikrin (VIDAL, 1992, p.160)

Seqüência	Criança	Mãe	Pai	<i>Kwatu</i> *	<i>Ngê</i> **
I. Nos sete primeiros dias após o nascimento, o irmão da mãe faz a indumentária do bebê: tipóia e pequena esteira trançadas em folha de buriti.	A	A	A	A	A
II. 8º dia: queda do cordão umbilical.	A	A	B	A	A
III. 9º dia: primeiro banho do bebê; perfuração do lábio inferior pelo avô materno.	J ₁	J ₂	C	J ₃	J _{4m}
IV. 10º dia	—	—	J _{4m}	J _{5f}	J _{5m}
V. 12º dia	—	J ₃	J _{5m}	—	—
VI. 17º dia	J _{5c}	J _{4f}	—	—	—
VII. 2 meses	—	J _{5f}	—	—	—

**Kwatu*: nome para as avós, materna e paterna, e para as irmãs do pai.
 ***Ngê*: nome para os avós, materno e paterno, e para os irmãos da mãe





Quadro 2 - ORDEM DE SEQÜÊNCIA

A	B	C	$J_{1/2/3/4}$	J_5
Tintura de urucum	Tintura de urucum e carvão	Pintura de jenipapo	Pintura de jenipapo	Pintura de jenipapo
<p>—Posição liminar</p> <p>—Severas restrições e tabus alimentares</p> <p>—Grupos domésticos, periferia</p> <p>A: cada qual aplica sua camada de urucum.</p>	<p>Para o pai:</p> <p>—Reintegração no conselho dos homens</p> <p>—Periferia — centro da aldeia</p> <p>—Enfeitado por uma amiga formal e conduzido ao centro da praça por um amigo formal</p> <p>B: cabelos untados com óleo de babaçu; face enegrecida com carvão e corpo pintado com urucum</p> <p>C: face e corpo inteiramente enegrecidos com carvão.</p>	<p>—Fim das restrições</p> <p>—Transição à normalidade e à reintegração na comunidade</p> <p>—Desenhos específicos indicando processo de reintegração</p> <p>Pintura executada sempre por mulheres aparentadas</p> <p>J_1: <i>tep-ibe</i> — Desenho constituído de linhas paralelas, verticais, específico de recém-nascidos. Aplicado a dedo. Representa indiscriminadamente a mancha do couro da anta nova, veado novo ou pequeno peixe</p> <p>J_2: <i>ã-ke-re-ko</i> — Primeiro desenho da jovem mãe. Representa o desenho de um peixe</p> <p>J_3: <i>rop-krori</i> — Desenho comumente feminino, que indica o término do período de restrições. Representa o couro da onça</p> <p>J_4: <i>mẽ-tuk</i> — Outra variante indicando o fim do período de restrições. Todo negro. A variante feminina (J_{4f}) e a masculina (J_{4m}) diferem uma da outra apenas no desenho do rosto.</p>	<p>—Posição normal</p> <p>—Participação plena na vida comunitária</p> <p>—Desenhos específicos: para crianças (J_{5c}), para mulheres (J_{5f}) e para homens adultos (J_{5m})</p> <p>Pintura executada sempre por mulheres aparentadas</p>	

31. Na página anterior, pintura corporal feminina: 1) *ã-ke-re-ko*: pintura de mulher com filho recém-nascido (J_2), 2) *rop-krori*: pintura feminina de fim de resguardo (J_3), 3) pintura de fim de resguardo: *mẽ-kra-karo-ôk*: depois do nascimento de um filho (J_4), 4) *mẽ-kray-tuk-ôk*: iniciação feminina, 5) *mẽ-ã-kako-tuk*: pintura ritual, os espaços em branco são preenchidos com penugem de periquito (Desenhos de Odilon João Souza Filho).

32. Trabalhando em papel, as pintoras reproduzem apenas as estampas, mas nunca fazem o mesmo com o corpo. Às vezes, sintetizam um desenho ao máximo, reproduzindo-o à sua expressão mais simples. A partir de uma fotografia, desenhamos a figura feminina acima, cuja pintura corporal indica o fim do resguardo. A mesma pintura aparece ao centro, desenhada em papel por uma pintora xikrin. Por fim, abaixo, o mesmo motivo é reproduzido na sua expressão mais simples: aparece agora apenas o mínimo considerado necessário para caracterizar a pintura.