

Diego de Santos

TRABALHOS SELECIONADOS 2007-2024

A CASA SOLIDÃO - MAÍRA ORTINS

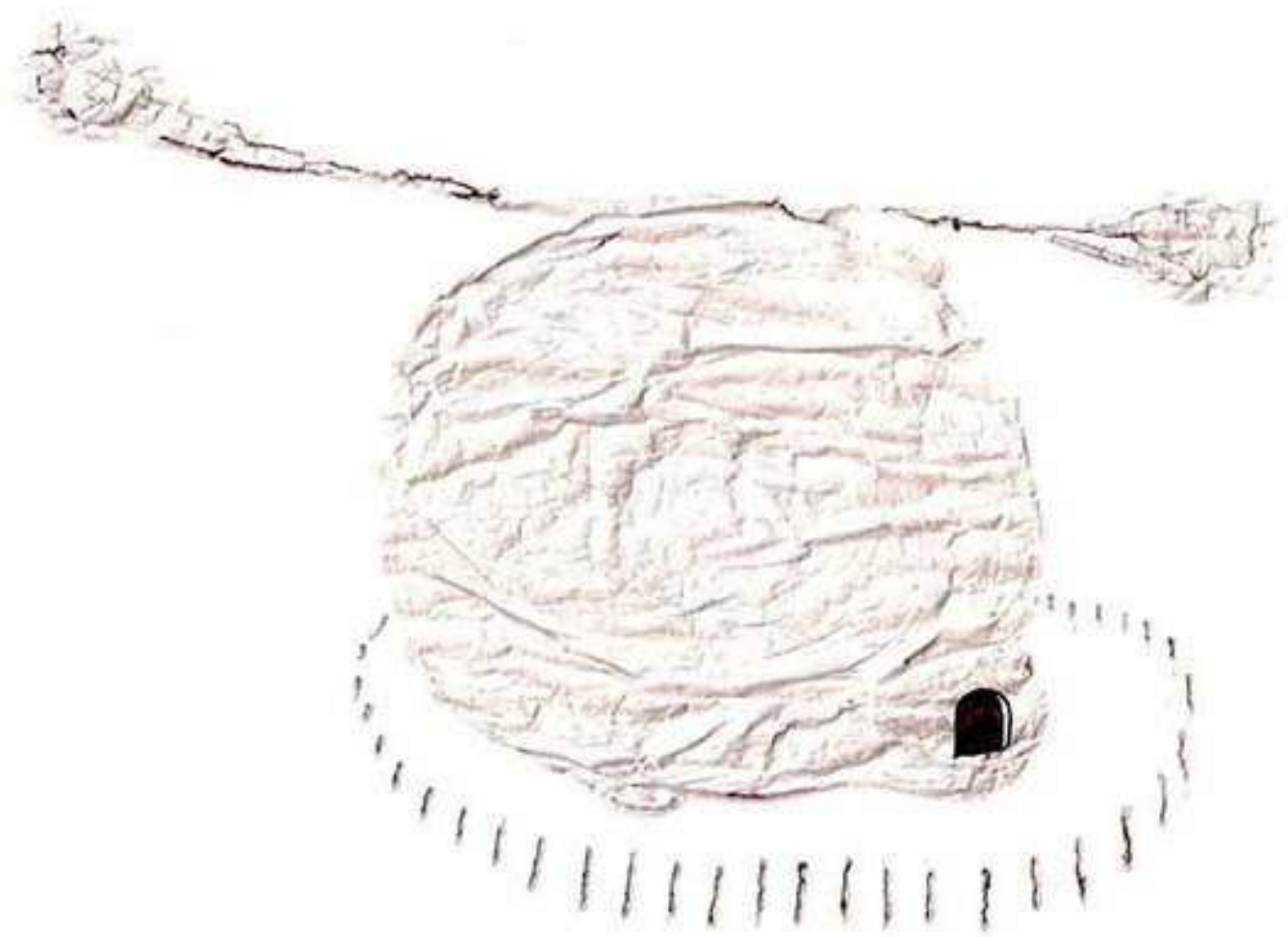
Texto de Maíra Ortins para a exposição Arranha-Verso, que aconteceu no Centro Cultural Banco do Nordeste, em Agosto de 2009, em Fortaleza.

Quando o silêncio é tão ou mais significativo que as palavras, e o gesto do artista contemplativo sobre suas questões se amplifica na obra como um eco, inundando o universo lírico do branco sincero do papel, instala-se um nervoso estágio de reparo de uma outra consciência que pousa sobre o pensamento. Um homem transcorre este papel, apenas parte do corpo é visto, porque todo o resto se confunde com a casa, a casa solidão criada por Diego de Santos. É neste arquétipo que o artista transita, explorando todas as possibilidades para ele possíveis.

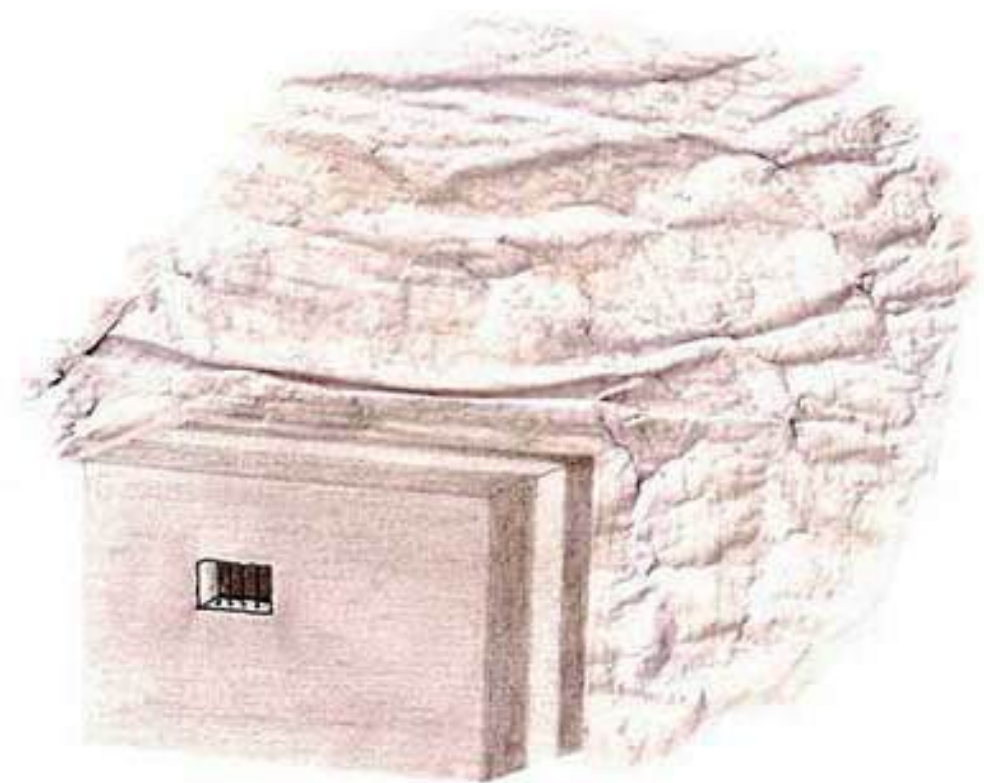
A casa nos remete para a idéia de abrigo, mas quando a casa não abriga, aprisiona? Que forma de interação com o meio, o artista expressa? Aqui, a casa não é refúgio, nem espaço de fuga. O homem teme essa casa – pesada, feita de concreto e grades. Contudo, ainda se avista pela janela o azul promessa de felicidade. O sonho não se serve de meios, por isso não há elementos que explicitem a fuga exata do homem nesse espaço.

Com apreender a imaginação do sonho criado pelo artista, repleto de vazio e silêncio? O devaneio não trabalha com a conceitualização.

Acima da casa, não se vê céu, ver-se tempo, corroído, em cor fosca e cinza. Papel gasto e cansado do atrito da caneta. O espaço ideal não existe na obra de Diego de Santos, os dois lados possíveis são limitados. Este está à margem das coisas, do tempo, do espaço. Pequeno é o limite do real. O artista habita a terceira margem entre o espaço e o tempo, entre a cor e o branco, silencioso e calmo, nem triste, nem exato, nada preciso, pouco a ser dito e muito a ser visto.



Sem Título, da série Verso, 2007.
Caneta esferográfica sobre papel
21cm x 30cm
Coleção Centro Cultural Banco do Nordeste



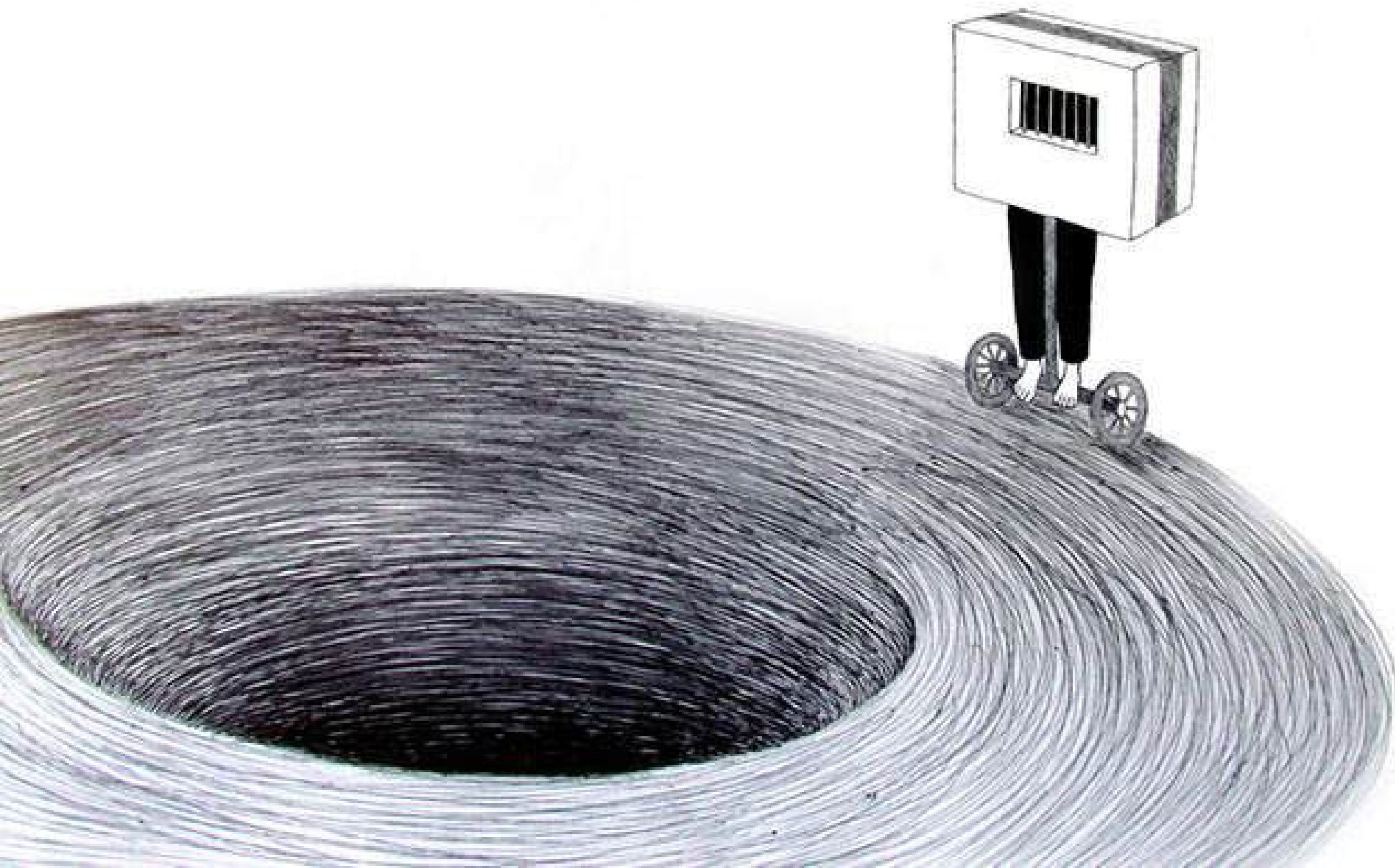
Sem Título, da série Verso, 2007.
Caneta esferográfica sobre papel
21cm x 30cm
Coleção particular



Sem Título, 2009.
Caneta esferográfica sobre papel
66cm x 96cm
Coleção Particular



Sem Título, 2009.
Caneta esferográfica sobre papel
66cm x 96cm
Coleção Particular



Sem Título, 2011.
Caneta esferográfica sobre papel
40cm x 50cm
Coleção Galeria Graça Landeira

ENTRE O CANTO DA CASA E A ESQUINA DA RUA - JACQUELINE MEDEIROS

Texto de Jacqueline Medeiros para a exposição Um Mundo Aqui Dentro, que aconteceu em setembro de 2011 na Galeria Amparo 60, em Recife.

“Nossa alma é uma morada”, já dizia Bachelard, e ao lembrarmos das casas, das paredes, dos lustres, das fechaduras, aprendemos a morar em nós mesmos. Nas obras de Diego estes objetos comuns de dentro de casa se fundem ao sujeito num desvio surreal, revela que para conhecer o mundo, para fazer deste uma nova morada, será preciso, antes, dissecar, desmontar, desconstruir e, por vezes, até mesmo destruir a casa. O mundo é a morada do artista.

O desenho não tem tempo, das inscrições na caverna, passa por toda a História da Arte e chega a nossa contemporaneidade, "navega entre décadas, entre épocas e "ismos", entre sensibilizações e conceitos. Tem os mesmos privilégios e qualidades de outras categorias da arte"¹. No seu método de trabalho, Diego demonstra uma comunhão íntima com o ato de desenhar, não é uma ação rápida, é lentamente degustada, retirada do seu interior, às vezes chega ao final da tinta esferográfica, noutras a intensidade chega a criar fissuras no papel. A cor não está presente como elemento principal, ora nas delicadas linhas na imensidão branca do papel, ora no acúmulo da tinta que transpõe para o verso da obra, dando-lhe textura e volume. Antes de tudo, é um processo que é a expressão e a manifestação da alma.

Desenhar é o mais democrático ofício: pensamos, filosofamos, rimos, choramos, amamos e até passamos o tempo. Mas no momento em que o artista o faz como sua linguagem, articula significados da História da Arte, da vida e do mundo. Assim faz Diego que a partir desta técnica tradicional da arte, alia o uso de materiais simples, como a caneta esferográfica e o papel, à sua casa, seu corpo, sua morada.

LAR É ONDE ELE ESTÁ - MARCELO CAMPOS

Estamos presenciando, hoje, uma mudança de inflexão nos meandros da identidade. Ao tratarmos, antes, do que ganhava sentidos de enraizamento cultural, da ligação dos sujeitos a uma morada, um lugar, um Estado, uma pátria, reduzíamos tais experiências de lugar com a pergunta: “De onde você é?”. Agora, como nos informam as novas teorias pós-estruturalistas, devemos questionar: “Entre onde e onde você está?”.

O projeto “Lar é onde ele está”, de Diego de Santos, percorreu caminhos “entre onde e onde”. Como dado norteador, a pesquisa de campo abordou grupos de caminhoneiros que se situavam em lugares distintos. Grupos constituídos de casais, homens, mulheres, com idades variadas que tinham a margem das rodovias, os estacionamentos, como parada. Uma sociedade nas áreas urbanas do capitalismo que, em grande medida, o faz funcionar.

Os interesses de Diego, com o avançar do projeto, ganhavam conotações diversas. A imobilidade é uma condição para nomearmos uma casa? Morar quer dizer estacionar? Inicialmente, a vontade do grupo era perceber o sentido de lar que poderia existir no sentimento de quem vive a viagem. Para qual lugar você volta? O que é essencial levar? “Aqui, a viagem é um termo de tradução”, como nos esclarece James Clifford, “uma palavra de aplicação geral”. Portanto, a própria condição do viajante atira o imaginário, tanto dos artistas quanto dos caminhoneiros que, a partir disso, começam a criar alianças. Havia, nesta troca, projeções de ambas as partes. O que vemos como resultado nesta exposição do Laboratório de Artes Visuais do Porto Iracema é uma espécie de “gosto pela outridade”. Não aquela que primitiviza, gabinetiza o Outro em elementos da curiosidade, mas, antes, a que nos faz des-subjetivar as nossas próprias certezas, o nosso próprio sentido de lar.

“Que elementos são bons para viajar e quais para residir?” Coube a Diego um estado de perplexidade que os estimulava a observar aspectos invisíveis, espirituais, destas relações. Sons, cheiros, ruídos, o orgulho e a felicidade nas comemorações familiares. (Lembro-me de Diego relatando o perfume de um dos personagens). Assim, nos vários encontros, onde reuníamos os dados da pesquisa, os artistas exercitavam, com grande sabedoria e empenho, os modos de tratar do silêncio, fato que já aparecia na produção anterior de Diego de Santos.

Para fugir do óbvio, (a memória, a saudade), lançou-se mão de conotações tácitas. O silêncio do local de dormida, aveludado, escuro; a impermanência das cadeiras desmontáveis; o desenho das estreitas escadas de acesso; a rede; a poeira da estrada; o rio que deflui; a caixa de cozinha. A grande tarefa, a meu ver, foi silenciar a polifonia do trabalho de campo e ativar observações iminentes. O corpo para o qual são criados os mobiliários da viagem, por exemplo, estava distante da ergonomia do modutor de Le Corbusier. Esta notação permaneceu na criação da escala dos trabalhos para a exposição. A viagem, mais do que o já gasto termo “deslocamento”, serve muito a este propósito de lar.

A viagem não se desmorona, é constante, perpétua, invisível. Outros termos, como nomadismo, por exemplo, não cabem aqui, pois tratam de uma espécie de gosto por “primitivismos contemporâneos”. E, em nenhum momento, esta foi a vontade do grupo. Evitou-se a simbologia artificial, os dizeres das placas, o kitsch dos desenhos decorativos. Poupou-se, também, o retrato, a identificação pessoal dos caminhoneiros. Para cada modo de exhibir o projeto, nos alertava Diego, poderia ser feito um outro tipo de apresentação. A todo instante, questionávamos a aderência ao caráter documental. E este foi o caminho menos evidenciado. Como desafio, as perguntas: de que modo potencializar o prosaico

dos encontros, das conversas, da vida? A arte, antes de tudo, quer ser prosaica como a vida.

Com o avançar da pesquisa e da produção dos trabalhos, o encantamento recaía, ainda mais, em condições imateriais. Condições que criavam ambivalências próprias para a pergunta inicial: “O que permanece igual quando alguém viaja?”. O lar, então, é condição passageira e permanente, condição subjetivada e intensa como a experiência de habitar, por instantes, o lugar proposto pelo aroma de um perfume.



Vista da exposição Lar é Onde Ele Está, Museu de Arte Contemporânea do Ceará, 2014.



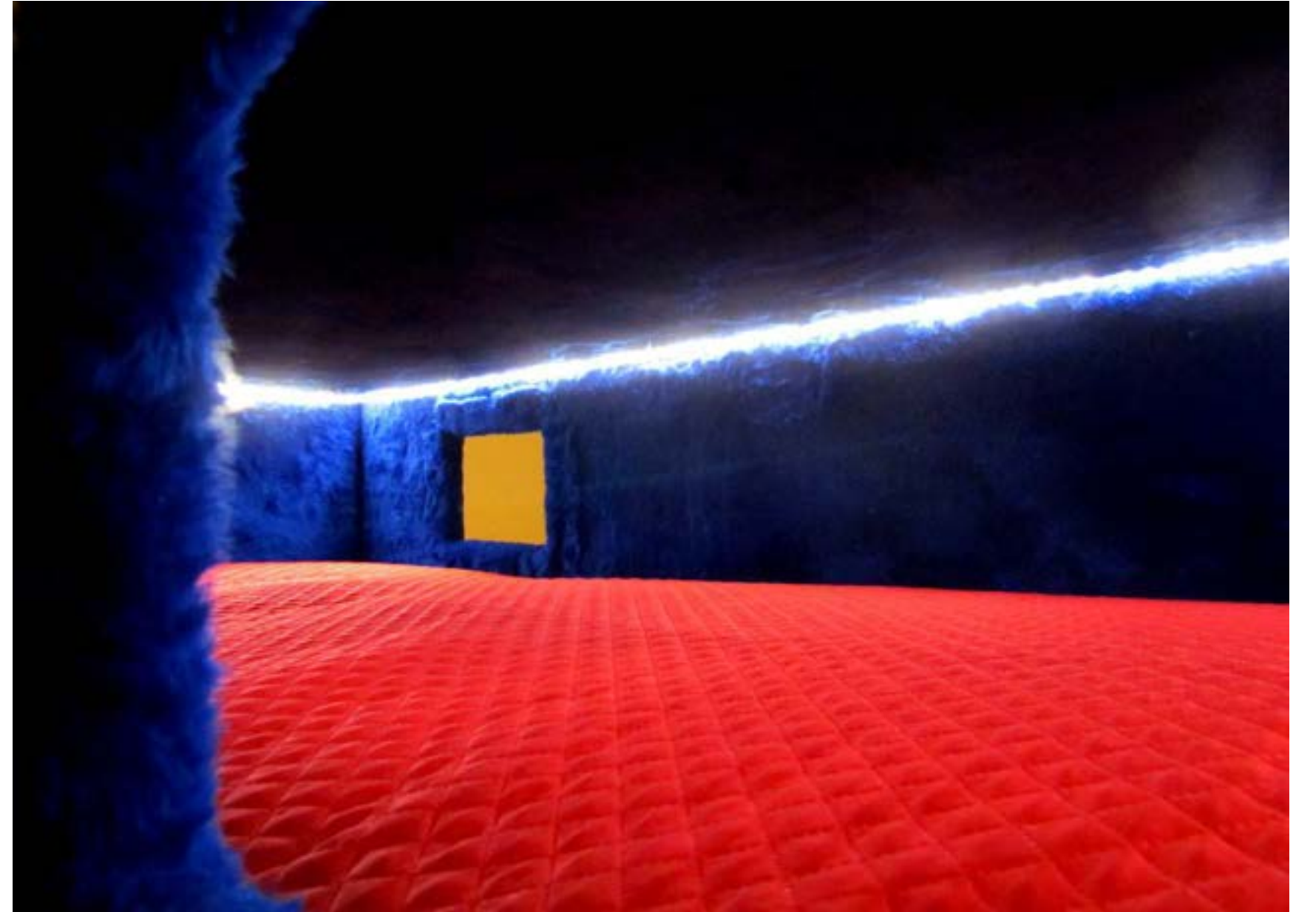
Vista da exposição Lar é Onde Ele Está, Museu de Arte Contemporânea do Ceará, 2014.



"Espera Deitado", 2014. Instalação. Madeira, lâmpada, cabos de aço e rede para caminhoneiro.



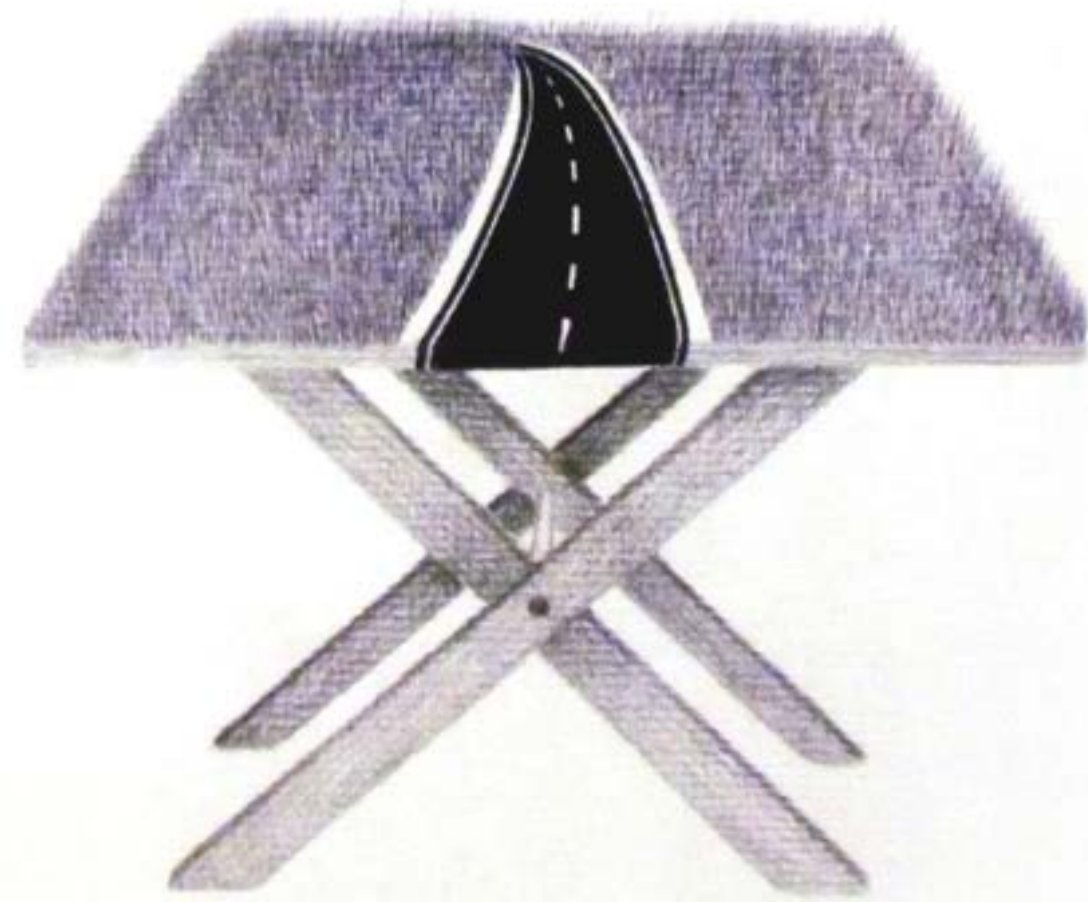
"Duna Imóvel", 2014. Instalação. Madeira, lâmpada, cabos de aço e rede para caminhoneiro.



"Tudo se Deita", 2014. Instalação. Madeira, led, cabos de aço e pelúcia.



"Cardápio: paisagens", 2014. Video Instalação. Madeira, cabos de aço e monitores de vídeo.



"Sem Título", 2014. Desenho. Caneta esferográfica e grafite sobre papel.

MAPAS ERRANTES, PEGADAS NA AREIA: NOTAS SOBRE POEMA 193 - YANA TAMAYO

Texto de Yana Tamayo para a exposição Poema 193, que aconteceu na Galeria Fayga Ostrower FUNARTE Brasília, em fevereiro de 2017.

Contemplada com o Prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2015, a exposição Poema 193 de Diego de Santos ocupa a Galeria Fayga Ostrower com uma série de desenhos, vídeos e objetos produzidos em 2015.

Os trabalhos aqui apresentados são resultado da contínua pesquisa do artista que compreende, entre outras questões, a noção de morada. Neste projeto, é trazido a Brasília um conjunto de experiências poéticas em que o fogo manifesta sua perigosa imaterialidade na relação com as coisas: como é possível que um corpo vulnerável, em risco de desaparecimento, seja o mesmo a produzir os incontáveis vestígios de sua peregrinação em busca de abrigo?

Em Poema 193, Diego de Santos produz pequenos incêndios que se espalham e aderem a diferentes formas e suportes evidenciando um estado de transformação da matéria, buscando captar vestígios de proximidade com a transitoriedade da matéria incandescente.

Seja ateando fogo nas conchas abandonadas por moluscos ou na proximidade que arrisca ferir o branco do papel no qual se inscrevem desenhos feitos a caneta esferográfica, estes mini-incêndios ritualizam histórias de passagem, de transfiguração e a odisseia involuntária de populações à margem do direito de morar. Ao mesmo tempo em que podem remeter às recordações latentes de estratégias criminosas que manifestam o voraz interesse privado sobre a terra, o fogo desenha uma nova matéria no espaço transmutando em fumaça e negra fuligem o que antes se adensava em corpos sólidos. O ateliê escuro torna-se então, a cada ação de queima, uma caixa de fumaça negra e chamas, um poliedro gasoso dentro do qual os papéis, as conchas e o corpo do artista tornam-se pares numa dança cúmplice do fogo. Testemunhas da matéria sutil que escapa do um corpo incendiado.

Os desenhos com fuligem de Diego invocam de certa maneira o paradoxo que se estabelece entre o desejo da fixação, da necessidade do abrigo protegido, e a simultânea necessidade de errância – voluntária ou involuntária – a que está sujeita a humanidade há tempos. A tentativa de apreensão dos vestígios do impalpável nos conta sobre a impossibilidade de deter a transitoriedade da matéria, seja a de nosso próprio corpo ou das coisas ao nosso redor. A natureza e a cultura são entes famintos e parecem mesmo insaciáveis.[1]

Poema 193 propõe uma fabulação mínima em que mundos de densidades distintas ora encontram-se, ora colidem, ora afastam-se. Forças naturais e humanas atuam, nem sempre em acordo, dentro e fora do ateliê, para fundar elementos de linguagem a partir dos sinistros provocados por este artista e pelo fogo que tudo transforma.

Entre tantas simbologias e míticas às quais estão relacionadas as conchas, uma diz respeito à imaginação ocidental sobre a casa, sobre os caminhos e percursos feitos na busca por um lugar seguro ou sobre a expulsão do abrigo. A concha da vieira, que nas antigas crenças pagãs simbolizava a sexualidade e a fertilidade de Vênus foi transformada pela cultura cristã também num símbolo que representa o caminho do peregrino. Como símbolo pagão associado a Vênus, a concha já fazia menção à proteção dos naufragos e dos que pelos caminhos do mar se aventuravam. Posteriormente, no século IX, conta-se que os restos mortais do apóstolo Tiago foram encontrados na costa da Galícia, Espanha, após o naufrágio do barco que transportava seu corpo martirizado. Dizem que o barco, à deriva sem leme nem vela, teria sido guiado por anjos e que o corpo de São Tiago teria sido encontrado na areia todo coberto de conchas. Esta região é a mesma onde, a partir do século XVI, surgem os primeiros relatos de milagres atribuídos a São Tiago, homenageado com a fundação, no século IX, da cidade de Santiago de Compostela – uma das principais rotas da peregrinação cristã no mundo.

Podemos pensar que o século XVI, além de ter sido protagonista de narrativas épicas e milagrosas, foi também um século de abismos: oceanos abriram-se ao infinito de uma Terra arredondada, a ser conquistada sem o medo de cair adiante, na quina do mundo. Porém, sem quinas, o mundo tornou-se o abismo por excelência da era moderna. Nos tornamos ainda menores, seres diminutos diante da escala agigantada da experiência que se sucedeu com a navegação e a conquista das colônias.

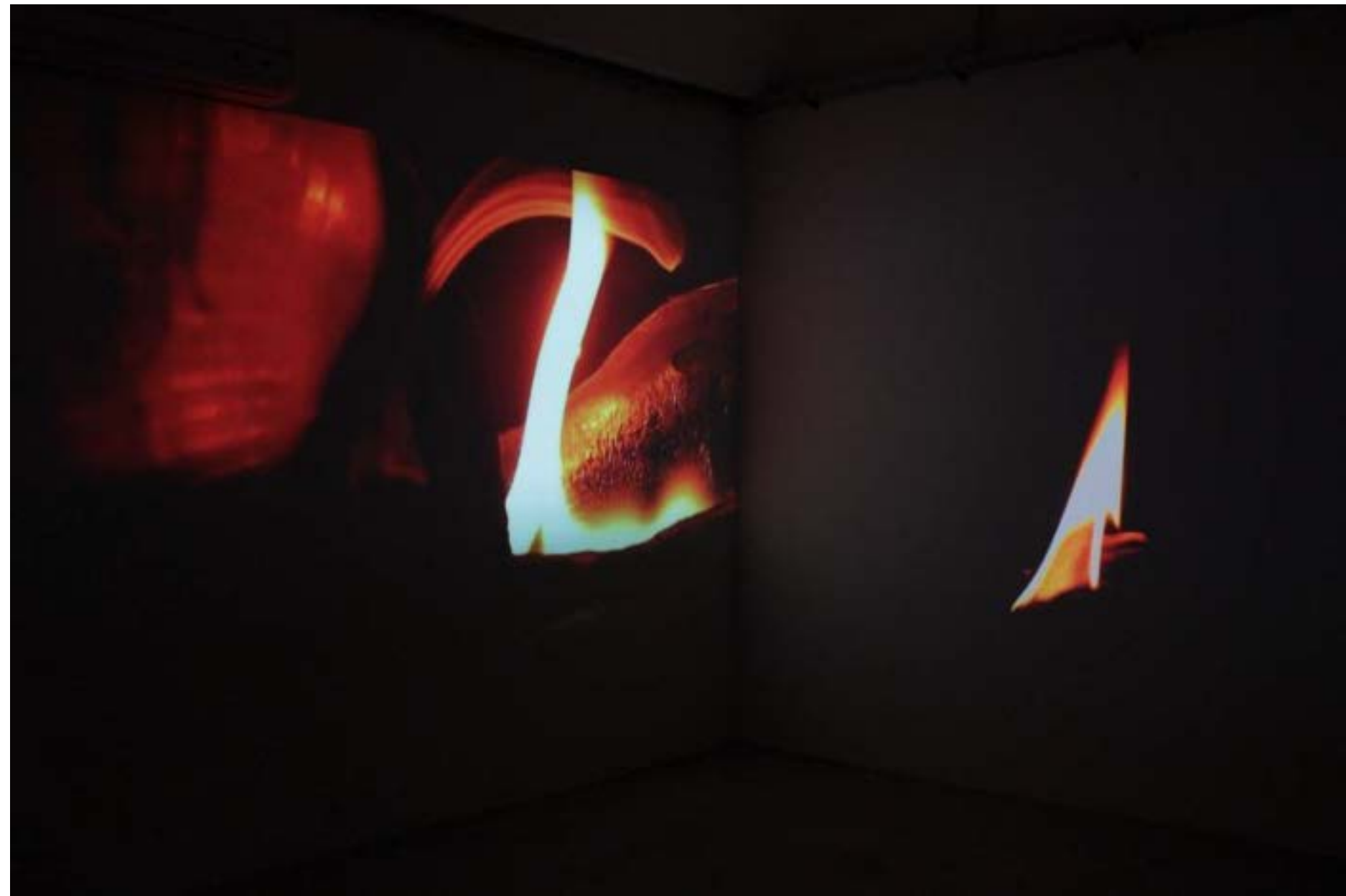
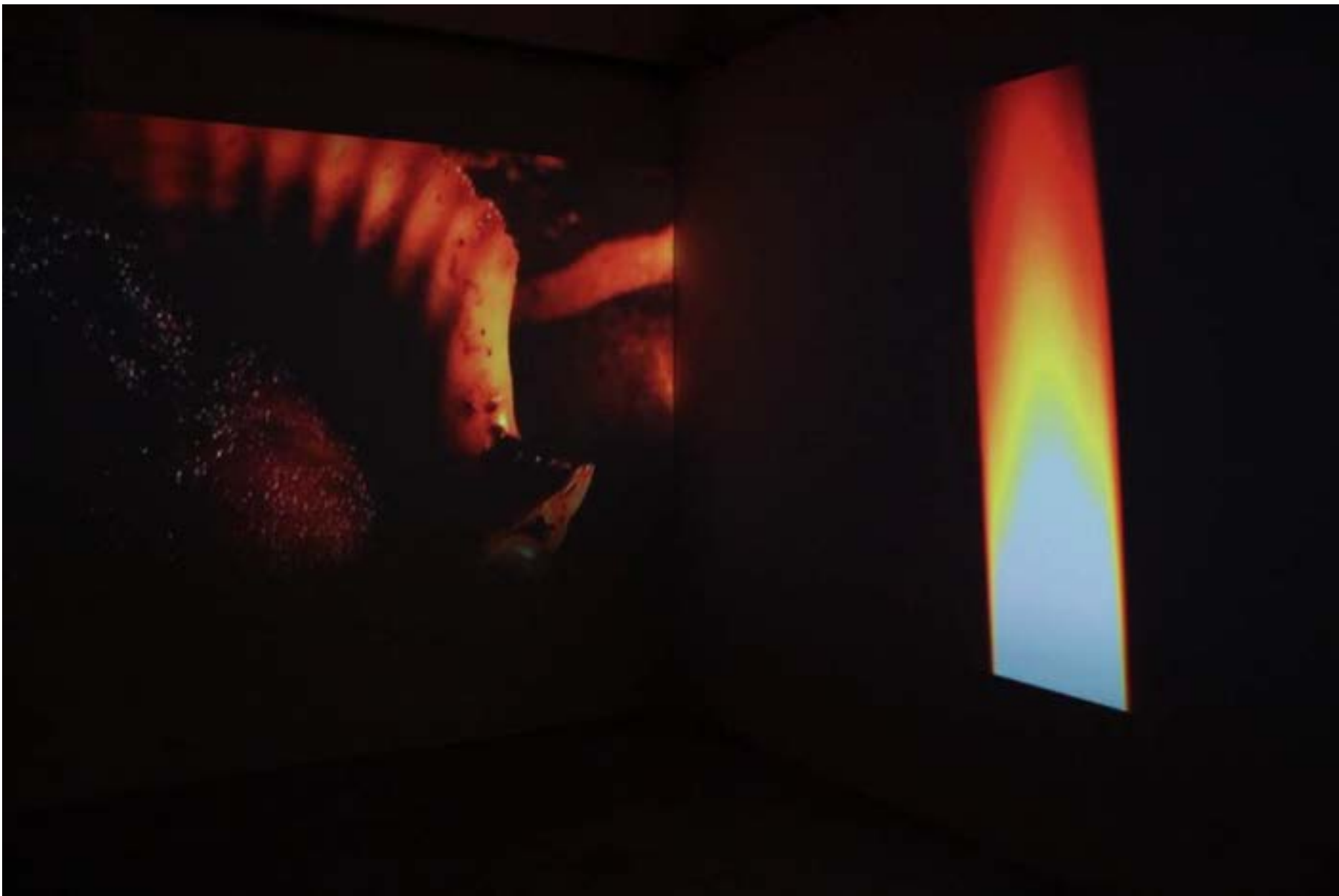
Não em vão, o trabalho de Diego de Santos parece se constituir a partir de uma geografia pessoal que se expande num exercício de escuta sensível das inúmeras histórias que lhe contam desde a infância, bem como da observação cotidiana das circunstâncias que delimitam e reconfiguram constantemente a vida das pessoas num lugar. Neste caso, sua paisagem natal ressoa como espaço particular a impulsionar os percursos, as coletas (materiais e imateriais) e as composições que podemos encontrar a partir de seu trabalho.

Conhecido entre tantas outras características pelo êxodo rural consequência das implacáveis secas no interior, pelo avanço do mar sobre o continente que desaloja habitantes de faixas costeiras devorando construções, ou ainda pelos fortes ventos que deslocam dunas fazendo desaparecer por vezes cidades inteiras, o Ceará é o ponto geográfico do qual Diego de Santos evoca as formas e narrativas que podem ecoar paralelamente na experiência universal de uma memória de errâncias: o ancestral embate entre natureza e técnica, entre a cultura do progresso e a possibilidade de uma sociedade mais justa modelam nossa experiência coletiva de relação com o mundo e com o outro. Todas essas histórias alinhavam formas variadas e movediças numa cartografia artística que lida constantemente com as evidências de um mundo transitório.

As memórias transmitidas, lembranças dos lugares e das coisas transformando-se e atualizando-se ao longo do tempo – o tempo de uma vida, de um corpo, histórias peregrinas contadas ao redor de uma fogueira – apontam para as forças que teimam em evidenciar a vulnerabilidade do humano diante do imponderável ou do poder que determina quem não estará a salvo na pirâmide social. Conhecemos bem os extravios, a necessidade de um mapa para quando a rota nos escapa. Vivemos – nós, e talvez a arte? – apenas em movimento, fazendo desenhos no chão enquanto caminhamos. Apenas certos da constância da impermanência: dos ventos, das chuvas, das marés imprevistas e do sol à pino.

[1] Aqui faço menção a Gonçalo M. Tavares que, sobre a força do vento Tatajuba – CE, escreve: “Eis, pois, a história da Velha Tatajuba, local em que os homens tiveram de abandonar as suas casas por causa da epidemia da areia. Mudaram-se para um local, não muito afastado, que se chama, claro, a Nova Tatajuba. Podemos ver as novas casas, e os moradores confiantes que, desta vez, os seus netos poderão brincar nos mesmos quartos, durante muito tempo. No entanto, a areia não pára de ser atirada pelo vento. E as dunas continuam a mudar de posição. E não querem ser só paisagem. E continuam com fome.” Extraído de seu texto “Histórias no Sertão, Areia em Jericoacoara”, no livro “Como se faz um deserto”, de Marina Camargo.

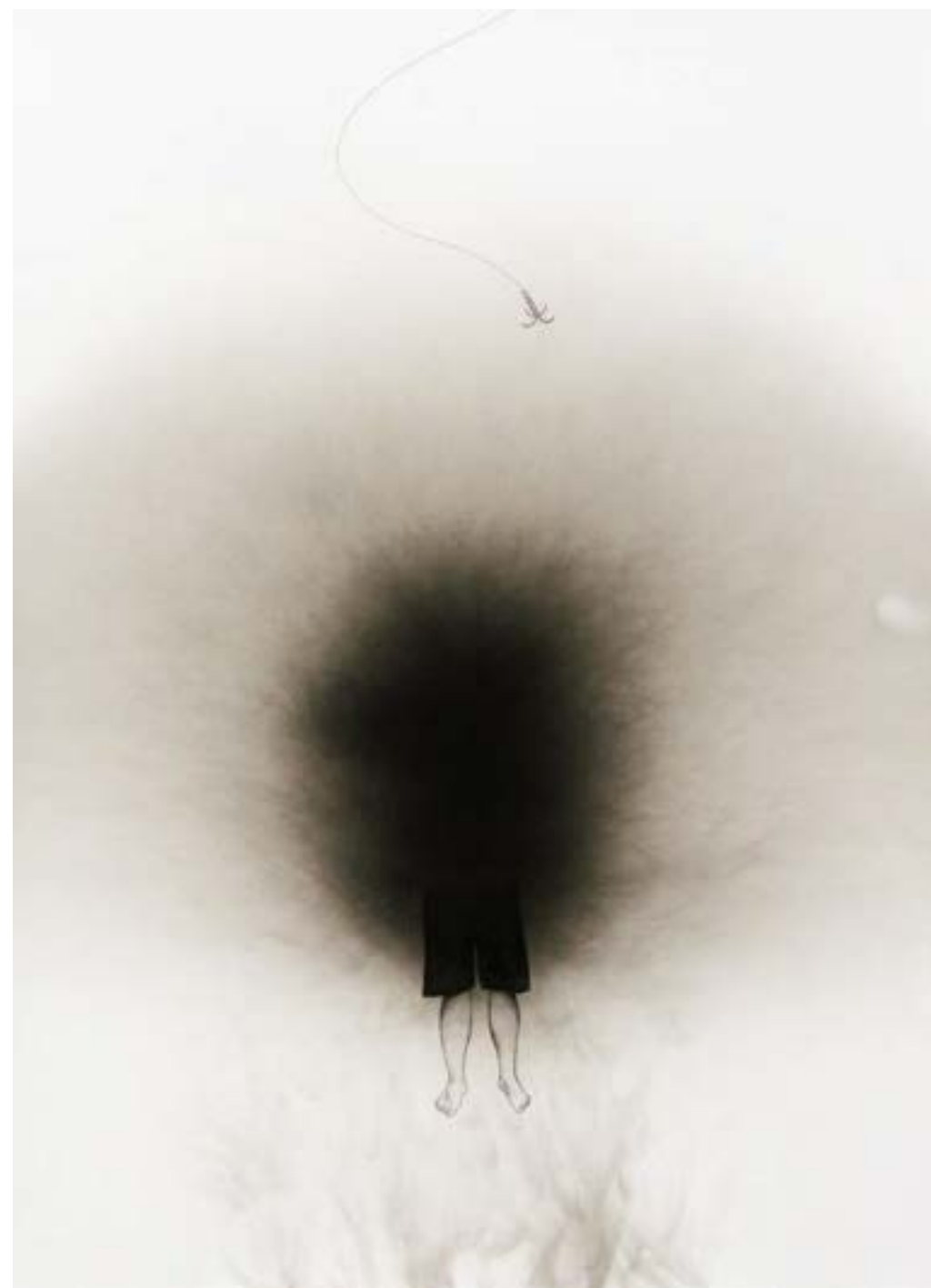
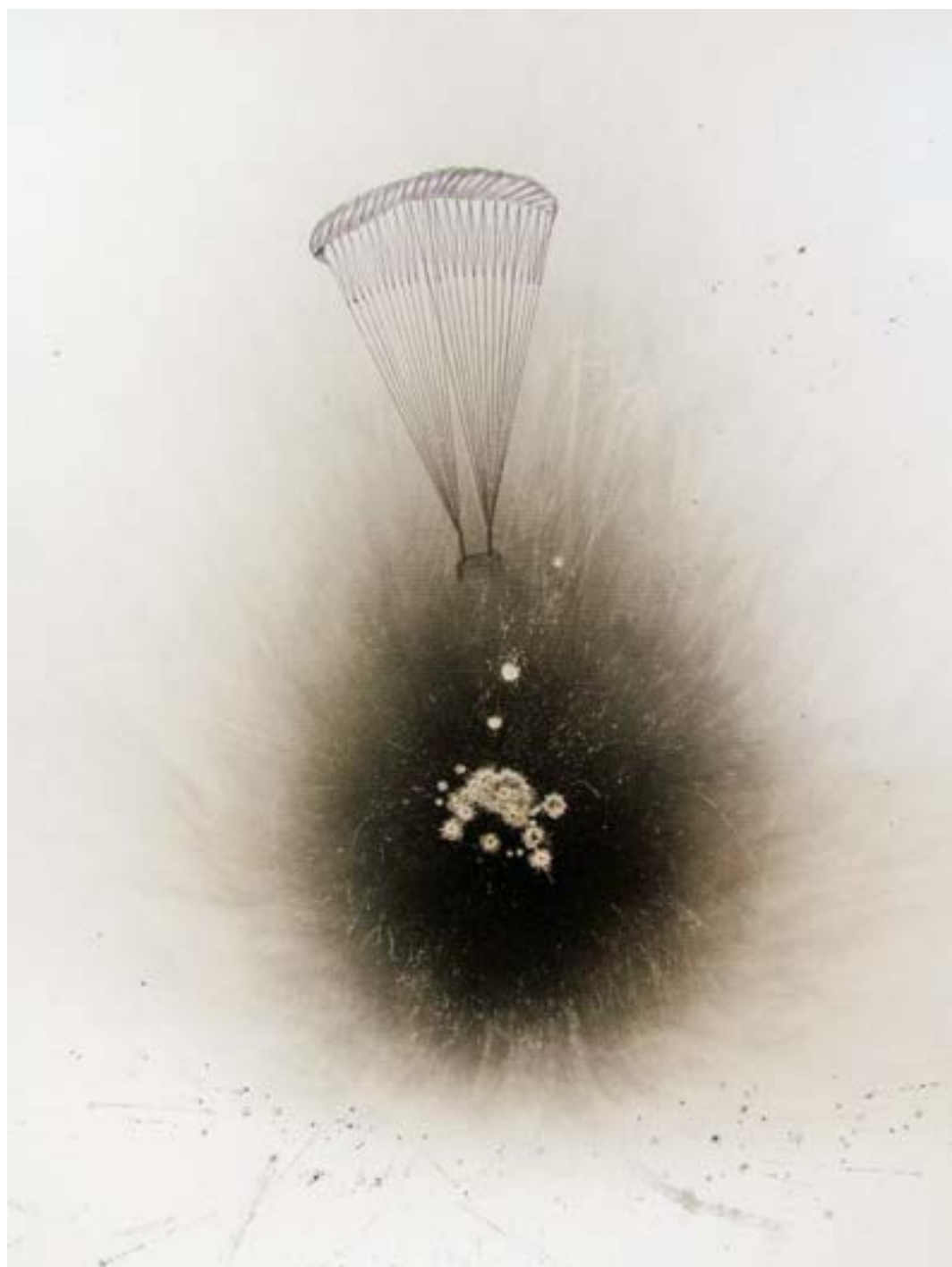




"Sinistro", 2015.
Vídeo.



"Poema 193", 2015.
Instalação.
Conchas e fuligem.



Sem Título, da série Poema 193, 2016. Caneta esferográfica e fuligem sobre papel. 45cm x 33cm.

Sem Título, da série Poema 193, 2016. Caneta esferográfica e fuligem sobre papel. 66cm x 45cm. Coleção Particular.

Sem Título, da série Poema 193, 2016. Papel queimado e caneta esferográfica sobre papel. 45cm x 33cm.

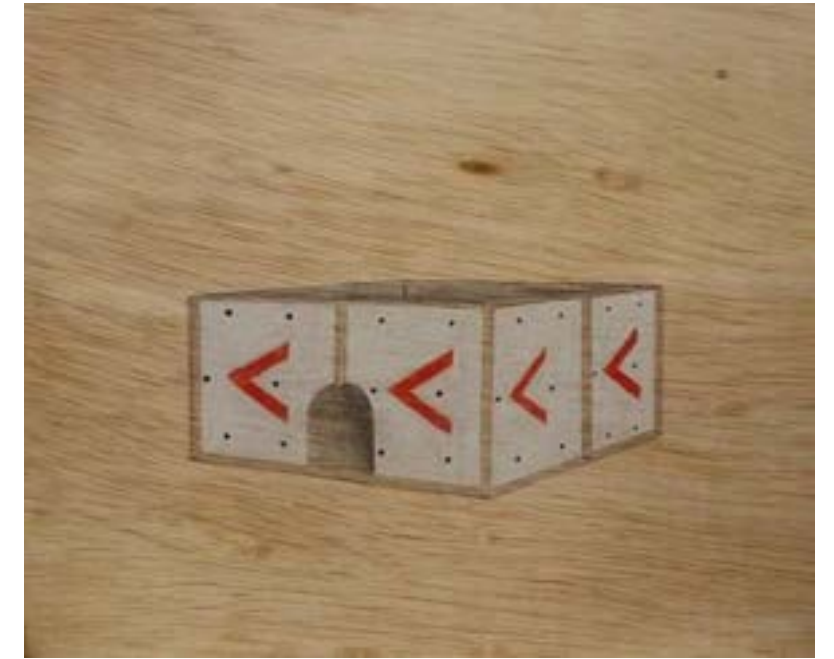
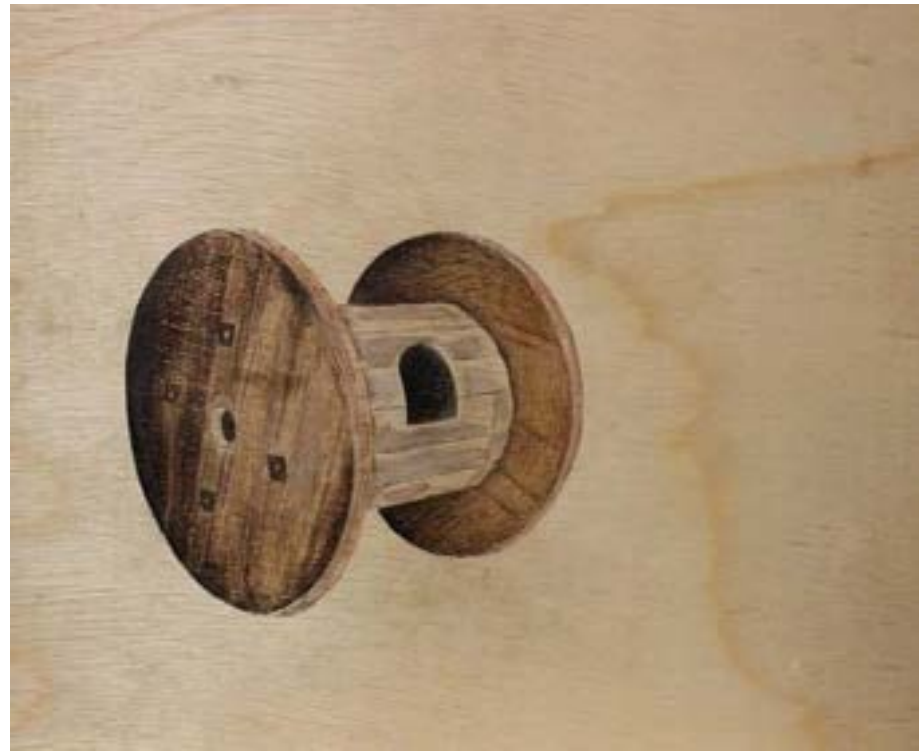


Sem Título, da série Poema 193, 2016. Papel queimado e caneta esfrográfica sobre papel. 45cm x 33cm.

Sem Título, da série “Uma das partes, mas são muitas, iguais ou não, de um todo ou nenhum”, 2018.
Caneta esferográfica, lápis de cor e lápis dermatográfico sobre compensado.
40cm x 50cm



As recorrentes mudanças estruturais por que passam as cidades de acordo com o contexto ou evento político e econômico, bem como com fenômenos sociais são o assunto dessa série. Após minha mudança para o Rio de Janeiro, especificamente quando me instalo em Santo Cristo, conheço o “outro lado” do Porto Maravilha, um grande projeto de revitalização da zona portuária, onde os trabalhos começaram a ganhar corpo. Em processo de gentrificação, os bairros dessa região vivem uma dinâmica de remoções urgentes, reparos intermináveis e edifícios recém-construídos desocupados, revelando que a proposta dos projetos de melhoria não dialoga com o lugar. Pás escavadeiras, guas, contêineres, guindastes, plataformas elevatórias e andaimes constituem a paisagem desses lugares em transformação. Os desenhos, todos realizados sobre pedaços de madeira compensada descartada por madeireiras da região, comentam a falha dos projetos de melhoria quando o equipamento empregado nas mudanças é representado como possibilidade de habitação. Então vemos arquétipos de morada incorporados aos resíduos deixados por um projeto estagnado, sugerindo poeticamente a maneira como os territórios negligenciados vão desenvolvendo formas de habitar. E ao mesmo tempo as máquinas não indicam abandono, pois parecem trabalhar na retirada dessas ocupações, como geralmente ocorre com os espaços em gentrificação onde se apresenta a ilusão do futuro lugar melhor, mas tudo é feito pela metade.



Sem Título, da série “Uma das partes, mas são muitas, iguais ou não, de um todo ou nenhum”, 2018.

Caneta esferográfica, lápis de cor e lápis dermatográfico sobre compensado.

40cm x 50cm

50cm x 40cm (coleção particular)

50cm x 40cm

29cm x 35cm



FATO ATÍPICO E OUTROS DELITOS EXISTENCIAIS

As Cidades Invisíveis de Ítalo Calvino são inventadas, por isso invisíveis. A base dessas construções foi o Realismo Mágico, em alta na América Latina entre os anos 1960 e 1970, interessado em mostrar o irreal como algo cotidiano e comum, borrando a fronteira entre o mundo fantástico e o real. As cidades que Diego de Santos nos revela aqui também são invisíveis, mas não porque não existem e sim porque foram, e continuam sendo, diariamente, apagadas, aterradas, ignoradas. Há também algo de Realismo Mágico aqui – não por uma realidade que não existe e sim por revelar outra, tão absurda, que é quase inacreditável que de fato exista.

Fato Atípico e Outros Delitos Existenciais reúne trabalhos realizados nos últimos dois anos, ainda inéditos em Fortaleza. Obras em desenho, instalação, objeto e vídeo que foram pensadas em um contexto de deslocamento constante entre Caucaia, a cidade onde Diego nasceu, e o Rio de Janeiro, onde morou entre 2017 e 2019. Em conjunto, apontam para questões caras para o artista, como a noção de morada, e suas re/desconfigurações em processos de transformação social e histórica da paisagem.

Na série de desenhos que dá nome à exposição, ninhos, colmeias e casas de passarinhos como o João-de-Barro foram construídas em caixas d'água e antenas de TV. São, também na instalação e no objeto, índices de canteiros de obras e de urbanização, que revelam ao mesmo tempo a vontade de construção e a precariedade e a improvisação, não só do processo, mas também no seu uso diário. Esse “jeitinho brasileiro” aqui representado em dispositivos piratas para uso gratuito de serviços pagos tem sua ilegalidade questionada no campo jurídico. Diego descobriu em sua pesquisa que, no caso da TV a cabo, por exemplo, como o sinal é transmitido via satélite para qualquer lugar, quando ele “invade” uma residência, o proprietário pode se reservar no direito de utilizá-lo. Como a legislação brasileira ainda não faz uma leitura profunda desses casos, eles podem ser considerados “fato atípico”. Pequenos “delitos existenciais” que garantem acessos aos quais temos direito, assegurado inclusive pela instituição, mas que ao mesmo tempo são negados pelo Estado para grande parte da população.

Os dois vídeos presentes na mostra também chamam atenção para o histórico de transformação da paisagem em grandes cidades. Aqui vemos a região portuária do Rio de Janeiro e dez dos principais mirantes da cidade, todos na Zona Sul. Ao provocar a lentidão do navegador com o objetivo de travar e distorcer a visualização das imagens através do Street View, no Google Maps, o artista nos faz lembrar que o Rio de Janeiro, assim como inúmeras cidades brasileiras, construiu seus caminhos (urbanísticos e arquitetônicos, mas também de sua história e seu presente) valendo-se de aterros e expulsão (inicialmente) do mar, e desmontes, primeiro de morros e depois de todo o resto.

Nesta exposição, Diego de Santos nos chama atenção para o fenômeno urbano e sua construção não só arquitetônica, mas especialmente histórica, econômica e social. Uma construção que se constitui também, e especialmente, a partir da geografia pessoal do artista, de um olhar e escuta sensíveis, e de sua observação do cotidiano.



Sem Título, da série Fato Atípico e Outros Delitos Existenciais, 2019. Lápis dermatográfico sobre compensado. 80cm x 60cm. Coleção particular.

Sem Título, da série Fato Atípico e Outros Delitos Existenciais, 2019. Lápis dermatográfico sobre compensado. 80cm x 60cm



Sem Título, da série Fato Atípico e Outros Delitos Existenciais, 2019. Lápis dermatográfico sobre compensado. 80cm x 60cm. Coleção particular.

Sem Título, da série Fato Atípico e Outros Delitos Existenciais, 2019. Lápis dermatográfico sobre compensado. 80cm x 60cm. Coleção particular.

Sem Título, da série Fato Atípico e Outros Delitos Existenciais, 2019. Lápis dermatográfico sobre compensado. 80cm x 60cm. Coleção Museu de Arte do Rio.



"Boca da Noite", 2019.

Instalação

Tela tapume, punhos de rede, armadores, fio e lâmpada

Dimensões variáveis

O trabalho recorre à lógica do reaproveitamento de um material descartado para inseri-lo em outro contexto, com o objetivo de elaborar condições mínimas para o descanso. A rede é feita utilizando um pedaço de tela tapume, o mesmo tipo de material usado em reformas urbanas. A lâmpada incandescente instalada sobre a rede ambienta uma situação noturna.

VIAGEM AO VÃO

O aviso sonoro é repetido ao longo de toda a viagem, a cada parada em uma nova estação: "Atenção para o espaço entre o trem e a plataforma". Diariamente ele parece insistir em chamar atenção, em meio ao entra e sai dos vagões, para o que aparentemente é só um intervalo, um lugar de passagem, um espaço vazio entre dois pontos: o vão. Depois de inúmeras idas e vindas pelos trens metropolitanos do Rio de Janeiro, o que Diego de Santos nos propõe em sua primeira individual no Rio de Janeiro é justamente o contrário. O vão é lugar onde se mergulha. Ao longo dos últimos 15 anos, o artista, nascido em Caucaia (CE), vem estruturando sua poética na observação atenta do que está ao seu redor, a partir de um olhar e uma escuta sensíveis. Sua produção chama atenção para fenômenos urbanos, ignorados, negligenciados, invisibilizados pelo cotidiano, e sua construção não só arquitetônica, mas especialmente histórica, econômica, política e social.

Em Viagem ao Vão, instalações, objetos e desenhos realizados entre o ano passado e este ano tomam sua experiência de residir e se deslocar pelo Rio de Janeiro como ponto de partida. O projeto tem como foco investigativo a paisagem atravessada por trens urbanos, espaço que compreende a faixa de lastro (camada de pedras que serve para dar estabilidade aos trilhos em relação ao solo e aos trens em movimento) e áreas da cidade que margeiam essa faixa de domínio da ferrovia.

Hoje, os trens cariocas operados pela Supervia transportam uma média de 750 mil passageiros por dia, que viajam em 204 trens, com velocidade máxima de 90 km por hora, por uma malha de 270 quilômetros e 104 estações, ao longo de 8 linhas que conectam 12 municípios da Região Metropolitana do Rio de Janeiro ao centro da cidade. Essa malha complexa começou a se estruturar ainda na metade do século 19, quando o governo imperial dava início à construção da primeira seção de uma estrada de ferro que ambicionava promover, a partir do Município da Corte (a cidade do Rio de Janeiro), uma completa integração do território brasileiro sobre trilhos.

O início da República marcou uma gradual mudança de interesse (e investimentos) públicos. Nos anos 1950, o plano de crescimento rápido do então presidente Juscelino Kubitschek, intensificou o investimento em rodovias (e na indústria automobilística). O processo de construção de ferrovias foi considerado lento demais para fazer o Brasil crescer "50 anos em cinco", como prometia o slogan do seu governo. Foram os anos JK que trouxeram para o imaginário popular a crença de que a rodovia era um indicador de modernidade, enquanto a ferrovia virou símbolo do passado que se queria deixar para trás.

Diego começou a usar os trens metropolitanos quando ainda não morava no Rio de Janeiro, mas vinha de tempos em tempos visitar uma tia e usava a linha que liga a Central do Brasil a Gramacho para circular pela cidade. Anos mais tarde, já residindo aqui, se tornou usuário do ramal Deodoro. Nas inúmeras idas e vindas realizadas desde 2017 foi percebendo através das janelas dos vagões como a paisagem mudava conforme se distanciava do centro. Do lado de fora, o muro usado como proteção ao separar o espaço urbano dos trilhos vai diminuindo de altura até desaparecer. Esse processo é inversamente proporcional ao aumento da precariedade dos espaços público e privado, com arquiteturas deterioradas pelo tempo e falta de investimento, gambiarras que tentam garantir alguns serviços (como os gatos na rede elétrica), e novas construções que já nascem precarizadas, feitas muitas vezes com sobras de materiais, como tapumes e placas de sinalização de desvio. A monotonia do cinza dos muros e das pedras que estabilizam os trilhos por onde passam os trens, é quebrada pelo colorido das frases que foram, e ainda são, escritas pelo caminho. Ao longo da viagem elas revelam desejos de uma vida melhor, o amor pela família, a demarcação de território e códigos de comportamento, além de algumas “sabedorias populares”.

Enquanto isso, do lado dentro, o que para uns é meio de transporte do trabalho para casa, para outros é local de trabalho. Vende-se de tudo dentro do trem: utensílios para facilitar as atividades domésticas, pequenas distrações para a fome, remédios, pequenas tecnologias. As estratégias para chamar atenção dos potenciais clientes passam pelos mais diferentes discursos e os mais variados tons de voz.

Pessoas, imagens, paisagens, experiências, sons e materiais encontrados e coletados nas inúmeras viagens que fez nos trens metropolitanos são matérias e materialidade das obras que Diego de Santos reúne nesta exposição. Em conjunto, apontam para questões caras para o artista, como a noção de morada, e suas re/desconfigurações em processos de transformação social e histórica da paisagem. Ver o conjunto de trabalhos de Viagem ao Vão faz pensar na necessidade e urgência de outras possibilidades de leitura para a frase "Atenção para o espaço entre o trem e a plataforma". Enquanto para o sistema sonoro dos trens “atenção” é alerta de perigo, tome cuidado, afaste-se; para Diego de Santos, o chamado de atenção é na verdade um convite para olhar de novo; para chegar mais perto para ver outra vez, para ver melhor.

Fernanda Lopes

A pesquisa teve como foco investigativo a paisagem atravessada por trens urbanos no Rio de Janeiro, espaço que compreende a faixa de lastro (camada de pedras que serve para dar estabilidade aos trilhos em relação ao solo e aos trens em movimento) e áreas da cidade que margeiam esse território de domínio da ferrovia. O aviso sonoro mais recorrente em trens urbanos e metrô – “fique atento ao vão entre o trem e a plataforma” (do inglês *mind the gap*) – é o pretexto poético que conduz a proposição para uma experiência que pretende inverter a lógica narrativa traçada pelo imaginário das viagens de trem. A instalação recria a faixa de lastro com pedras espalhadas por toda a entrada do espaço expositivo e um ruído caótico resultante da sobreposição de aproximadamente noventa falas de ambulantes gravadas durante minhas viagens de trem.

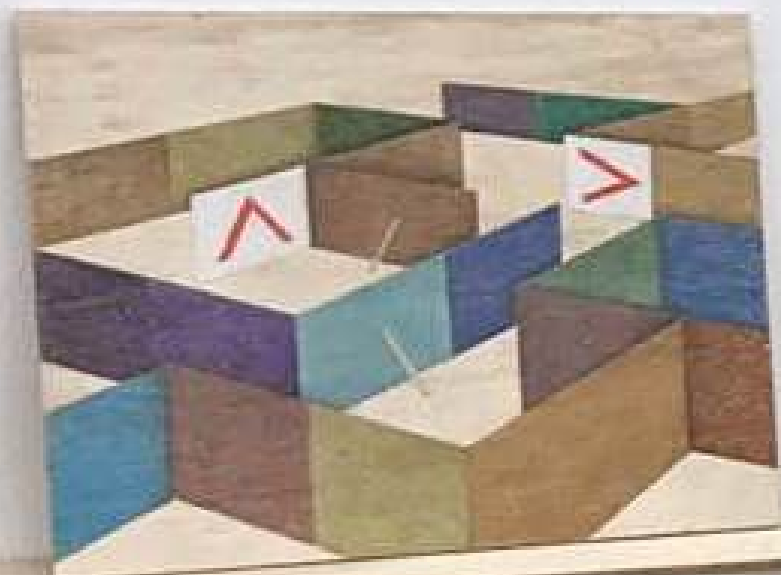
"Central Ambulante", 2019.
Pedras brita e som
Dimensões variáveis



VIAGEM AO VÃO

Diego de Santos

Curadoria Fernanda Lopes

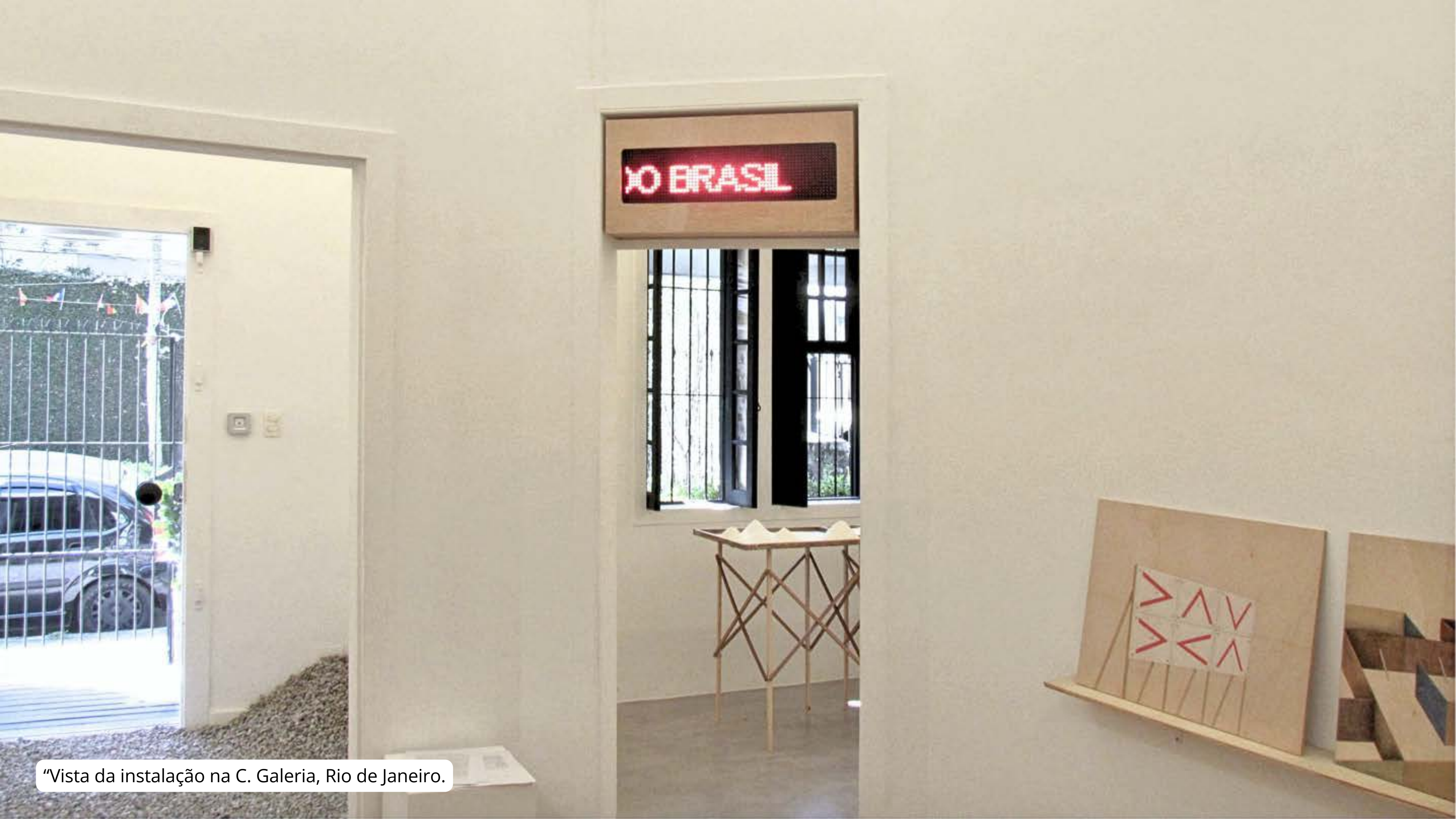


Vista da instalação na entrada da C. Galeria, Rio de Janeiro.



"Central Mensageira" (Detalhe), 2019.
Madeira e painel letreiro de LED
23cm x 73cm x 15cm

Reproduzindo um painel de destino semelhante ao do trem, dispositivo de informação sobre as estações de parada e de normas de utilização do coletivo, o trabalho funciona como uma espécie de diário de bordo. É composto por uma caixa de madeira, um painel letreiro de LED e frases grafitadas nos muros da faixa de lastro, que são anotadas ao longo do processo de realização do projeto. As frases expressam declarações de afeto a familiares e amigos, códigos de conduta e manifestações políticas, como "Esse é o futuro do Brasil", "Pânico no país da copa", "Faltou luz, mas era dia", "Pra que ter olhos azuis se o verde que nós fuma deixa eles vermelhos?", "Respeita minha casa", entre outras.



"Vista da instalação na C. Galeria, Rio de Janeiro.

“Passagem de Nível 2 (Paradeiro)”, 2019.
Caixas térmicas de isopor, pedras nº 1 e som.
Dimensões variáveis

A apropriação de caixas térmicas de isopor como suporte do trabalho tem como referência inicial os vendedores de água, refrigerante e cerveja que atuam nos vagões e nas principais estações. Normalmente esses ambulantes estampam seu instrumento de trabalho com fotos de familiares e amigos, atribuindo à viagem um caráter afetivo. O termo “passagem de nível” se refere a um caminho que cruza a linha do trem e é pensado aqui como a interseção de duas situações inscritas no trabalho: os buracos nas caixas (que simulam pequenas moradas) e as pedras que reproduzem a faixa de lastro, acompanhadas de um som do trem passando a cada dez minutos.





Vista da instalação na C. Galeria, Rio de Janeiro.

O trabalho tem como ponto de partida as estações Senador Camará e Tancredo Neves, zona oeste do Rio de Janeiro, que ficaram conhecidas como “estações do pó”, em função do livre comércio e uso de entorpecentes, como cocaína, maconha e bebidas alcoólicas. Tabuleiros de vendedores ambulantes são instalados na exposição com pequenos montes de pó branco, remetendo a geografia montanhosa do Rio de Janeiro. Ampliando o conceito de paisagem para a ideia de cotidiano, o trabalho comenta a naturalização do consumo ilegal em uma cidade cuja política de combate ao tráfico apresenta brechas e declara guerra a áreas e grupos específicos, sobretudo àqueles que habitam a geografia mencionada no trabalho.

“Passagem de Nível 1 (Paisagem)”, 2019.
Madeira e pó branco
80cm x 160cm x 70cm





“Passagem de Nível 1 (Paisagem)”, 2019. Madeira e pó branco. 80cm x 160cm x 70cm. Detalhe.

QUALQUER BRISA VERGA - CATARINA DUNCAN

“Sou como a haste fina, qualquer brisa verga, mas nenhuma espada corta.” Na canção Carta de amor, Maria Bethânia nos oferece esse verso, que expõe a potência da fragilidade. Aquilo que é maleável, se afeta, mas se mantém vivo. Os métodos de resistência da natureza tem as formas mais sutis diante da insistência da brutalidade da vida. "Qualquer brisa verga" é uma homenagem ao vento, à brisa e às forças da terra que vencem, sempre, a insignificância humana.

A exposição parte de pequenos gestos de resistência do artista diante de suas vivências em relação à especulação imobiliária, nas obras da série ‘Casa Pé na Areia’ e ‘Sem entrada’ e a um histórico de precarização do trabalho, nas obras ‘Documento Fantasma’, ‘Fantasma Hereditário’ e ‘Poema 193’. Questões políticas fundamentais a todos, como a garantia de direitos de moradia e trabalho, se tornam poesia e expõem a fragilidade estrutural da nossa sociedade.

Em Caucaia, cidade natal do artista no litoral cearense, faixas de ráfia anunciam a venda de imóveis na região. O dispositivo publicitário é desfeito pelo vento cotidianamente, desfiando e desafiando os métodos excludentes da especulação imobiliária e financiamentos. Diego trabalha com o vento, coleta esses resíduos e os transforma, expondo essas estruturas e propondo outras. As esculturas ‘Sem entrada’ materializam as armadilhas desses dispositivos publicitários enquanto as pinturas de ‘Casa Pé na Areia’ nos oferecem outras vistas sobre a questão, sempre utilizando transferência de pintura de faixa de ráfia sobre tela ou madeira.

O livro ‘Contra a Hidra Capitalista’ do subcomandante Zapatista insurgente Galeano relata a necessidade de manutenção da resistência diante dos sistemas que nos oprimem, para ele; “se você parar de raspar a fenda, ela se fecha. O muro se restaura por si mesmo. Por isso é preciso seguir sem descanso. Não apenas para alargar a fenda, mas, sobretudo, para que ela não se feche.” Essa imagem se aplica na sutileza da insistência da brisa, que diariamente desfaz os muros que insistem em chamar a terra de propriedade.

A oposição entre Humano e Natureza nos gerou um distanciamento enorme sobre as formas de ser, de habitar e experienciar a vida, transformou nossa relação com a terra e uns com os outros. Essa exposição escancara as estruturas que não fazem sentido e são, por isso, esvaziadas, ocas. Na segunda sala encontramos as obras ‘Documento fantasma’ e ‘Fantasma hereditário’. A primeira apresenta uma carteira de trabalho disposta sobre uma mesa de camelô em estruturas que remetem ao teto de pequenas casas. São carteiras de profissionais da cultura que nunca foram utilizadas ou assinadas mesmo por trabalhadores de grandes instituições. A segunda é a carteira de trabalho da mãe do artista, que trabalhou a vida toda e também nunca teve sua profissão reconhecida no documento. Cada página contém o desenho de uma concha, que evocam esse vazio ancestral. A tradução livre de “empresa fantasma” em inglês é “shell company” (empresa concha), uma metáfora de empresas que, sem escritório e funcionários, funcionam apenas no papel.

A estrutura e as obras são exemplos de atividades informais vulneráveis a impactos sociais e econômicos. A arquitetura espontânea e vernacular, frágil como a haste fina, sustenta modelos burocráticos sem sentido. O capitalismo segue operando na ordem do desejo e contaminando nossas formas de sentir e sonhar, o artista segue resistindo, raspando o muro, queimando, rasgando e desenhando para refazer as nossas formas de nos relacionar com a vida.

A filósofa Isabelle Stengers, em seu texto ‘estamos divididos’ fala sobre a condição de separação entre humano e natureza, “nós somos a natureza defendendo-a de si mesma”. Como uma sina ou maldição insistimos em nos apartar, mas aqui o artista se propõe a ser parte de um projeto maior, em que o tempo do vento e da concha imperam, e nós apenas participamos, juntos e em relação, sem impor nosso desejo sobre o outro, seja bicho, seja gente, seja terra.

Seguindo as palavras de Galeano, “partimos do pressuposto de que o sistema capitalista é o sistema dominante, mas isso vem junto com a certeza de que ele não é onipresente, nem imortal. Existem resistências.” O sonho e a crise são apresentados nas entrelinhas, nas sutilezas e na capacidade de transformação da falta em potência. As obras de Diego de Santos nos relembram o quanto as coisas poderiam ser outras.

Antes e durante boa parte da minha trajetória como artista visual trabalhei em escolas, museus e centros culturais, mas até hoje minha carteira de trabalho segue sem nenhum registro de atividade profissional. Com o objetivo de pensar as condições laborais na arte, desfiz minha carteira de trabalho nunca assinada para utilizá-la como suporte de “Documento Fantasma”. A partir da lógica do reaproveitamento, prática recorrente na minha produção e em diversas outras atividades desenvolvidas por trabalhadores autônomos, crio pequenas estruturas que tem como teto a capa e as páginas da minha CTPS. Ao mesmo tempo em que fazem referência a barracas rudimentares de vendas de produtos sazonais em beira de estrada, remetem também a uma feira livre, que, assim como o ofício do artista, são exemplos de atividades informais vulneráveis a impactos sociais e econômicos.



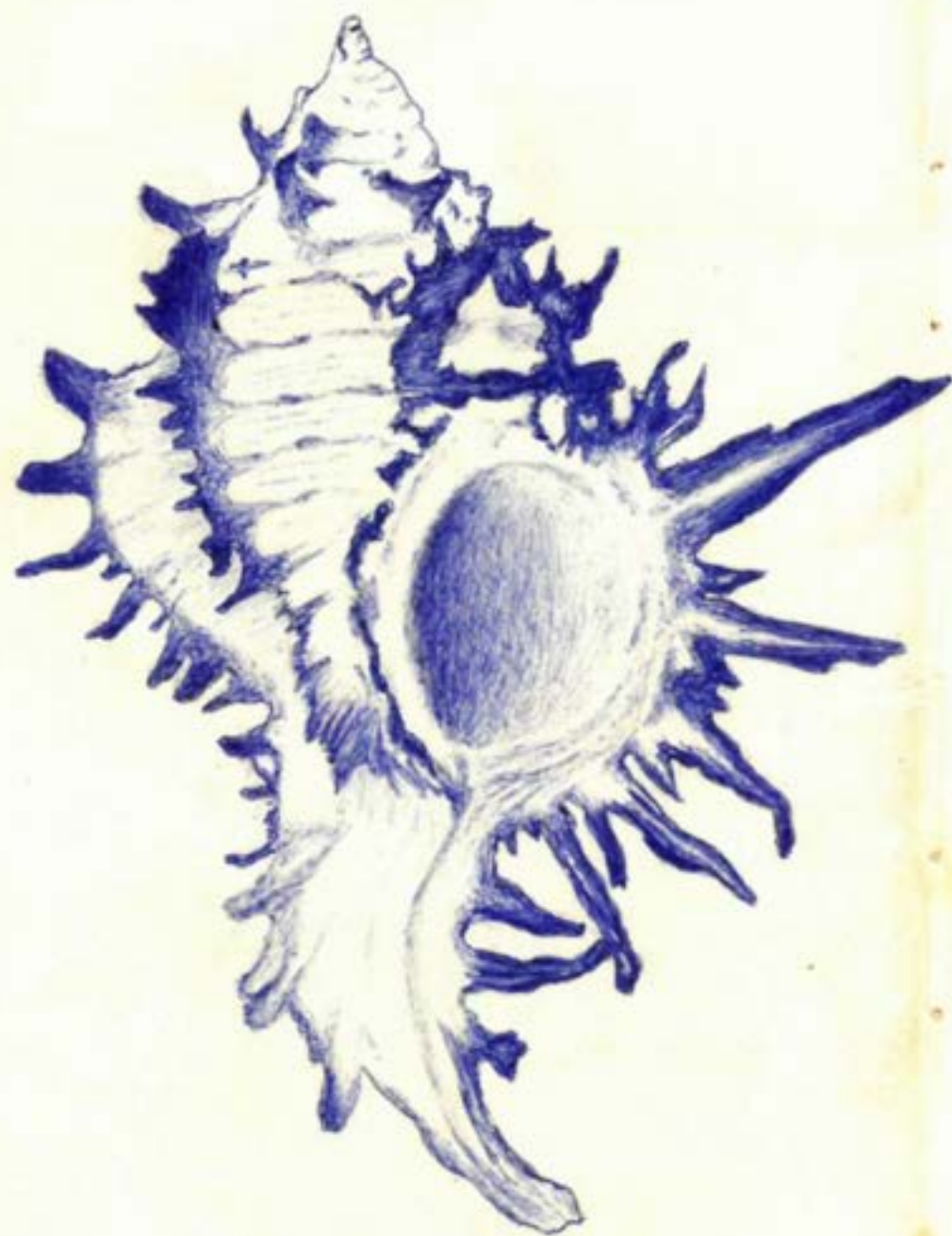


“Documento Fantasma”, 2020. Carteira de trabalho do artista e espetos de churrasco. Dimensões variáveis. Coleção Museu Nacional de Belas Artes.

A carteira de trabalho da minha mãe, assim como a minha, existia apenas como papel, já que nela não consta nenhum registro de atividade profissional desenvolvida pela titular tanto dentro como fora de casa. Essa ausência de uma escrita empregatícia dá espaço a uma série de desenhos de conchas, elementos marítimos cujas simbologias expressam a ancestralidade no trabalho. Além disso, comenta a tradução livre “empresa fantasma / de fachada”, do termo inglês “shell corporation” (empresa concha), uma metáfora de empresas que, sem escritório e funcionários, funcionam apenas no papel.



“Fantasma Hereditário”, 2020.
Caneta esferográfica sobre Carteira de Trabalho da minha mãe.
13cm x 18m (cada)



TRABALHADOR

Esta é a sua Carteira de Trabalho e Previdência Social, instituída pelo Decreto n.º 22.035, de 29 de outubro de 1932, e posteriormente reformulada pelo Decreto-Lei n.º 5.452, de 1.º de maio de 1943, que aprovou a Consolidação das Leis do Trabalho.

É o documento obrigatório para o exercício de qualquer emprego, seja de natureza urbana, rural, de caráter temporário, permanente, ou mesmo em atividade profissional exercida por conta própria.

Nela são registrados os salários e todos os elementos básicos para o reconhecimento de seus direitos perante a Justiça do Trabalho, bem como para a obtenção da aposentadoria e demais benefícios da Previdência Social, tanto para você como para seus dependentes. Além de registrar todas as relações de trabalho de seu portador, comprovando o vínculo que mantém com o empregador, a CTPS garante-lhe também o direito ao Seguro-Desemprego.

LOST NA REGIÃO

Is There No Bad Wind?, nos interroga uma biruta suspensa no pátio externo do Paço das Artes, enquanto sinaliza o sentido de deslocamento do vento. Diante das diversas tormentas pelas quais o país vêm passando, são muitos os diálogos possíveis de serem iniciados ali, com o objeto. A obra integra Lost na Região, exposição de Diego de Santos, artista cearense, natural de Caucaia, onde a frase - na afirmativa - aparece aos montes nas birutas que se espalham pelo litoral, sobretudo em picos de kitesurf, esporte acessado predominantemente por estrangeiros. Personagem central da mostra, de caráter ambíguo e traiçoeiro, o vento, apesar de constituir matéria prima para o desenvolvimento econômico local, atraindo negócios e turistas, também orchestra a destruição de construções irregulares na linha da costa e boicota propagandas imobiliárias em faixas de ráfia, que de Santos logo recolhe para realizar as obras da exposição. E então o artista lança a retórica: não há mesmo vento ruim? Pois para quem?

Observador contumaz da paisagem, dotado de uma curiosidade genuína sobre a natureza das coisas, Diego de Santos tem sua pesquisa centrada na materialidade de objetos do cotidiano. Através da manipulação dos elementos desses objetos, explora a trama de relações que eles compõem no ecossistema, traduzindo para o campo estético a dimensão sensível, conceitual e crítica que eles revelam sobre a paisagem e suas dinâmicas sociais, econômicas e culturais. Nas palavras do artista, esses dispositivos, muitas vezes precários, ganham em seu trabalho atenção e certa dignidade.

Em Lost na Região, as faixas de ráfia são o ponto de partida da mostra. Encontradas em abundância na paisagem praieira cearense para anunciar, sobretudo, projetos imobiliários, são feitas de material de baixo custo e dotadas de uma visualidade forte e chamativa pela utilização de tintas serigráficas. Através de longas negociações com a estrutura desses veículos publicitários, de Santos tensiona o seu significado na paisagem, articulando seus vínculos com a exploração econômica, ambiental e turística do litoral cearense, e trazendo para o discurso da arte questões sobre a capitalização da terra e da ideia de paraíso em regiões tropicais.

A exploração imobiliária no litoral cearense foi inicialmente impulsionada, em meados do século XX, pela prática da vilegiatura marítima pela elite local. A proliferação de casas de veraneio é seguida, então, pela instalação de resorts e luxuosas barracas de praia, que tomam conta do local antes ocupado por populações tradicionais. Por outro lado, o regime de ventos no Ceará também vem colaborando com o processo de urbanização da zona costeira, atraindo tanto a prática de esportes náuticos, quanto a exploração de energia eólica para o desenvolvimento econômico. Nesse cenário, as faixas de ráfia com lotes de terra à venda, apesar de ilegais, estão por toda parte.

Segundo de Santos, "o vento forte rapidamente as arreventa, transformando-as em tufo de fitas coloridas", que o artista recolhe para o projeto Lost na Região, um trocadilho com os anúncios de Lotes na Região. A palavra Lost alude à presença cada vez maior de estrangeiros no local, e conseqüentemente da língua inglesa na paisagem cearense, que segundo o artista, vive um processo de internacionalização. Em geral, as peças de de Santos são desenvolvidas por meio de extensos e complexos processos de pesquisa, negociação, produção e formalização. No Paço das Artes, entre desenhos, pinturas, fotografia, instalação e esculturas, as obras se forjam nos arranjos e rearranjos do artista com as faixas coletadas ao longo de dois anos. O desdobramento da pesquisa nas diversas linguagens e suportes é um traço característico de sua prática no ateliê. Segundo de Santos, tudo parte do desenho - "eu costumo pensar manuseando as coisas, como se estivesse desenhando com elas"; - a representação visual conduz, portanto, as experimentações com o objeto, articulando diversos caminhos estéticos para a pesquisa.

Os desenhos são os primeiros experimentos no ateliê - "inicialmente, o interesse era transformar a propaganda desfiada pelo vento em fiapos coloridos". Colados sobre representações feitas em lápis de cor e lápis dermatográfico sobre sacos de ráfia, esses fiapos simulam a demarcação do território pelos loteamentos, em um efeito gráfico que alude aos desenhos de antigas cartas náuticas. Elementos como a rede, a barraca de praia e velhas pontes de madeira, são representados fora de um cenário litorâneo, como vestígios de algo que vem se perdendo com a transformação urbana.

Nos desenhos o apagamento é realizado simbolicamente pelos fiapos de ráfia, que vão aos poucos se sobrepondo aos equipamentos praianos. Jogando ironicamente com os apelos da retórica publicitária, de Santos retoma nos títulos os slogans das faixas, como "entrada facilitada", "sem burocracia" ou "melhor localização". Desse modo, não só os materiais são apropriados, mas também o conteúdo dos textos e a natureza própria da propaganda que contamina e polui não só a paisagem, mas toda a linguagem da exposição. Na série Casa Pé na Areia, cinco pinturas acrílicas sobre tela retratam cenas praieiras típicas do nordeste brasileiro. Vistas paradisíacas de uma paisagem tropical se mesclam a recortes de reclames publicitários que de Santos transfere diretamente das faixas às telas por sobreposição. A propaganda passa então a integrar a paisagem na forma de pequenas casas. Se contrapostas às representações clássicas de paisagens brasileiras, as pinturas de de Santos suscitam reflexões sobre a transformação das cidades litorâneas, além da ideia de paraíso em países tropicais tão explorada pelo imaginário social do nordeste brasileiro. O que aqui não é mero detalhe, já que o turismo vem capitalizando e rapidamente transformando o local.

A ironia está posta pelo artista. Se por um lado a propaganda imobiliária busca capitalizar uma experiência estética idealizada, explorando justamente a ideia de paraíso tropical, ela também simboliza a transformação promovida pela capitalização da terra, além de deteriorar visualmente o próprio ambiente agenciado. Se em A 3 Min. De Ca, 6X25 Lançamento, e Parcelas a Partir 2 portas e janelas enquadramprepúsculos vespertinos e cenas de mar, em No e 85, aparelhos urbanos aparecem suspensos sobre as cores de um lusco-fusco praiano. Há em todas as pinturas a contraposição constante entre a paisagem natural e artificial, onde elementos urbanos e rudimentares se misturam em meio a uma atmosfera nostálgica, nos lembrando que tudo está em transformação. Sem Entrada reúne um conjunto de cinco esculturas de tamanhos diversos realizadas a partir das faixas de ráfia, que são desmembradas e rearranjadas. As fasquias de madeira envoltas em ráfia pintada articulam-se em pirâmides, e os instrumentos publicitários tornam-se então arapucas, armadilhas feitas para emboscar. O significante das faixas é, portanto, desmascarado pelo artista, que revela alegoricamente a realidade dissimulada pelos reclames.

A fotografia Sem Taba registra um exercício performático com as faixas. Na tentativa de compreender as possibilidades de uso do objeto, nunca abandonando, no entanto, a sua função na paisagem, de Santos simula uma situação de moradia precária, aludindo a situação das comunidades tradicionais que sofrem com a especulação imobiliária e a precarização de seu meio tradicional de sustento. Suspensas a quatro mãos, uma lâmpada ilumina o cenário que nos remete a precários barracos. Lost na Região reflete, portanto, não apenas uma realidade cearense e nordestina, mas brasileira, tocando dilemas de âmbito nacional como o acesso à terra e a exploração da natureza.

Em São Paulo, cidade marcada pela questão da moradia, pela guerra dos lugares, parafraseando Raquel Rolnik, onde movimentos sociais lutam pelo direito à cidade, os diálogos são muitos. No Paço das Artes, equipamento cultural público, caro ao circuito artístico local, que do campus da Universidade de São Paulo passou a ocupar o pátio externo de um shopping em Higienópolis, os diálogos são muitos. Relembrando o sociólogo urbano Robert Park, se a cidade é o mundo que o homem criou, também é o mundo no qual ele está doravante condenado a viver. Assim, indiretamente, e sem qualquer clareza de sua tarefa, ao fazer a cidade, o homem faz a si mesmo, constrói e é construído. Afinal, imersos entre fortes ventanias, seguiremos para que direção?

As fotografias trazem, em certo sentido, a experiência da retirada das faixas nas ruas, que normalmente acontece à noite no meu bairro e adjacências, e aborda a transformação da cidade pelo crescimento habitacional a partir da minha vivência como morador. A lâmpada e as mãos que sustentam as faixas sugerem uma situação de moradia precária e sem perspectivas no seu entorno, totalmente escuro, como ocorre nos espaços construídos sem a implementação de políticas sociais. A dimensão onírica da imagem pode expressar também a ideia de realização do sonho da casa em um cenário de crise, como o que vivemos atualmente.

"Na Burocracia", 2021.

Fotografia

Impressão com pigmentos minerais sobre papel de algodão

80cmx 120cm



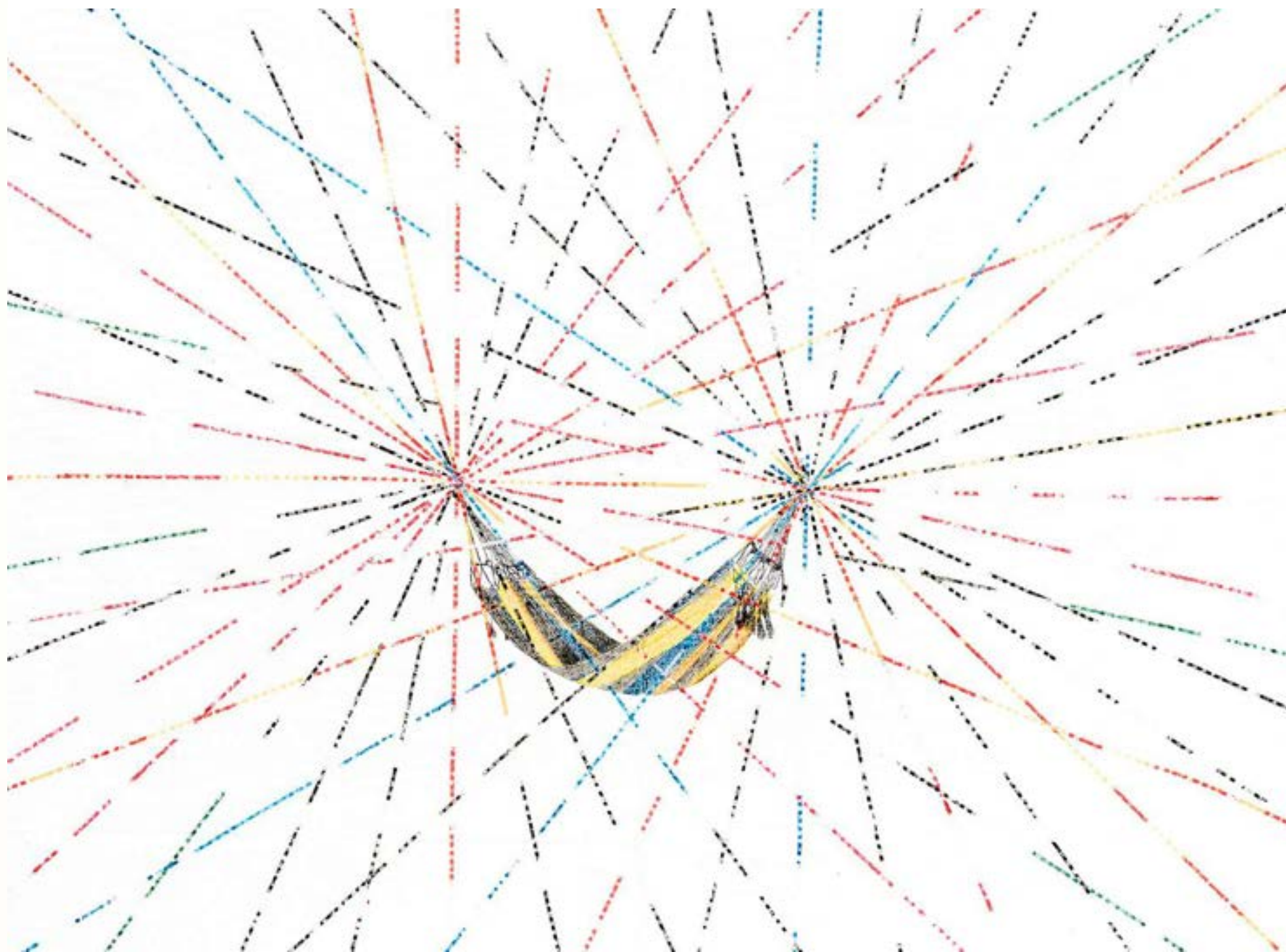
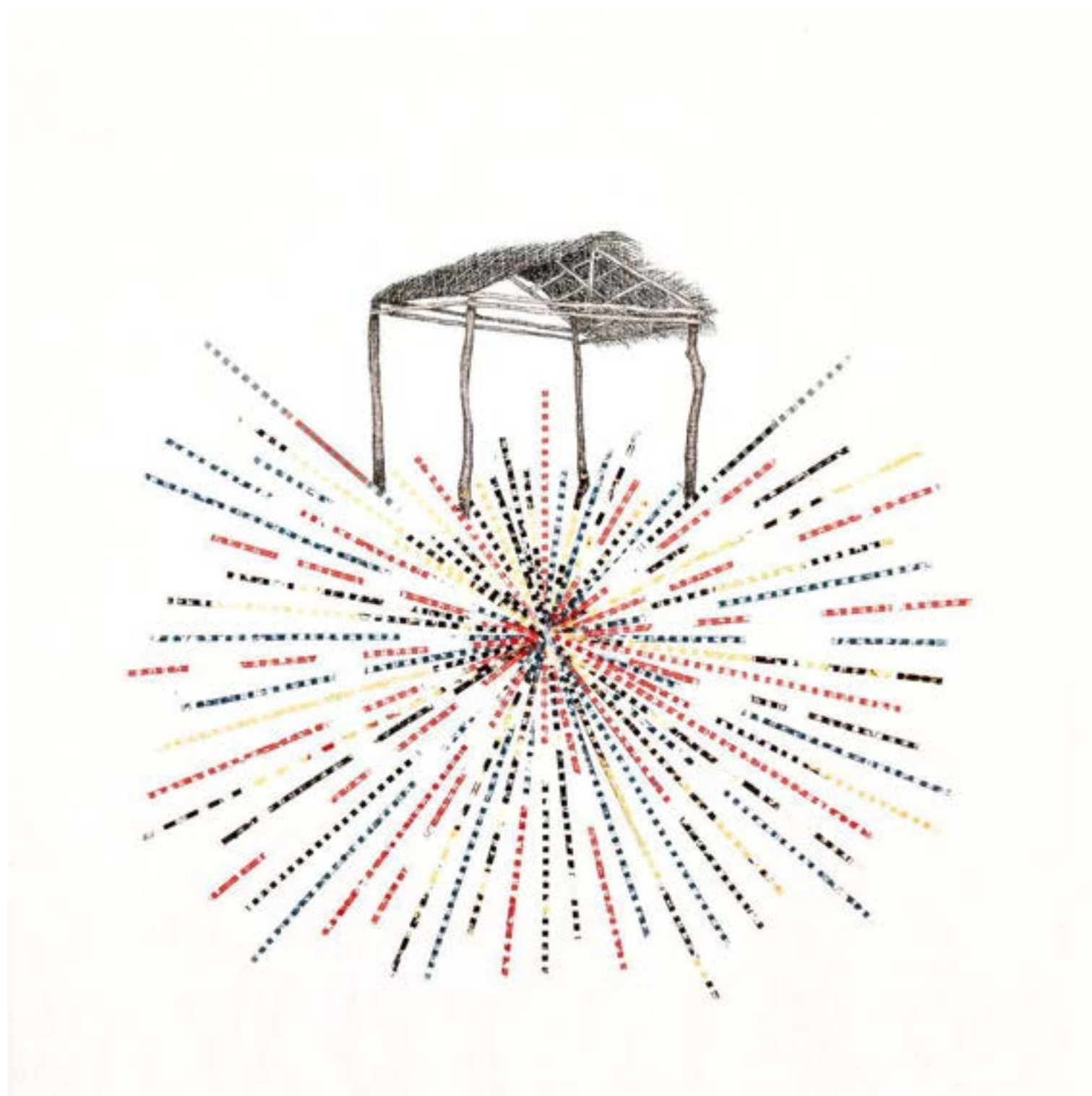
"Sem Taba", 2021. Fotografia. 80cmx 120cm.



Nesta série de desenhos aparecem elementos fotografados ao longo do litoral cearense, como pontes, barracas e pessoas que habitam essa paisagem, atingidos pelos loteamentos e outras formas de exploração. Os títulos correspondem aos slogans da publicidade imobiliária das faixas de rafia e são usadas de forma irônica. As tiras coloridas são usadas, por meio de colagem, como elemento do desenho, fazendo referência à representação do pensamento geográfico de antigas cartas náuticas, cujos traços tinham como função conhecer as áreas dominadas, demarcar territórios e ampliar fronteiras.

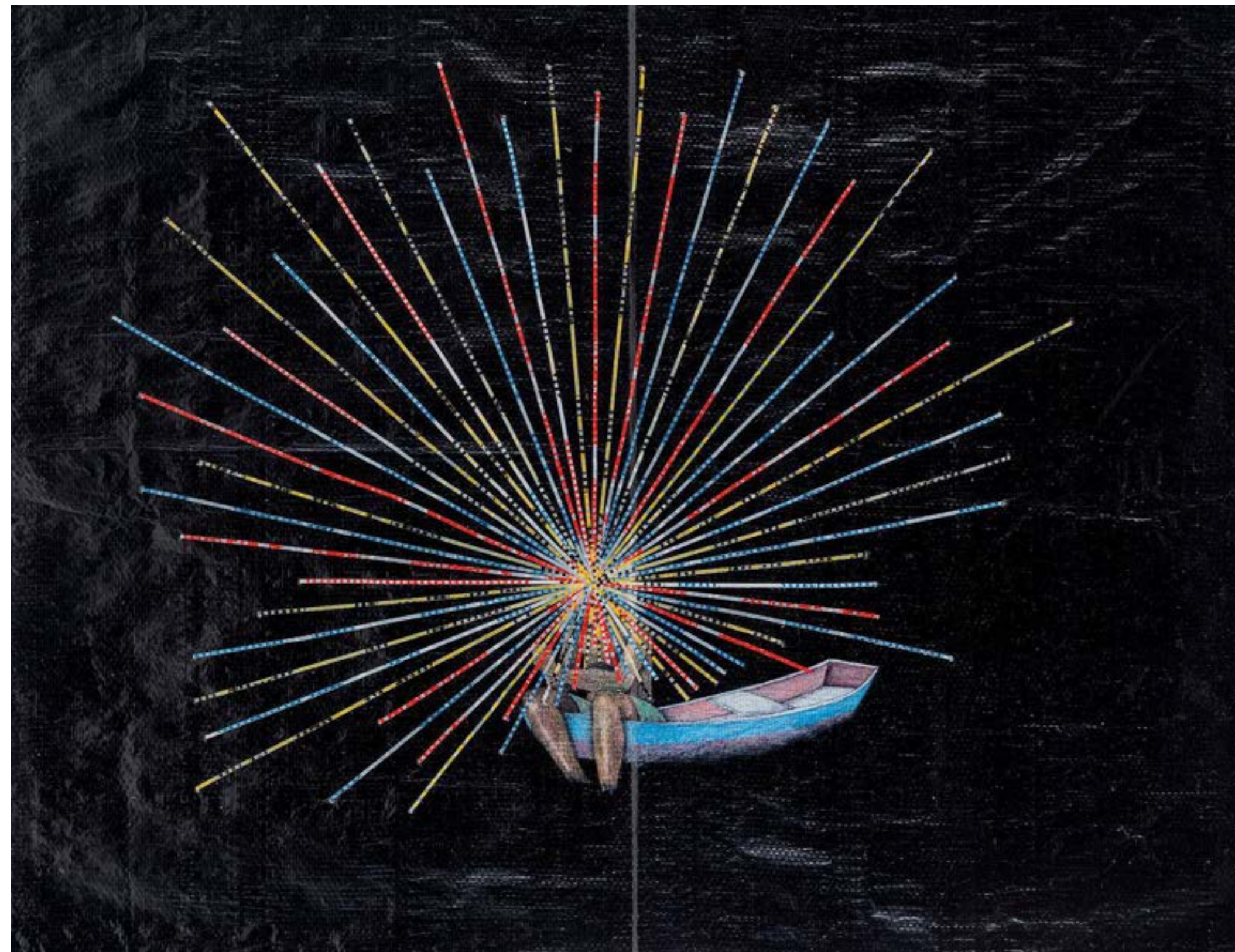


"Entrada Facilitada", 2021.
Esmalte, lápis dermatográfico e tiras de rafia pintada sobre saco de rafia.
73cm x 97cm.
Coleção Particular.



"Melhor Localização", 2021. Esmalte, lápis dermatográfico e tiras de rafia pintada sobre saco de rafia. 59cm x 53cm. Coleção Particular.

"Sem Burocracia", 2021. Esmalte, lápis dermatográfico e tiras de rafia pintada sobre saco de rafia. 73cm x 97cm. Coleção Particular.

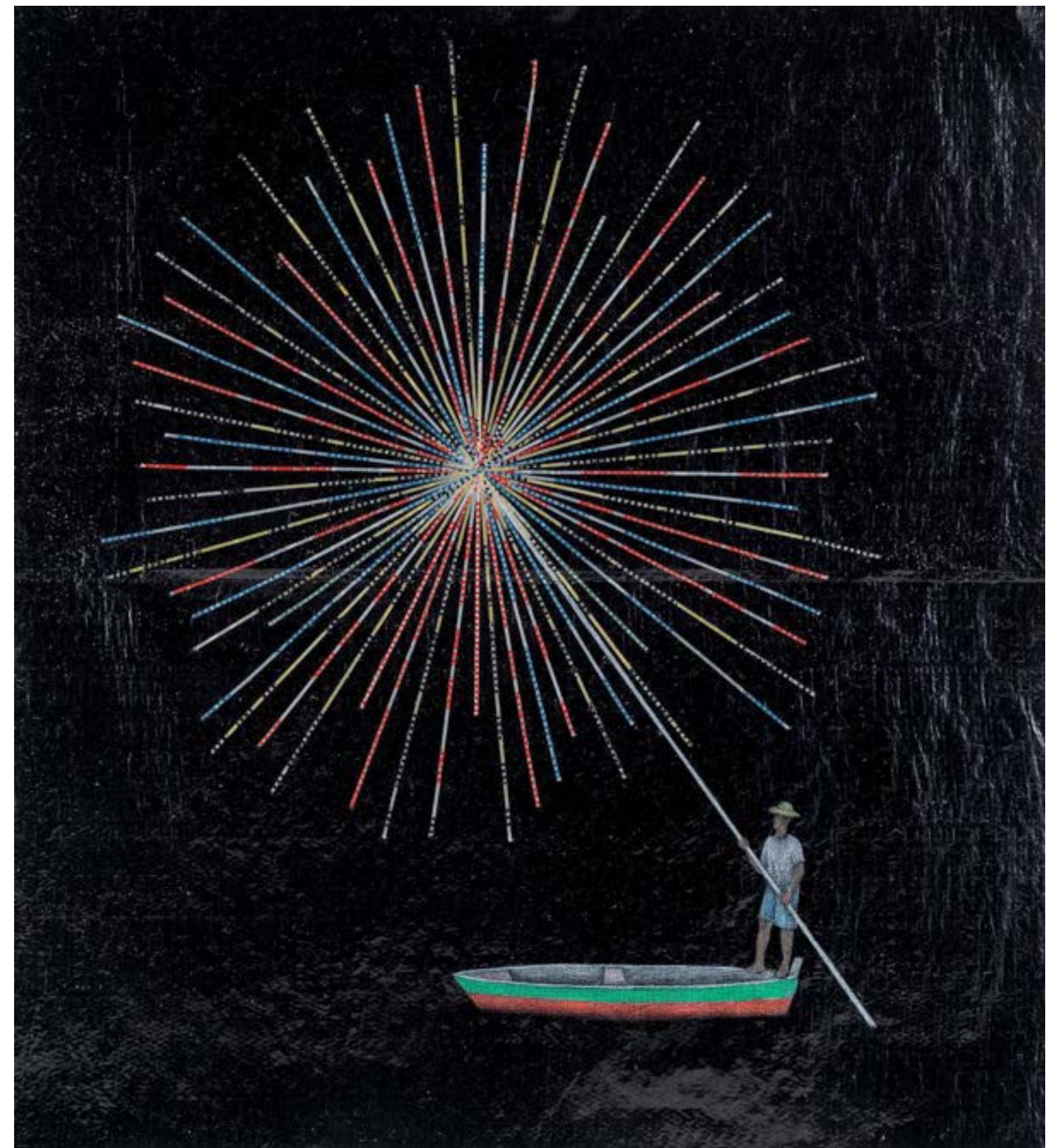


"Expansão 4", 2021. Esmalte, lápis dermatográfico e tiras de rafia pintada sobre saco de rafia. 97cm 73cm. Coleção Particular.

"Expansão Jurupari 1", 2021. Esmalte, lápis dermatográfico e tiras de rafia pintada sobre saco de rafia. 73cm x 97cm. Coleção Particular.



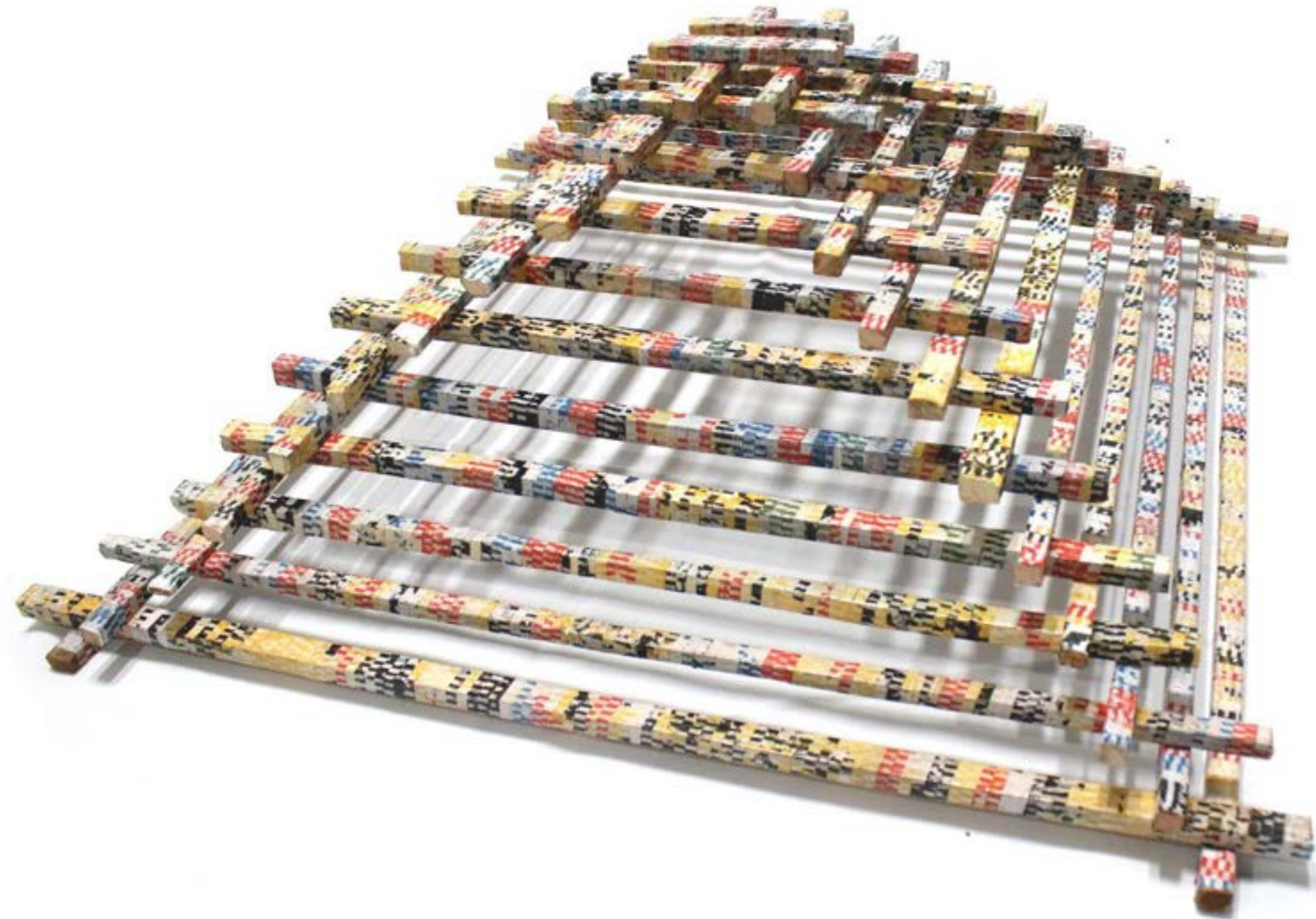
"Últimas Unidades", 2021. Esmalte, lápis dermatográfico e tiras de rafia pintada sobre saco de rafia. 73cm x 97cm. Coleção Particular.



"Expansão Jurupari 2", 2021. Esmalte, lápis dermatográfico e tiras de rafia pintada sobre saco de rafia. 110cm x 100cm. Coleção Particular.

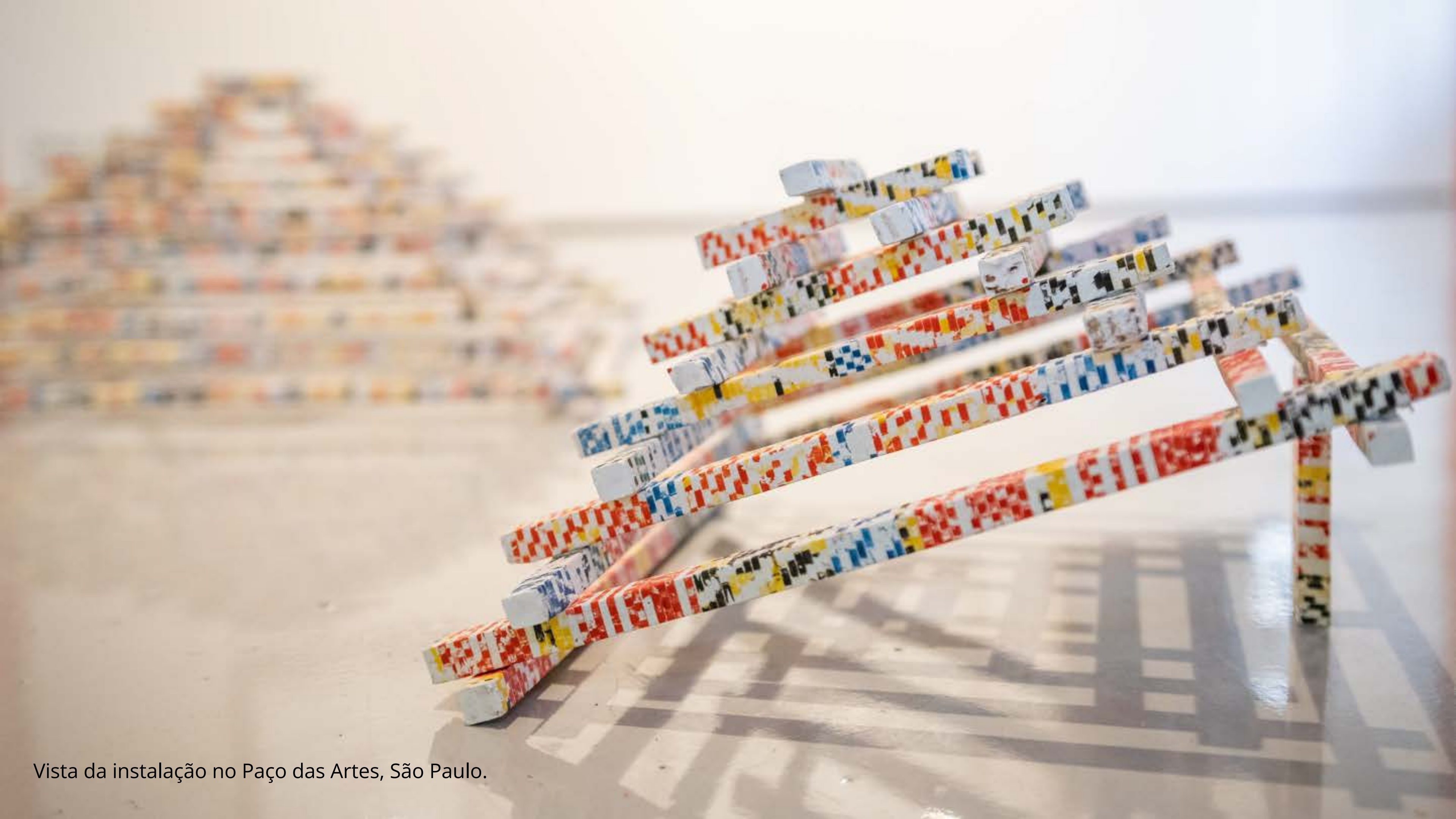


"Entre Praia e Capital", 2021. Esmalte, lápis dermatográfico e tiras de rafia pintada sobre saco de rafia. 120cm x 160cm. Coleção Particular.



"Sem Entrada", 2021-2022.
Madeira, acrílica e pinturas das faixas de ráfia
70cm x 70cm x 30cm

Arapuca feita a partir da colagem dos vestígios de tinta das faixas sobre as fasquias (ripas de madeira que sustentam as faixas). O título joga ironicamente com os apelos da construção retórica da publicidade imobiliária. Portanto, o dispositivo publicitário transformado em armadilhas põe em xeque o discurso de facilidades e realizações da propaganda imobiliária, já que o acesso a terra e a moradia é regulado por mecanismos de mercado que impõem condições que aprisionam a longo prazo, como os financiamentos.

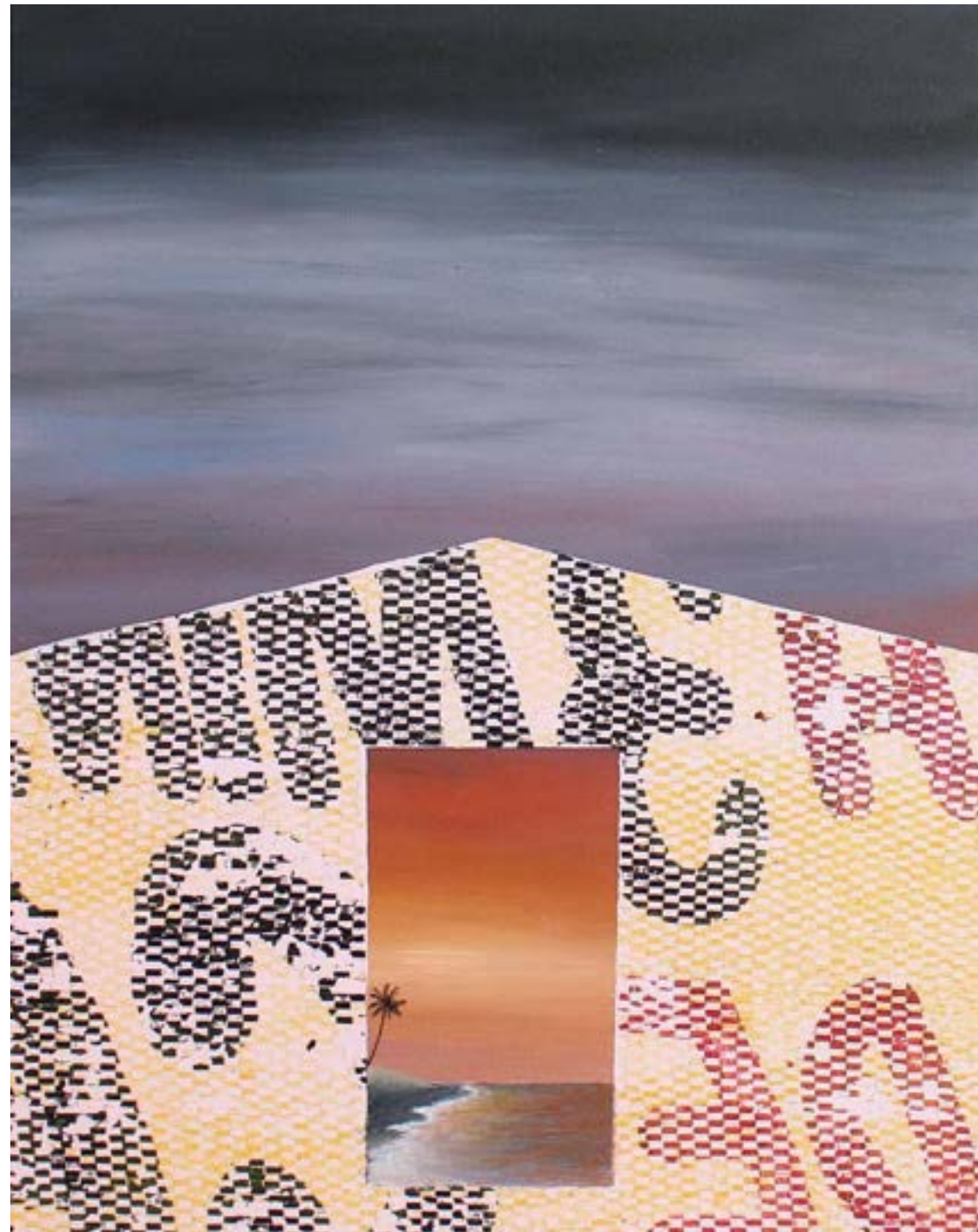


Vista da instalação no Paço das Artes, São Paulo.

Na série de pinturas, as informações das faixas são transferidas para a tela, reforçando a transformação das paisagens pelo mercado imobiliário, seja a litorânea, através da qual podemos pensar sobre exploração turística e econômica dos cenários paradisíacos, seja a dos bairros cidade adentro, onde a paisagem natural vem sendo substituída por edificações e outros espaços construídos.



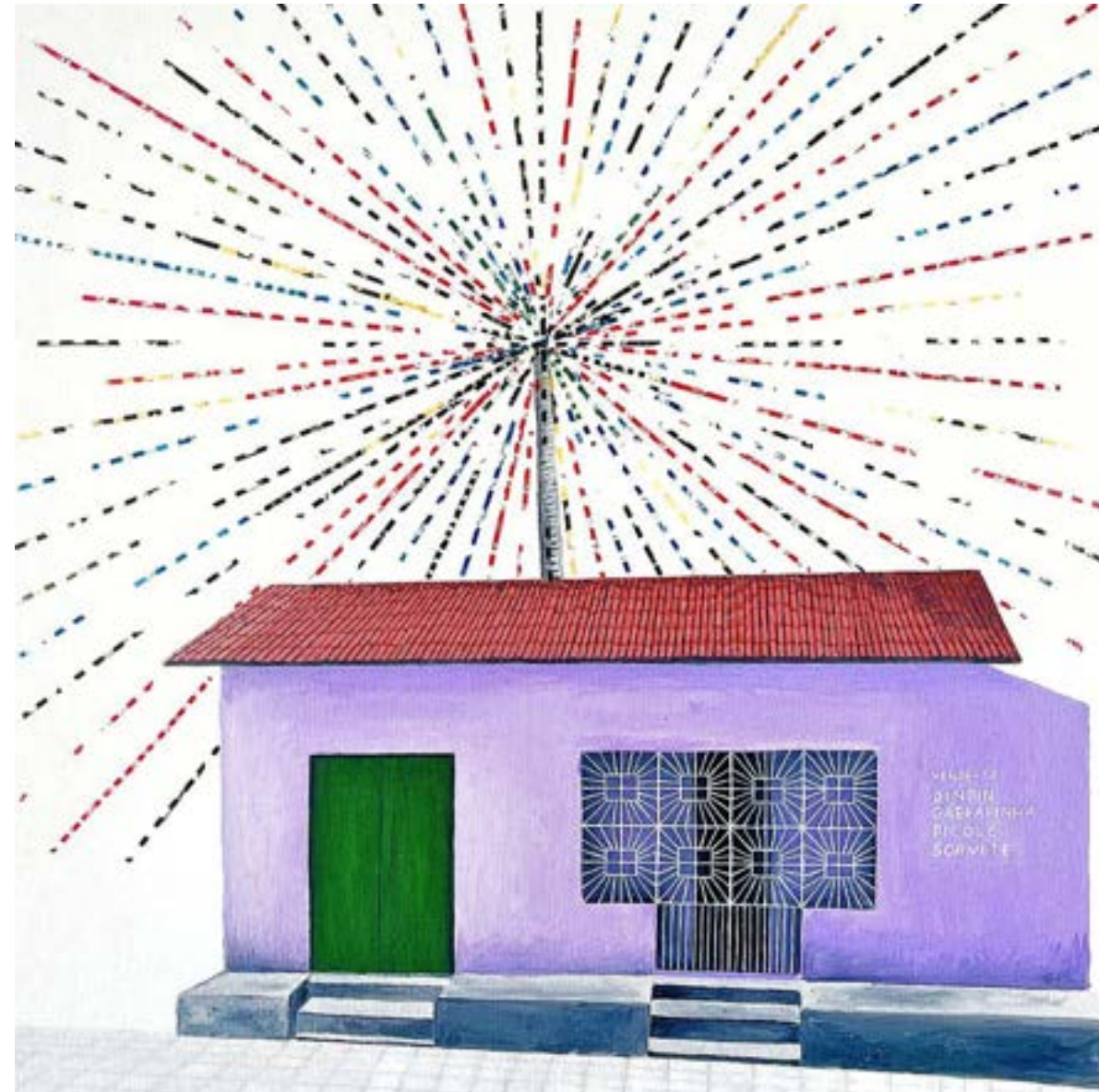
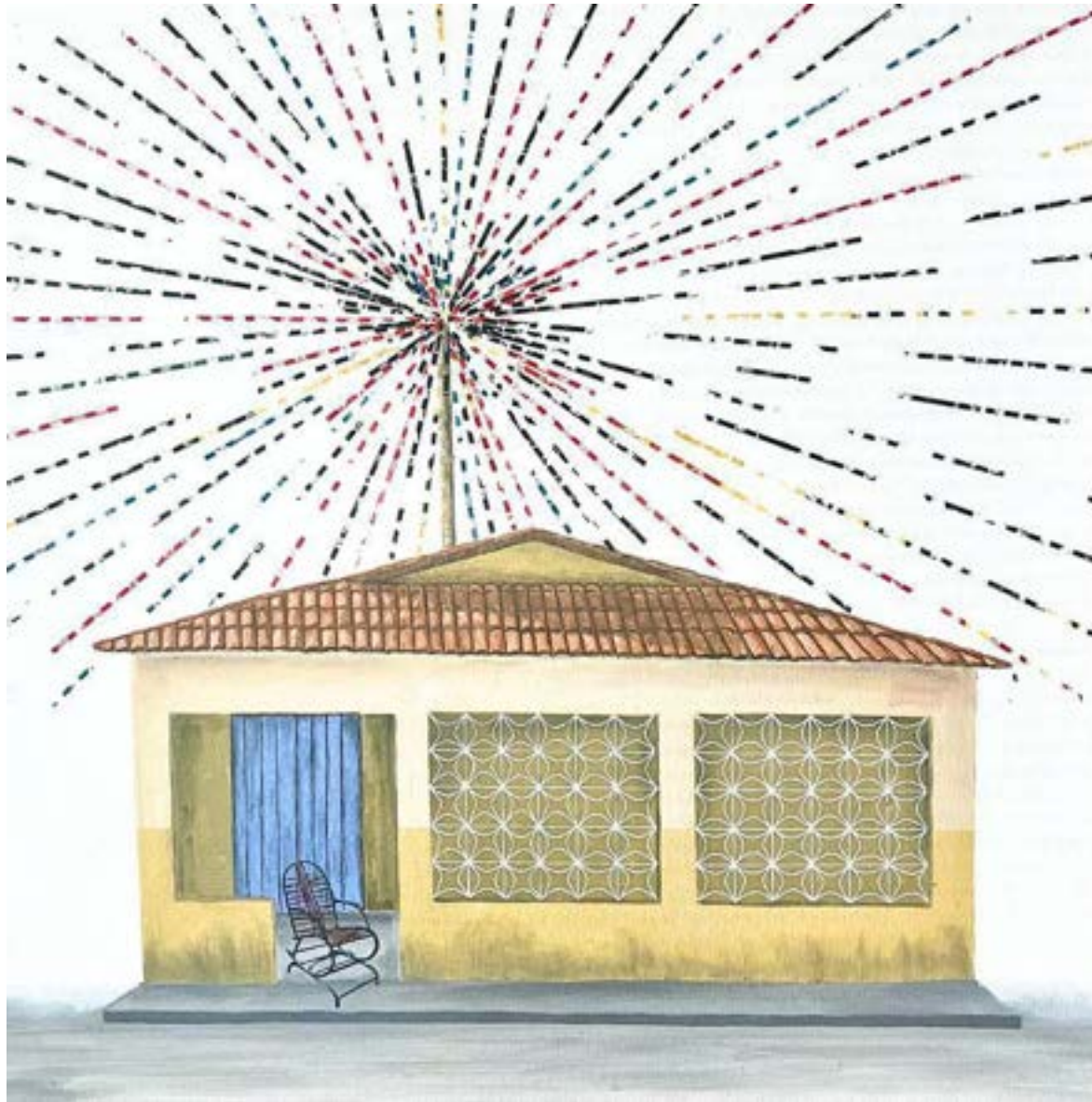
"No", 2022.
Acrílico e transferência de pintura de faixa de rafia sobre tela.
40cm x 50cm.
Coleção Particular



"6x25 Lançamento", 2022. Acrílico e transferência de pintura de faixa de rafia sobre tela. 40cm x 50cm.

"A 3 Min de Ca", 2022. Acrílico e transferência de pintura de faixa de rafia sobre tela. 50cmx 40cm.

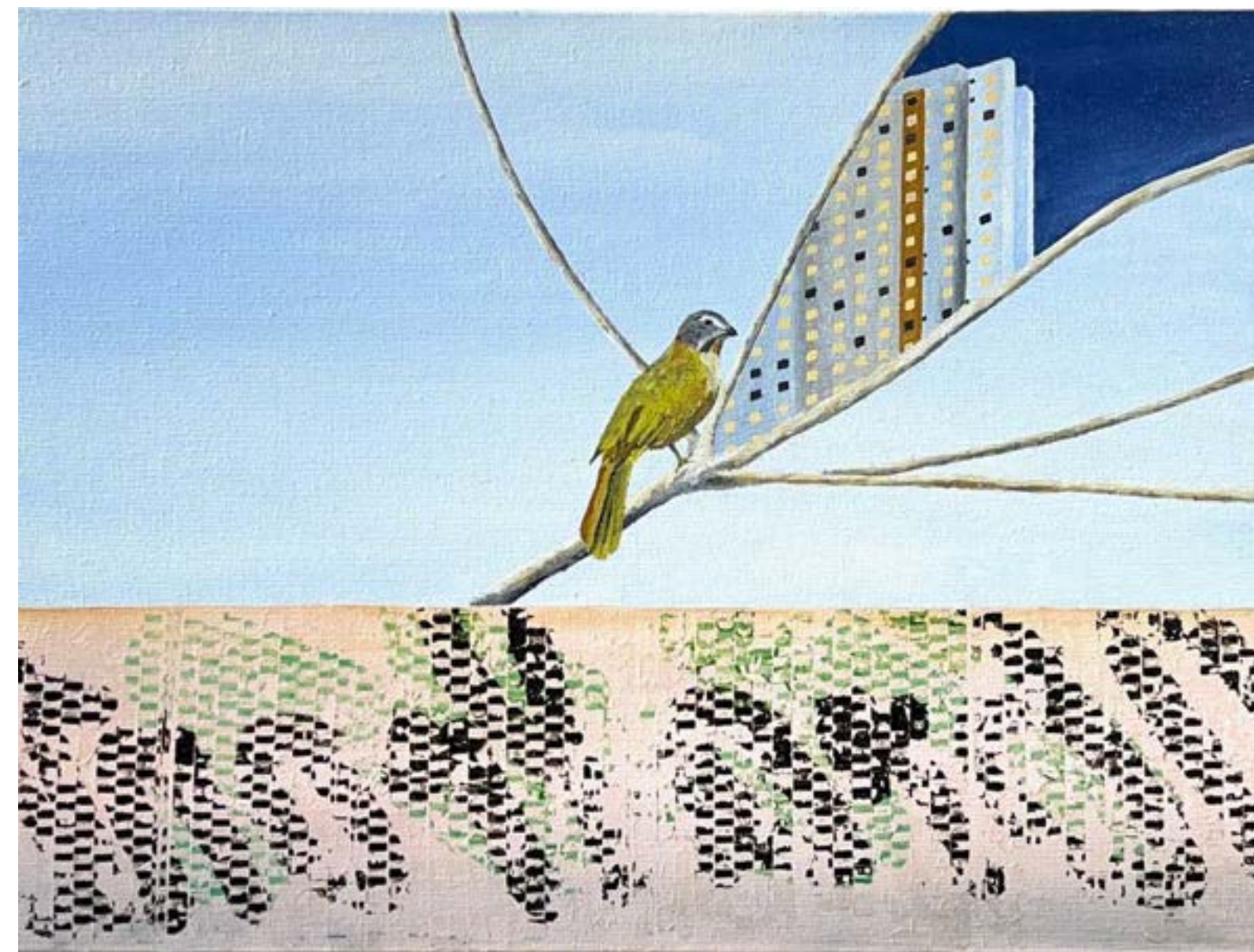
"Aqui Lançamento", 2022. Acrílico e transferência de pintura de faixa de rafia sobre tela. 40cmx 50cm.



"Em Frente", 2023. Acrílico e transferência de pintura de faixa de ráfia sobre tela. 60cm x 60cm. Coleção Particular.

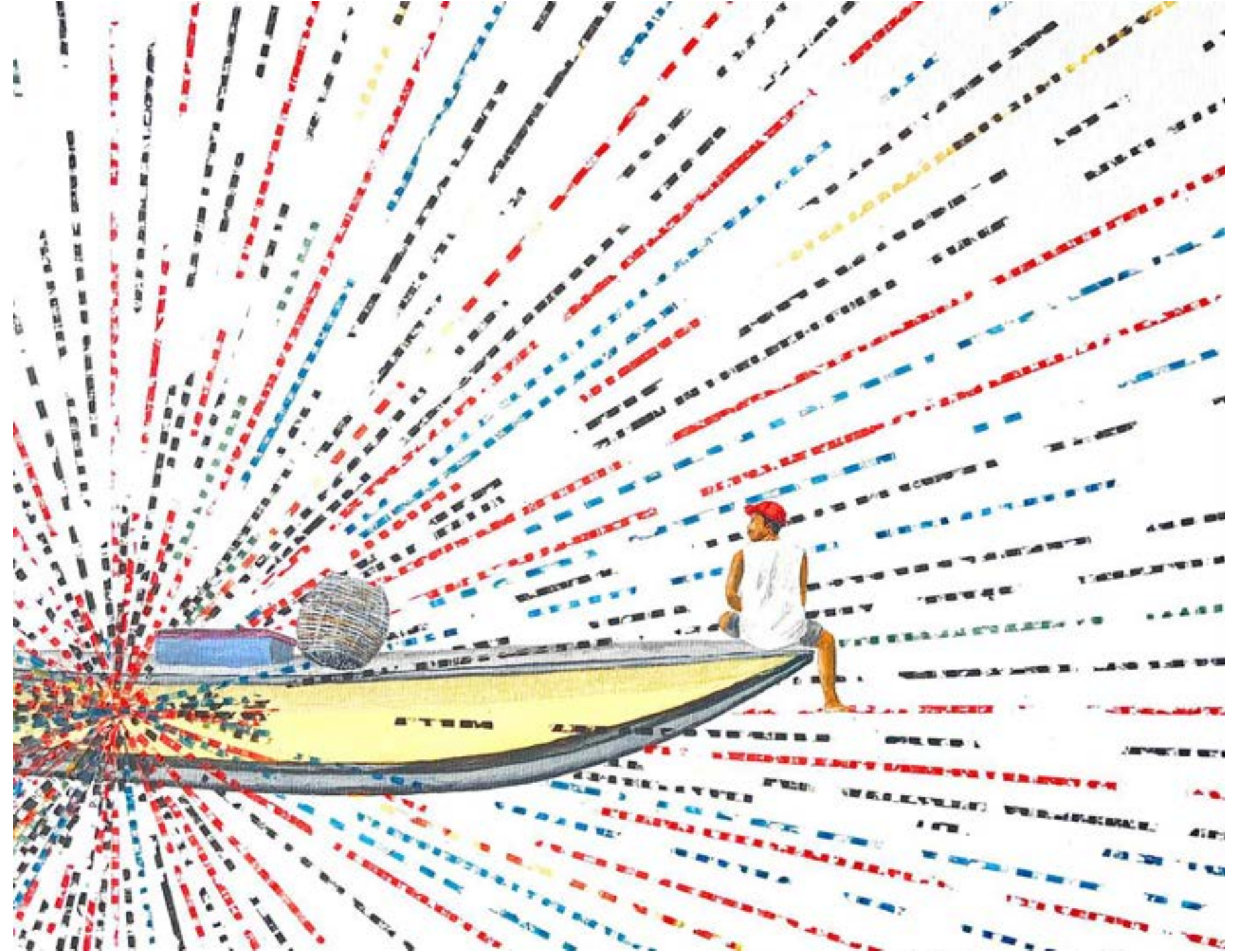
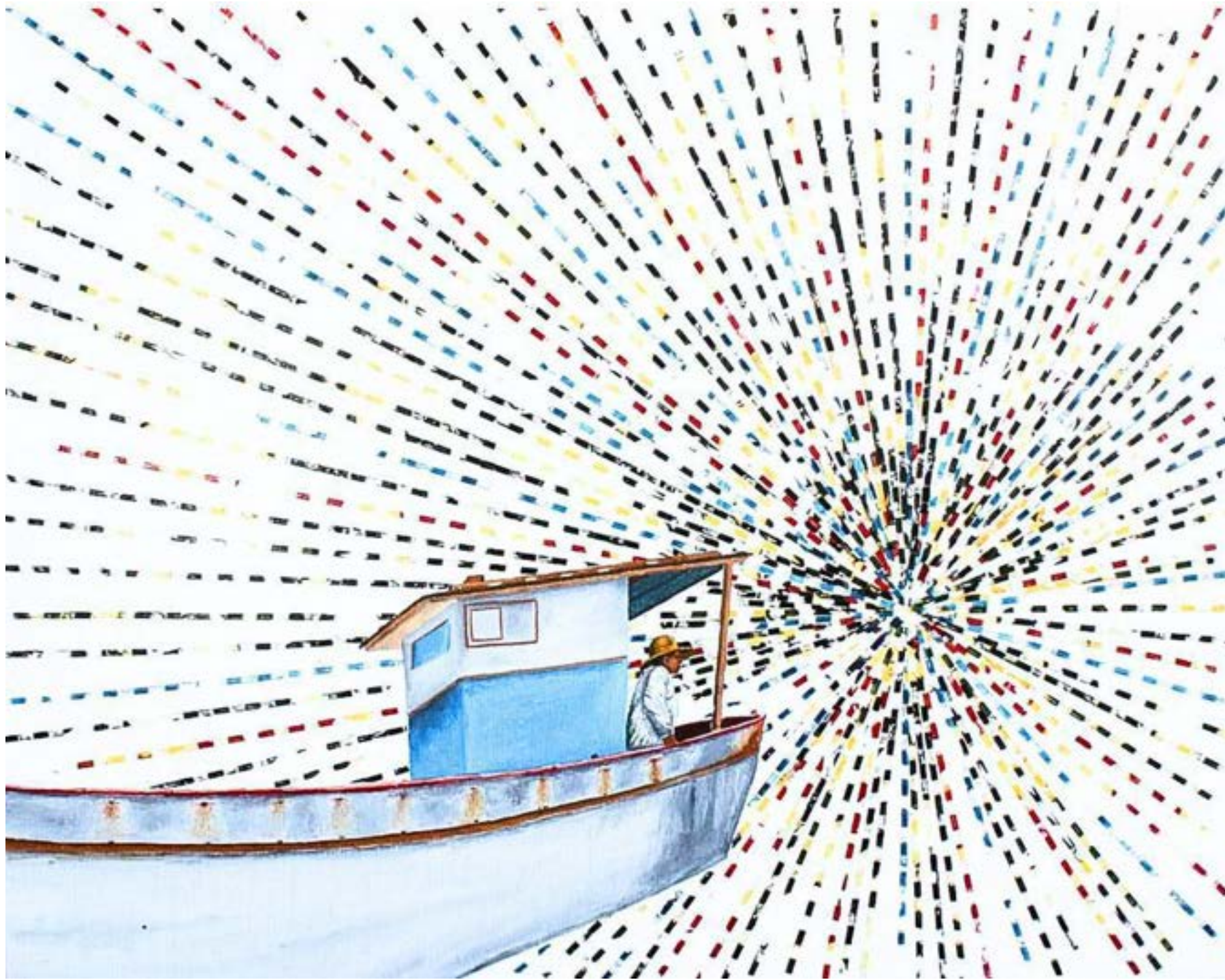
"Vende-se", 2023. Acrílico e transferência de pintura de faixa de ráfia sobre tela. 60cm x 60cm. Coleção Particular.

"Temos", 2023. Acrílico e transferência de pintura de faixa de ráfia sobre tela. 60cm x 60cm.



"Obra Pronta", 2023. Acrílico e transferência de pintura de faixa de rafia sobre tela. 60cm x 60cm. Coleção Particular.

"Na Capital", 2023. Acrílico e transferência de pintura de faixa de rafia sobre tela. 60cmx 60cm.



"Pertinho do Centro 1", 2023. Acrílico e transferência de pintura de faixa de rafia sobre tela. 40cmx 50cm.

"Pertinho do Centro 5", 2023. Acrílico e transferência de pintura de faixa de rafia sobre tela. 40cmx 50cm. Coleção Particular.

Nos últimos anos venho incorporando ao meu processo criativo resíduos da propaganda imobiliária, como as faixas de rafia que anunciam lotes de terra e apartamentos a venda, e da construção civil, como as cerâmicas de revestimento, com o objetivo de discutir a relação entre sociedade e natureza mediada pelo mercado de terras e de moradia no Brasil, a partir do contexto cearense.

Observar que ao término de construções e reformas é bem comum que sobras de materiais utilizados na obra sejam armazenadas em áreas de serviço, alpendres ou quintais me fez pensar nessa prática como um clássico da casa popular brasileira.

A série "Acabamentos", composta por pinturas em acrílica sobre cerâmicas de parede ou piso, retrata um conjunto de costumes de um cotidiano que vem desaparecendo no ritmo da expansão urbana e sua ação predatória sobre a natureza.

O título do projeto vem do uso da cerâmica, que é um material de acabamento das construções, sobretudo nas periferias. E é nesse território político que as antigas práticas caseiras, mais conectadas à natureza, ainda resistem e dizem muito sobre esse território, mas seguem no caminho do acabamento, no sentido de apagamento.

"Pisando Colorau" é a lembrança da produção caseira do condimento feito a partir do urucum, que era tão comum em qualquer ponta de mato. "Tempo do Caju" rememora a abundância da fruta e os rituais coletivos em torno dela, como a retirada direto do pé para a partilha, venda, produção de alimentos derivados e o assamento das castanhas em fogo alto no quintal. "Comboieiro no Meio do Sol" vem de uma lembrança muito curiosa, de quando os comboieiros (trabalhadores dos carnaubais) levavam palha de carnaúba recém cortada nas costas de forma que só se conseguia ver suas pernas, parecendo um arbusto caminhando debaixo do sol.



"Fazendo Lambedor", da série Acabamentos, 2024. 53,5cm x 53,5cm



"Lembrança do Vendedor de Caju 2", da série Acabamentos, 2024. 45cm x 45cm
"Febre de Seriguela Quente", da série Acabamentos, 2024. 45cm x 33cm



"Pisando Colorau", da série Acabamentos, 2024. 45cm x 45cm

"Tempo do Caju", da série Acabamentos, 2024. 65cm x 58cm

"Comboieiro no Meio do Sol", da série Acabamentos, 2024. 45cm x 45cm