

O ENCOURAÇADO TUPINIKIM E OUTRAS AVENTURAS DE DÚ PEREIRA NO MUNDO ARTEMÍDIA.

Marcos LAMEGO, (UNESP)¹
Pelópidas Cypriano PEL, (UNESP)²

Resumo: Esse trabalho é a apresentação de um fragmento da pesquisa visual, crítica e artística que faz parte de uma coleção de pequenos ensaios sobre objetos artísticos objetivando a titulação de Bacharelado em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, a UNESP, Campus São Paulo. Trata-se do posicionamento de um objeto de arte que busca conexão com a chamada vanguarda russa, amparado sobre os paradigmas do Ready Made e Pop Art, todavia, com a justificativa afetiva fundamentada sobre os preceitos da edição e montagem de conflito que foram difundidos por Serguei Eisenstein.

Palavras-chave: Artemídia; Encouraçado Tupinikim; Ready Made.

Abstract: This text presentation is an visual, critical and artistic research that belongs to a collection of essays on artistic objects aiming at the titling of a Bachelor of Visual Arts from the Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, UNESP, São Paulo Campus. It is the positioning of an art object that connect with the so-called Russian Avant-Garde, based on the Ready Made and Pop Art paradigms, however, with the affective justification based on the precepts of the conflict-editing that were disseminated by Sergei Eisenstein.

Keywords: Artemídia; Encouraçado Tupinikim; Ready Made.

INTRODUÇÃO

O Encouraçado Tupinikim encerra sua trajetória de 2018 com a difusão do artigo completo para a III Jornada Internacional GEMInIS - JIG 2018.

Na ocasião de sua inscrição era um objeto sendo elaborado na prerrogativa de trabalho equivalente para obtenção de titulação de Bacharelado em Artes Visuais, e, além de cumprir essa função, ofereceu dois desdobramentos complementares: a participação nessa Jornada e o posterior ingresso no Programa de Mestrado em Artes, na linha de pesquisa de Processos e Procedimentos Artísticos. O que apresento aqui são algumas justificativas travestidas de Fundamentações Teóricas, a fim de demonstrar parte do processo de elaboração desse objeto e dividir com leitor/fruidor um caminho possível para que a dança da estesia não seja um número solo.

¹ Bacharel em Artes Visuais pela Unesp, aprovado para ingresso no Programa de Mestrado em Artes pela mesma universidade, com início em 2019; atua como videomaker e com fotografia digital desde 2005, produzindo

² Professor Doutor (Livre-Docente) no Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da UNESP. Bacharel em Cinema, Mestre e Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes USP. Líder do Grupo de Pesquisa ARTEMÍDIA E VIDEOCLÍPE. (pelopidas.cypriano@unesp.br)

Juntamente com as abordagens teóricas, apresento brevemente uma nova justificativa, dessa vez metodológica, a fim de saciar parte da curiosidade daquele que se pergunta como se dá o processo de criação quando em sua elaboração artística. Todavia, adianto que o entusiasmo que antecipa a elucidação do enigma deve seguir com cautela: ainda não consigo afirmar que é possível falar de método, especialmente em criação artística - se é que é possível afirmar coisa qualquer na área da arte. Compilei algumas afirmações que, além de produzirem enorme sentido e se relacionarem com a criação do Encouraçado Tupinikim, são, antes de mais nada, sustentadas no paradigma que o orientador promove - apenas isso já bastaria para que essas mesmas afirmações participassem desse artigo. Ao fim, ofereço um registro visual para que o leitor decida o valor, ou não, do objeto. Afinal, o maior fiador do objeto de arte não é o artista, mas seu fruidor.

JUSTIFICATIVAS TEÓRICO/AFETIVAS

O objeto de arte deveria fruir livre no que se refere à sua compreensão - ainda que o esgotamento dessa fosse possível. Entretanto, desde o Salão dos Recusados, em 1863, entendido como um possível início do movimento dos impressionistas “(...) o “ismo” da arte moderna com que a maioria de nós se sente razoavelmente confiante e confortável (...)” (GOMPertz, 2013, p.32), a produção de objetos de arte caminha na direção do afastamento da figuração.

Liberta da representação graças, talvez, ao domínio do processo de revelação da fotografia, ou ainda, com a evolução da química, associada aos os novos pigmentos sintéticos e as embalagens de chumbo que permitiriam aos pintores saírem de seus ateliês produzindo diálogo cada vez mais profícuo com o abstracionismo, a pintura se lançava não somente na sua própria libertação mas seria o rizoma do fecundo caminho na direção da performance, instalação e vídeo arte. Em grande medida sustentado pela evolução da tecnologia de sua época, o objeto abstrato de arte vai se transformando em uma extensão do pensamento único do artista, promovendo rupturas nos conceitos estabelecidos de arte tanto temporais quanto geográficos: se, na França, meados da década 1860, tivemos o início do impressionismo, que entregou a visualidade da expressão e descompromisso com a representação das cores, posteriormente, com o fauvismo, na Espanha temos o cubismo de Braque e de Picasso que, apesar de ser mais comumente associado ao

processo de representação pictórica do tempo e das diversas perspectivas possíveis de um objeto representado, é também de sua responsabilidade, do cubismo, a proto-assemblagem, que consistia em adicionar elementos que não fossem tinta à tela (no exemplo em questão, foi adicionada uma trama, tal qual uma malha com orifícios sextavados de palha, dessas que encontramos fazendo as vezes do assento ou encosto de algumas cadeiras), pouco mais de 40 anos após Napoleão ter financiado o Salão dos Recusados, de acordo com Gompertz (2013), para combater sua popularidade em baixa.

Os desdobramentos dessa colagem, termo usado por Pablo Picasso para batizar o procedimento descrito, tiveram suas manifestações tanto no Velho quando no Novo Continente, cada artista à sua maneira, resignificando o seu entendimento de mundo e devolvendo ao fruidor uma experiência única, uma produção de sentido, um algo novo que, já tão afastado daquilo que se poderia imediatamente reconhecer, precisaria de alguma espécie de validação, que só seria possível pela via do fruidor. É o que Marcel Duchamp chamaria de Ato Criativo, quando o objeto já não é mais de autoria do artista “(...) não é mais executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo.” (TOMKINS, 2013, p.519).

Esse processo de construção da sensação de liberdade experimentada pelo objeto de arte fora recebido com bastante entusiasmo na Rússia, com especial concentração nas três primeiras décadas do século vinte. Inicialmente, como uma variação do Futurismo Italiano - que, por sua vez, era uma variação do Cubismo Espanhol - chamada de **Raionismo (ou Raísmo)**: era chegado o tempo das máquinas, expressado na pintura de Natalia Gontcharova (1881-1962), juntamente com o **Suprematismo** de Kasimir Malevich (1887-1935) - e, de acordo com Argan (1992), bastante comprometido com abstração absoluta, operava com o objeto pintura próximo do que se compreende como símbolo geométrico, afastado da proposta de figuração, ofereceu ao objeto um desprendimento da utilidade social, aspectos educacionais e/ou utilitários da arte, em uma tentativa de reduzir objeto e sujeito ao grau zero. A vanguarda russa segue com o **Construtivismo** em meados da década de 1915 e a entrada da tri-dimensionalidade, expressado por Vladmir Tatlin (1885-1953): os elementos de construção civil que representavam a modernização da cidade foram incorporados nos objetos abstrato-escultóricos. Para Argan (1992), o posicionamento de Tatlin se diferencia de Malevich:

enquanto no suprematismo de Malevich, a arte não atenderia nenhum propósito, é no construtivismo de Tatlin que “(...) a arte está a serviço da revolução, fabricar coisas para a vida do povo, como antes fabricava para o luxo dos ricos.” (ARGAN, 1992, p.326). A vanguarda russa, representada nos movimentos **Raionismo-Suprematismo-Construtivismo** seria a “(...) única a se inserir numa tensão e, a seguir, numa realidade revolucionária concreta, e a colocar explicitamente a função social da arte como uma questão política.” (ARGAN, 1992, p. 324). E é nesse contexto que encontramos o objeto *Encouraçado Potemkin* (1925), de Serguei Eisenstein, a quem o Encouraçado Tupinikim presta sua homenagem.

A justificativa afetiva do Encouraçado Tupinikim começa remetendo ao ano de 1988, 07 de março, data em que foi inaugurada *Tela Quente*, uma sessão de filmes exibida nas noites de segunda feira pela Rede Globo e que, aliada ao aparelho de vídeo cassete, acabou por se tornar a minha primeira experiência de edição de vídeo em tempo real: para eliminar os cortes dos intervalos comerciais na minha cópia de VHS, era feita a edição com pausa e ajuste do ponto de continuidade da fita, enquanto o intervalo acontecia. Posteriormente, no ano de 2005, a semente germinaria nas aulas do curso de Bacharelado em Rádio e TV da Faculdade Casper Líbero onde cursei apenas o primeiro ano mas fui apresentado aos grandes diretores de cinema e, entre eles, Eisenstein. A colheita acabaria por vir quando na oportunidade de acompanhar a exibição do Encouraçado Potemkin com a trilha sonora executada por orquestra, no memorial da América Latina e, aqui, deixo vago o registro do ano para preservar a componente emocional do relato, mas a recordação data o ano de 2005/06 e isso basta. Estavam colhidos quase todos os ingredientes: a justificativa afetiva, a base teórica, um homenageado que faria jus ao objeto, um título consistente que carregava consigo tanto a homenagem quanto sonoridade, mas o objeto, de *per se*, ainda não existia.

JUSTIFICATIVAS METODOLÓGICAS

Talvez seja um desejo universal compreender o meio pelo qual opera o pensamento de uma solução formidável e então adotar essa práxis, sistematizada, e garantir que todas as soluções que venham a seguir sejam igualmente formidáveis. Dentro da prerrogativa de um processo reproduzível sob o ponto de vista de sua fatura manual,

isso talvez seja bastante possível. Todavia, ao tratarmos da epifania gerada no momento de uma descoberta, me atrevo a dizer com um desejo de ser contestado, que não vejo uma solução, descrita em qualquer sorte de manual. Nesse sentido, ao falar de metodologia, em arte, me parece uma escolha muito feliz a abordagem do orientador, que opta pelo paradigma da serendipidade e oferece lastro com a literatura de Silvio Zamboni, não somente acobertado pela coerência, mas pelo efeito prático desfrutado. Explico melhor, retomando que o Encouraçado Tupinikim ainda era apenas uma intenção, tal qual acabei de mencionar.

Em princípio, busquei a definição de pesquisa, que encontrei nos seguintes termos “(...) muito mais do que apenas procurar a verdade: é encontrar respostas para questões propostas, utilizando métodos científicos.” (LAKATOS; MARCONI, 1987 p.44), junto com a definição de mensuração “(...) o processo de vincular conceitos abstratos com indicadores empíricos.” (CARMINES; ZELLER, 1991 apud HERNÁNDEZ, 2013, p.217), definições todas bastantes legítimas e consolidadas que, todavia, não traziam luz ao meu problema. Recorri ao paradigma de expectativa: “(...) em arte a hipótese não assume forma tão rigorosa, sendo mais um desejo e uma expectativa do que poderá ocorrer em termos de resultado final” (ZAMBONI, 2012, p.53). Em alguma medida, Zamboni deixava a questão mais próxima de uma realidade dependente de um processo criativo, mas a solução surgiu efetivamente alinhando os paradigmas encontrados no objeto de arte Ready Made, juntamente com a Pop Art, mas sustentados pelo conceito de serendipidade: “(...) a dádiva de encontrar coisas valiosas ou aprazíveis que não procurávamos, ou a faculdade de realizar descobertas afortunadas e inesperadas ao acaso” (ROBERTS, 1995, p.15).

O objeto Ready Made, conceito de Marcel Duchamp (1887-1968), é associado ao dadaísmo, movimento que se esforçou em não se definir para, assim, talvez, contemplar todas as definições possíveis, e que tem sua origem associada ao ano de 1916, em um local específico chamado Cabaré Voltaire e era, o dadaísmo, “(...) acima de tudo a expressão de uma atitude mental específica através da qual a juventude internacional chegava às convulsões sociais e políticas da época.” (ELGER, 2010, p.07). De maneira sintetizada, o Cabaré, situado em Zurique, operou como uma espécie de ponto de encontro neutro para a juventude que buscava refúgio durante a Primeira Guerra Mundial. Jean Arp (1886-1966), nome associado ao movimento dada, produziu um objeto, *Colagem*

com quadrados dispostos segundo as leis do acaso, entre os anos de 1916 e 17, configurado pelo derramamento de fragmentos de papel colados posteriormente da mesma maneira em que aterrissaram, de acordo com Gompertz (2013).

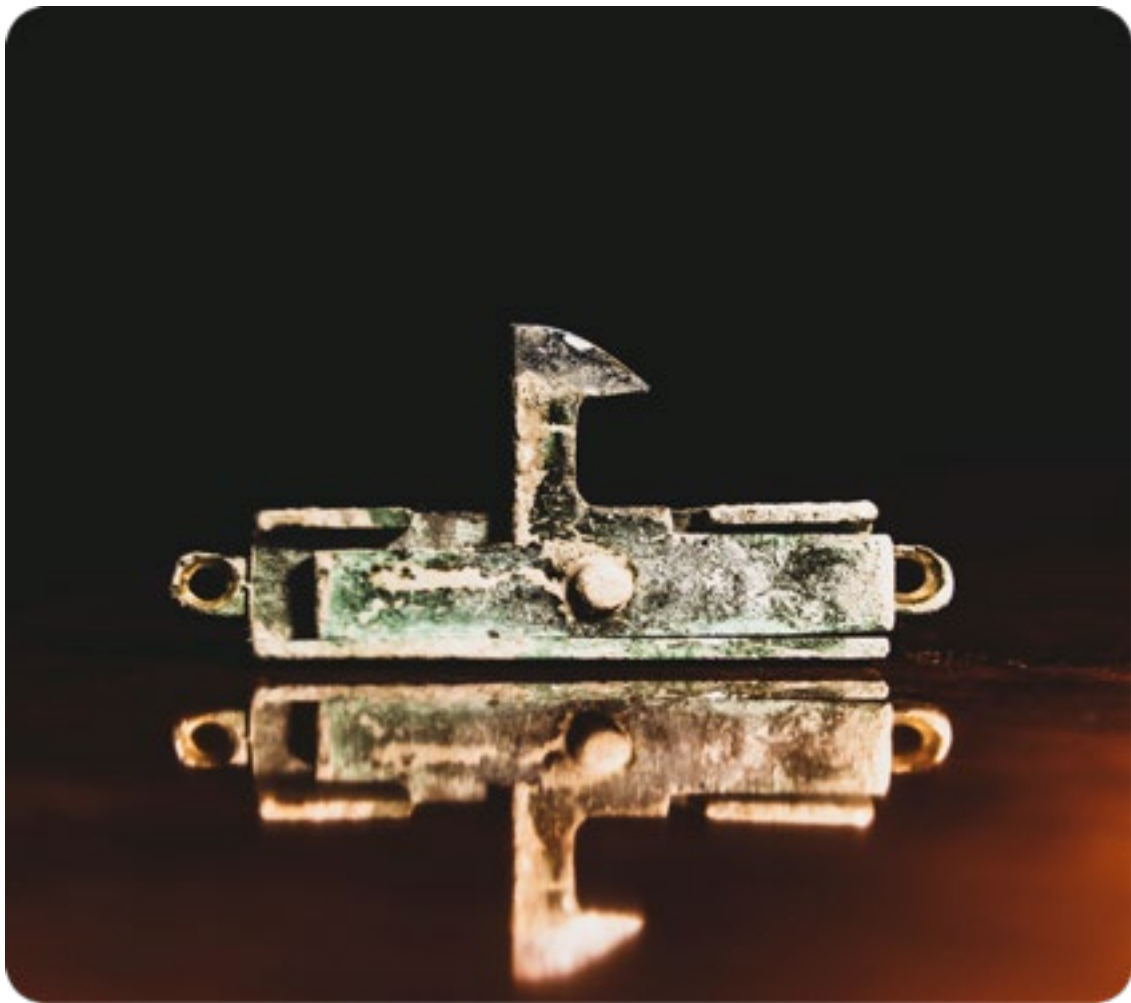
O Ready made, por sua vez, é a atribuição de valor de objeto artístico em um objeto tal qual fora anteriormente confeccionado. *A Fonte*, ou urinol, objeto que é reconhecido como o ready-made que trouxe luz ao nome de Duchamp, consiste em uma peça industrial de porcelana, assinada e oferecida a um concurso de arte, de maneira que não há nesse objeto um fazer sob o ponto de vista artístico, mas sim um conceito, uma atribuição de valor de arte no objeto. Esse valor, encontrado e atribuído ao objeto, acabou por ser justificado anos depois, quando no depoimento de Rauschenberg, associado à Pop Art: “Tenho pena das pessoas que acham feias coisas como saboneteiras ou garrafas de Coca-Cola, porque elas estão cercadas por coisas assim e isso deve deixá-las muito infelizes” (GOMPERTZ, 2013, p.313).

Essa série de relatos e citações dentro de um capítulo onde se espera a metodologia tem uma justificativa: elucidar o processo de criação, que é, talvez, a metodologia possível na elaboração de um objeto de arte. Ao mostrar o caminho percorrido, busco não apenas apresentar o objeto, mas também convidar o fruidor a

navegar pelas mesmas águas e, assim, concluir o ciclo que é o ato criativo, estabelecido na relação entre artista, objeto e fruidor.

ENCOURAÇADO TUPINIKIM

Figura 1- O Encouraçado Tupinikim.



Fonte: Marcos Lamego - acervo nessoal - 2018.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ELGER, Dietmar. **Dadaísmo**. China: Taschen GmbH, 2010.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte?** Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

HERNÁNDEZ, Roberto. **Metodologia de pesquisa**. Porto Alegre: Penso, 2013.

LAKATOS, Eva; MARCONI, Marina. **Metodologia do Trabalho Científico**. São Paulo: Atlas, 1987.

ROBERTS, Royston. **Descobertas acidentais em ciências**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ZAMBONI, Silvio. **Pesquisa em Arte**. Campinas: Autores Associados, 2012.