



O lugar e as manchas do trabalho de João Loureiro.

palavras-chave:
João Loureiro;
espaço; manchas; arte
contemporânea brasileira.

Este artigo discute um grupo de trabalhos de João Loureiro – as obras *Passagem secreta*, *Piscina*, *Projeto para a ocupação de uma casa*, desenhos do artista, *Zootécnico* e *Blue Jeans* –, marcados por uma conexão imediata com os lugares determinados em que foram realizados, buscando indagar em que medida a obra do artista depende das menores particularidades envolvidas nas situações objetivas que propiciam seu aparecimento no espaço.

keywords:
João Loureiro;
space; stains; Brazilian
contemporary art.

This article discusses a group of works by João Loureiro – *The Secret Passage*, *Pool*, *Project for the occupation of a house*, drawings made by the artist, *Zootecnical* and *Blue Jeans* –, works which are marked by an immediate connection with the specific places they were conceived. It investigates to what extent the artist's work depends on the smaller features involved in the objective situations that favor its appearance in space.

* Universidade de
São Paulo (USP).

Jordi Burch,
da série *Sacrifício*, 2012.

CARLOS RICCIOPPO

O lugar e as manchas do trabalho de João Loureiro.



Fig. 1. *Passagem secreta*, 2003. Madeira, Fórmica e ferragens.

Depois de um trabalho de João Loureiro

Passagem secreta, de João Loureiro, acabava assim que, já dentro da sala vazia disponibilizada ao artista para sua exposição, lia-se, na legenda afixada, o título do trabalho, o nome do autor e o material utilizado. O trabalho inspirava uma leitura ao avesso. Em uma retrospectiva provável: lia-se a legenda; antes, reparava-se que o armário do trabalho não era embutido, mas encaixado à parede de entrada da sala; antes, deparava-se com a sala vazia; antes, adentrava-se uma passagem; antes, abria-se as portas da direita do armário instalado do lado de fora da sala; antes, descobria-se que se podia passar por aquelas portas; antes, notava-se que havia algo escondido por detrás do armário, à direita; antes, via-se que as duas portas do armário deixavam escapar uma luz que as duas outras não deixavam.



Fig. 2 e 3. *Passagem secreta*, 2003. Madeira, Fórmica e ferragens.

O primeiro passo da sequência seria atinar que o armário compunha um trabalho. Provavelmente, parte das pessoas que iam à exposição e se deparavam com o objeto obstruindo a entrada de uma das salas da instituição, comumente destinada a exibir obras, sabia que ali se estava diante de um trabalho; ou ficava sabendo ao ler o folheto que compilava as obras da mostra, ou, ainda, ao ver alguém executando a sequência de ações descrita acima. Mas, não reparar que se tratava de um trabalho, embora isto fosse difícil de ocorrer, e simplesmente não descobri-lo, era possível; assim como era possível supor que a instituição resolvera cortar aquela saleta dos espaços disponibilizados às mostras de sua programação, convertendo-a em qualquer coisa como, por exemplo, uma despensa – podia ser; afinal, em comparação com os demais espaços do prédio destinados a expor trabalhos, a sala era muito pequena, todavia com um pé direito bastante alto, de modo que jamais se deixou de notar sua desproporção (todas as mostras realizadas ali levariam isto em conta, fosse expondo um reduzido número de trabalhos, fosse ocupando suas paredes com trabalhos pequenos, ou aproveitando-se de sua marca de clausura para qualquer outra finalidade).

Não saberia dizer se eu já possuía essas impressões anteriormente, ou se elas vieram depois do trabalho que o artista apresentou ali. Este texto parte da desconfiança, no entanto, de que alguma coisa era mobilizada *depois do trabalho de João*. Por isso elege-se, para começar, um trabalho que ostensivamente possui um final (ou dois: aquele em que se descobre o segredo da passagem e aquele em que a passagem secreta não é descoberta – o fim do segredo e o segredo para sempre guardado).



Fig. 4 e 5. *Passagem secreta*, 2003. Madeira, Fôrmica e ferragens.

Uma vez encerrado o trabalho, restava entender o que se passou, e as passagens secretas não eram algo criado por ele do zero – era preciso lidar com a possível existência de passagens secretas no mundo. Particularmente, isso me lançava primeiro a uma esfera “literária” ou “narrativa” – todo mundo conhece aquela sala atrás da estante da biblioteca, ativada pela movimentação do livro certo na prateleira –, ainda que o trabalho ocorresse de modo bastante concreto.

É verdade que a obra do artista jamais perdeu de vista essa dimensão, que comumente está aberta à fantasia. Mas, logo depois, uma memória ainda mais pessoal, talvez bem menos universal¹, se precipitava: o armário que esconde um cômodo é um dispositivo que existiu em algum momento, e pertenceu à memória da minha geração, que teve sua infância entre as décadas de 1970 e 1980². Eu não saberia bem qual era a explicação exata disto, mas, naquela época, em algumas casas de parentes e amigos havia suítes “disfarçadas” de não-suítes. Lembro que nesses quartos as paredes estavam todas comprometidas, uma, pela janela, outra, pela porta de entrada, e outra, ainda, pelo armário embutido – a cama e os demais móveis distribuindo-se ali. Não é possível saber se se tratava meramente de uma questão de espaço, mas não terá sido nem uma, nem duas vezes que atrás de uma porta específica do armário estava escondido um banheiro.

A referência a essas suítes é um tiro no escuro, no entanto. Pode até ser que o trabalho de João tenha aprendido com esse tipo de suíte a ser um armário, e não uma estante que revela uma sala escondida – no fim das contas, naquela instituição de arte em que o trabalho aparecia camuflado, uma biblioteca não teria sido um mau disfarce.

Valeria comentar algo a propósito da figura da infância, que se dissimula nas duas passagens secretas mencionadas até aqui. O jogo do trabalho não requer idade; sua inteligência não é a da fantasia, simplesmente, mas a do artifício (se é que em algum momento os dois termos operam sozinhos). Uma inteligência do artifício semelhante estaria presente, de repente, nas aventuras de Scooby-Doo – elas começam com o momento em que uma casa qualquer demonstra um comportamento estranho, supostamente sobrenatural, e terminam quando se desvenda o segredo por trás do mistério; o final dos episódios do desenho, aliás, não se contenta em simplesmente esclarecer os estranhos ocorridos, mas revela de que modo foram construídos os artifícios que levavam a turma ao arrepio.

1. Agradeço a Ana Luiza Dias Batista por me fazer notar que talvez houvesse alguma diferença entre os referentes – a artista lembrava que haveria o artifício de mil novecentos e pouco (ou antes; é barroco, afinal, um dispositivo como esse), daquela sala escondida na biblioteca; e que seria preciso saber até que ponto ele seria o mesmo artifício que aquele, por assim dizer, mais localizado entre os anos 1970 e 1980, que solucionava o problema da distribuição dos espaços de algumas suítes.

2. O banheiro dentro da porta do armário embutido é uma memória pessoal, que certamente eu compartilho com João; daí a decisão, neste texto, de localizá-la no momento em que nossa geração era mais nova. Isto não impede que a datação da solução da suíte pequena seja anterior às décadas de 1970 ou 1980. Mas, enfim, importa mais a polarização entre as duas “passagens secretas”, aquela do cinema, da literatura policial e das histórias em quadrinhos e esta, exatamente porque a última é sem dúvida mais datada.

3. É deste modo que Liliane Benetti inicia um texto que aborda *Luminoso* – a obra consiste em uma mesa formada por um tampo metálico montado sobre dois cavaletes e repleto de cavidades onde são dispostas cerejas em calda: “Por um momento, diante das fotos do *Luminoso*, pareceu-me irresistível confabular acerca do misterioso caso das cerejas surrupiadas” [o caso misterioso é um dado à primeira vista externo ao trabalho: em uma das vezes em que foi exposto, passantes comeram as cerejas, que foram repostas de acordo com o manual de montagem que acompanhava a peça] “um clássico policial jamais escrito, cujo enredo, banal à primeira vista, articularia, no entanto, indícios meticulosamente superpostos por pistas falsas, de modo tão engenhoso que,” [é isto o que chama a atenção] “ao final, desvendar uma provável autoria não elucidaria o ocorrido por completo;” [porque algo de misterioso continuaria a residir internamente ao próprio trabalho] “desconfianças restariam, a começar pelo próprio aparecimento pouco plausível daquelas singelas frutinhas encaixadas num tampo de mesa metálico”. Cf.: BENETTI, Liliane. *Luminoso* e Primeira parte do fim: trabalhos de João Loureiro. In: **Luz Fria, Revista do fórum permanente de Museus**, 28 fev. 2013.

Não é segredo que os trabalhos de João compartilhem alguma coisa com os desenhos animados (sobretudo nos desenhos do artista, é bem fácil assinalar espécies de códigos de representação comuns às histórias em quadrinhos); mas restaria saber até que ponto, nessas obras, esse material “infantil” não dividiria espaço com os manuais de ciências – botânica, zoologia, mineralogia etc. –, com o desenho técnico, com o *design*, com os projetos arquitetônicos e de objetos tridimensionais; ou, afinal, com toda a série de “suportes” que possuem códigos de representação bem conhecidos e marcados por uma clareza diagramática. Em todo caso, a passagem secreta do trabalho poderia referir-se, no lugar do desenho, a qualquer coisa da atmosfera detetivesca da literatura policial – ela seria perfeita como esconderijo da vítima ou do vilão. Ou algo de qualquer suspense pertencente a um tipo de literatura que se costumava chamar de “infanto-juvenil”, ou ao cinema, ou a toda uma família de jogos de tabuleiro cujo objetivo seria desvendar um caso qualquer.

Mas, o fato é que não parece possível voltar ao trabalho e pedir que ele decida sobre suas referências. Se elas fossem perseguidas um pouco mais, provavelmente demonstrariam oscilações internas de significado e valor e se revelariam intercambiáveis. Já que se mencionaram os jogos, a despensa poderia estar entre os esconderijos prediletos do esconde-esconde, e provavelmente terá sido descrita em algum livro de histórias nesse sentido mesmo. Com relação àquela “suíte dissimulada”, como saber se seu aparecimento na esfera da decoração era tão distinto do das salas escondidas dos filmes, desenhos antigos e da literatura policial? Não dá para saber se ela não foi em algum momento acatada porque era lugar-comum da literatura, ou se o cinema é que aprendeu alguma coisa com uma versão dela que poderia ter sido mais antiga, até mesmo barroca – por que não? De qualquer modo, alguma coisa disso tudo está presente na mais imediata traquitana que serve para esconder o cofre de uma casa qualquer. Algo que inspira aquele elemento fantástico deve estar em qualquer lugar em que o cotidiano exija segredo, dissimulação, esconderijo; ou em qualquer lugar em que a vida diária possa supor acontecimentos à primeira vista inexplicáveis. Todos os lugares estão sob suspeita (“Os motivos permanecem obscuros”, solicita o artista, que escrevia a frase com cerejas em calda sobre uma placa metálica em um outro trabalho, que chamou de *Luminoso*³).

O lugar e as manchas do trabalho de João Loureiro.

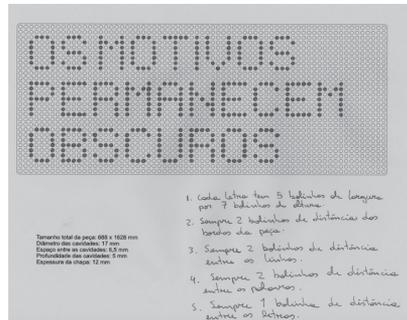


Fig. 6 e 7. Instruções de montagem e vista de *Luminoso*, 2012.



Deter-se sobre as associações da passagem secreta que se acabou de encontrar no trabalho (seja no mundo, na memória, na história ou na literatura, não importa), faz com que se perca de vista o próprio trabalho. Ou, pelo menos, corre-se o risco de subsumi-lo em suas referências, que, como se vê, devem ser muitas (senão multiplicáveis), altamente atraentes, bastante heterogêneas e prontas para substituir-se a ele.

Não que se pretenda defender, aqui, o trabalho do momento em que ele se perde. Tal momento, ao contrário, parece ser, na obra do artista, desejável, esperado e recorrente – no caso específico de *Passagem secreta*, aliás, ao passo que o trabalho se encerra, ele nos lança diante de algo que não é mais o trabalho, mas o espaço em que ele está inserido; não o trabalho, mas o lugar de onde vêm seus códigos de representação; não ele, mas a história social do objeto com que lida, ou qualquer coisa como a “camada de classe” de onde provêm seus materiais; e tudo mais o que ele possa mobilizar, mas que não se pode ter a certeza de que pertença ou corresponda ao trabalho.

4. Basta lembrar o caso do trabalho *O fantasma*; à caça de alguma polêmica, coisa difícil de se obter na esfera das artes na situação contemporânea, a obra se tornou alvo de interesse da imprensa (muito embora interesse mirrado, que não durou mais do que uma única edição de um jornal); a matéria citava funcionária que se ofendeu e solicitou a retirada do trabalho, que ficava pendurado na sessão em que foi realizado: “A gente tem uma imagem de fantasma lá fora, mas trabalha muito, rala muito”, disse à Folha (...) [uma] funcionária do CCSP que mandou uma carta à ouvidoria da prefeitura pedindo que fosse retirada a obra de Loureiro” (MARTÍ, Silas. CCSP retira obra após reclamações de funcionários. In: *Folha de São Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 13 de fevereiro de 2009.) Talvez com a suposta isenção do repórter, sim, mas não nos desentendamos com os funcionários da instituição – o trocadilho do “funcionário-fantasma” era uma sobre da obra de João, que, em uma das salas do Centro Cultural São Paulo, cobria a tudo com tecidos brancos, de pessoas a mesas, cadeiras e arquivos

Moldes, transferências, rebarbas

Talvez a questão possa ser colocada de modo ainda mais problemático, porque isto a que estamos chamando de “referência”, no caso específico do trabalho de João, é, na verdade, a presença quase integral, dentro desse trabalho, de coisas que provavelmente se podem encontrar fora dele – passagens secretas, por exemplo –, mas que, ao serem buscadas fora dele, não são possíveis de serem de fato encontradas. Mesmo assim, o trabalho oferece um sem número de “rebarbas” que como que narram, em seu processo de constituição, que ele deve ter substituído alguma coisa bastante real, que normalmente não está, mas que poderia estar, em seu lugar. É o que ocorre em *Passagem secreta*, com todos os indicadores de semelhança do armário do trabalho a certo tipo de armário modular, recoberto de fórmica, com um *design* marcado pela exigência de praticidade. Diante de todos esses dados fornecidos pelo trabalho, o armário de *Passagem secreta* jamais poderia ser uma imagem ideal, geral de *qualquer* armário (muito embora neste, como nos demais trabalhos de João, a simplificação dos objetos seja um traço marcante). Há sempre sobras no trabalho, que indicam que a “materialização” de suas referências ou o tráfico de seus correspondentes do mundo real não pode ter ocorrido sem drama.

O trabalho de João Loureiro não se isenta dos adjetivos que acompanham as coisas a partir das quais se constitui, passando a existir em uma esfera distante de suas vicissitudes. Tais “rebarbas”, trazidas pelos objetos a que os trabalhos fazem referência, são, muitas vezes, demasiado provocativas para que se possa sugerir não terem sido escolhidas uma a uma⁴ (e, afinal, não seria possível desconfiar de qualquer “purismo” em uma obra que lança mão de esculturas de animais em tamanho real, ou que dispara uma série de trabalhos comestíveis).

Deve vir disto uma certa chave *pop* do trabalho, do franqueamento de objetos específicos, cujas imagens devem ser suficientemente marcantes para se destacarem de qualquer realidade concreta, física, devolvendo-se a uma existência diagramática (é o momento em que os trabalhos se deixam volatilizar, como se sugeriu há pouco, do mesmo modo que o fazem as histórias em quadrinhos, os desenhos animados, os manuais de ciências, botânica, zoologia, mineralogia etc).

Mas, se nessas obras as superfícies das coisas são com frequência apreendidas num golpe só, elas tendem, igualmente, a se enquadrarem

com tecido branco com olhos pretos, materializando a inocente imagem da brincadeira infantil na instituição. A carta resposta do artista à situação deixa bons argumentos para pensar: “[...] Acho que ocorre uma omissão fundamental nos textos publicados, que favorecem uma leitura tendenciosa do trabalho. Em nenhum momento, nesses textos, é questionada a interpretação de que o trabalho teria como objetivo mostrar os funcionários do setor administrativo como ‘funcionários-fantasma’. Foi essa interpretação limitada e um tanto persecutória, justamente, que deu origem à reação dos funcionários [...]. É uma cena sobrenatural? Nós aceitamos os elementos que aparecem na cena como fantasmas? [...]. Era a ideia de ‘funcionário-fantasma’ que apavorava, e não a situação criada pela foto”. [Carta de João Loureiro, de 13 de fevereiro de 2009, enviada ao Canal Contemporâneo em resposta às matérias “CCSP retira obra após reclamações de funcionários”, de Silas Martí, e “Para diretor do CCSP, decisão é resultado de diálogo e reflexão, de Martin Grossmann, para a sessão Ilustrada da Folha de S. Paulo. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/002075.html>].

com as menores particularidades dos espaços em que aparecem – um motivo para que se suspeite de que esse processo de volatilização não se dê por completo nos trabalhos do artista.

Imagens, superfícies

No mesmo ano em que realiza *Passagem secreta*, o artista expõe, em outro lugar, um tapete, que ele chama de *Piscina*⁵. A imagem tecida no material codifica, em azul escuro, as raiais de uma piscina olímpica, e o restante dos fios é azul claro.

5. A obra foi exposta em 2003, na Galeria Ybakatu, em Curitiba.



Fig. 8. *Piscina*, 2003.
Tapete de nylon.

A operação de chamar de “piscina” a um tapete possui alguma estranheza. Mas há um elemento do trabalho que se destaca como uma quase que autoconfiança no acerto da combinação – o tapete, cujos pelos adquirem inclusive um aspecto “molhado” conforme se pisa neles, apresenta muito bem o caráter de superfície da piscina, sem perder grande coisa na identificação imediata de sua imagem (a superfície é parte de todo tanque, talvez sua parte mais marcante, aquela em que todo seu espaço se projeta). A se reparar na fotografia da situação em que aparece o trabalho, não se pode deixar de notar seu perfeito encaixe ao espaço. Aquele galpão branco possui dois banheiros; seu teto, sem forro, parece possuir claraboias. O tapete precisa de pouca coisa para converter imaginariamente aquele espaço em sala de piscina aquecida

do clube (note-se que tapetes solicitam alguma sensação térmica), com direito a saídas para os vestiários.

Não se trata de mera coincidência; conta o artista que o trabalho foi produzido junto àquele espaço. É claro que esse tipo de “dado biográfico”, relacionado ao surgimento dos trabalhos, costuma trair um apreço excessivo pelo processo de elaboração do artista; e, sobretudo diante de uma obra como essa de João, em que “piscina” e “tapete” somam-se tão sem sobras, de que importaria saber se o trabalho foi concebido aqui ou ali, uma vez que ele depois vai se despedir de seu lugar de origem e aparecer em tantos outros? Ou, mais do que isso, não seria a imagem tecida no tapete clara o suficiente para que a piscina viesse à mente, sem precisar arrastar consigo seu galpão de clube?⁶

6. Em parte, este novo texto sobre o trabalho de João Loureiro vem reexaminar formulações debatidas por mim em outras ocasiões em que pude acompanhar a obra, e a suspeita de que esse tipo de “dado biográfico” do trabalho talvez seja um eixo importante da produção do artista modifica algumas das afirmações que eu fazia anteriormente.

Por mais genéricas que sejam as referências dos trabalhos de João, talvez seja possível ver, neles, um grande número de particularidades, e é isso que impede que se afirme tratem-se de modelos gerais, ideais. Sabendo-se ao certo o lugar em que *Piscina* foi produzido, aquele tapete sobre o piso da galeria de arte revela uma negociação do trabalho com o espaço que talvez seja constitutiva, e não simplesmente aberta ao acaso do galpão da galeria (este que, embora se busque neutralizar pelo branco e pela nudez de suas paredes, resta repleto de qualidades específicas).

No caso de *Passagem secreta* (para encerrar o comentário a respeito desse trabalho), a sala disponibilizada ao artista vinha ainda mais carregada de atributos; ela era marcada por uma desproporção, e isso deve ter sido mesmo um disparador do trabalho. Ele provavelmente já teria à mão um vocabulário ligado ao mobiliário, ao *design*, à decoração de interiores: portas, mesas, cadeiras, colchões e dosséis já haviam aparecido antes em diversas obras do artista, e mesmo os elementos que constituem o desenho da peça já haviam orbitado por ali, como os respiros das portas do guarda-roupas. É o caso também de uma certa “linguagem de mobiliário”, em que elementos pré-fabricados, modulares, dividem lugar com uma espécie de “detalhamento” que possuiria algo de “decorativo” – se se pode dizer assim –, localizando aquele mobiliário num gosto médio, informado por certa praticidade, mas, também, pela lembrança, ainda que muito distante, de um jeito eminentemente modernista de a arquitetura associar elementos vernaculares à franqueza construtiva de suas obras.

CARLOS RICCIOPPO

O lugar e as manchas do trabalho de João Loureiro.

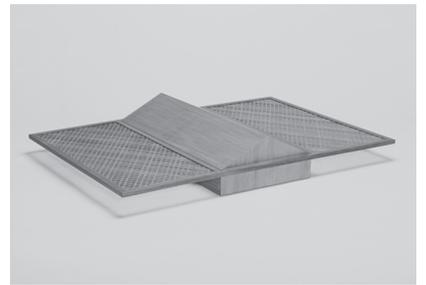


Fig. 9. *Porta com respiros*, 1997. Madeira, respiros plásticos e ferragens.

Fig. 10. *Colchão*, 1998. Espuma e curvim.

Fig. 11. *Nuvem 1*, 2001. madeira e Fórmica.

Fig. 12. *Repertório de arquitetura moderna brasileira: alpendre*, 2003. Madeira.

É verdade que retirar a obra daquela situação específica, no caso de *Passagem secreta*, e rerepresentá-la em outra situação daria certo trabalho. Como não poderia deixar de ser, o armário do artista era feito sob medida junto à porta daquela sala. Mas a possibilidade de rerepresentação do trabalho, aventada sem grande dificuldade no caso de *Piscina*, permite desconfiar do modo como se estabelece a relação dos trabalhos de João com os espaços em que são originalmente produzidos.

O lugar nos trabalhos

Projeto para ocupação de uma casa foi realizado um ano depois de *Passagem secreta*, em um imóvel alugado pelo artista especialmente para a realização do trabalho. Cada um dos espaços da casa foi habitado por obras: quartos, sala, cozinha, corredor, escada, sala de leitura, banheiro. As regras de ocupação (tipos de móveis que correspondiam a eles, exigências de uso de cada um) eram tomados como um pontapé inicial para a constituição dos trabalhos.

A casa era habitada supondo uma situação em que ela – e não seu morador possível – fosse constituída por digressões sobre si mesma. O tempo da vida habitual, ali, substituído. Vale dizer que muito do que os trabalhos de João resgatam de todo tipo de “desenho específico” (novamente, histórias em quadrinhos, desenhos animados, manuais de ciências) deve ter a ver com os modos como essas referências tratam não apenas da apresentação das coisas em si mesmas, mas, sobretudo, de efeitos que buscam sugerir seu deslocamento, processo de formação, mudanças através do tempo. O caráter “narrativo” ou “literário” desses trabalhos talvez venha justamente dessas elipses espaciais e temporais. O tempo parece ser um componente importante para a suspeita de que a casa se fizesse sozinha, sem sujeito, em uma dimensão mais ou menos paralela. Repare-se, por exemplo, no tapete verde que sobe a escada, e, que, chegando no piso superior da casa, interrompe-se em uma porta. Tratava-se do cômodo/trabalho chamado *Projeto para a ocupação de uma casa: quarto fechado*, diante do qual os pelos curtos do tapete tornavam-se longos (a moita cresceu no ambiente sem sujeito; não se sabe se não está vazando por debaixo da porta do quarto que esteve para sempre fechado). Ou nas formas de cogumelo orelha-de-pau que a colcha do *Projeto para a ocupação de uma casa: quarto de dormir – quarto dos troncos*, adquire, feita, naturalmente, de crochê (se a cama é tronco, aquilo que a recobre deve ser cogumelo).

Os trabalhos eram constituídos, ali, ao passo que esbarravam nos aspectos específicos dos lugares em que estavam – a distribuição dos cômodos, seu tamanho, o tipo de arquitetura, mas, além disso, o uso habitual daqueles espaços, seu caráter residencial, e assim por diante.

Uma vez encerrado o período de ocupação da casa, alguns dos trabalhos que habitavam seus cômodos passaram a se apresentar separadamente, fora dela.

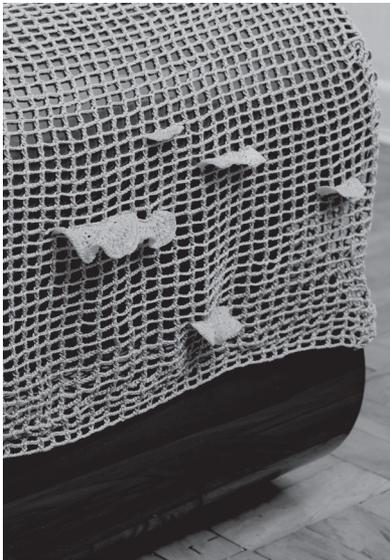
CARLOS RICCIOPPO

O lugar e as manchas do trabalho de João Loureiro.



Fig. 13 e 14. Projeto para a ocupação de uma casa: hall da escada – quarto fechado, 2004/2005. carpete de nylon, madeira.

Fig. 15 e 16. Projeto para a ocupação de uma casa: quarto de dormir – quarto dos troncos, 2004/2005. Madeira, MDF, Fórmica, crochê, ferro pintado e instalação elétrica.



O caso de *Projeto para a ocupação de uma casa: sala* parece contundente: uma vez retirada do contexto da casa, onde era branca, a sala muda de cor e se apresenta em versão cinza, exibindo-se de modo independente, sem os limites de apoio das paredes e das colunas da construção.

Em *Sala*, nome que a obra recebe fora da casa original, a mobília segue disposta do modo como estava lá; poltronas, mesa de centro, quadro e lustre desdobram-se uns nos outros por meio de linhas de ferro, que não apenas ligam os objetos, mas, também, indicam as dimensões

Fig. 17. Projeto para a ocupação de uma casa: sala, 2004/2005. Ferro pintado, madeira, espuma, curvim, tapete de lã, MDF e instalação elétrica.

dos espaços de circulação internos e circunscrevem ou contornam os limites da parede e do teto da casa original. Essas linhas desenham a sala, como se ela fosse um circuito fechado, saindo de um móvel, passando por outro, seguindo pela parede e ali contornando um quadro, voltando, subindo novamente em direção ao teto e se entrecruzando, para acabarem centralizadas em forma de lustre (ao conjunto todo, soma-se um tapete, que não faz parte do circuito, descrevendo mais alguns metros quadrados da planta da casa).

O trabalho é uma sala específica (possuindo, inclusive, qualquer coisa de um gosto médio em sua decoração), mas, também, é uma sala genérica (tornada média, de outro modo, pela equivalência do cinza com que é inteiramente recoberta); é uma sala, mesmo, em escala 1:1, mas é, também, imagem projetiva de sala. Trata-se de um objeto autonomizado, suficiente e claro em si mesmo – uma superfície, portanto –, mas que não cessa de lembrar que pertence, ou, que deve sua existência a alguma coisa. Embora simule sua autossuficiência, aliás, a sala depende de fonte de energia externa, revelando, enfim, seu caráter de protótipo. Trata-se de uma sala real, em tamanho real, mas que todavia é ao mesmo tempo maquete, representação. Talvez seja o choque dessas duas instâncias do trabalho o que confira a ele um caráter de um objeto que simula a todo tempo a sua autoconstituição.



Fig. 18. Sala, 2004/2008. Ferro pintado, curvim, espuma, MDF, tapete e instalação elétrica, aproximadamente 300 x 340 x 1200 cm.

A mancha no trabalho

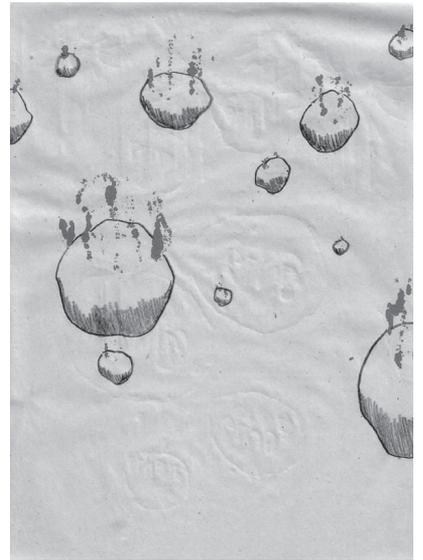
Um dos muitos desenhos de João traz uma chuva de meteoros⁷. As pedras, feitas à lápis, distribuem-se em uma folha de papel jornal, e todas recebem um tratamento de riscos próximos ou hachuras na parte de baixo, o que confere a elas uma indicação de peso ou aceleração e localiza sua fonte luminosa, que incide de cima para baixo, justificada por manchas vermelhas em cima de cada pedra.

Não se pretende sugerir que os desenhos possuam precedência sobre os demais trabalhos; longe de se configurarem como uma instância separada da produção tridimensional de João (mesmo porque, o termo “tridimensional” não seria exato a trabalhos marcados por uma decisiva atenção à imagem das coisas), esses desenhos são, às vezes, trabalhos em si mesmos, mas, também, outras, projetos possíveis para alguns trabalhos; são, de repente, vistas, situações imaginárias de comportamento de mais outros – é impossível saber ao certo. Se se pretende pensar a origem dos trabalhos do artista, os desenhos se oferecem como um lugar privilegiado de análise; mas isso em hipótese alguma ocorre porque se constituam como *insights* ou ideias primeiras, inspiradas; a se reparar no trabalho da chuva de meteoros, esses desenhos são elaborados em segunda instância, já repletos de códigos bem conhecidos de representação.

Dentre esses códigos, sobretudo diante de um trabalho sempre marcado pela alta definição das imagens de que lança mão, vale pensar a respeito da presença daquelas manchas sobre as pedras. Por mais difusas que elas possam ser, chama a atenção que, no desenho, elas pareçam se comportar de modo constante, regular, volatilizando-se em imagens mais abstraídas. Isso depende, é claro, de sua perfeita adequação à situação que o desenho codifica – as manchas são indicações de calor, rastros deixados pelas pedras em sua queda, gases liberados por elas; são, afinal, qualquer uma dessas coisas que vêm à mente quando se está diante do desenho esforçando-se para entender sua construção. Por mais que não se possa saber com exatidão o que significam aquelas manchas, é suficiente a sensação de que elas se assentem no esquema.

Novamente recorrendo à narrativa que dá origem a cada uma das obras de João, é importante notar que aquelas manchas vermelhas já se encontravam na folha de papel jornal antes do desenho a lápis do artista. Era em torno da mancha, então, que todo o desenho se articulava – a mancha era a bula do desenho, a regra ou matriz de tudo o que nele poderia ocorrer.

Fig. 19. s/título. c. 2010-2011.
Grafite e Ecoline sobre papel
jornal.



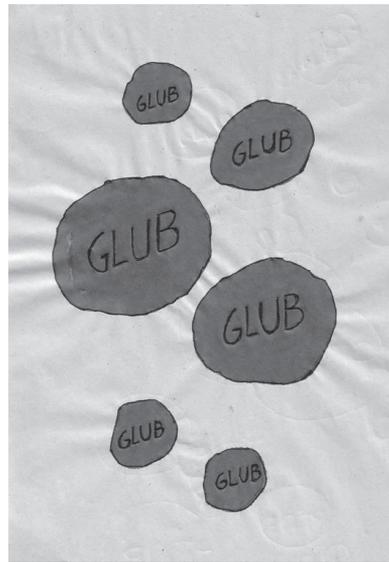
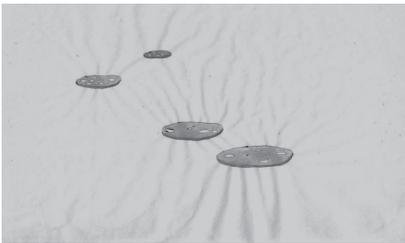
7. Os parágrafos a seguir retomam quase integralmente os argumentos do texto que acompanhava a exposição *Fim da primeira parte*, organizada por mim e pelo artista na Galeria Vermelho, em 2011. A exposição se concentrava exclusivamente sobre desenhos. Sem, obviamente, pretender qualquer defesa da autonomia do “gênero desenho”, o que estava em jogo, naquela ocasião, era a suspeita de que muito do raciocínio de todos os trabalhos de João – desenhos ou não – passava por uma instância projetiva, a qual se evidenciava de saída nessa parcela da obra.

No entanto, antes que se possa pensar no artista se comprazendo diante daquele acidente ou acaso, exercitando ali a faculdade da imaginação e se permitindo projetar, naquelas manchas, um universo sempre infinito de possibilidades, ocorre que elas já terão vindo como componente exterior, já carregadas da história de um desenho passado; de modo que esse elemento que coordena todo o desenho não pode ser, na verdade, seu ponto de partida interno.

Fig. 20. s/título. c. 2010-2011.
Caneta esferográfica e Ecoline
sobre papel jornal

Fig. 21. s/título. c. 2010-2011.
Caneta hidrocor e guache
sobre papel jornal

Fig. 22. s/título. c. 2010-2011.
Caneta esferográfica e Ecoline
sobre papel manteiga



Há, de fato, um desenho anterior, que, realizado provavelmente na folha de cima do bloco de papel jornal de onde aquele primeiro também seria destacado, dava origem àquelas manchas. Esse desenho anterior poderia ter sido um desenho de bolhas de ar, com uma forma análoga àquela que possuem as pedras; ou o desenho de uma avalanche, que compartilha com esses meteoros um mesmo sentido de queda, desastre ou manifestação da natureza; ou, ainda, poderia ter sido, de repente, o desenho de rodelas de salame fatiado espalhadas sobre uma tábua. Fosse como fosse, o raciocínio que levava à construção do desenho da chuva de meteoros aproximava-se de um processo de derivação, sempre pronto a proceder pela associação de formas análogas.

Mas o desenho exato que deixava as manchas sobre a folha não era outro senão também o de uma chuva de meteoros – uma em que, todavia, as pedras é que eram vermelhas, e as indicações de sua aceleração, registradas por meio de riscos retos e verticais, feitos a lápis.

Não é preciso dizer que a disposição das pedras é a mesma nos dois desenhos, nem que sua cor incandescente é a mesma daquelas manchas. As manchas são o resultado do excesso de tinta depositado na folha de papel do desenho de cima. Mas o desenho de João, não importa o quão “sujo”, repleto de acidentes possa ser, simplesmente não possui manchas; não aceita que as propriedades dadas de antemão na folha de papel sejam meramente opacas, negativas, muito embora os desenhos devam tudo a essas propriedades. Os trabalhos se mostram diante da mancha.

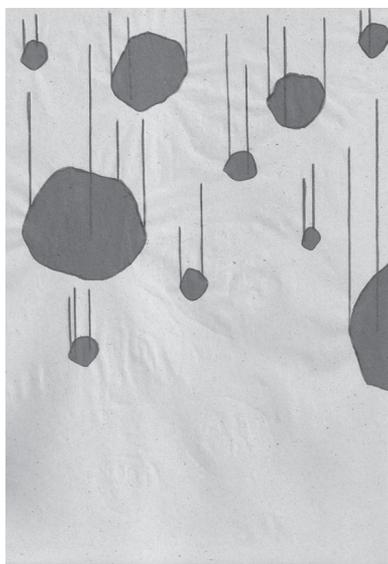
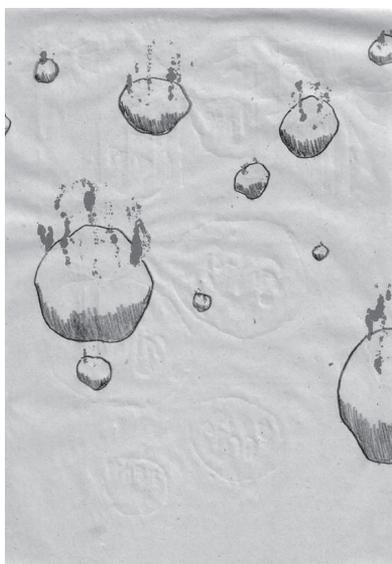


Fig. 23. s/título. c. 2010-2011.
Grafite e Ecoline sobre papel
jornal.

Fig. 24. s/título. c. 2010-2011.
Grafite e Ecoline sobre papel
jornal.

Antes de um trabalho de João

“Chuva de meteoros”, “sala”, “casa”, “piscina” e “passagem secreta” não são exatamente objetos que possam ser localizados, circunscritos, administrados. Quando se volta para eles, embora possuam algum tipo de onipresença, são demasiado indeterminados, genéricos, não parecem pertencer de fato a lugar algum. Mas eles existem rapidamente quando trazidos pelos trabalhos.

Em *Zootécnico*, um rato, um lobo, um burro, um rinoceronte e um elefante apareciam distribuídos no espaço de uma galeria de acordo com uma regra simples: rato, em uma sala pequena; lobo, em uma sala um pouco maior, burro e rinoceronte, numa sala maior e mais larga que a anterior. O “elefante” ocupava o ambiente de pé direito mais alto.

Fig. 25 a 28.
Zootécnico, 2009.
Espuma e ferro



O modo de o trabalho materializar os animais naquela situação era curioso. Suas formas eram resumidas, mas na redução não se perdia tamanho, nem volume, nem cor. Todos eram construídos por meio de um sistema de sobreposição de fatias de espuma cinza⁸. É impossível saber se a escolha do material veio antes ou depois da escolha dos animais; cinza é a cor comum aos cinco bichos; espuma é um material amplamente utilizado na modelagem de formas diversas, e cinza é uma das cores em que ela é comumente encontrada.

Era preciso percorrer os diferentes ambientes da galeria para encontrar cada objeto em seu lugar, mas a realidade que todos habitavam era a mesma, tanto porque agrupavam-se sob uma mesma categoria, quanto porque eram feitos do mesmo modo. O trabalho conhecia de antemão os códigos que mobilizávamos para compreendê-lo. Tão logo se descobria o segundo animal, qualquer coisa como o zoológico ou o museu de história natural começava a ser convocada. Como em qualquer uma dessas situações, o trabalho supunha a possibilidade de se observar de longe o comportamento, a forma ou o tamanho dos seus

8. Para cada um dos animais, o trabalho utilizava uma chapa de espuma de espessura diferente, de modo que, do menor para o maior, a espessura do material variava na seguinte gradação: 1 cm para o rato, 1,5 cm para o lobo, 2 cm para o burro, 2,5 cm para o rinoceronte e 3 cm para o elefante.

animais – de alguns pontos da galeria, era possível tomar mais distância para mirar algumas das peças, vê-las de cima, ver duas delas ao mesmo tempo, e assim por diante.

Nesse momento, contudo, os animais não adquiriam uma total impressão de volume denso. Antes, eles pareciam ser estranhamente bidimensionais, como um holograma, o que por certo decorria do efeito de vibração criado pela sobreposição das faixas horizontais das espumas.

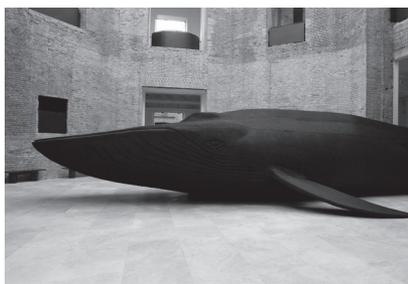
Como se tratava de um material de pouca densidade, também quanto mais se aproximava de cada uma das peças, mais a imagem delas desaparecia, desconstruindo-se naquela série de fatias que as compunha e que se dava a ver dotada de uma resistência absoluta, aparecendo até mesmo quase transparente, incorpórea, em detalhes máximos de algumas peças, como no chifre do “rinoceronte”.

Não eram os bichos, nem sua imagem, que disparavam o trabalho. O material não se adensava o suficiente para materializar os animais, e a imagem não volatilizava completamente as interferências materiais para se oferecer inteiriça. É verdade que os objetos eram como que o resultado de um teletransporte falho para o espaço imediato do trabalho, numa ficção científica à beira do possível – afinal, o sistema de sobreposição das placas de espuma é uma razoável solução para a impressão dos modelos dos animais em 3D. Mas, jamais essa obra deixa de devolver o estatuto de códigos de representação aos elementos de que se utiliza.

Se o trabalho é capaz de sugar para dentro de sua fantasmagoria, de sua dimensão projetual, o local em que estava exposto, não é porque sua definição do espaço fosse mais rigorosa ou convincente do que o modo por meio do qual o espaço se apresentava antes. Toda a aparente facilidade com que o trabalho dispõe de suas imagens e qualquer coisa mais ou menos fictícia que há nele não são o resultado de uma prepotência dessa obra em se sobrepor aos espaços em que ela se insere. Não se trata de, sobrelevando-se, acusar o espaço expositivo de zoológico; a saleta de passagem secreta; o galpão de clube. Muito embora esses sejam trocadilhos possíveis, adjetivos um tanto inevitáveis (ou, ainda, julgamentos que podem ora ou outra se precipitar quando se pede que o trabalho se justaponha ao que já se pensa sobre o espaço onde ele aparece), o lugar dos trabalhos de João não é, e nem pode ser, a mera (ou cínica) resposta em recusa às pequenas particularidades deste ou daquele lugar. O trabalho só se faz com elas, com as condições laterais,

pequenas, acidentais dos espaços objetivos; ele formula tais espaços a partir deles mesmos, assim como formula a chuva de meteoros no papel jornal manchado. Não é com as características já definidas dos lugares em que se inserem que essas obras operam. Pouco importa, por exemplo, seu caráter ou sua fragilidade institucional, sua vocação dentro do circuito de arte; estas são informações já postas, e se destacarão, ou não, dependendo do quão evidentes forem por si mesmas; estão no mesmo plano que os signos, os códigos de representação emprestados pelo artista, e, tanto quanto eles, são contaminadas por regras de ocupação, uso, pelos hábitos; tudo isso são referências, por natureza, genéricas, transparentes, comutáveis. As obras do artista operam nas manchas, na indefinição, naquilo em que ainda há margem de manobra para a inquietação – no espaço, afinal, que, ao contrário daquelas generalidades maleáveis, prontas para a tudo impregnarem de sentido, resta inevitavelmente duro, estranhado por elas, que o flertam, o põem em jogo, escondendo-se nele, camuflando-se, supondo-o outra coisa qualquer que ele não seja, substituindo-se àquilo que ele poderia conter, pertencendo mas não pertencendo a ele a um só tempo. Trabalho após trabalho, aquela mesma mancha é rerepresentada, mas jamais completamente absorvida.

Fig. 29 e 30. Blue Jeans, 2009. Isopor, resina, fibra de vidro e jeans.



O lugar, a mancha e o trabalho

O jeans azul é espantosamente vibrante de longe; há algo do jeans que desafia a fadiga visual da distância, fazendo com que ele permaneça azul forte; enquanto que outros materiais vão cedendo sua cor à atmosfera, ele segue projetando sua cor imaterial. Mas, de perto, ele é igualmente ótico, trepidando pontos azuis, brancos e pretos sobre a superfície, e, assim, repelindo a compreensão tátil da matéria que envolve. Em Blue Jeans, a forma de baleia não encalhava no átrio do museu; não bastasse ela não possuir qualquer traço da languidez do corpo dos bichos do mar quando lançados à terra, o peso do bicho saía de cena na peça também porque sua matéria era volátil.

João realizou muitos desenhos de baleias. Um deles chama a atenção pela quantidade de tinta empregada. Nele, o papel jornal, altamente absorvente, responde com sua rugosidade ao preto, que não o recobre, mas atravessa-o, tingindo-o. No desenho, a baleia quase não está – sua forma é deduzida a partir daquilo que, então, se sabe que é

mar; não existe distância, linha, entre a água e a baleia. A impressão de solidez do animal precisa da quantidade de tinta depositada para se precipitar. Algo semelhante a quando alguma coisa vem emergindo aos poucos para a superfície e se projetando nela por meio do adensamento de pontos mais escuros em sua cor – impressão semelhante àquela que ocorria com a trama do jeans.

A imagem da baleia se oferece como um adensamento de partículas no espaço do museu; um holograma, novamente. Não faz qualquer sentido perguntar de onde ela veio – ela provavelmente não é a melhor, nem a pior, nem a única coisa possível a se precipitar ali (e são raras as ocasiões em que João não prepara dezenas de projetos para a realização de trabalhos em locais específicos; cada projeto buscando entender alguma coisa desses locais). A baleia devia estar disponível naquele momento, talvez por ter provado, nos desenhos, que sua imagem dava conta de subsistir à mancha.

Por mais clara, imediata, assertiva, a imagem, no trabalho de João, seja ele um desenho ou qualquer outra coisa, é justificativa. Algo como: aquele negócio gigante que aparecia no átrio do museu não era, mas justificava-se como baleia. Em Blue Jeans, baleia era a coisa que estava à mão para dar conta da mancha daquele lugar – era alguma coisa que, em contato com ele, implicava que o lugar olhasse para si mesmo, que se demonstrasse fechado, opaco, ou, antes, cúbico; tão cheio quanto a folha de papel de um desenho, que respondia rugosa a partir do local em que a tinta o encharcava. Os trabalhos de João não são ações no espaço. A relação entre os trabalhos e o espaço é de outra ordem – eles se conhecem, tornam-se afins, sem precisar que um se perca no outro, converta-se, substitua-se ou se sobreponha ao outro.



Fig. 32. s/título. 2009.
Nanquim e Ecoline sobre
papel jornal.

Fig. 33. s/título. 2009.
Nanquim sobre papel jornal.

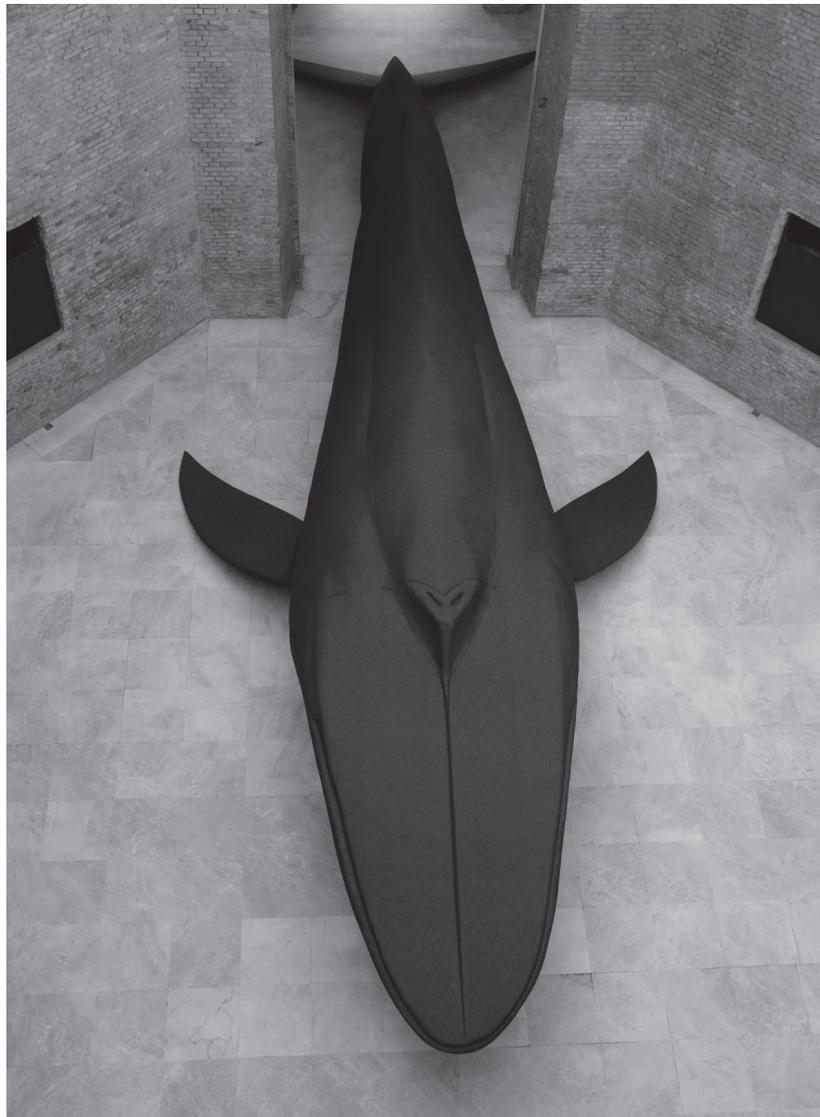


Fig. 31. *Blue Jeans*, 2009.
Isopor, resina, fibra de
vidro e jeans.

Carlos Eduardo Riccioppo é Doutorando (a tese aborda a obra de Jac Leirner e a arte brasileira nas décadas de 1980-1990) e Mestre (a dissertação dedicou-se à obra de José Leonilson) em História, Crítica e Teoria da Arte pelo Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo. Graduado pela mesma instituição, integra, ali, o Centro de Pesquisas em Arte Brasileira do CAP/ECA/USP. Publicou artigos sobre artistas modernos e contemporâneos e organizou as exposições "Leonilson - desenhos", no Centro Universitário Maria Antonia, em 2008, e "Fim da primeira parte", de João Loureiro, em 2011, na Galeria Vermelho. Em 2010, foi contemplado com a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes Visuais; compõe, atualmente, os grupos de crítica do Centro Cultural São Paulo, do Centro Universitário Maria Antonia e do Paço das Artes e contribui para a Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais.

Artigo recebido em 05 de maio
de 2014 e aprovado em
30 de maio de 2014