

JOÃO ANTÔNIO SILVA DINIZ

RASTROS

Brasília, 2014

JOÃO ANTÔNIO SILVA DINIZ

RASTROS

Trabalho de conclusão do curso de
Artes Plásticas, habilitação em
Bacharelado, do Departamento de
Artes Visuais do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília.
Orientador(a): Prof M.e Luiz Gallina Neto

Brasília, 2014

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Luiz Gallina Neto, pelo apoio em muito além de sua função: auxílio com registro fotográfico da produção mais recente, confecção de pastas e tantos outros favores prestados com a maior das hospitalidades. Ao professor Elder Rocha, pela sua constante receptividade para conversar sobre os trabalhos sendo desenvolvidos ao longo do curso. À turma de Desenho 3 que monitorei neste semestre, sempre disposta a me ajudar com o que pudessem na discussão quanto aos desenhos que levei. Aos meus pais, pelos suportes material, financeiro e emocional incondicionais. Aos meus colegas de Ateliê Espaçonave, passados e presentes: Augusto Botelho, Daniel Lopes, Francisco Pinheiro, Gabriela Fune, Gabriela Masson, Máira Figueireido, Maria Antônia Zanta Nobre, Sara Soyaux e Tanúria Rabello pelo incentivo constante, acompanhando processos diversos e providenciando comentários muito bem vindos, seja em relação ao texto ou ao trabalho prático. E por fim, a Mahteus Leiras Xavier, pela ajuda com a segunda diagramação deste trabalho, depois da corrupção do primeiro arquivo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. ASSUNTOS.....	8
2. ELOS.....	14
2.1 Oswaldo Goeldi.....	14
2.2 Francis Bacon.....	16
3. MEMORIAL.....	19
3.1 Pintura.....	19
3.2 Desenho.....	23
3.3 Gravura.....	28
3.4 Produção Recente.....	32
CONCLUSÃO.....	38
BIBLIOGRAFIA.....	39

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Desenhos realizados em 2013.....	10
Figura 2: “Latinhas”.....	11
Figura 3: “Sem título”.....	15
Figura 4: “Rua Molhada”.....	15
Figura 5: “Sand Dune”.....	16
Figura 6: “Untitled (Crouching Nude)”.....	16
Figura 7: “Untitled (Figure)”.....	17
Figura 8: “Sem Título (latão)”.....	18
Figura 9: “Sem Título(cubo)”.....	18
Figura 10: “Quitinete”.....	19
Figura 11: Pintando com vassoura.....	20
Figura 12: Pintando com esfregão.....	20
Figura 13:”Quintal”.....	21
Figura 14: “Dormitório”.....	21
Figura 15: “Sala de Estar”.....	22
Figura 16: “Quarto da Bagunça”.....	22
Figura 17: “Caminhão de Carrinhos”.....	23
Figura 18,19 e 20: Desenhos realizados em Ateliê 1.....	23
Figura 21: Desenhos de Ateliê 2.....	24
Figura 22: “Sem Título (Gaivota)”.....	24
Figura 23: “Sem Título (Paisagem III)”.....	25
Figura 24: “Sem Título (Alçapão)”.....	25
Figura 25: “Sem Título (Lixo)”.....	26
Figura 26: “Sem Título (Cadeira)”.....	26
Figuras 27 e 28: Estudos.....	26
Figuras 29 a 32: Desenhos a guache e grafite.....	27
Figuras 33 a 35: Primeiras experiências com terra.....	28
Figura 36: “Lata, grama, chuva”.....	29
Figura 37: “Carrinho”.....	29
Figuras 38: “Caçamba”.....	30
Figuras 39: “Geladeira”.....	30
Figura 40: “Fogueira”.....	30
Figuras 41 e 42: Testes de impressão sobre jornal e papelão.....	32
Figura 43: Quinze desenhos expostos na parede.....	32
Figuras 44 - 47: Desenhos semelhantes.....	34
Figura 48 - 51: Objetos evidentes.....	35

Figura 52 - 55: Desenhos diferentes, “filhos únicos’36

INTRODUÇÃO

Para este Trabalho de Conclusão de Curso, escolhi um ensaio reflexivo sobre minha produção artística desde 2012. Pensar em dois anos atrás pode parecer muito tempo, mas enxergo o princípio das últimas obras realizadas em pinturas deste ano, com o processo entre os dois pontos no tempo sendo parte integrante do desenvolvimento da pesquisa.

Optei também por uma linguagem mais pessoal, na primeira pessoa do singular. Como estratégia para abordar o texto, me utilizei, na maior parte, dos argumentos e textos dos autores consultados, adicionando comentários quando achar pertinente e traçando relações com meu trabalho prático e processos de pensamento. Incluirei citações diretas com frequência, posto que se não tenho muito a adicionar a uma ideia com a qual concordo, não vejo motivo para não o fazer.

Dividi o texto em três capítulos: 1 – Assuntos, 2 – Elos e 3 – Memorial. “Assuntos” tratará das primeiras ideias por trás da produção, de relações temáticas e conceituais e suas ligações com o trabalho prático. Escreverei sobre a ideia do Intocável, um conceito antropológico; da tragédia como um mundo implacável e de sua ligação com o expressionismo e abstração. O capítulo é amparado em “Abstraction and Empathy”, de Wilhelm Worringer, “O Expressionismo na Pintura”, de Alice Brill e “The Death of Tragedy Revisited” de Stephen Brockmann, com rápidas citações de outras fontes para introduzir a ideia do Intocável e dar início a discussão sobre o trágico.

Já “Elos” é um capítulo onde observo o trabalho de outros dois artistas – um brasileiro e um estrangeiro – para pensar sobre o meu: Oswaldo Goeldi e Francis Bacon. Existem outros artistas que percebo como tão relevantes quanto para o meu trabalho, como Georg Baselitz e Adriana Vignoli. Entretanto, fiz essa escolha baseada em textos a quais tive acesso mais facilmente. Faço essas observações em nível bastante prático: não tenho pretensões de realizar críticas, mas de me entender melhor através desses artistas. Para tanto, me apoio em “Lógica da Sensação”, de Gilles Deleuze, “Entrevistas com Francis Bacon”, de David Sylvester, “Agouro e Libertação”, de Nuno Ramos e “De Fora: Goeldi”, de Rodrigo Naves.

Por fim, “Memorial” apresenta relatos da realização das obras e, por vezes, reflexões sobre elas em si. Neste capítulo, não faço uso de textos de apoio, sendo um relato bastante pessoal.

Ao final deste trabalho, espero compreender melhor a realização das obras nos últimos dois anos e enxergar novos rumos para as próximas produções, assim como entender e me aproximar dos processos criativos explorados.

CAPÍTULO 1: ASSUNTOS

Dentre as diversas formas de se iniciar uma pesquisa em artes, acabo por cair em uma que não esperava. Numa leitura não-relacionada, descubro que há, na Antropologia, o conceito de “Intocabilidade”. Tal conceito foi formulado pela primeira vez para descrever a casta Dalit da Índia e implica, geralmente, numa ostracização sistemática de uma parcela bem definida da população. Com base na hierarquia, são segregados da sociedade por mandado legal ou por costumes (BHARATI, 2002). Podem chegar nesse estado por questões hereditárias, como no sistema de castas da Índia, ou por uma relação de ofícios, como os Burakumin no Japão: trabalhadores que, por lidarem com trabalhos tidos como “impuros” (coveiros, coureiros, carrascos, açougueiros), precisavam morar em guetos e vilas isoladas (REBER, 1999). De uma forma ou de outra, são intimamente associados à impureza. Além disso, muitas vezes os diversos grupos que são assim identificados sofrem um processo de invisibilização, por serem considerados sub-humanos.(BHARATI, 2002)

A partir desta ideia, começo a pensar uma produção imagética. Primeiro me toma a mente o fato de que, apesar de vários grupos terem sido classificados ao redor do mundo como Intocáveis¹, pouco se fala de grupos definidos como Intocáveis nas Américas em geral, o que inclui o Brasil. Decido observar e eleger um grupo como potencial Intocável Brasileiro, baseado numa percepção subjetiva de que, embora velado, vivemos também num sistema de castas, onde determinadas esferas da sociedade não se misturam. Criar uma definição apropriada é discussão para os antropólogos: me apropriarei dessas terminologias e ideias em apropriação livre e não-categórica. Portanto, uma vontade de trabalhar esta ideia de maneira não-documental: é um impulso inicial, não uma etnografia. Por fim, embora estas questões estejam sempre presentes como radiação de fundo em minha mente, novamente, este não é um trabalho social ou antropológico.

Me interessa ver que tipo de imagens surgirão destes anseios. Se elas não transmitem essas ideias, mas são imagens de desordem e sujeira, já as considero dentro do corpo do trabalho. Ainda porque, como corrobora Antonio Lizárraga:

Geométrico ou gestual, independentemente dos recursos empregados para a sua realização, o desenho precisa ser como meias finas com costura, precisa ter mistério. O artista não revela o segredo, apenas oferece pistas ao observador. (LIZÁRRAGA; PASSOS, 2007)

Delimitando o grupo que eu observaria como moradores de rua e catadores de material reciclável do Plano Piloto, começo a pensar plasticamente o trabalho. Escolhi, então, os meios bidimensionais com os quais tenho afinidade: o desenho, a
 1 Na Ásia, costuma-se falar dos Dalit da Índia e Nepal, os Burakumin do Japão, os Baekjong da Coreia (PASSIN, 1956-1957), por exemplo.

pintura e, juntando-se a eles posteriormente, a gravura. Num momento inicial, cogitei a execução de retratos expressionistas. Antes mesmo de inciá-los, entretanto, achei que seria fácil entrar no âmbito de trabalho de cunho social que quero evitar: explorar os rastros de habitações improvisadas e outros elementos relacionados ao viver destes grupos seria mais interessante. Ao mesmo tempo, dialoga-se com a invisibilidade desses indivíduos.

Quando utilizo essas observações como mote para realizar os trabalhos, elas se transformam em imagens com um histórico próprio ao pintá-las ou desenhá-las, de forma a criar uma distância entre o “lastro de realidade” e a imagem criada². Ao trabalhar tais objetos, apagando parte deles e segregando-os de sua narrativa original, as obras poderiam apresentar uma diversidade de posturas, me interessando, particularmente, a aproximação de pinturas e desenhos “figurais”³ (DELEUZE, 2007), caminhando em direção a abstração.

Acredito que esta abordagem permitiu uma variedade maior de interpretações das obras e trouxe os desdobramentos observados em trabalhos de 2013: outros ângulos que vão além do motivo do suposto Intocável brasileiro. O interesse no movimento, ou na narrativa inegável do mesmo; o interesse nas configurações das manchas em si; a construção das imagens através de inserção de ideias que serão apagadas ou inseridas de forma já distanciada de suas realidades imagéticas, num sentido misto de narração e negação da narrativa.

Uma outra faceta que pude começar a ver despontar em Ateliê 2, foi a da existência do trágico nessas imagens. Existe uma relação superficial - óbvia na ideia, nem tanto nas imagens – com a própria noção dos párias, mas vejo como um pouco além. Olhando pelo viés da Filosofia clássica, Aristóteles trará para o âmbito da tragédia a imitação de pessoas de caráter acima do normal (ARISTÓTELES, 2007), ou melhor, de sua “sequência dos atos, [...] da ação e da vida” (idem). Embora impensável uma tragédia grega sem personagens humanos, é bastante presente a ideia de ações : os objetos realocados para o exterior (ou deslocados para os campos indefinidos de tinta ou terra nos trabalhos) jamais fariam essa transição sozinhos. Esconderiam em si, com sorte, os atos de reconstrução do espaço interno nas ruas, ou nas liquefações dos espaços externos em tinta.

Tento unir este ponto de vista da filosofia clássica ao ponto de vista

2 Chamo aqui de “Lastro de Realidade” os objetos escolhidos enquanto em seu estado mais óbvio – o que ligaria os trabalhos ao seu referente original, mas sem de fato o ser. Uma lata velha se transforma numa mancha vermelha que remete a si própria, mas também dissolve-se na pintura como um todo em “Latinhas” (fig 2), por exemplo.

3 Deleuze sugere que o figurativo implica não somente em relações com o objeto ilustrado, mas na criação de narrativas que se dá entre duas figuras. O figural negaria essas relações por uma série de procedimentos, como, por exemplo, o isolamento das figuras (2007), que será discutido no Capítulo 2: Elos.



Figura 1: Desenhos realizados em 2013, arquivo pessoal contemporâneo apresentado no artigo *The Death of Tragedy Revisited* (BROCKMANN, 2002a), da tragédia como a apresentação de um mundo exterior injusto, implacável e absurdo (STEINER apud BROCKMANN, 2002). Brockmann vai discutir, apoiado em Steiner, as diferenças da tragédia grega como advinda de um mundo externo muito real, do drama moderno como advindo de um mundo interno e da proposição de uma tragédia contemporânea em Beckett e Brecht.

Ao pensar primeiro a tragédia esquiliana, o autor nota que as fúrias, as punições, a implacabilidade e desgoverno do mundo são todas originadas no mundo exterior de fato. Cita, em dado momento, Ruth Padel: “*Nós pensamos emoções como vindas de dentro. Os gregos não.*” (apud BROCKMANN2002). Se houver algum mundo interior nas personagens, será tão somente o resultado das ações do mundo exterior. As dificuldades se dão na interação do indivíduo com o mundo onde ele se encontra e não se interessa pelos processos mentais das personagens. Durante o drama moderno, prossegue o autor, essas perseguições teriam se interiorizado: o protagonista travaria uma batalha principalmente contra ele mesmo, numa trama onde os fatos giram em torno do indivíduo. E por fim, Brockmann traz Samuel Beckett, que despedaça seus personagens ao desconstruir seu mundo a partir de fragmentos e alienações: o indivíduo partido frente a um mundo quebrado.

Creio finalmente ter chegado no ponto onde podemos começar a pensar essas colocações sobre a tragédia visualmente no trabalho. Nota-se em certos desenhos (fig 1), e na pintura “Latinhas” (fig 2), por exemplo, as áreas indefinidas de abstração, pinceladas soltas, se aproximando da ideia dos “traços assignificantes” (DELEUZE, 2007). São o que são, alienando as figuras presentes. Ou “sem explicação racional. [...] As coisas são como são, implacáveis e absurdas.” (BROCKMANN, 2002). Esse é o tipo de situação que foi um tanto fácil de incorporar tanto em pintura quanto em desenho – muito embora se apresente de formas distintas entre as primeiras pinturas e os desenhos. Tive uma maior dificuldade de agir desta forma na gravura, recorrendo



Figura 2: "Latinhas", arquivo pessoal

assim a outras estratégias. Discutirei essas abordagens com mais afinco no Capítulo 3: Memorial.

Esses mundos trágicos percebidos como turbulentos, sejam eles interiores ou exteriores, eram também discutidas algumas décadas antes em relação aos impulsos artísticos da época. Em *Abstraction and Empathy* (1997), publicado originalmente em 1908⁴, Wilhelm Worringer liga o conforto ou desconforto do homem frente ao mundo às tendências naturalistas⁵ ou abstratas, como podemos ver nos trechos “[...]o impulso de abstração é o resultado de uma inquietação interna superior inspirada no homem pelos fenômenos do mundo exterior. [...] Poderíamos descrever este estado como um imenso pavor do espaço espiritual.” (1997) e, opondo a empatia:

[...]O impulso de empatia apenas pode se tornar livre quando uma certa relação de confiança entre o homem e o mundo externo se desenvolveu[...]Esta confiança completa no mundo exterior, este sentimento de não ter problemas em fazer parte do mundo, levará, [...] no que tange a arte, a um naturalismo feliz e que reverencia o mundo. (WORRINGER, 1997)

Com o Oriental, a profundidade de seu sentir-mundo, o instinto do incomensurável de ser que zomba de toda a maestria intelectual, é maior. [...] No que tange a arte, leva a uma volição artística dirigida inteiramente à abstração. Ele está incessantemente consciente da insignificância da cognição sensual racionalista. (WORRINGER, 1997)

4 Primeira publicação alemã. O livro só seria traduzido para o inglês em 1953

5 Worringer utiliza o termo aqui como a aproximação do orgânico, além de ligar intimamente a empatia com o naturalismo. (1997)

Embora certamente padecendo de um determinismo geográfico, estas visões parecem corroborar toda a ansiedade que Brockmann percebe como o cerne da tragédia e do trágico, este mundo implacável e sem sentido causando tensão que se reflete diretamente na intenção artística do atormentado.

Isso posto, não seria um passo muito longo até ligarmos estas sensações e as abstrações de fundo ao tratamento expressionista das imagens produzidas. De fato, em seu ensaio “O Expressionismo na Pintura” (2002), Alice Brill vai fazer exatamente a ligação dessa inquietação, como vista em Worringer, com os Expressionistas:

Ao formular uma teoria dos motivos psicológicos que distinguem a arte do Norte da Europa da clássica e oriental, criando assim, uma tradição dos povos transalpinos, com raízes no solo, Worringer constata que essa arte exige um páthos necessário à animação do inorgânico: aquela tendência à abstração que sempre caracterizou o desenvolvimento da arte no Norte e que reapareceu ainda mais intensa em nosso tempo, expressando o terror do homem na presença de uma natureza hostil. (Brill, 2002)

Nota-se novamente o determinismo acentuado das pesquisas de Worringer, mas a autora, provavelmente sentindo o mesmo desconforto, encontra já em Kandínski um respaldo para que possamos relevar esta forma de pensar:

“Hoje a ansiedade metafísica é condição geral da humanidade, não existem mais fronteiras como na Idade Média, o que distingue um povo do outro é apenas o grau de consciência dessa ansiedade, de cada indivíduo e cada povo.”
(apud BRILL, 2002)

Penso essa citação empregada bastante poderosa, pois não só desmonta as limitações geográficas do texto originalmente por Worringer, como também expande as pulsões expressionistas através do tempo. Dá-me a impressão de que enquanto se abordar as imagens munido dessa ansiedade, é possível estabelecer um diálogo com o expressionismo em qualquer ponto cronológico, inclusive dentro de outros movimentos e linguagens. Ao, por exemplo, trazer este trecho de cartas de Van Gogh a Theo, a autora parece querer suscitar essa reflexão:

Ao invés de representar o que vejo pela frente, uso a cor de modo exagerado *para me expressar com mais força* [grifo nosso]. [...] Quando quero pintar o retrato de um amigo artista, loiro, sonhador e quero expressar todo o amor que sinto por ele, farei seu retrato o mais fiel possível. Mas não paro por aí. Para terminá-lo, serei um colorista arbitrário, exagero o loiro do cabelo chegando a tonalidades de laranja, cromo ou cítrico, atrás da cabeça, em vez do muro, pinto o infinito, o azul mais forte que consigo. Assim, a cabeça loira, luminosa, contrasta com o azul puro dando um efeito místico, como a estrela na noite profunda. (apud BRILL, 2002)

Logo em seguida, Brill citará a proclamação de Van Gogh como pai dos expressionistas por Max Pechstein (2002).

Após essas reflexões acima, me sinto confortável quanto a entender meu trabalho num continuum relacionado aos expressionistas, sem saudosismo ou retomadas, mas com uma forte afinidade. Esta ligação também parece reforçar as

reflexões sobre a tragédia anteriormente apresentadas e toca nos interesses de pinceladas, manchas e apagamento e construção de narrativa tão rapidamente comentados neste capítulo.

CAPÍTULO 2: ELOS

2.1 Oswaldo Goeldi

Enxergo as relações com a obra de Goeldi (1895-1961), principalmente, pelo viés temático. As relações com os párias e as condições de instabilidade, um apreço pelo rejeitado. Nuno Ramos traz essa ideia de maneira bastante sólida:

Goeldi nos mostra a periferia do mundo, [...] funcionando em lógica própria, noturna, algo alucinada e, quem sabe, indiferente aos valores diurnos. Trata-se da promessa de uma nova disposição [...], onde as ratazanas tenham a mesma dignidade dos homens, os cestos de lixo se equiparem aos casacos de pele etc., ou seja: aquela reordenação hierárquica própria às catástrofes naturais. [...] Se a catástrofe em Goeldi é bela é por originar esta desierarquização entre seres e coisas, homens e animais, natureza e social. (RAMOS, 2007)



Figura 3: "Sem Título", Espaços da Arte Brasileira: Goeldi (Museu Nacional de Belas-Artes)

Nesses recortes de uma vivência às margens, nós dois encontramos motivações. As diferenças são evidentes: Goeldi traz aquela “estreita faixa de luz que os separa do ambiente em que se movem” (NAVES, 1999, pg 7), nessas paisagens e composições decididamente mais naturalistas que meu trabalho como um todo. Há um lirismo modernista ausente em minhas preocupações. Mas esse jogo de hierarquias me atrai. Escolher enxergar esses objetos abandonados primeiro, admirar seu desgaste. Se essas latas derrubadas e móveis ao relento (como “Sem Título”,

figura 3) são cheios de mistério e potência em seu abandono (RAMOS, pg 186) no trabalho de Goeldi, talvez estejam um pouco mais alienados no meu. Dividimos, entretanto, a falta de “solidez e clareza objetiva de quem os esqueceu” (RAMOS, pg 186), até porque essas situações não são exceções. São, para os que lhes prestam atenção, recorrentes.

E se, ao mesmo tempo, Goeldi apresenta miseráveis e prostitutas como seres engrandecidos pela precariedade (NAVES, pg 9), também “suas formas instáveis, dispersas, não resultam do confronto com uma subjetividade superior das agruras da vida. Revelam antes uma corrosão a que ninguém escapa” (NAVES, pg 10). Ou seja, essa percepção de um desgaste inescapável se sustenta na própria configuração que as imagens tomam. Transcende os modelos iniciais, as latas, os bêbados, para uma visão de um mundo em decadência – mas sem juízo de valor (por exemplo, “Rua Molhada”, figura 4).



Figura 4: "Rua Molhada", Espaços da Arte
Brasileira: Goeldi (Col. Marilu Santos)

Essa ideia se ecoa na percepção de Nuno Ramos de que “solidão e tristeza deixam de ser propriamente expressivas para se elevarem a uma condição exemplar, a de atributos adormecidos porém essenciais da nossa natureza”. (RAMOS, pg 186). Me soa adequado entender isto como uma forma de dizer que a principal preocupação de Goeldi não é social ou denunciante, nem a da angústia expressionista. Parece mais

interessante perceber como uma postura de contemplação frente a esse estado decadente – e é assim que gosto de pensar meu trabalho: um desenho desprendido e descartado tal qual o mundo que contempla, esse mundo indiferente do primeiro capítulo. Os gatilhos e objetos de interesse são sintomas desse status quo maior.

2.2 Francis Bacon

Já em Francis Bacon (1909-1992), vejo uma ligação com o pensamento do isolamento das figuras. Deleuze nos traz em *A Lógica da Sensação* (2007) essa noção de que, sem modelo a representar ou histórias a contar, a pintura escapole para a abstração ou para o figural⁶, este último associado com a ideia de que “isolar é, então, o modo mais simples, necessário, embora não suficiente, de romper com a representação, interromper a narração, impedir a ilustração, liberar a Figura: para ater-se ao fato”. (pg 12) Aqueles desejos notados no primeiro capítulo de distanciamento do lastro de realidade dos modelos observados vão ao encontro dessa ideia, dessa distorção que Deleuze propõe. Ainda que impossível a negação da narração por completo, dada a liberdade do vedor de criá-la, ainda mais numa série de desenhos que dialogam entre si, a idéia me atraí.



Figura 5: "Sand Dune", SkiraMiniARTbooks:
Francis Bacon



Figura 6: Untitled (crouching
nude), Francis Bacon: Five Decades (The
State of Francis Bacon)

6 Deleuze traz o termo “figural” de J.-F. Lyotard, dizendo que ele emprega o termo como substantivo, em oposição ao figurativo (2007)

O autor também discorre sobre os elementos espaciais de isolamento que tomam formas em si: pistas, trilhas, barras estiradas, sofás e vasos de terra; enfim - “a área redonda, o cubo e a barra” (DELEUZE, 2007). Dessas opções, acho o “paralelepípedo de vidro ou vitrificado” (idem) de especial interesse. Essa estrutura remete ao vidro fortemente em obras como “Sand Dune”, de 1983 (figura 5), mas são nas obras do início da carreira – como “Untitled (crouching nude)” de 1950 (figura 6) ou “Untitled (figure)” de 1950-51 (figura 7) – que penso primeiro quando me lembro desse recurso. Uma solução de isolamento virtual, quase de vivisseção – um espaço que a figura projeta para se isolar do mundo. E se em certos desenhos que realizei este ano – como os da figura 8 e 9 – as manchas se aproximem desse engaiolamento de um espaço projetado, na maior parte talvez se aproximem do “conjunto de curtas ‘marcas livres involuntárias’ riscando a tela, *traços assignificantes* desprovidos de função ilustrativa ou narrativa” (DELEUZE, 2007). Talvez não tão curtas no meu caso, mas são essas manchas “trágicas” - no sentido de serem sem sentido e confusas – que vejo se aproximando com as marcas de Bacon.



Figura 7: Untitled (figure), Francis Bacon: Five Decades (The State of Francis Bacon)



Figuras 8 e 9: Desenhos de 2014, arquivo pessoal

Evidentemente, os trabalhos são bastantes diferentes. Se Bacon tem esses cubos em formato de gaiolas, as minhas manchas têm bem menos controle. Se os traços assignificativos vêm em várias partes de sua pintura (sobretudo nas obras da década de 50 citadas), minhas gaiolas e minhas marcas involuntárias são a mesma coisa. Por mais que fale muito da presença do acaso em sua obra, em *Entrevistas com Francis Bacon* (SYLVESTER, 2007), o artista também acredita que “a verdadeira arte é profundamente ordenada” (SYLVESTER, 2007) e que “mesmo que dentro da ordem possam acontecer coisas instintivas e acidentais, elas brotam de um desejo de ordem” (idem). Eu já vejo a ordem como parte de um instinto, um acúmulo de entender composições e tentar, inconscientemente, resolvê-las no desenho; uma ordem com a qual tento brigar, tentando remover camadas de esmero do trabalho. Isso se reflete nas diferenças visuais entre as obras: Francis Bacon tem suas distorções e pinceladas rápidas, chicotadas e arremessos de tinta, mas tudo numa trama muito bem resolvida. Meus rabiscos e manchas são menos meticulosos. A composição em geral, provavelmente. Não que o trabalho de Bacon seja de um rigor formal intenso, mas o apreço por essa organização é notável.

CAPÍTULO 3: MEMORIAL

“Japanese critics express their preference for Korean peasant ware over the cool perfection of Chinese celadons by saying ‘the imperfect korean bowl waits for me even when I am not home, whereas the chinese bowl waits for no one’”

Joan Stanley-Baker, Japanese Art

A pesquisa, como dito no capítulo anterior, foi desenvolvida em três meios bidimensionais distintos: pintura, desenho e gravura, com as mesmas preocupações e anseios. Tenho ciência de que essas barreiras são porosas hoje, mas, tentando me adaptar aos materiais ou por uma concepção introjetada do que cada mídia deveria ser, no geral os trabalhos se configuraram em grupos: geralmente associados a essas técnicas. Há a exceção dos desenhos mais recentes, que creio serem mais fronteiriços. Portanto, agruparei as reminiscências nestes três conjuntos distintos, adicionado de um quarto para a produção mais recente.

3.1 Pintura



Figura 10: "Quitinete", arquivo pessoal

A série se deu início aqui. A primeira obra realizada foi “Quitinete” (fig 10), no início do segundo semestre de 2012. Tomei como parte do processo a noção de trabalhar a pintura sem um rascunho na tela. É uma atitude que permite que a mão e expressividade se imponham mais sobre as diversas camadas e que as imagens surjam de forma mais espontânea. Ainda assim, por diversas vezes ainda mantenho

um rascunho em caderno da composição, de tipos de pincelada ou da abstração dos objetos selecionados. Estes rascunhos dificilmente serão consultados durante a execução da pintura em si: entendo-os mais como um “ensaio”, por assim dizer, dos gestos e posicionamentos das manchas que se seguirão. Creio ser uma forma de manter a gestualidade espontânea e, ao mesmo tempo, buscar algum refinamento da mesma. Essa mesma postura se dará, depois, na execução das gravuras, até por indicação recebida durante o curso de Xilogravura, para a realização dos desenhos na matriz.

Outra decisão processual é decidir trabalhar as pinturas numa lona pregada na parede, sem chassi e sem muito esmero. É assim também que as pretendo apresentar. É uma ligação com a precariedade e o abandono dos objetos e tema trabalhados mas, principalmente, com a própria visualidade das pinturas: largadas, jogadas, confusas. Embora ache que essas obras pudessem funcionar numa situação de acabamento refinado (até pelo próprio contraste entre acabamento e imagem, talvez), parece natural incorporar isso na apresentação também.



Figuras 11 e 12: Pintando com vassoura e esfregão

Algo que não considero relevante para a poética, mas pode ser um dado processual interessante, foi o uso de diversas ferramentas que não são do espaço tradicional da pintura, por escolha previamente informada ou surgida do acaso (figuras 11 e 12). Por exemplo, por recomendação durante a disciplina de Pintura 2, comecei a utilizar uma vassoura como pincel para preencher as áreas maiores de tinta, em especial os fundos. Ao passo que, em atos de frustração, utilizei a paleta de tintas como uma espécie de espátula gigante na aplicação de massas de tinta. O motivo de não crer estes métodos especialmente relevantes para a expressão da imagem é o fato de que eu poderia utilizar, caso tivesse acesso, um pincel igualmente grande ou uma espátula imensa para alcançar resultados semelhantes. Não que eu me preocupasse

em ter essas ferramentas ou usá-las em qualquer momento. Ou seja, o que pode parecer uma postura de desapego frente a execução dos trabalhos, tal qual a questão de apresentação, em realidade foi uma relação condicionada naturalmente. É bem a forma como lido com diversas coisas, muito mais que uma escolha em si. Pinturas de 2012 realizadas dessa forma incluem "Quitinete" (figura 10), "Quintal" (figura 13), "Dormitório" (figura 14), "Sala de Estar" (figura 15) e "Quarto da Bagunça" (figura 16).



Figuras 13: "Quintal", arquivo pessoal



Figuras 14: "Dormitório", arquivo pessoal



Figuras 15: "Sala de Estar", arquivo pessoal



Figuras 16: "Quarto da Bagunça", arquivo pessoal

Após a realização dos desenhos em 2013, tentei retomar a pintura, para ver se trazia coisas que aprendi com eles para o campo da pintura. As duas pinturas resultantes, "Latinhas" (fig 2) e "Caminhão de Carrinhos" (fig 17), me pareceram próximas demais das pinturas de 2012, o que me levou a deixar as ideias de pintura maturando, enquanto fui gravar.



Figura 17: Caminhão de Carrinhos, arquivo pessoal

3.2 Desenho



Figuras 18, 19 e 20: Desenhos realizados em Ateliê 1, arquivo pessoal

A produção realizada em desenhos, talvez pelo tamanho reduzido e pela velocidade maior, talvez tenha sido a mais numerosa, em termos de pesquisa.

Em Ateliê 1, por recomendação do professor, fiz diversos desenhos deixando

de lado as questões temáticas da pesquisa (figuras 18, 19, 20) , buscando apenas a abstração nos desenhos, o gesto, as formas, as manchas e linhas. Embora tenha dificuldade de incluí-los no corpo da série como um todo, são esses exercícios que abrirão caminho para as discussões e os desenhos realizados em 2013 (figuras 1 e 21) e as reflexões que os acompanharam em Ateliê 2.



Figura 21: Desenhos de Ateliê 2, arquivo pessoal



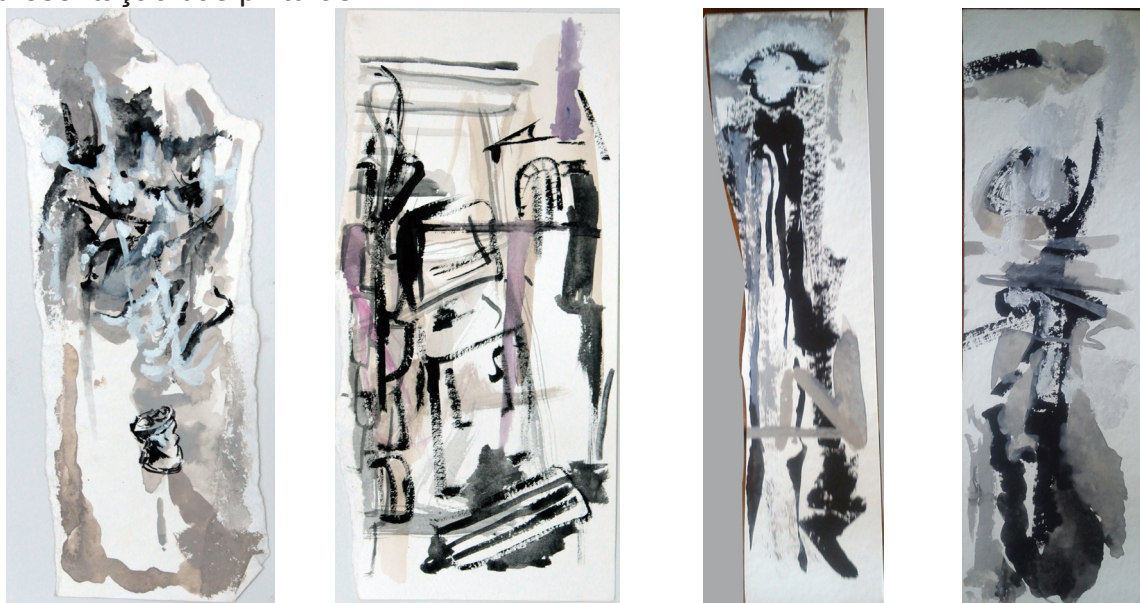
Figura 22: "Sem Título (Gaivota)", arquivo pessoal

Em certos momentos, como em “Sem Título (Gaivota)” (figura 22) ou “Sem Título (Paisagem III)” (figura 23), enxergo a desconstrução dos objetos escolhidos mais como uma distorção leve e/ou um jogo de escondê-los juntos das manchas e outras marcas livres no papel. Em outros, como “Sem Título (Alçapão)” (figura 24), tais objetos se desmancham nas próprias pinceladas no papel. Talvez por uma diferença no próprio costume do papel ser algo já trabalhado, comumente, de maneira solta – na mesa, por exemplo, não sinto tanto uma situação não-ideal, de precariedade, na hora da execução dos desenhos (ou mesmo das gravuras). É bem verdade que em alguns



Figuras 23 e 24: "Sem Título (Paisagem III)" e "Sem Título (Alçapão)", arquivo pessoal

desenhos, como “Sem Título (Lixo)” (figura 25), “Sem Título (Cadeira)” (figura 26) ou alguns dos estudos de abstração (figuras 27 e 28), entra a ação de rasgar o papel. Por sentir que passei do ponto na aplicação das manchas, tento fragmentar a composição ao rasgar o desenho, selecionando o que parecer mais interessante. Essa situação poderia ser contornada facilmente na pintura com mais tinta; no desenho isto só parece piorar a situação. Existe também uma imprevisibilidade e imposição do próprio rasgo – é tão gestual quanto as pinceladas, o que pode surpreender. Mas, no geral, poucos desenhos rasgados acabam por entrar de fato na série: muitas vezes não estão bem resolvidos. Portanto, embora o processo do rasgo dialogue diretamente com a precariedade da mesma forma que a lona mal esticada, por exemplo, estão em número tão pequeno no trabalho que vejo como se realmente houvesse pouco deste diálogo na execução dos desenhos. O que não me impede de trazer essa precariedade para a apresentação dos mesmos: pretendo, ao invés de emoldurá-los, simplesmente os pregar nas paredes, com pregos, alfinetes ou fita, andando assim juntos com a apresentação das pinturas.



Figuras 25 a 28: "Sem Título (Lixo)", "Sem Título (Cadeira)" e estudos

Neste ano, realizo alguns desenhos tentando simplificar mais a ideia com a sobreposição de imagens mais definidas e manchas de guache mais livres, me preocupando menos com a deformação dos objetos. Uma tentativa de confiar no contraste desses elementos para distanciar os desenhos realizados do lastro de realidade. Faço alguns estudos em grafite e formato reduzido primeiro, novamente um “ensaio”. Quatorze desenhos são escolhidos como parte do corpo do trabalho, e escolho quatro para representá-los aqui (figuras 29 a 32).

Pouco depois, o guache é substituído por terra com cola, mas ainda no papel branco. Tenho dificuldades com a composição nesses desenhos, mas eles servem para se observar que a cor marrom entraria bem num papel Kraft. Geralmente

as manchas são realizadas primeiro, tanto no guache, quanto na terra. Apresento três destes desenhos aqui neste texto (figuras 33 a 35). São essas tentativas que desembocarão na produção mais recente, vista mais adiante neste capítulo.



Figuras 29 a 32: Desenhos a guache e grafite, arquivo pessoal

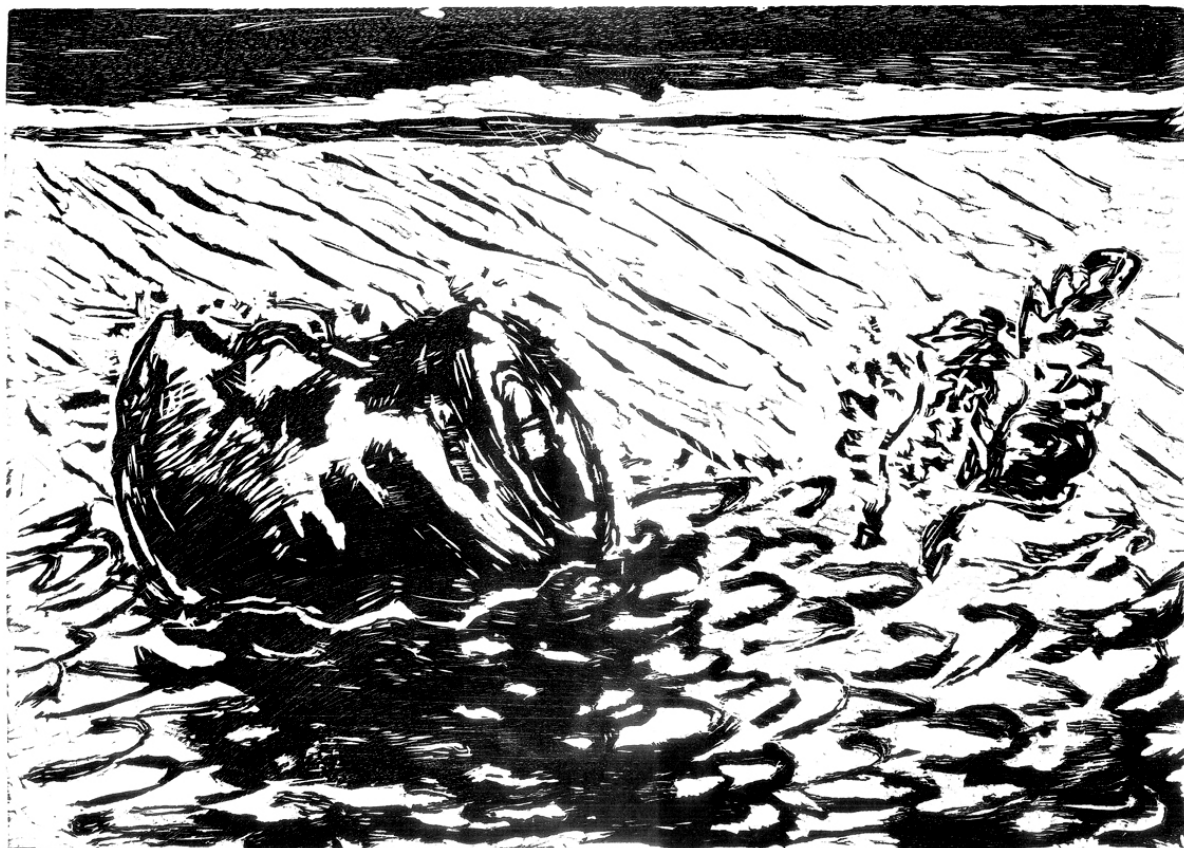


Figuras 33 a 35: Primeiras experiências com terra, arquivo pessoal

3.3 Gravura

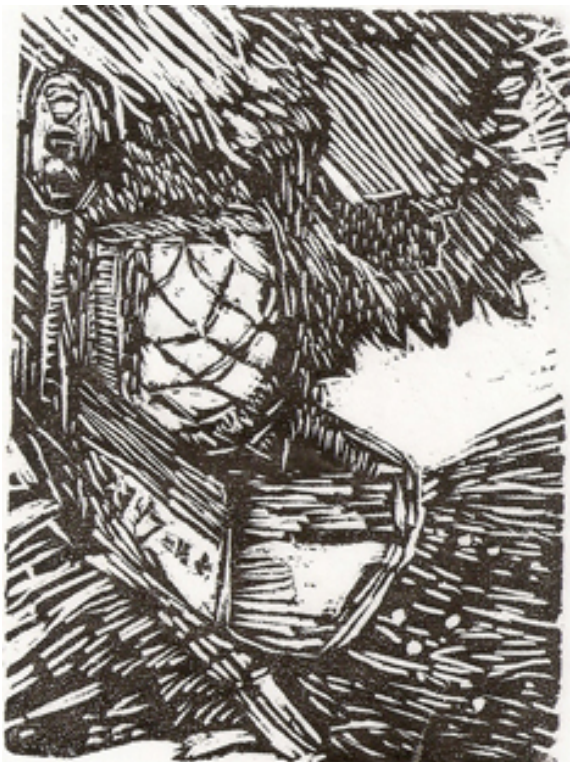
Talvez o meio que, visualmente, mais se distancie dos outros, por uma série de fatores. Acho que o primeiro e mais importante: das mídias selecionadas, é a com a qual tenho menos tempo de trabalho, o que agrava todos os outros fatores. Outro

é que, por mais que a xilogravura me apresente a possibilidade das manchas, elas não são trabalhadas de maneira tão gráfica nas outras linguagens. Por fim, dado



Figuras 36 e 37: "Lata, grama, chuva" e "Carrinho", arquivo pessoal

processos específicos – talho, impressão, entalhe e tantos outros – acabo ficando um tanto mais controlado também. Isso não quer dizer que não veja esses trabalhos como parte da série.



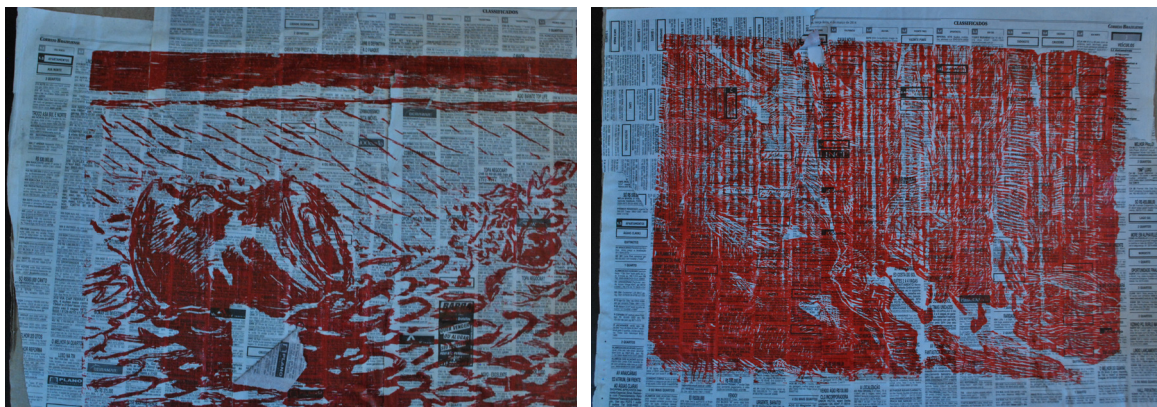
Figuras 38, 39 e 40: "Caçamba", "Geladeira" e "Fogueira", arquivo pessoal

Existe ainda uma preocupação com texturas, o que talvez entre no lugar da mancha: tento da melhor maneira que posso, manter o aspecto das pinceladas

feitas em cima da matriz quando venho a talhar a madeira, como em “Lata, grama, chuva” (figura 36) . Por sugestão do professor, tentar traduzir uma série de cinzas e manchas de aguada de nanquim em talho também foi explorado, como em “Carrinho” (figura 37). Mas creio ser inegável uma maior condensação das informações nas imagens. Os próprios objetos se tornam mais presentes, mais simbólicos, talvez. Menos distorcidos, mais evidentes. Aliás, contrastando essas imagens com as de “Caçamba” (figura 38), “Geladeira” (figura 39) e “Fogueira” (figura 40), as imagens de lata e carrinho de compras parecem ter uma identificação mais imediata. Não sei se por terem formatos mais particulares, comparados com a simplicidade de outras escolhas, mas cabe aqui uma reflexão sobre a dupla carro-lata. Ela carrega entre si uma relação que fui perceber somente depois: consumo e descarte, circulando entre os dois. O carrinho vazio acaba por ser diferente do carrinho lotado de materiais que geralmente percebemos em posse dos moradores de rua, mas também é diferente do carrinho lotado de quem está a fazer compras. Se poderia ser confundido com um carrinho pronto para receber produtos do supermercado, seu contexto de abandono já lhe retirou esta função. Mas é nessa transição que ele adquirirá a reutilização para os propósitos do nosso Intocável. Enquanto isso, a lata descartada se converte em dinheiro para os que irão recolhê-las, possibilitando a inserção destes no ciclo do consumo. Muitas vezes, será armazenada justamente no carrinho de compras até que chegue o momento de sua venda.

Há nesses processos tradicionais da gravura – em toda tradição, talvez – uma tendência ao uso de materiais de boa qualidade, duradouros e que colaboram para uma boa apresentação do trabalho. E dado a especificidade de, por exemplo, imprimir uma xilogravura a mão necessitar de um papel fino – preferencialmente o papel arroz, fica um tanto mais difícil explorar a precariedade do acabamento, num primeiro instante. Portanto, realizei, neste ano, um teste de impressão na prensa sobre jornal montado em papelão rasgado (Figuras 41 e 42). A impressão da matriz utilizada em “Lata, grama, chuva” se deu muito bem com este suporte, enquanto outras nem tanto. Me parece ter uma relação direta com as áreas de branco e preto serem mais chapadas: o ruído das letras do jornal interfere menos do que interfere quando existe entre as hachuras. A escolha do jornal, aliás, é um dado visual: ao utilizar somente classificados de imóveis, espero traçar uma ligação, por sutil que seja, com a ideia da habitação. Também experimentei emoldurar as gravuras em papel de arroz, como seria na tradição.

De qualquer forma, me sentindo mais perdido nesse caminho, resolvo voltar para o desenho, aqueles do final da segunda subseção do capítulo.



Figuras 41 e 42: Testes de impressão sobre jornal e papelão, arquivo pessoal

3.4 Produção recente



Figura 43: Quinze desenhos expostos na parede, acervo pessoal

Partindo dos desenhos realizados no início do ano, chegamos nessa situação onde gesso, terra, grafite ou nanquim, guache amarelo, sanguínea e cola dividem espaço no papel Kraft (figura 43). A preocupação maior com mancha e materialidade aproximam o trabalho da pintura, mas a velocidade do pensamento caminha em direção ao desenho. Essa primeira existência fronteira do trabalho me agrada e se expande em outro sentido: o cru, descartado da terra é semelhante ao papel Kraft, produzido com inclusão de pasta de resíduos agrícolas. Entretanto, entra em contraste com a sanguínea e o guache, materiais da história, nobres. Materiais caros, principalmente comparados com a terra – gratuita. O gesso, material clássico, surge empelotado e descuidado, um meio entre esses polos. Os objetos representados são quase os mesmos de sempre. Adiciona-se uma ou outra novidade, como a bicicleta. São mais evidentes que nas pinturas, mas menos do que na gravura. Me parece o trabalho que finalmente une pontos das diversas tentativas anteriores em um lugar: as manchas, versões condensadas do que havia nas pinturas. A sobreposição dos objetos iniciada nos desenhos. O sentido em direção à maior clareza dos objetos, condensação que veio da gravura. Mesmo coisas que não são minhas maiores preocupações começam a aparecer: a terra pode remeter aos moradores de rua que acampam sobre ela, à terra sobre a qual esses objetos se encontram. A terra enquanto mundo exterior implacável.

Para esse semestre, realizo trinta e três desses desenhos, separando-os em três grupos de onze: aqueles muito parecidos entre si (exemplificados por quatro desenhos nas figuras 44 a 47), aqueles onde os objetos são evidentes (e que não foram agrupados no primeiro grupo) (exemplificados nas figuras 48 a 51) e aqueles que estão agrupados por não dialogarem tanto, “filhos únicos” (como os da figura 52 a 55).

O processo é mais orgânico e menos engessado do que os desenhos anteriores, que eram todos iniciados por manchas: o desenho de grafite ou nanquim pode vir primeiro, como pode a mancha. Provavelmente é um movimento de vai e vem. Posso misturar a terra com a cola num pote, de antemão. Ou posso despejar terra sobre cola no papel. O mesmo para os outros pós, sanguínea e gesso. No meu ateliê, espaço dividido entre sete pessoas, confundem meu balde de terra com lixo e jogam papel picotado na terra: fico feliz e encontro, de vez em quando, pedaços bem pequenos de papel laranja escondidos nos desenhos. Nem me preocupo em listá-los como parte do material nas fichas técnicas, terra é terra e é cheia de coisa mesmo, como as pequenas folhas secas, parentes dos picotados. Espalho as misturas de pigmento e cola com a mão, ou uma espátula pequena, ou um pincel. Para desenhos futuros, gostaria de uma espátula maior. Por força do hábito, o guache quase só entra com pincel. A fatura também se divide como os materiais, aparentemente. Não sei se devia. O tempo de secagem do guache e do nanquim é bastante agradável, o

das coisas com cola é sofrível, especialmente quando misturo água. Posso misturar bastante, se quiser, o papel aguenta: sua gramatura é de 420g/m². Não temos secadora no ateliê: trabalho de madrugada, enquanto os outros não estão lá. Os papéis, seus 96x69 cm, estão espalhados por todas as mesas e pelo chão quase todo. Por vezes, cochilo esperando-os secar.



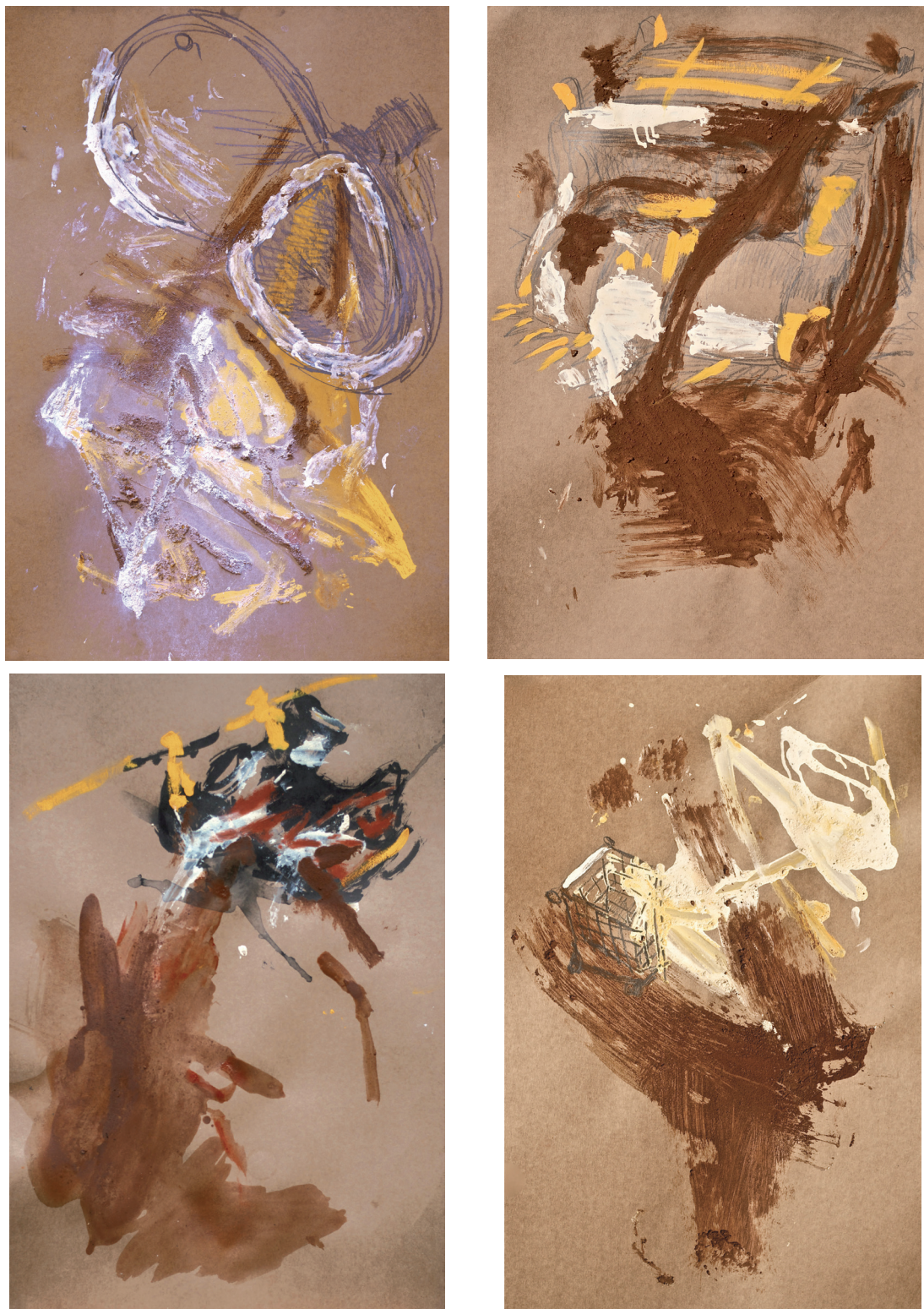
Figuras 44 a 47: Desenhos semelhantes, arquivo pessoal



Figuras 48 a 51: Objetos evidentes, arquivo pessoal

Se aqui este texto deu uma guinada para uma escrita mais solta, isso reflete bem a sensação de fazer os novos trabalhos. Pareceu um primeiro encaixar de tudo. Uma primeira satisfação. Claro, os desenhos ainda tem alguns problemas. Poderiam explorar melhor seu suporte, composição. Cobrir um papel completamente de terra.

Entender melhor o processo de como um desenho desses fica mais interessante, para ter menos desenhos jogados fora. De qualquer forma, estou satisfeito. Pode não ter se resolvido, mas a busca por essas imagens desgastadas, jogando figura e abstração juntas, parece ter achado um bom caminho para seguir. Se as obras não



Figuras 52 a 55: Desenhos diferentes, "filhos únicos" arquivo pessoal

podem ser respostas nunca, novas perguntas surgem, impulsionando a continuidade da pesquisa.

CONCLUSÃO

Imagens, não-documentais, fomentadas por contatos com conceitos da antropologia e pessoas e objetos da rua, que dialogue com essa falta de esmero. Essa é a primeira proposição do trabalho, como vimos no primeiro capítulo. Imagens de desordem. Acredito que os últimos trabalhos tragam isso em si. Não sabia se, ao sair em busca dessa imagens, se encontraria o destino. Acredito ter conseguido não cair muito longe, com uma série de novas características adicionadas ao trabalho no caminho, ajudando no percurso e abrindo novos prospectos para o futuro: o contraste entre as imagens desenhadas e as manchas, as outras leituras mais abertas dos objetos. O gesto, quase caligráfico. Um aspecto contemplativo da tragédia. A materialidade da terra, do gesso, do sanguínea e de possíveis novos materiais e pigmentos.

Percebo essa produção de imagens como uma de obras que não versam diretamente sobre nada: não é o trabalho da imagem falar. Mas que foi construída com a ajuda dos diversos tópicos que vimos neste texto. Ideias planejadas para ela e conceitos que ela trouxe por si própria.

No futuro, vejo opções de trabalhos práticos, levar mais a fundo esses desenhos, ver os novos caminhos que a materialidade da terra oferece. Ver o que abandonar as figuras pode oferecer. Vejo opções de leitura, me aprofundar mais nas discussões sobre tragédia e abstração. A palavra-chave é essa: aprofundar. Traçar uma meta – como no começo deste trabalho – e manter-se aberto para os aprendizados no trajeto foi uma estratégia proveitosa e pode ser repetida em relação a esses aprofundamentos no futuro.

BIBLIOGRAFIA

BHARATI, Sunita Reddy. **The Term “Dalit”**. 2002 [online] Disponível na internet via: <http://www.cwo.com/~lucumi/dalit.html>

BRILL, Alice. **O Expressionismo Na Pintura** . Em: GUINSBURG, J. [org] **O Expressionismo**, São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.

BROCKMANN, Stephen. **The Death of Tragedy Revisited**. Em: **Journal of Dramatic Theory and Criticism, Fall 2002, pgs 23-43**, 2002 consultado em: <https://journals.ku.edu/index.php/jdte/article/viewFile/3409/3338>

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2007

NAVES, Rodrigo. **De fora: Goeldi**. Em: NAVES, Rodrigo. **GOELDI**. São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1999

PASSIN, Herbert. **Untouchability in the Far East**. Em: **Monumenta Nipponica, Vol 11., No. 3 , pgs 247-267** Tóquio, Sophia University, 1955

PASSIN, Herbert. **The Paekchong of Korea. A Brief Social History**. Em: **Monumenta Nipponica, Vol 12, No. ¾, pgs 195-240** Tóquio, Sophia University, 1956-1957

RAMOS, Nuno. **Agouro e Libertação (Oswaldo Goeldi)**. Em: RAMOS, Nuno. **Ensaio Geral**. São Paulo, Editora Globo, 2007

REBER, Emily. A Su-lan **Buraku Mondai in Japan: Historical and Modern Perspectives and Directions for the Future**. 1999 [online] Disponível na internet via: <http://www.law.harvard.edu/students/orgs/hrj/iss12/reber.shtml#Heading28>

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. São Paulo, Cosac Naify, 2007

WORRINGER, Wilhelm. **Abstraction and Empathy**, Chicago, Elephant Paperbacks, 1997