

UNB – Universidade de Brasília
Mariana Carvalho Silva

Estética dos Corpos Deformados:
A Transfiguração do Feio

Brasília
2013

MARIANA CARVALHO SILVA

**Estética dos Corpos Deformados:
A Transfiguração do Feio**

**Trabalho de Conclusão do Curso de Artes
Plásticas, Habilitação em Bacharelado, do
Departamento de Artes Visuais do Instituto de
Artes da Universidade de Brasília.**

**Orientadora: Profa. Dra. Teresa Cristina Jardim
Santa Cruz de Oliveira**

Brasília

2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor de pintura Elder Rocha, por ter me mostrado como a liberdade no ato da expressão, muitas vezes, interessa mais aos pintores do que as formalidades canônicas. Agradeço à professora e minha primeira orientadora, Vera Pugliese, por me apresentar uma possibilidade infinita da vontade de saber. Agradeço à minha orientadora, Teresa Jardim e à minha banca, composta pelas professoras Cecília Mori e Cinara Barbosa, pela paciência e por me fazer enxergar que sempre posso batalhar mais por aquilo que almejo. Agradeço aos meus irmãos Lucas, Pedro e Alessandra, pela compreensão e solicitude sempre possíveis. Ao Léo Tavares, amigo e parceiro no pensar sobre a arte, por estar sempre ao meu lado quando a vida, vez em quando, fortuitamente, nos prega peças que nos marcam para todo sempre. Ao Guilherme Lazzaretti, companheiro e também parceiro na arte, minha principal referência da prática artística e do amor. E, finalmente, à minha mãe, Lúcia Carvalho, grande pessoa, grande mulher, referência primeira de coragem, persistência e força: coisas que a vida e a arte tanto necessitam.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
1. CORPO HISTÓRICO-FILOSÓFICO.....	7
1.2 Sobre A Estética da Fealdade e da Maldade.....	9
2. ESTÉTICA DOS CORPOS DEFORMADOS: FASE SEMINAL.....	12
3. FRAGMENTOS PROCESSUAIS: DESDOBRAMENTOS.....	20
4. PINTURAS PRÉ-PROCESSUAIS: FASE INTERMEDIÁRIA.....	24
5. SOBRE MEU MÉTODO DE PROJEÇÃO: PICTÓRICAS PROCESSUAIS.....	27
5.1 Pintura em Trânsito na Geografia do Corpo.....	32
CONCLUSÃO.....	36

INTRODUÇÃO

Nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. (Aristóteles, 1991, p. 248)

Esta pesquisa procura investigar um processo poético que utiliza a linguagem artística da pintura, mas também do desenho e da colagem e o entrelaçamento destas linguagens que dão luz ao acervo de obras que compus sobre o tema da Fealdade. O interesse por corpos humanos em estado de deformação e degeneração me fez iniciar essa trajetória, em 2009, com uma série de desenhos que contribuíram com a conscientização da experimentação artística, os processos criativos, que intitulei de *série dos corpos deformados*. A partir de uma pesquisa sobre o Feio na arte, aplicado à estrutura de um pensamento artístico, histórico e filosófico, este trabalho passou a adquirir densidade teórica.

Dessa forma, a *série dos corpos deformados*, em 2010, desmembrou-se em trabalho pictórico e buscou explorar uma prática artística evocada a partir do conceito de feio e uma de suas preocupações, o corpo humano, e sua relação com a beleza em diferentes acepções, mas também a relação desta prática artística com a exposição sistemática de reações sensíveis que o espectador pode desenvolver diante da arte da pintura. Por meio do processo poético, busco suscitar, na visualidade, algumas percepções do feio, por parte do espectador, a partir de um leque de possibilidades interpretativas que, se não pode ser de todo controlado, abre-se em um campo de coerência em relação à proposta aqui apresentada.

A escolha por personagens que transmitissem a sensação de despertamento se deu através da pesquisa imagética que parte de questões sobre o corpo humano degenerado e sua relação com os consequentes estados psicopatológicos. Uma vez que o discurso sobre o feio do corpo e o entendimento sobre si mesmo guiaria o assunto da pesquisa, a busca por corpos anoréxicos e deformados plasticamente me fez oportuno. Este assunto trata das relações do corpo e da autoimagem, culminando e elucidando-se nas patologias contemporâneas sociais da obsessão pela transfiguração de corpos, como respectivamente a anorexia e as cirurgias plásticas cada vez mais frequentes. Por meio de conceitos estéticos – sobre a beleza – o projeto em questão procura embasamento na história da arte Antiga e do fim do século XIX e século XX e na questão da moral trazida por Nietzsche, para encontrar algum esclarecimento acerca do que é belo, feio, estranho, enfim, sobre as categorias da beleza propostas pela Estética e pela História da Arte.

Mesmo que o feio possa gerar um comportamento de recusa ocasionado por alguns elementos extrínsecos à arte, a aceitação pode ocorrer, ou seja, um senso de identificação, se manifesta como um elo entre a obra e o espectador. Nesse sentido, é possível passarmos a admirar algo que antes não nos agradava. De forma a ampliar nossa relação com a pintura, o feio pode vir a nos seduzir, por mais repugnantes que sejam seus aspectos.

É importante esclarecer que uma aproximação com a teoria *queer* aconteceu no início dessa pesquisa e esclareceu questões relacionadas à identidade e ao pertencimento. Segundo Guacira Lopes Louro (2001), em *Teoria Queer – Um Política Pós-Identitária para a Educação*, teoria *queer* é uma corrente de estudos acadêmica que tramita contemporaneamente e de forma particular entre as artes e a política pós-identitária. Ela trata do conseqüente repensar das identidades cristalizadas em nossa sociedade em função da pluralidade e da diversidade das configurações familiares na contemporaneidade. Louro propõe, portanto, uma teoria que questiona conceitos de identidade que estão culturalmente internalizados e cimentados.

Essas reflexões preliminares permitiram constituir um objeto de estudo, uma pintura bruta e densa, que busca corresponder aos aspectos e implicações do Feio, além de maiores questionamentos e ponderações sobre identidade e gênero. A ideia de clivar a beleza fez, por consequência, com que o pensamento de Umberto Eco que abarca algumas categorias da beleza, tais como o belo, o feio, estranho, o abjeto, fosse discutido para poder concluir alguns apontamentos sobre a pintura das deformações do corpo humano. Algumas dessas categorias serão colocadas, principalmente, no prisma do questionamento da estética a partir do século XIX, quando o conceito *baudelariano* de modernidade surgiu e se apoderou das artes plásticas, especificamente entre as polaridades dialéticas do belo e do feio, para se refletir acerca do que se propõe como uma *estética dos corpos deformados*. Trata-se, portanto, de uma produção artística em que o corpo deformado, repulsivo e manifesto em sua via pictórica estabelece uma relação com aquele que o frui e aquele que o constrói visualmente, apresentando-lhe uma figura e ensinando-lhe modos específicos de ver, como articula José Arthur Giannotti, em *O Jogo do Belo e do Feio* (2005).

1. CORPO HISTÓRICO-FILOSÓFICO

O conceito de Beleza na arte diferencia-se nos vários momentos históricos, nas diversas culturas e está intrinsecamente relacionado às percepções da experiência estética. Umberto Eco (2007, p. 15), em *História da Feiúra*, nos diz que belo e feio são relativos aos tempos e às culturas, porém, sempre houve uma tentativa em vê-los como padrões definidos, relacionando-os à um modelo mais estável. Dessa forma, a partir do momento em que surgiu a necessidade de classificar o campo estético, ou seja, a necessidade da fragmentação do estudo da Beleza em várias categorias, como explicar a beleza de uma obra expressaem toda sua ambivalência de valores morais-estéticos? Como afirmar que determinada obra é bela ou feia? Ou ainda, poder-se-ia afirmar que são os dois ao mesmo tempo?

Para Platão¹, a busca pelo Belo seria o caminho a ser percorrido na construção por uma beleza, pois como afirmou Ariano Suassuna (2011, p. 232), em *Iniciação à Estética*, a Arte era vista como uma tentativa de aproximação dos arquétipos, dos modelos ideais de todas as coisas, dessa forma, a arte que partisse do Feio seria excluída do sistema de compreensão artística. Márcio Selligmann-Silva (2006) diz que “nessa concepção clássica de homem ideal haveria uma relação de semelhança [...]” entre o Belo “e o traço moral da bondade”, associando-o ao Bem. Aristóteles, por sua vez, relacionava a Beleza à virtude e, sobretudo, à proporção. Porém, não excluiu a possibilidade de haver artistas que manifestassem preferência pelo feio, pelo repugnante, portanto pela desordem e o desproporcional, como o caso da Comédia².

Suassuna (2011, p. 233) explica que Santo Agostinho validou o Feio em contraste com o Belo; isso ocorreria segundo uma teoria aristotélica chamada de *oposição dos contrários*. Voltada para um processo dialético de carência e reconhecimento da alteridade, o Feio se destaca entre o Belo, havendo, portanto, uma necessidade recíproca de existência. Esta mesma teoria pode ser relacionada ao conceito de dialética de Hegel, visto que o filósofo esclarece seu ponto de vista a partir da unificação do todo. Assim, a proposta destas iniciais reflexões históricas e estéticas é pensarmos o feio como uma variedade das partes, estando presente nas obras de artes tanto quanto o belo.

¹ Em Platão, o conceito de Belo pode ainda ser encontrado nos livros *A República*, livro III. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1996; e em *O Banquete*, Porto Alegre, RS. L&PM, 2010.

² SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre a beleza do feio e sublimidade do mal. Com Ciência. São Paulo. 2006. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=15&id=136>>. Acesso em: 9 dez. 2013.

Ainda durante a Antiguidade, segundo a tradição pitagórica, o Belo seria natural e estaria em harmonia com o cosmos e a natureza. Entretanto, no Renascimento uma divergência sobre o belo natural ser a origem do belo artístico ocorre: torna-se bastante popular e comentada a história de Zêuxise sua preferência por composições mais expressivas do que representacionais. O pintor grego Zêuxis solicitado a pintar Helena de Tróia, reivindicou cinco mulheres e escolheu em cada uma aspectos que julgara mais belos, compondo-os em algo que não havia equivalência na natureza³. O que seria belo, para os antigos, como no caso da beleza de Helena de Tróia, não passara de uma construção da imaginação do artista, confirmando que a construção da Beleza partia também do belo artístico.

Curioso perceber que, paralelamente ao contexto de renascimento do ideal clássico, artistas se interessaram pelo grotesco e desproporcional, como Michelangelo de Caravaggio e Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Taisa Palhares (2006) comenta que “ambos transgrediram as convenções e costumes em suas figuras realistas e muitas vezes disformes”⁴, visto ser possível perceber nas obras destes artistas o desprezo pelos ideais canônicos de beleza, propostos pelos artistas renascentistas, e a busca pela verdade, pois não se tratava de representar a beleza enxergando apenas o lado aprazível da vida.

Perpassando os séculos XVIII e XIX, e chegando aos XX e XXI deparamo-nos com a constante modificação do conceito de Belo e a dissociação da Beleza com algo harmônico, proporcional e simétrico, ou, talvez, a inserção de novos elementos que constroem a Beleza de uma obra. Entretanto, isso não significa que houve total abandono do conceito de Belo, proposto pelos antigos, nas artes visuais. O que parece ter ocorrido foi a tomada de um caminho não usual da sensibilidade destas contemporaneidades, habituada ao poder de recriação e modificação sem limites das formas naturais, neste caso aqui, do próprio corpo humano.

Assim, por mais circunstanciada que seja a historicidade da visão, segundo José Arthur Giannotti (2005), em *O Jogo do Belo e do Feio*, a particular ordenação em categorias da Beleza nos é impelida no momento em que nos deparamos com uma imagem artística. Especificamente na pintura, esse tipo de avaliação é processada por um sistema dialético entre

³ PALHARES, Taisa Helena P.. Belo: a breve história de uma ideia. Com Ciência. São Paulo. 2006. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=15&id=145&tipo=1>>. Acesso em: 9 dez. 2013.

⁴ PALHARES, Taisa Helena P.. Belo: a breve história de uma ideia. Com Ciência. São Paulo. 2006. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=15&id=145&tipo=1>>. Acesso em: 9 dez. 2013.

a imagem e *imageado*⁵, observando que há entre eles uma gramática, um espaço normativo onde ocorre o *ver* algo *como* algo entre todos os elementos envolvidos. *Imageado*, para Giannotti, se constitui em um campo da imaginação e é construído a partir de uma imagem; ou seja, imagem da imagem concreta.

1.2 Sobre A Estética da Fealdade e da Maldade

A cultura ocidental, em alguns momentos históricos, associou o mal à feiura. Assim, é possível concluir que a ética pode expressar-se através da estética e vice-versa. A partir do momento em que a contemplação de certas coisas se instala, o ético-estético é capaz de realizar uma grande transformação: o decifrar-se de uma obra aparentemente obscura e macabra determina em um leque de interpretação sua conduta de fruição artística. Em “Ética e Estética: Uma Versão Neoliberal do Juízo de Gosto”, Bento Prado Jr. (2002, p. 32) sugere que “doravante é pensar em um acordo intersubjetivo a respeito do Belo que dispensa qualquer referência ao/ou amparo no solo da verdade racional ou da norma moral”. Portanto, *Apoiesis* dita escatológica, para colocarmos como exemplo, levaria, neste contexto, a um certo comportamento de repulsa; porém esse comportamento não seria necessariamente algo negativo ou absoluto.

Determinadas regras artísticas mais clássicas, como, por exemplo, a simetria, harmonia e proporção, muitas vezes, contrapõem-se à concepção do feio em uma obra de arte e às produções mais contemporâneas, que contemplam o afeto que a feiura estabelece com as percepções do espectador. Através das dualidades bem/mal e entre o belo/feio, é possível compreendê-las na esfera do processo dialético, não apenas como simples negação, porém como um mecanismo no qual ambas fazem parte do mesmo sistema de compreensão.

Entretanto, o que faz de fato o elo entre uma obra plena de fealdade e os olhos do espectador? O que orienta o prazer da feiura? Em “Seleção de Máximas Consoladoras Sobre o Amor” Baudelaire (1846) escreve que “para certos espíritos mais curiosos e entediados, o gozo da feiura provém de um sentimento ainda mais misterioso, que é a sede do desconhecido e o gosto do horrível. É esse sentimento, cujo germe todos carregam em si mais ou menos desenvolvidos”. Esse sentimento poderia associar-se ao sentimento que se tem diante a alteridade, expressa na alegoria do exótico. Como o próprio prefixo do termo indica, o exotismo, enquanto discurso sobre a alteridade, implica um movimento do olhar e dos demais

⁵Giannotti, José Arthur. *O Jogo do Belo e do Feio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

sentidos para fora do Eu cultural-ocidental. A visão do *alter mundus* leva o *Eu* a conscientizar-se de que é também *Outro* no seio de um processo de “leitura” recíproca. (PUGA, 2009)

De fato, a vida e o mundo não são compostos apenas de elementos belos, mas o que parece ser excelso aí é constatar que a Arte do Feio nos permite captar intuitivamente o sentido da vida tanto quanto a Arte do Belo. O Feio nos causa uma estranha sensação, mesclada dos sentimentos de horror, temor, repulsa, piedade e curiosidade; através dele, o valor da vida é sentido em um estranho e arriscado incômodo, a miséria que angustia contradiz cruelmente os pensamento, desejos e esperanças e o profundo mistério da nossa complexa realidade pode, então, ser revelado.

O espectador que se permite experimentar as asperezas das formas de arte que lidam com o feio, acaba por provar do choque, “uma espécie de fascinação misturada de repulsa” (SUASSUNA, 2011, p. 237), e a impressão resultante de obras deste tipo poderá ser inesquecível. Diante dessas obras, algo espantosamente é vivenciado, causado pela captação intuitiva de algo violento e primordial, vinculado ao enigma do mundo e que, conseqüentemente, transforma a relação entre o universo da arte e a realidade em algo imprevisível e diverso. Assim, “com a transfiguração do mal e do feio, atinge-se o subterrâneo da natureza humana e o fundamento de desordem do real” (Idem, 2011, p. 238), postos diante do ser como algo inerente ao destino e que tenha em si o bom e o belo ou mesmo o cruel e o grotesco.

A complexidade conceitual no mundo hodierno das questões do feio beira a capacidade quase que automática de associar-se o feio ao mal. Nietzsche sentenciou, em *Crepúsculo dos Ídolos, ou, Como se Filósofa com o Martelo*:

O feio é entendido como um sinal e um sintoma de degenerescência, por mais remotamente que seja, produz em nós o juízo “feio”. Todo indício de esgotamento, de gravidade, de velhice, de cansaço, toda espécie de ausência de liberdade sob a forma de convulsão, como a paralisia, sobretudo o cheiro, a cor e a forma da dissolução, da decomposição ainda que, na sua derradeira rarefação, transformada em símbolo – tudo isso produz a mesma reação, o juízo de valor ‘feio’ [...] O que odeia aí o ser humano? Não há dúvida: *o declínio de seu tipo*. (2011, p. 92)

O ser humano nega a feiúra e a maldade por ver no belo uma definição de si mesmo como medida de perfeição. O juízo belo é a vaidade e adoração de seu tipo. Porém, não indício absoluto que comprove que o ser humano seja apenas modelo do belo. Dessa forma,

ao construir a história da beleza pautada quase sempre em si mesmo, negligenciou-se a complexa dor de ser mal e feio.

A crueldade coincide com a natureza humana e, por isso, é passível de relacionar-se também com o mundo artístico. Por influência de Nietzsche, a partir do século XX, é possível chegar ao pensamento de que a Arte unicamente legítima é capaz de colocar-se ao lado do mal; pois não se faz arte apenas com bons sentimentos, nem tampouco existe obra de arte que seja realizada sem uma dose de diabrura. Para além do bem e do mal, a Arte é a busca e a criação da beleza que se situa acima da procura pela verdade. Este pensamento leva em consideração tanto o momento de criação da obra, quanto o momento da entrega da obra ao público contemplador. Suassuna (2011, p. 242) reitera ainda dizendo que “qualquer assunto que seja moral, indiferente ou amoral pode ser objeto de recriação por parte do artista, pois a Arte tem como fim, fundamentalmente, o bem da obra enquanto execução, e não o aperfeiçoamento da moral do artista ou do público”.

Em *Além do Bem e do Mal*, Nietzsche (2009, p. 16) ainda afirmava que em toda filosofia as intenções morais (ou imorais) formam o verdadeiro germe vital a partir do qual toda a planta cresce, incluindo a *vontade-como-tal* na esfera da moral e concebida como a doutrina das relações de supremacia sob as quais o fenômeno da “vida” se manifesta. Assim, para os artistas e/ ou espectadores que sentissem uma enorme necessidade de expressar/ contemplar obras que partissem do feio e do mal como assunto artístico não haveria como calarem-se, visto o direito que possuem de não ocultar sentimentos profundos e reveladores de si, de seu mundo interior, devido ao temor de causar escândalos de qualquer natureza.

No momento de criação da obra, para Suassuna (2011, p. 246) o artista deve e pode expressar-se tendo em vista o objetivo essencial de sua atividade, que é a própria beleza da obra versada na expressão do mundo interior do artista tal como é, e as suas relações com o mundo real. O artista é totalmente livre e a mentira não deve servir de suporte a uma arte que, por respeitabilidade, suprirá os sentimentos reais e internos do artista, por mais conflitantes que sejam estes sentimentos. Porém, apesar de tudo isso, o conflito entre arte e moral é totalmente inevitável.

O que fica bastante esclarecido é o fato de que o Mal se encontra tanto na vida quanto pintado em obras de arte e cabe ao ser humano, que se vê a cada passo diante dele, entrando ou não, em convivência com o próprio.

2. ESTÉTICA DOS CORPOS DEFORMADOS: FASE SEMINAL

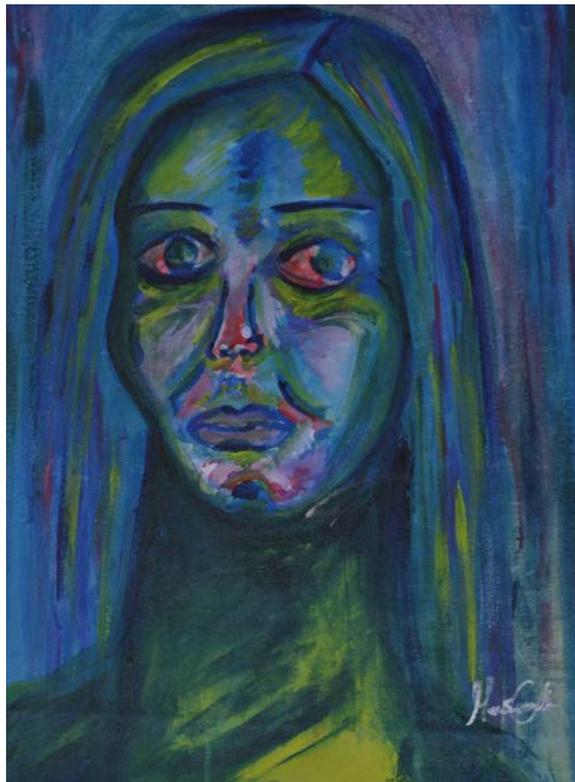
O trabalho prático, por meio da pintura como experiência estética, poética e pictórica, não se estabelece em um retrato fiel da realidade proposta pela pesquisa de imagens que levantei através de uma busca na internet (corpos deformados, anoréxicos). O que é *imageado* por mim não se assemelha à imagem que escolho através da pesquisa imagética, mesmo que a pintura figurativa seja o objeto de investigação; há, entretanto, uma busca por pintar o que não se vê, ou por pintar aquilo que o acaso se torna responsável, todas as vezes que a experiência acontece a partir da minha vivência visual. A ênfase no gesto exagerado e acentuado resulta em distorção de efeito visceral. A escolha por uma paleta enxuta em termos de cores e tons e contrastes perturbadores apresenta considerações sobre o processo poético de uma pintura de corpos deformados.



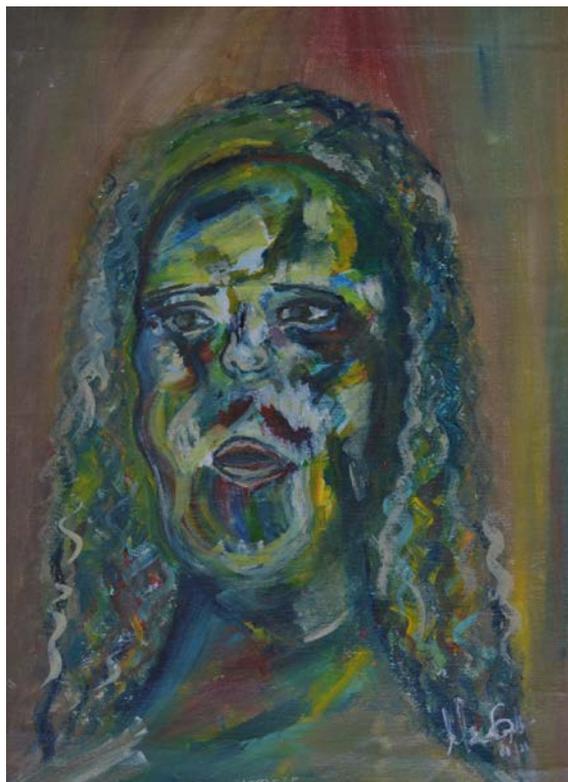
Escárnio. 50x30 cm. Acrílica sobre tela. 2011.

Estas características do processo poético se encontram catalisadas na obra acima, que se situa, em minha produção, como um experimento mais articulado com as questões que proponho desenvolver no decorrer desta pesquisa. No estágio atual das investigações plásticas que compõem o corpo de trabalho aqui apresentado, ocorre um uso mais intencional das cores, no sentido das mesmas serem utilizadas de maneira incisiva em relação ao discurso do Feio, levando em consideração aspectos físicos e também metafóricos da cor.

Na fase seminal da pesquisa, que consistia em experimentações mais livres do gesto pictórico e do uso das cores, como podemos ver nas pintura abaixo, de 2011, meu objetivo se configurava como um reconhecimento do território abordado, em que o acaso desempenhava uma função ainda não complexificada, mas já esboçando questões fundamentais para a minha poética. Ao longo do processo, desenvolvi os aspectos técnicos da pintura, encontrando ressonâncias com o movimento Expressionista, o que agregou um direcionamento mais coeso ao caminho percorrido.



Sem título. 50x35 cm. Acrílica sobre tela. 2011.



Sem título. 50x35 cm. Acrílica sobre tela. 2011.

A questão da representação do feio, por exemplo, encontra no Expressionismo mais uma vertente de problematização teórica e processual, no que concerne ao ver e ao fazer, pois o contato com os artistas expressionistas consistiu em uma gama de referências, tanto em relação às características estéticas quanto conceituais. Em *Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX*, Gill Perry aponta que, no Expressionismo:

O trabalho do pincel parece tosco e inacabado; as pinceladas são visíveis e parecem ter sido aplicadas livremente. Além disso, muitas vezes são empregadas cores não-naturais, como no rosto da criança de Heckel ou na paisagem de Kirchner. Em consequência, o tema parece distorcido; há uma tensão desconfortável entre as imagens representadas e a pincelada visível sobre a superfície da tela. [...] Era visto como expressivo de muito mais do que o tema representado; era visto como uma prova clara do envolvimento físico e emocional do artista com o *medium*, de uma rejeição de formas sofisticadas, de competência artística em busca da expressão direta dos sentimentos ou emoções do artista na tela. (1998, p. 6)

O Expressionismo buscava composições figurativas que não se ocupavam de atribuir aspectos miméticos à coisa representada, pois intentava aproximações metafóricas e de teor emocional. Mas, ainda que os artistas de vertentes como a Die Brücke buscassem agregar à pintura a comunicação de emoções, a tentativa é imediatamente frustrada quando se choca a intenção do artista com a incapacidade de controlar a interpretação do espectador, questão que

torna pertinente a abordagem do *imageado*, no que tange a relação do espectador com estas obras. O *imageado*, entretanto, não pressupõe apenas esta relação espectador/obra, mas, sobretudo, a relação do artista com seu objeto de expressão, já que este desempenha o papel de mediador de sua visão de mundo.



Erich Heckel. *Sitzendes Kind* (Criança sentada). 70x92 cm. Óleo sobre tela. 1906. BrückeMuseum, Berlim.

Em *O Jogo do Belo e do Feio*, José Arthur Giannotti (2005, p. 27-29) diz que é bastante comum a imagem se assemelhar ao *imageado*, mas o grau de semelhança costuma variar quando o *sistema projetivo*⁶, o meio pelo qual algo se expressa é construído pelo humano. No caso da pintura, o *sistema projetivo* que se instala se transforma em *método de projeção* que varia conforme quantidade maior ou menor de aspectos capturados da coisa, pois a imagem não é como uma cópia do *imageado*. Com a própria visão humana, essa desconstrução construtiva, ou seja, essa capacidade do espectador de transformar aquilo que enxerga, de maneira a atribuir outros sentidos à coisa vista, também ocorre. A identidade da coisa se vê ameaçada pela variação de aspectos atribuídos a ela. Porém, esse jogo de ver uma coisa e seus aspectos retira da mesma o seu uso prático da vida cotidiana.

⁶O sistema projetivo, segundo Giannotti, seria o meio de apresentação de um jogo de linguagem que, no caso da pintura, seria um jogo de linguagem não-verbal.

Assim, como conclui Giannotti (2005, p. 29), a identidade da coisa vista está ligada ao modo pelo qual usualmente se emprega o verbo *ver*, a sua dualidade de *ver* algo e *ver* algo *como* algo,mas sendo preciso que a visão da imagem pressuponha que se aprenda a distinguir o *ver* do *ver como* e que saiba atribuir certa correspondência entre as partes da figura para que possam remeter a uma coisa possível. Tal qual explicado no pensamento de Ludwig Wittgenstein, na obra *Investigações Filosóficas*,esse processo é chamado de *jogos de linguagem*. (1991, p. 12)

Por mais que a linguagem e a vida prática cotidiana exijam da imagem reproduzida uma necessidade de forma a se assemelhar ao *imageado*, isso é, feita apresentando relações de preservação tanto na diversidade dos traços do desenho, que contempla a diversidade do tipo de material, quanto na capacidade de conferir ao *imageado* propriedades da própria imagem, a semelhança entre imagem e *imageado* não se pauta apenas no que a coisa vista deixa ver na vida cotidiana.(GIANNOTTI, 2005, p. 30)

Quando a imagem reproduzida é contemplada como tal, o ato projetivo consegue mostrar um aspecto construído, de modo que a figura torne presente uma coisa ausente, em um trabalho de imaginação que congela no suporte certas características próprias dele e do material utilizado pelo qual o traço foi feito. Os desenhos da série *estética dos corpos deformados* se encaixariam nesse caso, e a série de pinturas derivadas dela também, pois ambas, geralmente, são remetidos à coisa não apenas por um ato de vontade e pensamento, mas também pelo ato de significação e compreensão que criou uma proporção fixa entre suas partes, semelhantes à proporção de um dos aspectos da própria coisa, segundo um método de projeção a ser aprendido pelo percurso poético. Desse modo, a imagem construída conserva peculiaridades do ato que a compôs, devido ao método de projeção e ao acento de certas propriedades do suporte, considerando também intervenções movidas pelo acaso.

Dessa forma, o principal suporte da pintura neste trabalho foi, primeiramente, o desenho, que nas investigações iniciais se constituiu como eixo do processo criativo. É possível articular o *imageado* com a estrutura de projeção material, ou seja, ao começar a desenvolver ideias esboçadas e a fazer desenhos, como nas imagens abaixo, demasiadamente sobrecarregadas e que partissem de fotografias de um corpo dito deformado, tais como excessivamente magros, ou profusamente desproporcionais, o anseio por expressá-los por meio da gestualidade da pincelada pictórica se acentuou e acabou culminando em meu primeiro contato experimental com a pintura.



Estudo para Pintura. 20x13 cm. Caneta Nanquim sobre canson. 2010.



Estudo para Pintura. 20x13 cm. Caneta Nanquim sobre canson. 2010.



Estudo para Pintura. 20x13 cm. Caneta Nanquim sobre canson. 2010.

Os desenhos da série *estética dos corpos deformados* são composições que partem principalmente de um conjunto profuso de tracejados. A principal técnica artística utilizada nestes desenhos é a hachura, devido à versatilidade da técnica em também representar cores. A quantidade, a espessura e os espaçamentos dos conjuntos de tracejados ocorrem de maneira bastante livre, porém respeitam efeitos de sombreamento que incorremnos contrastes e valorizam as formas exigidas por um tipo de representação do feio. Assim, é possível criar ilusão de volumes, explorar diferentes texturas e uma aproximação da representação das cores por meio do recurso técnico das hachuras.

Inicialmente, durante o processo experimental das pinturas da série *estética dos corpos deformados*, mergulhei na abrangência técnica da linguagem da pintura de forma a explorar expressivos traços, e compô-los em contrastes tonais e em combinações de cores, em geral, frias. A paleta era bastante complexa, pois o uso de diversas cores caracterizava o bizarro na obra. No entanto, esse momento foi permeado por uma relação de aprendizagem, no que diz respeito à pintura, buscando abarcar suas possibilidades cromáticas e tonais, para então adquirir certo respaldo do conhecimento empírico. Nesse sentido, esta fase do processo artístico significou um movimento de exercício, com a finalidade de explorar o fazer em suas etapas e possibilidades múltiplas.

Esta investigação experimental condiz com minha relação com a pintura como uma linguagem que permite que o próprio material auxilie no direcionamento dos objetivos a serem colocados em prática, pois os elementos da pintura – a tinta, o suporte, o pincel, o gesto do artista – contribuem para a transposição de ideias, abarcando também a inserção do acaso, em que determinadas características acidentais acabam integrando e enriquecendo a obra. Nesse sentido, o material não representa apenas a função de ferramenta, ou utensílio que irá servir à execução do pensamento do artista. O material, muitas vezes, redireciona os rumos da concepção artística e até mesmo lança luz às questões não resolvidas, assim como também problematiza o que, inicialmente, era pensado como decisivo e relevante.

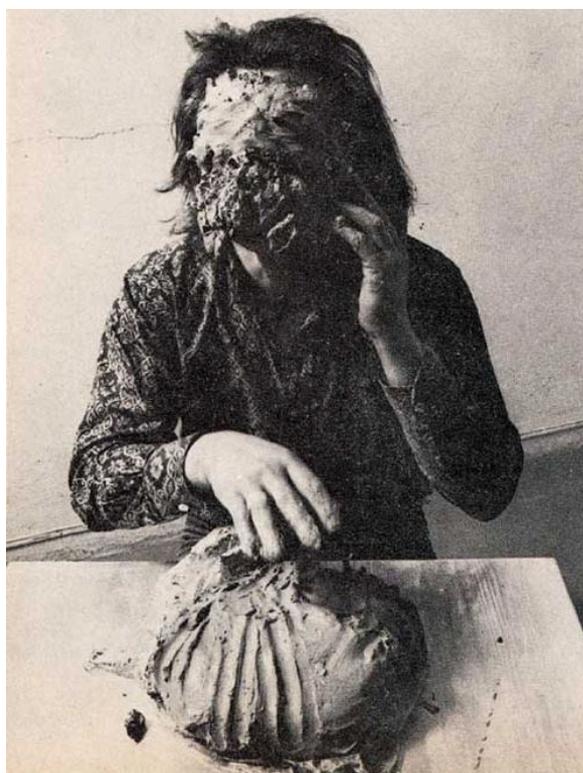
Considerarei significativamente a figuração do corpo humano, tentando quase sempre para um meio-termo figuração/abstração, uma figuração que pudesse carregar em si a dor da deformação e a estranheza de não se ter lugar no mundo. Existe uma dificuldade tão intensa em se aceitar a presença do corpo deformado, em lugares estabelecidos pela normatividade, que a reflexão buscada por essas representações se propôs a promover um afastamento gradativo da delimitação tão característica do figurativo. Como o corpo deformado se situa em um lugar fronteiro, desprovido de pertencimento, é pertinente que ele seja representado de forma diluída, partindo de uma desconstrução da figuração em direção à abstração, cada vez menos mimético e cada vez mais agregando aspectos de uma interiorização das questões do corpo deformado.

Considerando, portanto, o feio como tema e como espaço da dessemelhança e da não-identidade, é possível inferir uma caracterização de desvio, de fora do eixo, inconsistente com relação aos padrões sociais binários ainda vigentes na contemporaneidade, da regência de apenas dois gêneros a serem considerados.

Assim, é a arte em sua capacidade de expressar e estabelecer diálogos entre esses conceitos, que irá consolidar em discurso aquilo que pictoricamente se expõe em termos visuais. A abordagem que intento construir neste processo poético considera um viés em forma de jogo de linguagem dialética, entre o belo e o feio, e traz, sobretudo, para a pintura e para outras linguagens correlacionáveis – que aqui se apresentam como desenho, fotografia e colagem – esse tema de discussão que compõe o fundamento e o desenvolvimento do fazer e pensar deste trabalho.

3. FRAGMENTOS PROCESSUAIS: DESDOBRAMENTOS

Algumas apreensões foram implementadas, experimentadas e compreendidas em um corpo de trabalho – a *série estética dos corpos deformados* – que se conclui em sua finalidade de delineamento de questões passíveis de desdobramentos. A continuidade deste processo se deu com a inserção da colagem como procedimento. As colagens constituem a tomada de um novo corpo, uma nova performance mental para se pensar o processo da pintura, tendo em vista o tema proposto, e para se consolidar uma nova abordagem processual, o que significa encontrar em outras linguagens direcionamentos para se lidar esteticamente com a questão do feio.



EliseoMattiacci, *Remake Oneself*. Vídeo-performance. 1973.

As experiências com a colagem como processo criativo foram permeadas pelo desfazimento da figura humana. O desfazimento/refazimento e fazimento correspondem a uma inversão do processo natural-habitual da construção da imagem e concomitantemente existem como processo formado pelas etapas do fazer/refazer e desfazer. No vídeo-performance, *Transfiguration*, de Olivier de Sagazan, esse processo pode ser visualizado mais claramente, pois o performer elabora e descreve visualmente estas etapas. Com uma edição de som e imagem violenta e contrastante, o vídeo mostra uma pessoa misturando e envolvendo materiais como argila e tinta em seu rosto.

Inspirado em Eliseo Mattiacci, *Remake Oneself*, de 1973, *Transfiguration* também corrobora com a estrutura do desfazimento final da figura como imagem construída e principal elemento da obra. Isso poderia ser entendido como um ato subversivo, que encontra reverberação na questão do corpo deformado, ou seja, aquele que se apresenta de forma a desafiar as convenções estéticas. Por meio deste desfazimento da figura, a identidade surge ameaçada e ameaçadora, porque engana o olhar que espera reconhecer algo identificável, normalizado, em consonância com as regulações próprias dos padrões de beleza. Da mesma forma, os processos deformativos provocados pela alteração do Belo subvertem os valores do juízo estético.

A colagem foi escolhida como procedimento devido a sua capacidade de desconstrução/reconstrução da figura, para assim compor uma imagem que se articula com a proposta do corpo estranho, já que proporciona possibilidades de manipular fragmentos variados a fim de remontá-los em uma composição que busca ressaltar características de deformação dos corpos, em um movimento oposto ao normativo. Dessa forma, as colagens apresentam etapas de um processo criativo que antecede a realização da última série.



Sem título (Etapas do processo de criação). 30x20 cm. Colagem. 2013.

A colagem/montagem surrealista iniciou-se, de fato com Max Ernst que bebeu em fontes cubistas de Braque e Picasso. Com a montagem/colagem surrealista é possível traçar um paralelo de comparações com essas obras que compreendem uma etapa de todo processo criativo que percorri. De modo a subverter a realidade no espaço de representação, Fernando Baune (2000) relata que a fotografia surrealista fez uso do irrealismo fantástico para transfigurar o mundo exterior ao representar um espaço enigmático que vai além do espaço representacional. Baune diz:

A realidade pode ser subvertida surrealisticamente quando se lança mão de colagens de quaisquer objetos que venham, de alguma forma, produzir efeitos de mascaramento total ou parcial na imagem representada desestruturando o espaço e, conseqüentemente, quebrando a homogeneidade do olhar, não apenas por interromper a linearidade e continuidade da leitura, como introduzir novas texturas e campos, que alterarão os sentidos e remeterão o espectador a experimentar novas vivências. (2000, p. 37)



Sem título(Etapas do processo de criação). 30x20 cm. Colagem. 2013.

A infinidade de combinações de imagens e elementos característicos deste tipo de colagem propiciaram a experimentação que almejei explorar, de forma a remeter a uma realidade do corpo caótica e desfigurada, inabitual e colocada diante da absurdidade das situações. A experimentação favorece a busca por um caminho estético que se amplia no que concerne às suas múltiplas possibilidades, e proporciona também o aprofundamento da relação do artista consigo mesmo e com o próprio processo criativo, que se torna mais

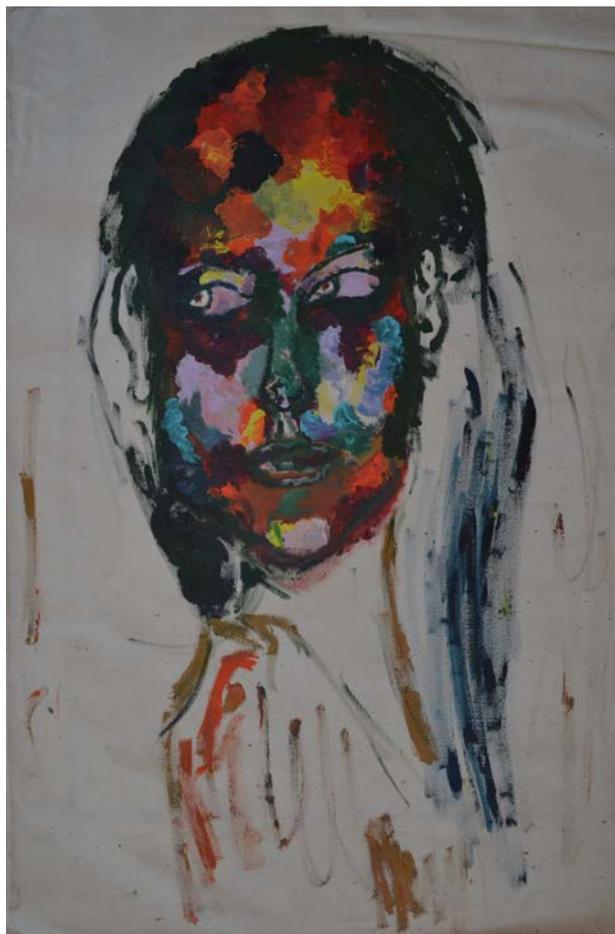
profícuo, no sentido de circundar seu objeto de pesquisa considerando, simultaneamente, suas qualidades técnicas e suas qualidade intuitivas.

4. PINTURAS PRÉ-PROCESSUAIS: FASE INTERMEDIÁRIA

Esta parte do trabalho teve interesse, como mostram as imagens abaixo, de explorar o acaso das experimentalidades dos materiais pictóricos; conceber traços oriundos da liberdade de expressão da gestualidade manual que sempre fora roubada pela ferramenta do pincel, ou, como melhor disse Deleuze (2007, p. 108) com relação ao uso de ferramentas como o pincel e o cavalete “subordinação da mão às exigências de uma organização ótica”. Enfim, experimentar as possibilidades dos diversos materiais que foram pesquisados e utilizados nas etapas do fazer artístico-pictórico em consonância com a proposta do tema da transfiguração do feio. As obra desta etapa procuram trazer o cerne da questão sobre a materialidade, articulando com o assunto que permeia o conjunto inteiro de quadros, evidenciando-os seus aspectos na manifestação plástica.



Duas mulheres diagramas. 100x70 cm. Acrílica sobre tela. 2011.



Mulher diagrama. 100x70 cm. Acrílica sobre tela. 2011.

Com os experimentos das vanguardas europeias, a questão do método processual nas artes visuais começou a mostrar repercussão. Em *Outros Critérios*, Leo Steinberg confirma essa noção dizendo que “uma pintura moderna tende a ser mencionada hoje como um experimento; não como uma coisa de validade terminal, mas como um degrau em alguma progressão misteriosa impelida por uma causa final [...] estamos lidando hoje com uma arte inteiramente esotérica” (2008, p. 312-313). A força de irreverência das vanguardas europeias e de vontade de inovar fizeram com que a noção de processo passasse a ser considerada também como uma efetiva concretização em obra de arte.

Mas foi a partir de Cézanne que começou a se falar em arte processual, ou ainda, arte informal. Ainda no final da década de 1870, Cézanne inicia uma maneira própria de pintar, marcada pelo uso recorrente de pinceladas modulares dispostas em pequenas séries. Luiz Renato Martins, em uma pesquisa feita sobre o construtivismo discorre sobre isso no texto publicado pela revista do Departamento de Artes Visuais da ECA – USP:

Evoluirá, concomitantemente, para a organização descontínua do tecido pictórico, marcado por intermitências, não apenas quanto à orientação das pinceladas - uma vez que as séries ou blocos se dispõem, cada vez mais, ao longo de vetores com orientações diversas -, mas também apresentando discontinuidades, intermitências e lacunas, no que diz respeito aos modelados e aos campos de cores. Em diversas ocasiões, para além destes esgarçamentos na disposição dos elementos da composição, a própria ocupação da tela, ou seja, o tratamento elementar do suporte se mostrará materialmente descontínuo, uma vez que o pintor apresentará quadros com porções não pintadas, nas quais a tela assoma à vista. (2004, p. 63)

Fazendo uma reflexão sobre a pintura de Cézanne, o que se tem conhecimento são as assimetrias e deformações calcadas numa ambição representacional tão típica do pintor. O que Cézanne pretendia com essa nova maneira de pintar era se contrapor a tradição ao evitar a hegemonia da composição se utilizando de sua própria lógica, regras e combinações sobre a prática e o tratamento físico do material pictórico. (ibid. 2004, p. 64).

Da mesma forma que Francis Bacon, Cézanne também não fazia esboços anteriores à pintura, mas havia, em ambos pintores, um similar entendimento prévio ao ato de pintar. Para Cézanne esse entendimento prévio ao ato de pintar se consistia no *motivo* e para Bacon o *diagrama*. Em “A Dúvida de Cézanne”, Merleau-Ponty ratifica “para todos os gestos que aos poucos fazem um quadro, há um único motivo, é a paisagem em sua totalidade e em sua plenitude absoluta – que justamente Cézanne chamava um motivo” (2004, p. 132). Já o diagrama é descrito da seguinte maneira por Gilles Deleuze, em *Francis Bacon: Lógica da Sensação*:

Fazer marcas ao acaso (traços-linhas); limpar; varrer ou esfregar regiões ou zonas (manchas-cor); jogar a tinta, de diversos ângulo e em velocidades variadas. Ora, esse ato, ou esses atos, supõe que já existam na tela (como também na cabeça do pintor) dados figurativos, mais ou menos virtuais, mais ou menos atuais. São esses dados que serão demarcados, ou então limpos, varridos, amarrotados, ou ainda, recobertos pelo ato irracionais, involuntários, acidentais, livres, ao acaso. [...] São traços de sensação, mas de sensações confusas (as sensações confusas que se traz consigo ao nascer, dizia Cézanne). E são sobretudo traços manuais. (2007, p. 102)

Portanto, o processo criativo como princípio de realização artística guiou o prumo desta etapa, juntamente com o tema do feio na arte e, assim, foi possível constatar a confirmação das etapas de produção em arte como obra viva, pulsante e contínua. Os desdobramentos de uma prática pictórica processual conformam um organismo, organismo este deformado e experimental, em pleno desenvolvimento que se reproduzirá por meio da contínua pesquisa visual, prática e teórica.

5. SOBRE MEU MÉTODO DE PROJEÇÃO: PICTÓRICAS PROCESSUAIS

O que atualmente consiste no meu método de produção pictórica, partiu de uma pesquisa imagética sobre os temas: anorexia, magreza excessiva, transtornos alimentares, transfiguração de corpos, cirurgias plásticas, etc. Muitas vezes, ocorreu a necessidade de transpor as imagens encontradas para o desenho, com fins de: estudar/investigar a localização espacial da figura na obra a ser construída, a perspectiva que condiz com o olhar a ser explorado, proporcionar uma ênfase à deformação, o recorte da própria figura humana e quais contrastes do corpo serão evidenciados e sugeridos como parte do comportamento dramático.

Passada esta etapa, o trabalho começa a ser pensado sobre vias pictóricas, exigindo do olhar o vislumbre cromático e tonal. Existe uma paleta específica pré-concebida e estabelecida pelo uso frequente de determinadas cores e seus tons, que são o azul da Prússia, o magenta, o cor-de-pele, o branco e o preto.



Vergonha 2. 110x70 cm. Técnica Mista. 2013.

A necessidade de enxugar a paleta foi decisiva e houve restrições mais precisas com relação ao preto excessivamente puro. Os tons de azuis sempre foram bastante explorados, e em especial o azul da Prússia que passou a representar o lado obscuro das obras: a densidade cromática inseriu profundidade às composições, e a partir de seu uso frequente as obras ganharam uma ligação importante entre si. Utilizando uma mistura do azul e do cor-de-pele, um verde de aspecto gosmento surge com intenção de suscitar o nojo, o asco. Em contrapartida insinua a possibilidade do aspecto humano, por mais que seja revestido por uma capa podre e deletéria. Entretanto, neste ponto da produção artística, os brancos excessivamente puros estão sendo utilizados frequentemente, já que se busca alcançar um contraste mais artificializado, pois, embora a natureza do orgânico seja um objetivo importante e fundamental a ser atingido, o aspecto da artificialidade, inerente à arte, também é solicitado.

É utilizada e sempre foi preferencial, em meu trabalho, o uso da tinta acrílica, pois por meio dela a possibilidade do efeito plástico e artificial que uma pintura que parte do feio tem como referência fica mais evidente. Porém, o uso da tinta óleo foi também explorado, sendo que por ora se utiliza uma mistura das tintas para que haja um aproveitamento quanto às qualidades de ambas.

É importante evidenciar que a etapa da bidimensionalização por meio do desenho nem sempre é imprescindível, pois muitas vezes o instante criador exige que as ideias a serem delineadas sejam capturadas na tela de forma mais imediata. Como consequência, a mistura de uma rápida racionalização esquemática, visualizada mentalmente, conduz a gestualidade ideal das mãos que marcará a tela.

Como é possível perceber na imagem logo abaixo, os processos do fazer artístico, o rasurar, o apagar, o recobrir, o ocultar, ou seja, as feridas de um longo movimento foram chamadas para serem expostas e constituir, finalmente, o próprio objeto de arte. No livro *Arte Moderna: Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*, Giulio Carlo Argan explica sobre a necessidade da pesquisa visual como etapas:

O fenômeno estético integrado à existência não se apresenta na imagem isolada, que sempre tende a se enrijecer como forma, e sim numa sequência de imagens. Mesmo quando é apenas uma imagem, ela é sempre o momento de uma sequência, idealmente ligado a um antes e um depois. A imagem não é resultado, mas a matéria e o objeto da pesquisa [...] Como a imagem é considerada como fenômeno em si, ela é inseparável da matéria em que se constitui. (1992, p. 516)



Vestígios. 60x60 cm. Técnica Mista. 2013.

Durante a atual fase, minha produção despertou para a exploração de métodos, ou melhor, para a criação de novos métodos, seja filmando e fotografando as partes do processo criativo, concebendo colagens e esboçando novos desenhos a partir da pintura na etapa em que a obra poderia estar finalizada, retirando camadas de tintas, repintando algumas áreas da tela. A importância de reinventar os processos criativos se tornou vital para arte e para a pintura, buscando escapar aos rótulos e legitimar a autonomia dos meios de expressão.

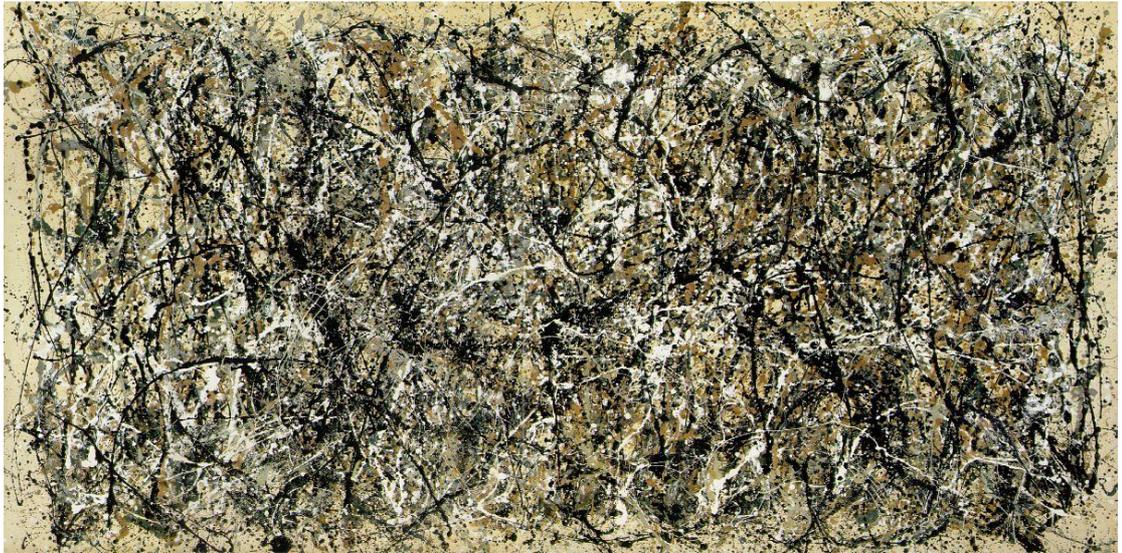
Ernst Gombrich (1999) afirma que o expressionismo tornou relevante as etapas do fazer artístico e que os experimentos da vanguarda expressionista comportariam as características mais nítidas dessa nova forma de entender o processo criativo. Geralmente, as pinceladas de uma obra expressionista se mostram bastante visíveis e parecem ter sido aplicadas livremente. A gestualidade livre foi um processo bastante explorado pelos expressionistas, pois indicava liberdade da ação do corpo. A busca por novas liberdades era um dos maiores princípios que o grupo Brücke tentou alcançar e isso acabou ecoando em liberdade técnica também.

Dessa maneira, o expressionismo alemão, em duas vias de linguagem visual, o cinema e a pintura, compõe um inicial acervo de referências visuais para minha produção. Nesse sentido, a pintura que tenho pretendido realizar veio de um fomento do apercebimento das partes que envolvem um fazer artístico que busca primordialmente uma liberdade na gestualidade pictórica, liberdade na ação do corpo; liberdade, sobretudo, na técnica.

Com a suposta ruptura da modernidade e com chegada da pós-modernidade, o processo e obra como experimentação, a pesquisa visual como obra de arte permaneceu praticamente durante toda a arte do século XX, porém com um enfoque distinto das vanguardas europeias. Os artistas da pós-modernidade perceberam na matéria algo bastante valioso e profundo. Umberto Eco relata, em *História da Beleza*, que para a arte contemporânea a matéria não é apenas corpo da obra, mas também discurso estético. Segundo Eco:

Muitas vezes o artista deixa falar os próprios materiais, as tintas que respingam sobre a tela, o tecido ou o metal que falam com a instantaneidade de uma laceração casual. Assim, a obra de arte pareceu muitas vezes renunciar a qualquer forma para permitir que o quadro ou a escultura se tornassem quase um fato natural, um dom do acaso, como aquelas figuras que água do mar desenha na areia ou as gotas de chuva incidem sobre o barro. (2010, p. 405)

O *dripping*, por exemplo, técnica criada por Max Ernst e amplamente desenvolvida e utilizada por Jackson Pollock, triunfou meio ao Expressionismo Abstrato, da Escola de Nova York. A obra-prima *One: Number 31*, 1950, de Pollock comporta este peculiar gesto pictórico. Em *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, Gilles Deleuze diz que os expressionistas abstratos invertem a subordinação clássica ainda presente nas obras da pintura abstrata, subordinando o olho à mão, substituindo o horizonte por um chão e mostrando um espaço exclusivamente manual “definido pela “planeza” da tela, pela “impenetrabilidade” do quadro, pela “gestualidade” da cor, que se impõe ao olho como uma potência absolutamente estranha onde ele não tem repouso”. (2007, p. 109)



Jackson Pollock, *One: Number 31*. 269.5x530.8 cm. Tinta à óleo e esmalte. 1950.

A inesgotabilidade da prática artística se repercute em pesquisa visual de forma a compor a existência de inúmeras obras que não se fecham como necessariamente o resultado final; o processo é o próprio fim. Diante do surgimento das inúmeras possibilidades apresentadas no curso de graduação em artes visuais, das possibilidades de pesquisas de novas linguagens de natureza experimental não necessariamente pautadas no aparato das tradições artísticas, diante do campo ampliado das artes, segundo os argumentos de Rosalind Krauss (1984), em “A Escultura no Campo Ampliado”, consegui compreender como a pintura abrange uma amplitude dos lugares da práxis artística visual. Assim, os processos e os trânsitos seriam alguns desse lugares.



Mulher azul. 60x60 cm. Técnica Mista. 2013.

O objetivo mais amplo dessa última série, *pictóricas processuais*, de 2013, foi produzir obras que explorassem e evidenciassem, de maneira mais madura e concisa, as características do processo visual artístico, as etapas de criação empregando diferentes linguagens como o uso da fotografia, do desenho e da colagem e a qualidade de seus possíveis materiais e ferramentas, tais como: manipulação da própria tinta, o uso de seus diluidores, usar as próprias mãos, palhas de aço, régua, objetos pontiagudos (lápiz e canetas).

5.1 Pintura em Trânsito na Geografia do Corpo

O método de projeção parte de uma perspectiva do corpo sobre ele mesmo. A autoimagem elaborada na contemporaneidade tem produzido um olhar sobre si mesmo deturpado, porém repleto de camadas – estéticas e conceituais - que podem ser desvendadas por meio de uma abordagem artística.

O método de projeção pode ser considerado a predileção por uma determinada perspectiva que localiza os objetos em relação a um único ponto de fuga, tamanho e composição da figura, a formatação de suas partes a fim de realçar ou diminuir suas respectivas presenças. Resumidamente, ele trata da aceitação de determinadas regras, que, ainda que manipuláveis, precisam ser aplicadas em caso de serem transformadas em proporções devidamente arbitrarias. Acontece o mesmo com as cores e propriedades dos materiais. E, caso se obtenha o disforme, este será o próprio arbítrio das deformações.

A maneira como construímos certas imagens pode estar inserida em um contexto de aspectos da própria coisa, sem necessariamente estar de acordo com proporções reais da mesma. Os cubistas, como Braque que abordou a distorção e a multiplicidade de pontos de vistas, são importantes exemplos disso, pois pintaram figuras ao mesmo tempo de frente, de perfil e de vários tantos outros ângulos, num processo de elaboração de imagem que levou ao limite o modo dos antigos egípcios de pintar o rosto de perfil, com olhos voltados para frente. As figuras humanas, nas artes africanas, também foram importantes referências para os artistas cubistas, pois possuem partes semelhantes aos rostos reais étnicos de seu povo, sem, no entanto, estarem comprometidas obrigatoriamente com as proporções reais da face vista.



Ernst Ludwig Kirchner. *Nude Woman Combing Her Hair*. 125x90 cm. Óleo sobre tela. 1913.

A figura humana faz parte do meu objeto de estudo desde o começo do trabalho e consolida-se tanto no possível-visível quanto naquilo que não pode ser visto, mas que faz parte da essência de todo o conjunto da obra. Certamente, o nu feminino é motivo central, pois em contraposição a uma cultura em que o masculino se sobrepõe em todas as instâncias, o corpo feminino carrega vários significados literais e simbólicos pertinentes ao debate da deformação, que diz respeito sempre ao marginalizado em oposição ao normativo.

Segundo Gill Perry (1998, p. 67), os artistas da Die Brücke utilizaram esse tema, o corpo nu feminino, associando-o ao primitivismo, ou seja, à mulher e à natureza. Entretanto, houve concomitantemente uma preocupação de fazer do nu foco simbólico de uma gama mais ampla de interesses, sociais, culturais e estéticos. As reivindicações partiram da liberdade técnica na expressão artística aos valores antiburgueses e liberação sexual feminina.

Segundo Giannotti (2005), em *O Jogo do Belo e do Feio*, tratando-se de uma tradição pictórica Ocidental, a figura humana se constitui como um objeto por excelência, ao carregar naturalmente todas essas ambiguidades e segredos, pois sendo imagem que é vista e que pode ver, mantém relação dupla e contínua com o mundo. Entretanto, é relevante ressaltar que o modo como isso tudo é percebido é o que de fato estabelece a reflexão do ver e do ser visto para manter a relação dupla e contínua com o mundo. (2005, p. 22)

Tanto o observador de uma imagem construída por um pintor, quanto o próprio pintor veem várias outras coisas de seu mundo implantados nesse jogo como forma de articular sua capacidade de ver, com a diferença de que o pintor também apresenta e sugere maneiras específicas de ver uma imagem. E, embora a individualização histórica de cada um seja

relativa, e por mais que o pintor afigure sempre um algo mais, pois é o produtor de uma imagem, ambos modelam matrizes formais relacionadas ao juízo do belo. (2005, p. 25)

A dor, tanto física como mental, é um componente de destaque, visto que por meio daquele corpo deformado, manifesto visceral e brutalmente, ela se torna presença e relata sobre uma condição psicológica do ser estranho que quer se encaixar na normalidade. A dor seria no trabalho a apresentação de uma referência que existe também como aspectos expressivos gravados no quadro, incitados por meio da sugestão. Vejamos algumas obras abaixo:



Acidez. 80x60 cm. Acrílica sobre tela. 2011.

Giannotti (2005, p. 43) diz que “ao criarmos imagens afigurando algo fixado em alguns de seus aspectos, desde logo construirá uma relação entre a imagem e o *imageado* que ostenta sua peculiaridade na imagem”. Essa relação seria, portanto, na construção de imagens, algo mais do que a presença do *imageado*, mais do que a mera similitude entre as coisas retratadas, na medida em que criam semelhanças entre seus meios de apresentação. Assim, a

dor se apresenta na representação pela instância da evocação, e diz respeito ao *ver como*, ou seja, induz o olhar ao reconhecimento de uma emoção, mas considera também a ambiguidade. No caso das imagens ambíguas, podemos pensar: ao construirmos imagens a partir de um juízo belo/feio estaríamos, ao invés de recorrer à normatividade do referido, recorrendo mais prontamente à normatividade do referente.

É curioso atentar-se para a relação que existe entre uma imagem construída e a coisa vista, que, de fato, existe. Entre elas não há necessariamente uma lógica oposta entre si, ou seja, elas não se rebatem num mesmo esquema de visibilidade, pois a essência da coisa não se resume nesta visibilidade, a começar pelos motivos pelos quais ambas existem, que são distintos. A coisa vista pertence ao seu próprio contexto de existência; já a imagem depende da vontade de se variar métodos de projeção. Como bem explana José Arthur Gianotti (2005), em *O Jogo do Belo e do Feio*:

A figura além de se apresentar como forma diante de um fundo, harmonização das partes, resulta de uma vontade construtora de relações necessárias para que se veja o mesmo desenho ora como algo, ora como representando algo. Não possuo essa liberdade ao dizer que vejo algo, pois não posso passar a ver azul quando vejo vermelho embora diga que vejo o azul. Nem sempre, ademais, vejo o que faço, e, muitas vezes, para vê-lo, necessito alterar minha relação com o mundo, como se a ação em exercício fosse suspensa a fim de revelar outros aspectos importantes para se tornar visível. (2005, p. 34)

No texto, “Dos Limites do Discurso à Eloquência da Imagem”, Jacqueline Lichtenstein (1994) reitera sobre o visível argumentando a partir de um texto de Cícero, dedicado à memória, que diz:

A lembrança daquilo que o ouvido percebe ou o pensamento concebe se conservaria com absoluta segurança se os olhos contribuíssem para transmiti-la ao cérebro; então, o invisível, o inatingível, ao tomar uma forma, uma aparência concreta, uma figura, se tornaria perceptível; e o que foge mais ou menos ao pensamento cairia nas garras da visão. (1994, página)

Assim como arte da memória, a pintura baseia-se em uma técnica de figurabilidade, pois se trata de transpor realidades invisíveis para um espaço figurativo, em que as representações coexistem em vez de se sucederem. O que ocorre é a simultaneidade da presença, numa arte que depende exclusivamente do olhar.

CONCLUSÃO

Esse trabalho, desde o início, teve o cuidado e a pretensão de paulatinamente buscar ponderações e desdobramentos a cada etapa cumprida e acrescentar novas reflexões ao assunto e ao processo criativo. O assunto do feio partiu, primordialmente, do interesse pelo corpo humano e sua capacidade de gerar questionamentos acerca de sua existência. E, apesar da abjeção não ter sido abordada como tema central da pesquisa, fora ela quem deu luz à vontade de criação pictórica. Devo a ela a escolha por desenvolver na pintura minha expressão mais íntegra e genuína.

A última série, *pictóricas processuais*, de 2013, se consolidam num processo criativo que está em continuidade. Enquanto que as pinturas seminais da série *estética dos corpos deformados*, de 2011, partiram de um impulso pela experimentação representacional, estas últimas culminam na experimentação dos materiais e pautam a pesquisa de possíveis, informais e insólitos materiais para serem utilizados na produção de pinturas que explorem o método processual.

Considero, portanto, a essencial incompletude desse trabalho como motivação para futuras pesquisas que, ao dar continuidade à algumas inquietações, consolidar-se-ão em algo mais consistente. O essencial se estabelece no profundo, no determinante, no enigmático; e se confirma, contudo, na intuição e na imaginação criativa. Assim, muitas ideias ainda irão surgir, novas tramas serão trançadas, novas amarras serão atadas. O impulso criador se delonga ao passo de cada tessitura nova abordada.

Bibliografia

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco ; Poética / Aristóteles* ; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo : Nova Cultural, 1991.
- BALZAC, Honoré de. *A Obra-Prima Ignorada; seguido de Um Episódio Durante o Terror*. Porto Alegre. RS: L&PM, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles,; COELHO NETTO, J. Teixeira. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BRAUNE, Fernando. *O Surrealismo e a Estética Fotográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- ECO, Umberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- _____. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FRASCINA, Francis; BLAKE, Nigel; FER, Briony; GARB, Tamar; HARRISON, Charles. *Modernidade e Modernismo: A Pintura Francesa do Século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A Arte no Entre-Guerras*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- GIANNOTTI, José Arthur. *O Jogo do Belo e do Feio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1999.
- HARRISON, Charles, FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo, Abstração: Começo do Século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- KRAUSS, Rosalind. "A Escultura no Campo Ampliado". Revista do curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC – Rio, 1984.
- LOURO, Guacira Lopes. "Teoria Queer – Um Política Pós-Identitária para a Educação". Rev. Estud. Fem., 2001, vol.9, no.2. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8639.pdf>>. Acesso em: 13 dez. 2013.
- MARTIN, Luiz R. "O Debate Entre o Construtivismo e o Produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin". São Paulo: Revista do Departamento de Arte Visuais da ECA – USP, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac &Naify, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do Bem e do Mal*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009

_____, Friedrich Wilhelm. *Crepúsculo dos Ídolos, ou, Como se Filósofa com o Martelo*. Porto Alegre, RS: Ed. L&PM, 2011.

PALHARES, Taisa Helena P.. “Belo: a breve história de uma ideia”. Com Ciência. São Paulo, 2006. Disponível em:

<<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=15&id=145&tipo=1>.

Acesso em: 9 dez. 2013.

PLATÃO. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996

_____. *O Banquete*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

POE, Edgar Allan; BAUDELAIRE, Charles,. *Poesia e prosa: Obras escolhidas*. Rio de Janeiro: Ed De Ouro, 1966.

PRADO Jr., Bento. “Ética e Estética: Uma Versão Neoliberal do Juízo de Gosto”. In: DOMINGUES, Ivan; PINTO, Paulo Roberto Magutti; DUARTE, Rodrigo. *Ética, Política e Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

PUGA, Rogério. Exotismo. Carlos Ceia Dicionário de Termos Literários, Editorial Verbo, Lisboa.

STEINBERG, Leo. *Outros Critérios: confrontos com a arte do século XX: Leo Steinberg*. São Paulo: Cosac &Naify, 2008.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio. “Sobre a beleza do feio e sublimidade do mal”. Com Ciência. São Paulo, 2006. Disponível em:

<<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=15&id=136>>. Acesso em: 9 dez. 2013.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas/Ludwig Wittgenstein*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac &Naify, 2002.

Filmografia

Transfiguration (França, 2011). Edição: Frédéric Petit e Eric Cervera. Performer: Olivier de Sagazan.