



Lauro Gontijo

PINTURA E
ESQUECIMENTO

*Reflexões a cerca do vazio e do
excesso como essenciais*

2015

Lauro Adolfo Gontijo dos Santos

PINTURA E ESQUECIMENTO

Reflexões a cerca do vazio e do excesso como essenciais

Trabalho de conclusão do curso de
Bacharelado em Artes Plásticas, do
Departamento de Artes Visuais do Instituto
de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ruth Sousa.

Banca examinadora: Prof.^a Dr.^a Andrea
Campos de Sá e Prof. Dr. Pedro de
Andrade Alvim.

Dedico a dois seres, extremamente humanos, que, por mais que sintam por não poderem ter proporcionado, a seus filhos, tudo o que queriam, jamais economizaram no amor, que envolveu e envolve todo ato a mim dedicado.

Gratidão e amor aos iluminados Laura e Kaká, meus pais.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora, a Professora Doutora Ruth Sousa, por ter propiciado um ambiente extremamente favorável para o desenvolvimento dessa pesquisa, instigando o aprimoramento das reflexões poéticas acerca do meu fazer artístico. Agradeço ainda aos professores Miguel Simão e Thérèse Hoffmann pela atenção e prontidão. Ao Fernando Nisio, Eduardo Belga e Luiz Gallina, pela paciência de outros tempos. E também aos membros dessa banca, que contribuirão para fortalecer minha pesquisa.

Agradeço ao querido amigo Rodrigo Cruz pela amizade e, principalmente, pelo carinho dedicado ao me apresentar a uma instância do escrever e pensar o texto que me aproximaram intimamente do universo da pintura.

Agradeço ainda ao Netinho Maia pela generosidade e atenção; aos kzeiros, principalmente Marcelo, Jão, Canina e Prancha, pela paciência e a fértil acolhida desses últimos anos; aos jerimãos pelos momentos de descontração; e ao Renato Rios pelo carinho de sempre e as, mesmo que poucas, conversas inspiradoras.

Agradeço especialmente a minha família pelo suporte e torcida incondicionais, e por ensinar-me o amor, pela vida e pelas artes.

Finalmente, agradeço àquela que reúne e transmite, na graciosidade de sua existência, o calor, o equilíbrio e a força contagiantes: a mulher que amo de paixão, Marina.

SUMÁRIO

Lista de figuras 13

ABERTURA 17

ESQUECIMENTO 19

VAZIO 25

CONSIDERAÇÕES FINAIS 57

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 61

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Lauro Gontijo, *Laura*, óleo sobre tela, 60 x 40 cm, 2014, coleção do artista 26
- Figura 2** - Giorgio Morandi, *Natureza morta*, óleo sobre tela, 33 x 35 cm, 1954, Bolonha, Museu Morandi 28
- Figura 3** - Luc Tuymans, *Segredos*, Óleo sobre tela, 52 x 37 cm, 1990, col. particular, Bélgica 30
- Figura 4** - Detalhe da figura 1 32
- Figura 5** - Lucian Freud, *A pintura da mãe IV*, óleo sobre tela, 27,3 x 18,6 cm, 1973, Londres, Tate 33
- Figura 6** - Flávio de Carvalho, *Série trágica I* (croqui), caneta sobre papel, 1947, col. São Paulo 35
- Figura 7** - Flávio de Carvalho, *Série trágica II* (croqui), caneta sobre papel, 1947, col. São Paulo 37
- Figura 8** - Flávio de Carvalho, *Série trágica II*, carvão sobre papel, cerca de 69,4 x 50,4 cm, 1947, col. MAC-USP 39
- Figura 9** - Flávio de Carvalho, *Série trágica IX*, carvão sobre papel, cerca de 69,4 x 50,4 cm, 1947, col. MAC-USP 41
- Figura 10** - Hiroshi Sugimoto, *Cinerama dome, Hollywood*, impressão em gelatina de prata, 42 x 54 cm, 1993, col. Nova Iorque 43

Figura 11 - Hiroshi Sugimoto, *Metropolitan Orpheum, Los Angeles*, impressão em gelatina de prata, 1993. 45

Figura 12 - Hiroshi Sugimoto, *UA Playhouse, NYC*, impressão em gelatina de prata, 1978. 47

Figura 13 - Hiroshi Sugimoto, *Movie Theater*, impressão em gelatina de prata, 1979. 49

Figura 14 - Lauro Gontijo, *Sem título*, óleo sobre tela, 60 x 40 cm, 2015, coleção do artista 51

Figura 15 - Lauro Gontijo, *Sem título*, óleo sobre tela, 60 x 40 cm, 2015, coleção do artista 53

Figura 16 - Lauro Gontijo, *Sem título*, óleo sobre tela, 60 x 40 cm, 2015, coleção do artista 55

ABERTURA

O “esquecimento” é um tema que não é exclusivo da pintura e que aparece também em outras áreas do conhecimento. Ele está presente diariamente nas nossas relações intra e inter-pessoais. Tal caráter comum e cotidiano do esquecimento foi o que motivou a realização das pinturas que apresentarei neste trabalho.

Procurarei nas próximas páginas mostrar ao leitor como venho me relacionando com a ideia de esquecimento por meio da minha pintura. Para tanto, a ideia de “vazio” e “excesso” funcionarão como conceitos fundamentais dessa relação.

ESQUECIMENTO

Ao refletir sobre o meu trabalho artístico, duas preocupações se fazem essenciais. A primeira é a relação que procuro encontrar em minha pintura entre seus aspectos formais e a ideia de esquecimento. A segunda ocorre no âmbito da primeira, dizendo respeito à ideia de excesso de lembranças como contraponto conceitual e formal à ideia de esquecimento.

Passarei diretamente à segunda questão em vista de, por meio dela, começar a definir, ainda que negativamente, a ideia de esquecimento que interessa a esta reflexão. Para tanto, resgato o conto *Funes, o memorioso* (1975), do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899 - 1986), que nos reporta ao universo de um personagem que depois de acordar de um acidente, em que ficou paraplético, não consegue mais se esquecer dos acontecimentos que o cercam. Borges relata que para Funes o presente se torna “quase intolerável de tão rico e tão nítido” (1975). Apesar de todo esforço em estabelecer uma atmosfera que nos transporta para o universo desse ser humano de memória prodigiosa, capaz de dedicar um dia inteiro reconstituindo um outro, e por mais que nos esforcemos para imaginar-nos como Funes, é impossível nos colocarmos em seu lugar. Talvez, porque esquecer seja essencial.

Borges concecta o personagem a uma atmosfera penosa quando fala, por exemplo: do “seu rosto taciturno” (BORGES, 1975); da sua “voz pausada, ressentida e nasal” (BORGES, 1975); quando destaca que Funes havia tido mais lembranças “do que todos os homens tiveram desde que o mundo é mundo” (BORGES, 1975); quando repete “que o menos importante de suas lembranças era mais minucioso e mais vivo que nossa

percepção de um gozo físico ou de um tormento físico”. (BORGES, 1975). Creio que, assim, Borges tenta nos aproximar da ideia de “esquecimento”, como algo essencial.

Estou cada vez mais certo de que todos somos um pouco Funes. Afinal, temos a capacidade de armazenar uma infinidade de memórias, mas diferente do sistema mnêmico de Funes o nosso se utiliza do esquecimento como estratégia de sobrevivência.

Tais estratégias foram objeto de estudo do criador da psicanálise, o médico austríaco Sigmund Freud (1856 - 1939), que abordara esse assunto no artigo Lembranças encobridoras (1899). Segundo Freud nosso sistema perceptual seria capaz de criar fantasias em uma cena infantil. Por exemplo, para representar fatos posteriores, cujo conteúdo estaria ligado a ela por elos simbólicos e semelhantes. Em outros termos, nessa pesquisa, Freud haveria descoberto uma característica determinante da memória, que aponta para a sua capacidade de inventar lembranças para ressignificar fatos posteriores à cena infantil.

Esta característica, enquanto afirma nossa capacidade de reconstruir o passado, assegura também o importante papel do esquecimento no ato de rememorar. Esta estrutura da memória, adquire seu valor como estratégia vital, devido à sua disposição em suprimir acontecimentos traumáticos, e encobri-los com outras lembranças, mesmo que essas sejam aparentemente irrelevantes, ou simplesmente inventadas.

Para esse tipo de ocorrência, Freud acrescenta que existem forças psíquicas que colaboram entre si, da seguinte forma:

o que é registrado como imagem mnêmica não é a experiência relevante em si – nesse aspecto, prevalece a resistência; o que se registra é um outro elemento psíquico intimamente associado ao elemento passível de objeção – e, nesse aspecto, o primeiro princípio mostra sua força: o princípio que se esforça por fixar as impressões importantes, estabelecendo imagens mnêmicas reprodutíveis. (FREUD, 1899).

E ainda, o

conceito de “lembança encobridora” como aquela que deve seu valor enquanto lembrança não a seu próprio conteúdo, mas às relações existentes entre esse conteúdo e algum outro que tenha sido suprimido. (FREUD, 1899).

Por fim, fala sobre a ideia de “lembança falsificada”, dizendo que

nossas lembranças infantis nos mostram nossos primeiros anos não como eles foram, mas tal como apareceram nos períodos posteriores em que as lembranças foram despertadas. (FREUD, 1899).

Com a ajuda de Freud podemos ver o quão complexa é a memória. Para este relato, interessa trazer à tona um pouco da minha relação pessoal com a memória. Relação esta que, por sua vez, influencia a minha prática em pintura.

Uma vez que o esquecimento é transportado para a dimensão do meu fazer pictórico, ele se manifestaria por meio de diversas formas e faturas. Uma delas, somente para introduzir, seria o trabalho com camadas. Em minha pintura existe sempre uma preocupação com as camadas: com o que é coberto, mas ainda aparece; com os arrependimentos¹; em suma, com as relações entre opacidade e transparência.

Portanto, o relato que apresento aqui é uma celebração ao “esquecimento” e, principalmente, é uma celebração à ideia de esquecimento como pertencente à construção poética de minhas pinturas. Tal ideia funciona como um dispositivo de seleção – permanência e/ou apagamento – daquilo que é capturado pelos sentidos no ato de pintar e na relação com os motivos pelos quais me interessam. Funciona como horizonte primeiro da pintura, definindo características da sua fatura material e do seu aspecto formal.

Voltando à digressão anterior, em que procurei falar algo, com a ajuda de Freud, sobre nosso aparelho mnêmico, gostaria de, ainda nessa esteira, abordar suas

¹ Aqui utilizado como referência ao termo italiano *pentimento*, que designa (em muitas línguas) uma pintura, um desenho ou um esboço encoberto pela versão final de um quadro.

Notas sobre o "bloco mágico" (1925). O bloco mágico trata-se de um brinquedo infantil, uma lousa composta por uma base de cera ou resina marrom-escura, sobreposta por duas folhas translúcidas: uma delas é feita de papel encerado e fica em contato direto com a base de cera, a outra é uma folha de celulóide mais fina. A folha de celulóide funciona como proteção ao papel encerado, que é o receptor no qual os rabiscos ficam registrados. Toda essa estrutura resulta em uma superfície onde traços podem ser realizados por meio da pressão de um objeto, como por exemplo, um bastão de ponta arredonda, e em seguida podem ser apagados facilmente, embora permaneçam registrados na base de cera, no interior do brinquedo. Isto é, ao desenharmos nele, o tempo todo estamos acrescentando uma marca em sua base interior, não obstante sua superfície possa ser renovada a cada desenho.

Se me for permitido, gostaria de tentar uma articulação entre o personagem borgiano Funes e a base de cera do bloco mágico. Ambos têm a capacidade de acumular todos os registros. Já a outra parte do brinquedo, isto é, a folha dupla, estabelece uma relação mais direta com o lembrar-esquecer. O apagar estaria ligado à ideia de seleção que o sistema mnêmico faz, como um filtro, que decide qual o momento do descarte de determinado registro, e que deixa o espaço livre para os próximos.

Seria possível pensarmos a memória como uma sobreposição de vários desses papéis do bloco mágico?

Ainda procurando esclarecer os modos de relação da ideia de esquecimento com o meu trabalho, passarei adiante à elucidação de um sentido mais formal dessa relação por meio da abordagem do conceito de vazio. Enquanto minha relação com a ideia de esquecimento resume algo da motivação poética da minha prática em pintura, creio que o uso do vazio como estrutura de composição e encadeamento dos elementos pictóricos assumiria o papel de definir sua espacialidade.

VAZIO



À primeira vista, fica a indecisão se ela está dormindo ou somente descansando os olhos. Os traços que definem sua feição assumem um jogo também indeciso: parecem recusar a inerente linearidade típica do desenho e solicitam a participação de massas turvas, um tonalismo que unifica as partes da pintura. Na aparente tentativa de dissolução das linhas e das massas em tom terroso, a expressão do rosto surge lentamente, insinua-se antes mesmo, talvez, de que estejamos convencidos da compleição da figura. Trata-se de um rosto sem cabeça, ou antes, um rosto que prescinde da sua presença propriamente dita. O que vemos tem a característica de um aparecer imperfeito, intensificado constantemente pela atmosfera de indefinição que permeia toda superfície da pintura. O mesmo nos diz a feição da figura – absorta –, em nada exige de sua aparição desenvoltura ou eloquência.

1

Laura, 2014Óleo sobre tela, 60 x 40 cm,
coleção do artista

A pintura *Laura* foi realizada em 2014, trata-se da segunda realização de um tema que já havia sido trabalhado em 2009, em um formato maior, como parte de um tríptico que não existe mais. É por meio dessa pintura que conduzirei esta análise, pois creio que ela carrega não somente os elementos conceituais que procuro esboçar neste estudo, mas também um sentido projetivo que refestela os caminhos poéticos que venho procurando percorrer com minha prática em arte. Em outros termos, a escolha dessa pintura como fio condutor para esta análise se dá por seu caráter nuclear, ou embrionário, na construção da minha poética. Tanto o interesse em refazer uma pintura que já havia feito, quanto a forma com que esta nova realização se deu encontram aqui um sentido latente. Sabemos que é comum, na história da pintura, os pintores partirem de um estudo em menor formato para um trabalho final em grande escala. Entretanto, no caso da pintura *Laura* ocorrerá o oposto. Ao partir de sua primeira realização em grande escala para uma segunda em menor tamanho, fica evidente uma necessidade de análise mais centrada e pontual. Ao refazer esta pintura em pequeno formato pude dedicar-me com mais atenção a seus aspectos formais e à sua fatura.

Nessa pintura, utilizei um preparo de fundo com gesso crê, que possui um tom terroso claro e transmite uma atmosfera telúrica. Em seguida, desenhei a



imagem, a partir de referência fotográfica, com atenção especial ao peso de linha. A referência fotográfica fica clara quando se observa o escorço da figura, tanto pela perspectiva chapada, quanto pelo foco seletivo no rosto, que é um elemento mais distante do que seu joelho e a panturrilha, por exemplo, que se encontram mais próximos do plano pictórico. Assim que delineados os principais traços da figura, a fotografia fora abandonada, de forma que passei, em seguida, a me concentrar mais nas relações que se davam no próprio plano da pintura em si. Dando seguimento, fora aplicada uma camada bastante diluída de Sombra Queimada (*Burnt Umbra*) que no estado de baixa saturação, aproxima-se da qualidade terrosa do fundo em

2

Giorgio Morandi

Natureza morta, 1962

Óleo sobre tela, 33 x 35 cm

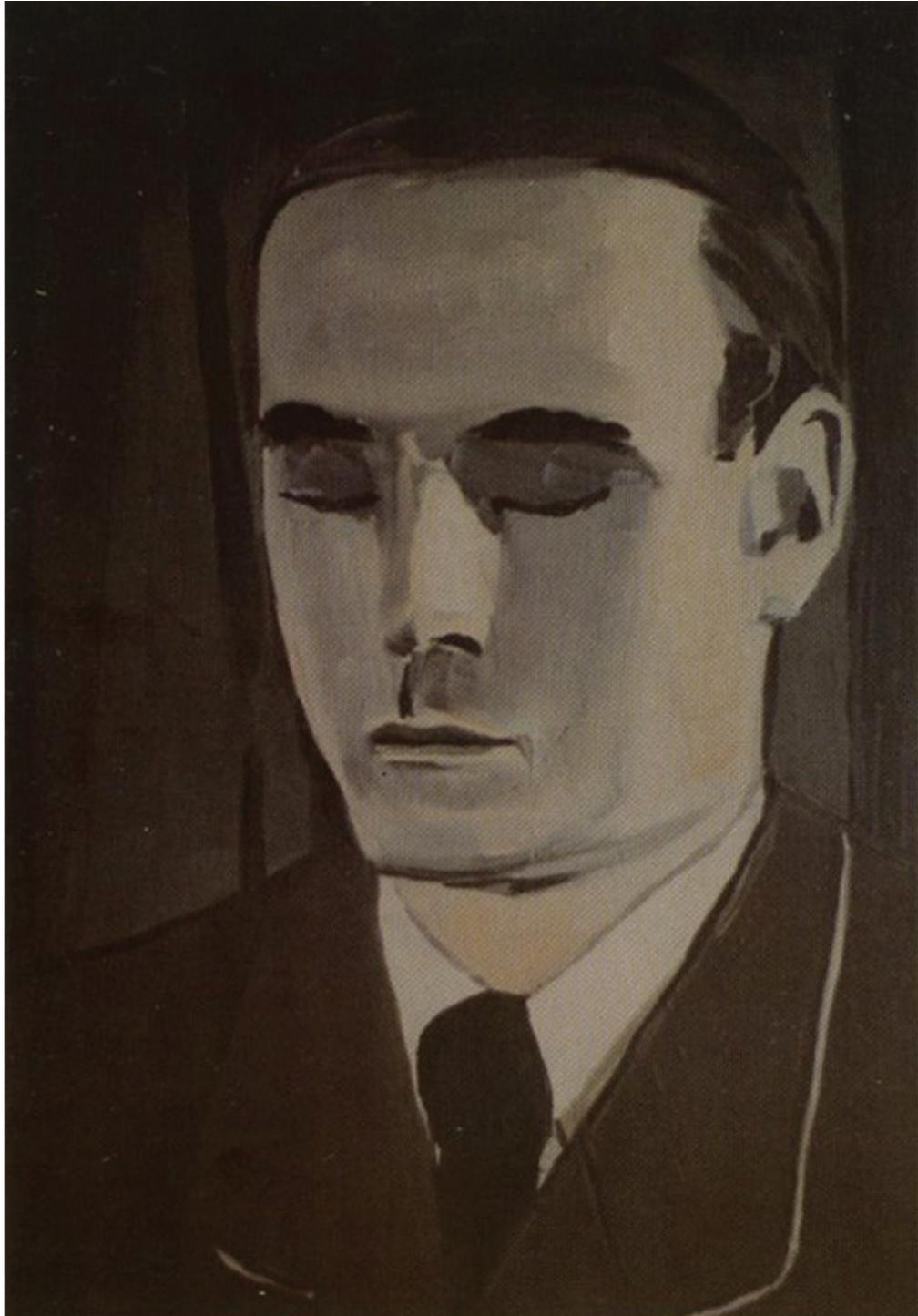
Bolonha, Museu Morandi

gesso crê. A distribuição das áreas lavadas com o pigmento Sombra Queimada se deu entre uma tentativa de definição volumétrica da figura e um concomitante abandono dessa volumetria. De modo que o aspecto geral da pintura nos permitisse ver todo o plano pictórico como uma superfície contínua, um mesmo véu atravessado, em alguns momentos, por uma luz vacilante.

O recurso ao tonalismo como estratégia de unificação das partes da pintura, sem dúvida remete a uma atmosfera ligada às naturezas mortas do pintor italiano Giorgio Morandi (1890 - 1964), muito embora sejam patentes as diferenças processuais que separam o trabalho do pintor italiano do meu. Ainda assim, novamente arriscando uma aproximação, creio que haveria na morosidade que recobre a pintura morandiana um paralelo com minha busca de dotar a pintura de certa lentidão e de uma opacidade amena, que tende a definir sua temporalidade como ligada à natureza da memória/esquecimento. Se na pintura de Morandi as coisas encontram um esplendor na fusão entre matéria e luz, no caso da minha pintura, noto que uma sobreposição entre o corpo da pintura, sua materialidade, e o aspecto vago, esvaziado, da imagem carreguem, por sua vez, certa natureza contemplativa e, em alto grau, turva, que ao instaurar uma contradição entre a presença material e sua imanência tímida e fugidia, a diferencia profundamente da espacialidade morandiana. Enquanto o vazio em Morandi é potência e realização indiferente da matéria, na minha pintura este se dá como esquecimento e apagamento.

Outro pintor que interessa para pensar minha pintura é o belga contemporâneo Luc Tuymans (1958 -). Creio que também sua pintura fale diretamente sobre a atmosfera turva da memória, algo que se confirma não somente em sua fatura, mas também em sua relação com a fotografia. Segundo o pintor brasileiro Paulo Pasta, as pinturas de Tuymans teriam a estranha habilidade de nos remeter à memória da pintura:

quando olho para seus quadros parece que fico me lembrando da pintura. Da maneira como os pintores olham e olharam o mundo. Uma sentença que poderia acompanhá-los seria: “Ah, isso me lembra pintura.” (PASTA, 2012, 75).



Um quadro específico de Tuymans atrai minha atenção, trata-se da pintura *Segredos* [fig. 3]. Nela, temos um sujeito que é retratado de modo que seu busto ocupa quase toda a extensão da tela. O contraste entre o fundo, mais escuro e o tom claro da sua pele direciona nosso olhar para os olhos fechados da figura, que por sua vez, estranhamente, retomam o tom escuro do fundo. Torna-se clara a intenção de Tuymans de insinuar algo que não está ali, como o próprio título parece corroborar. Se de modo geral, suas pinturas “lembram” a pintura, nesta talvez o próprio sujeito esteja se recordando do cerne da atividade pictórica: o enigma que reside na tentativa de dar a ver o mundo enquanto abertura.

Neste momento, creio que a indecisão inicial que recobria a feição da figura em minha pintura *Laura* alcance um termo. Nela, os olhos fechados estão além de um simples aspecto da representação, incorporam a própria energia interna da pintura, isto é, apontam um esquivar-se em direção ao interior do próprio plano denunciando sua natureza movediça, uma vontade interna da pintura de esquecer de si mesma.

Prosseguindo na esteira do entendimento do que seja o vazio em minha pintura, gostaria de cotejar um dos famosos retratos que o pintor inglês Lucian Freud fez de sua mãe, pouco tempo antes dela morrer. Nesses retratos, a relação entre a fatura característica da fase madura de Lucian Freud, que possui como caráter a espessura da carnação e a sobreposição contrastante de tons, entra em conflito com a resignação em que se apresenta a figura retratada [fig. 5]. Na minha pintura, o tema também pode ser definido como retrato de uma figura materna, de forma que as diferentes nuances de realização desse tema, no meu caso e no do pintor inglês, podem nos permitir ainda um ganho para esta análise. Já de imediato, vemos que seria impossível falar de um vazio presente na pintura de Lucian Freud em termos de fatura. O corpo tem demasiada presença material. Entretanto, na pressão que o excesso de fatura causa sobre a figura representada, insinua-se certa angústia subterrânea; nos deparamos com um vazio psicológico, o vazio da morte.

3

Luc Tuymans

Segredos, 1990

Óleo sobre tela, 52 x 37 cm
col. particular, Bélgica



4

Detalhe da Fig. 1

5

Lucian Freud

A pintura da mãe IV,
1973Óleo sobre tela,
27,3 x 18,6 cm
Londres, Tate

De modo completamente díspare, creio que se apresenta a ideia de vazio no meu trabalho. Na superfície lenta da pintura, aquilo que quer ser corpo parece estar sempre adentrando o espaço moroso, de terra, da própria superfície pictórica. Esse espaço é o espaço de uma névoa e, aquilo que quer ser corpo aí, é justamente a afirmação dessa névoa. A afirmação da passagem desse corpo como reflexão da pintura sobre si mesma, como duração que acaba nunca se materializando. O que conecta essa pintura à ideia de esquecimento é que o sentido de vazio que existe nela, reside justamente nessa natureza turva, nessa natureza lenta, que parece o todo tempo estar se transformando. Nesse sentido, ela quer ser esquecimento. Sua figura, de olhos fechados, manifesta a indiferença do seu aparecer. Ela aparece olhando para si mesma.

Talvez seja o momento apropriado para trazer também à luz da análise a *Série trágica* do brasileiro Flávio de Carvalho (1899 - 1973). Pois, após *Laura* ter sido apresentada, estabelecendo uma série de comparações com trabalhos de outros artistas e, mais precisamente, tendo abordado sobre o vazio da morte, em Lucian Freud, este momento específico nos fornece elementos que também se fazem presentes nos desenhos desta série, de Flávio de Carvalho. Porém, os aspectos que aproximam estes trabalhos são, na ver-



dade, um ponto de partida para apresentar seus pontos divergentes. Pois, é por meio das diferenças existentes entre o meu trabalho e os desses artistas que pretendo esclarecer como o vazio se apresenta em minha pintura.

Em sua *Série trágica*, Flávio de Carvalho retrata a mãe nos últimos instantes de agonia antes da morte. Foram os croquis a caneta [fig. 6 e 7] que o artista tinha em mãos, que se transformaram nos desenhos a carvão [fig. 8 e 9], nove no total. Nestes trabalhos, o artista caminha em uma direção estética que se aproxima da que busco alcançar. No entanto, o sentido em que o tema de seus desenhos se dá, assim como sua estruturação formal, nos permite evidenciar ainda mais o caráter do vazio que procuro abordar. Enquanto na série de Flávio de Carvalho, a questão do desespero é latente e o vazio parece mais com o de uma superfície que foi quebrada e resulta em sobra de espaço, em minhas pinturas o vazio se relaciona com a atmosfera de um esquecimento, que apresenta o espaço da tela como não-profundo, como um tecido que simplesmente paira de forma leve e suave. Ou seja, não reflete o que transmite os desenhos da *Série trágica*, pois, o vazio da perda, desesperador, nos apresenta uma imagem perturbada, onde os espaços vazios são réstias fragmentadas das coisas. Nesse sentido, a enervação das linhas, em sua dinâmica do traço, contribui para reforçar o clima dramático.

Ao lidar com as variantes da efetivação da ideia de vazio, entendo que teríamos ambiente propício que nos incitaria a utilizar essa investida de Lucian Freud e de Flávio de Carvalho, em representar a iminência de morte, para abordar uma outra questão, o tempo, que considero estar vinculado também à ideia de perecimento e que, por consequência, fornece um ganho no intuito de delimitar a dimensão que o vazio assume em minhas pinturas.

Nesse intuito, arriscaria esclarecer a questão do tempo na sua relação como o vazio em minhas pinturas, por meio da série *Theaters* [fig. 10, 11, 12 e 13], do artista contemporâneo japonês Hiroshi Sugimoto (1948 -). Nesta, o tempo de exposição é fator determinante para a luz de sua fotografia, apresentada adiante. Desde a década de 70, Sugimoto fotografa salas de cinema e ci-

6

Flávio de Carvalho

Série trágica I
(croqui), 1947

Caneta sobre papel,
col. São Paulo



7

Flávio de Carvalho

Série trágica II
(croqui), 1947

Caneta sobre papel,
col. São Paulo



8

Flávio de Carvalho

Série trágica II, 1947

Carvão sobre papel, 69,4 x
50,4 cm, col. MAC-USP



9

Flávio de Carvalho

Série trágica IX, 1947

Carvão sobre papel, 69,4 x
50,4 cm, col. MAC-USP



nes *drive-ins* americanos durante sua projeção. O tempo de exposição utilizado para a fotografia corresponde ao tempo de projeção do filme. Isto lhe permite captar a duração de todo o filme em um único disparo. O que resta visível, desse tempo comprimido, é uma tela de cinema brilhante, que ilumina a arquitetura do espaço. Como resultado, em vez de um evento relacionado ao conteúdo, o filme apresenta-se aqui como a relação entre tempo e percepção espacial. Ao tentar captar tudo em uma única foto, ele se depara com a questão do acúmulo, que gera apagamento. Ou seja, o excesso se materializaria no vazio.

Esta série de Sugimoto ilustra bem o conceito de “coeficiente artístico”, de que trata Marcel Duchamp (1887 - 1968), em *O ato criador* (1965), onde discorre sobre a ideia de que, no ato criador, há um componente inconsciente que reside na diferença entre a intenção e o que de fato foi feito. Em resumo, Duchamp complementa dizendo que:

o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredito final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos. (DUCHAMP, 1965).

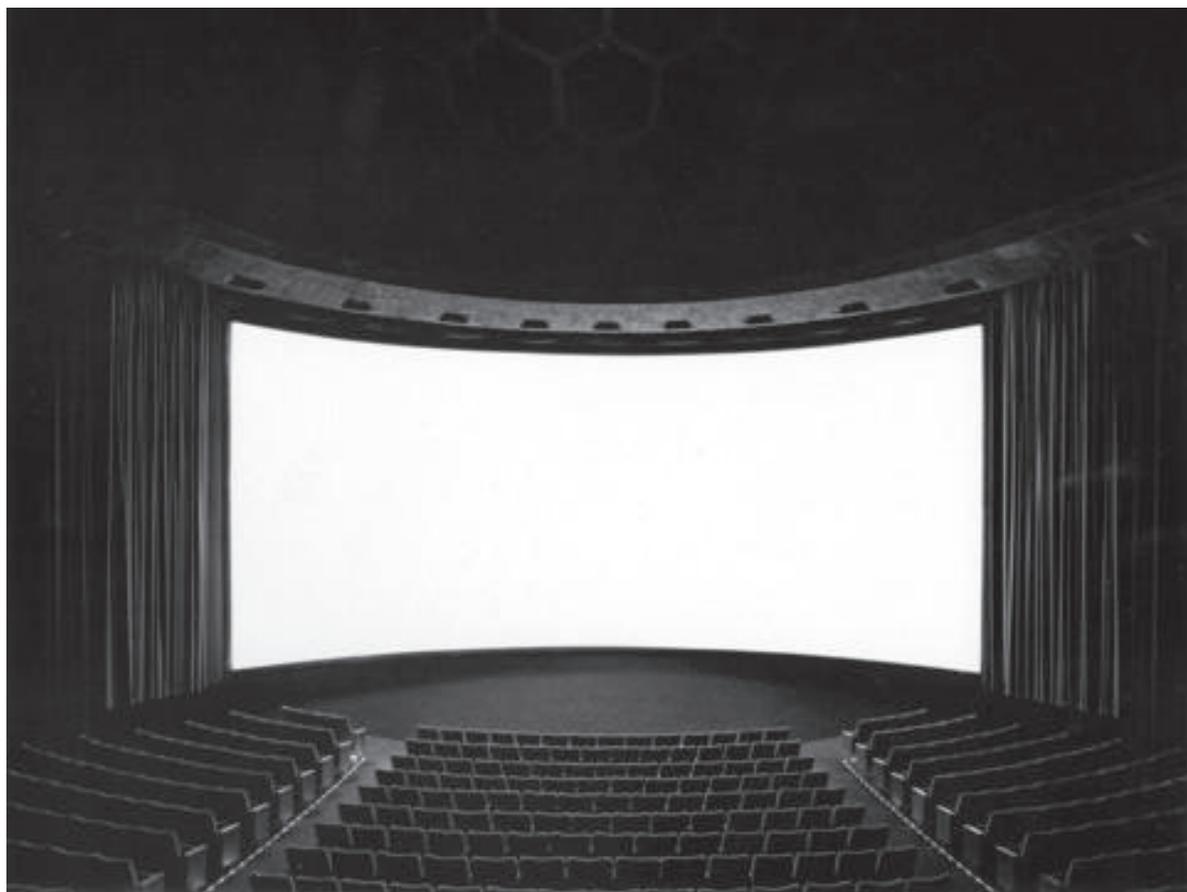
Desse modo, a ideia de tempo carregaria o sentido da manifestação, o sentido da fotografia. E, no meu trabalho, da mesma forma, isso acontece. A tentativa da pintura, nesse sentido, e a forma como ela carrega o tempo, é fazer com que não seja simplesmente um momento, um *frame* da realidade, mas tratar de conectá-la à memória, fazendo dela uma espécie de devaneio, longo e lento. Ela, no que diz respeito ao que fica sobre a superfície da tela, na verdade, é uma duração. Não é um aqui-e-agora. Ela é uma série de elementos formais de ordem material, e de ordem da representação, que carrega uma duração. Essa noção de tempo na minha pintura tem a ver com a ideia de vazio que aqui procurarei aprofundar.

Após explorar vários aspectos, sob a luz dos trabalhos de outros artistas, acerca do entendimento da ideia de vazio, na sua estrutura de composição

10

Hiroshi Sugimoto
Cinerama dome,
Hollywood, 1993

impressão em gelatina de
prata, 42 x 54 cm,
col. New York





11

Hiroshi Sugimoto
Metropolitan Orpheum,
Los Angeles, 1993

impressão em
gelatina de prata



12

Hiroshi Sugimoto

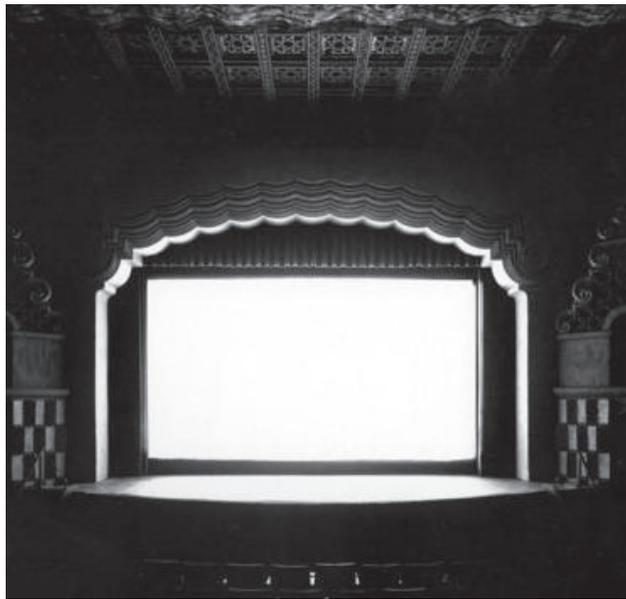
UA Playhouse,

NYC, 1978

impressão em
gelatina de prata

13

Hiroshi Sugimoto
Movie Theater, 1979
gelatin silver print



que define a espacialidade em meu trabalho, entendo que a compreensão do meu lugar de fala no território da pintura se complementaria, de modo fundamental, ao apresentar ao leitor os desdobramentos formais que estas reflexões ajudaram a propiciar, com as outras pinturas desta série.

Nesse sentido, é importante reforçar o fato de *Laura* funcionar, nesta pesquisa, como ponto de partida tanto para as considerações já estabelecidas, quanto para as que se seguirão.

De início, ao intencionar a série de pinturas que apresentarei na sequência, visualizei a necessidade de destacar alguns pontos fundamentais, em *Laura*. O primeiro deles, os olhos fechados das figuras retratadas [fig. 14, 15 e 16], optei por preservá-lo (ou seja, o utilizei também nas demais pinturas) por entender, que esta característica retoma a ideia, fundamental, de que minha pintura manifesta a indiferença de seu aparecer, na medida em que, ao olhar para si parece querer ser esquecimento.

Já em relação aos outros pontos, que estabelecerei, gostaria de experimentar outros modos de aplicabilidade. Estas novas variantes, podem se dar tanto na ordem da fatura material; quanto através da disposição dos elementos da composição, considerando também a questão dos espaços vazios; e ainda, da dinâmica e natureza dos traços do desenho que circunscreve a forma.

Na primeira delas, ao experimentar uma nova possibilidade, como podemos ver na figura 14, percebe-se que as pinceladas, ao se evidenciarem, revelam uma característica que antes era pouco evidente: o ritmo. Com isso, possibilita que minha pintura alcance um patamar diferenciado. Ela ainda permanece dotada de certa lentidão, por ainda preservar a baixa saturação, mas, por outro lado, sua opacidade começa a se distanciar, em certa medida, da característica amena alcançada por *Laura*, pois ganha em peso. Em outros termos, a pintura incorpora um pouco mais de carga, em sua fatura, e transmite um ritmo que encorpa a atmosfera da cena.

Já no que diz respeito à composição, enxerguei três subtópicos correlatos a serem explorados: a totalidade que as áreas de saturação do Sombra

14

Sem título, 2015

Óleo sobre tela, 60 x 40 cm,
coleção do artista



queimada ocupam no plano da pintura; a proporção que as faces, interesse central na pintura, dessas figuras ocupam em relação ao todo; e os espaços vazios. No que tange às áreas eleitas para se explorar as relações de saturação do Sombra queimada, que contribui com a atmosfera turva dessa natureza contemplativa, a figura 15 assume lugar de destaque, justamente, por esse recurso ocupar uma área maior do plano da pintura. Já as outras, incluindo *Laura*, se equiparam. Mesmo que a figura 14 pareça transmitir uma sensação de que não se encaixa nessa equivalência. Mas, talvez, isso aconteça principalmente pelo fato de que a face, nela retratada, ocupa um espaço maior em relação às outras. Isto é, este elemento prioritário, no que diz respeito ao trato pictórico, aparece nela em uma proporção maior, assim como na figura 16.

Em relação aos espaços vazios, minha pintura parece assumir a atmosfera desse aspecto vago, esvaziado, de forma mais decidida, no autorretrato, da figura 16.

Nas duas pinturas [fig. 14 e 15], realizadas depois de *Laura*, os traços que definem as feições de suas figuras se mostram ainda menos evidentes. Se antes eles já pareciam recusar a inerente linearidade típica do desenho, agora essa característica se intensifica mais ainda. Para além, do juízo de valor que essa experiência possa suscitar, o fato é que, ao utilizar um material mais denso, no caso o grafite, que inclusive possibilitaria captar a forma pretendida com mais exatidão, por outro lado, o peso de linha que havia coquistado, parece ter sido comprometido. E novamente, é por meio do autorretrato [fig. 16], pintura que parece ter se firmado como um filtro que tanto recupera determinadas características, experienciadas em *Laura*, como nos apresenta novas possibilidades. Esta pintura específica, alcança este grau de importância, talvez pela liberdade que me permiti em arriscar novas alternativas, mesmo diante de uma possibilidade latente em provocar um desvio muito brusco no percurso intensionado.

Retomando a questão da dinâmica do traço, o carvão prensado (que é o mesmo material utilizado no desenho da figura em *Laura*) possibilita, no

15

Sem título, 2015Óleo sobre tela, 60 x 40 cm,
coleção do artista



meu caso específico, uma segurança maior no tracejado. Nesse sentido, ao trabalhar essa relação das linhas decididamente aparentes, busco potencializar sua relação com as áreas que exploram a relação de opacidade e transparência do Sombra queimada, principalmente naqueles momentos em que solicita a participação de massas turvas.

Antes de finalizar esta parte, considero válido abordar alguns outros aspectos, como a saturação, por exemplo, que na sua relação entre as partes da pintura, revela a volumetria. Sobre este ponto, é importante destacar que algumas pinturas exploraram um pouco mais a amplitude dessa relação, propiciando um distanciamento maior, entre o claro e o escuro.

E, por fim, retomo ao autorretrato [fig. 16] para tratar da lucidez com que parece ter alcançado na medida em que reúne elementos importantes. Nela, por exemplo, o rosto, ponto de interesse central, é descentralizado no plano da pintura. Isso cria fisicamente, também, a sensação de um vazio - além das outras instâncias deste aspecto que sua natureza contemplativa retoma. O fato, por exemplo, desata face, parecer se esquivar em direção à direita do plano, reforça ainda mais a importância do vazio em minhas pinturas. Por um instante, podemos pensar que não há vínculo físico entre os elementos apresentados nessa pintura. O espaço vazio que surge entre seus elementos, parece, ao mesmo tempo que contribui para uma atmosfera reflexiva, denunciar a existência de infinitas possibilidades, de conexões que podem ser estabelecidas. Este caminho em direção ao interior da pintura, onde ela parece olhar para si mesmo, contribui para ampliar a indiferença desse aparecer imperfeito.

Todas essas considerações, no âmbito da reflexão acerca das pinturas realizadas para esta série, colaboram para uma compreensão em direção ao amadurecimento da construção poética de um fazer pictórico.

16

Sem título, 2015

Óleo sobre tela, 60 x 40 cm,
coleção do artista



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O esforço em incorporar, à minha prática em pintura, aspectos conquistados a partir das reflexões desenvolvidas nos tópicos anteriores, acerca do que pode ser possível extrair da combinação entre minha relação pessoal com o esquecimento; e as ideias de vazio e excesso, não se encerra, ao cumprir aqui a praxe metodológica de apresentar ao leitor os pontos conclusivos.

O primeiro deles, diz respeito à confirmação do lugar que o esquecimento assume em meu fazer pictórico que, por meio de seu caráter comum e cotidiano, determina a motivação primeira de minhas pinturas.

Em seguida, podemos visualizar claramente quais características a ideia de vazio, estrutura de composição e encadeamento dos elementos da pintura, assume ao definir sua espacialidade. Pois em minha pintura este aspecto retoma o esquecimento, enquanto apagamento, que se dá em sua própria superfície. Nesse sentido, ela exprime certa natureza contemplativa, que se dá por meio de uma contradição entre sua presença material e a intrínseca timidez, o aspecto fugidio, de sua imagem. Essa atmosfera que, em certo grau, alcança um aspecto turvo, dialoga com o tonalismo que unifica as partes da pintura. Tal caráter, nos transporta a uma instância em que a minha pintura, ao desejar ser corpo, parece penetrar o espaço moroso, de terra, e se apresenta como duração que acaba nunca se materializando. Nesse sentido, se estabelece como ligado à memória de um devaneio longo e lento e não como um *frame* da realidade. Ao insinuar algo que não está ali, tal aspecto apresenta o espaço da tela como não-profundo, como um tecido que paira, leve e suave.

Por fim, tem-se a lentidão em que surge a expressão do rosto, característica de seu aparecer imperfeito, que é intensificada pela atmosfera de indefinição de todo o plano pictórico. Ademais, para além do que a simples representação possa suscitar, os olhos fechados das figuras retratadas conquistam seu caráter essencial na medida em que incorporam a própria energia interna da pintura. Essa fuga em direção ao interior do próprio plano, denuncia sua natureza movediça. Em outros termos, ao aparecer olhando para si mesma, manifesta a indiferença de seu aparecer, desejando seu próprio esquecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGSON, Henri. *Matéria e memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORGES, Jorge Luis. *Funes, o memorioso*. In: Ficções. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

COIMBRA, José César. *Freud, Lacan, Bergson e Foucault – considerações acerca do tempo, da memória e do esquecimento*. São Paulo: Cone Sul, 1997.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FREUD, S. Lembranças encobridoras. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, vol. 3, pp. 285-306, 1899/1996.

_____. Recordar, repetir e elaborar. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, vol. 12, pp. 161-174, 1914/1996.

_____. Uma nota sobre “o bloco mágico”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, vol. 19, pp. 253-262, 1925/1996.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). In: *O meio como ponto zero - metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Rio Grande do Sul: Editora da UFRGS, pp. 15-33, 2002.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil – ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PASTA, Paulo. *A educação pela pintura*. São Paulo: Perspectiva: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado – imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). In: *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Rio Grande do Sul: Editora da UFRGS, pp. 123-140, 2002.

