

Sergio Leo de Almeida Pereira

AUTORRETRATOS COM ELA

Desenhos em queratina

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

Orientador: Prof. Dr. Pedro Alvim

Brasília, setembro de 2012

“O cotidiano é platitude (o que atrasa e cai, a vida residual que preenche nossas latas de lixo e nossos cemitérios: sucata e refugo), mas essa banalidade é também o que há de mais importante, se ela faz voltar a existência à sua espontaneidade e tal como é vivida _ no momento em que, vivida, ela escapa a toda formulação especulativa, talvez a toda coerência, toda regularidade” Maurice Blanchot, Everyday Speech (tradução minha).¹

INTRODUÇÃO

“AUTORRETRATOS DE QUERATINA – COM ELA” é a evolução de um trabalho de alguns anos, que une experimentação com um novo material, o pigmento orgânico obtido a partir da barba do artista, a um propósito artístico: a elaboração de desenhos figurativos, referenciais, a partir de imagens pré-existentes obtidas em um contexto médico, com raios X, ressonâncias magnéticas e similares.

O trabalho com esse material e esse tipo de imagem levanta questões relativas à tradição do fazer artístico, do desenho, da pintura e do autorretrato, que procurarei detalhar neste texto.

O desenvolvimento do trabalho, que começou como mera experimentação de material, transformação de dejetos orgânicos em pigmento artístico _ e ligado a questões

¹ In JOHNSTONE, 2008, pág. 36. *“The everyday is platitude (what lags and fall back, the residual life with which our trash cans and cemeteries are filled: scrap and refuse), but this banality is also what is most important, If it brings us back to existence in its very spontaneity and as it is lived – in the moment when, lived, it escapes every speculative formulation, perhaps all coherence, all regularity”* Ou, no original: *“Le quotidien, c'est la platitude (ce qui retarde et ce qui retombe, la vie résiduelle dont se remplissent nos poubelles et nos cimetières, rebuts et détritiques), mais cette banalité est pourtant aussi ce qu'il y a de plus important, si elle renvoie à l'existence dans sa spontanéité et telle que celle-ci se vit, au moment où, vécue, elle se dérobe à toute mise en forme spéculative, peut-être à toute cohérence, toute régularité”.* (Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*).

como a abjeção², a representação da vida, a morte e mortalidade _ me levou a reflexões sobre a significação das imagens escolhidas e do tratamento dado a elas pela técnica determinada a partir do material usado. Percebi que, ao escolher imagens para diagnóstico como referência para os desenhos feitos, eu não só me apropriei da história médica das pessoas escolhidas, como essa história deixou uma marca importante no trabalho _ para o qual passaram a ser atraídas as pessoas que me servem de “modelo”.

Ao associar o histórico radiológico de pessoas próximas a meu trabalho artístico, eu o retirei do contexto hospitalar e dei a ele um novo papel, o de falar sobre a humanidade de cada indivíduo em sua *fisicalidade*, na fragilidade e permanência de cada um, enfatizada pelo uso de um material que já foi corpo, vivo, e ganha autonomia, com sua existência como obra artística. Tanto no material quanto nas imagens usadas no trabalho, lido, de maneira transversa (por alusões trazidas pelo modo de ser de minha obra), com a incorporação da ideia de cotidiano na arte, tal como se passou a trabalhar a partir dos anos 60 do século passado, e, especialmente dos anos 80 em diante, com a recuperação de aspectos da vida diária até então excluídos do discurso corrente por não serem considerados dignos de atenção ou de apreciação estética³.

² KRISTEVA, 1982. O conceito de “abjeção”, na teoria crítica está associado à obra “Powers of Horror”, da teórica e psicanalista Júlia Kristeva, que, rompendo limites da semiologia na análise das obras de arte, discorre sobre a experiência de fundação da individualidade a partir da separação do sujeito em relação ao corpo materno, e da consciência do ser como ser vivente a partir da percepção a fronteira entre o corpo e suas excreções ou resíduos. Diferentemente do objeto, que pode ser apropriado pela linguagem, o abjeto é o que não se quer ver, o que nos faz temer uma volta ao estado de indiferenciação entre o Eu e o mundo. “Toda abjeção é, na verdade, reconhecimento do *querer* (want) sobre o qual todo ser, significado, linguagem ou desejo é fundado (pág 5, tradução minha). “Portanto não é a falta de limpeza ou saúde que causa abjeção mas o que perturba identidade, sistema, ordem. O que não respeita fronteiras, posição, regras” (página 4). Kristeva defende que o que está em questão, na ideia do abjeto, não é a oposição entre consciente ou inconsciente, mas entre eu e Outro, entre o dentro e o fora. O cadáver, que é, ele próprio, resultado da expulsão do “Eu”, causa violenta repulsa porque elimina as fronteiras entre o que existe e o que deixa de existir. Ao usar o resíduo de meu barbear e trabalhar com o que seria, a princípio, uma parte morta de meu próprio corpo, faço meu trabalho tocar esse universo descrito por Kristeva; mas ao me apropriar dessa substância e tratá-la como objeto, como material, creio ter feito meu trabalho dirigir-se para outros terrenos. O abjeto permanece como em suspensão, potencialmente presente, mas domesticado pela sua sujeição aos meus propósitos artísticos, ao desenho e à representação. Diferentemente de outros artistas, que enfatizam o caráter desestabilizador, contraditório do que seria abjeto, eu o trago para um terreno familiar e passível de significação. Meu desenho e sua apresentação, como um ritual, dão significado ao que, sem essa mediação artística, seria apenas dejetos, ira beirar o abjeto.

³ JOHNSTONE, 2008, pág. 12 a 18 e 141 a 147. Michael Sheringham (JOHNSTONE, pág. 142) diz que “...o cotidiano não pode ser reduzido a seu conteúdo. Não é só a repetição que faz das atividades diárias parte da *cotidianidade*, mas a variação e sedimentação interminável que...torna o cotidiano uma esfera de invenção. Dirigir para o trabalho, pegar as compras no mercado, falar com amigos, todos são fenômenos objetivos... mas o cotidiano envolve algo que mantém unidas essas coisas, sua continuidade ou ritmo, ou perda deles, algo que é adverbial, modal e, em última análise, ético, porque tem a ver com a *art de vivre* individual e coletiva” (tradução minha).



Figura 1. "Autorretratos com Ela", na Galeria Espaço Piloto, 2012

Neste texto, buscarei relatar a origem e desdobramento de meu trabalho artístico. Falo sobre a origem da experimentação técnica, contagiada pela compulsão de colecionador do artista, que se transforma em meio de apreensão do mundo; detalho a técnica desenvolvida para trabalhar com o material original que elegi como meio de expressão; e procuro tirar, da prática, desdobramentos e fundamentos no campo da teoria, apontando para possibilidades futuras do trabalho. Dadas as limitações de escopo e espaço desse tipo de texto, e em favor da fluência e da clareza de minha linha de raciocínio, evitei deliberadamente uma divisão esquemática entre a exposição teórica e a metodológica, e procurei mesclar a descrição teórica com as reflexões, próprias e emprestadas de outros autores.

O PROJETO



Figura 2. Autorretrato com Ela #3 (2012)

Este trabalho nasce de uma prática, mais que de uma reflexão teórica. Parte de um impulso de experimentação. Está vinculado à reação do artista contra a divisão das coisas do mundo entre úteis e não-úteis, entre materiais de uso _ ou com funções definidas _ e lixo ou dejecto, imprestável e destinado ao descarte. Esse é um hábito de colecionador, de resgatar da inutilidade e do esquecimento coisas destinadas ao refugio, à rejeição. É algo ligado intimamente à vida do autor deste trabalho, desde a infância de colecionador de selos, chaveiros, moedas, desenhos, pedaços de madeira até a maturidade, de um indivíduo fascinado pela reciclagem, com o hábito obsessivo de guardar objetos imprestáveis visando uma reutilização futura.

A ideia de usar o material depositado no aparelho de barba, toda manhã, surgiu em 2005, em aulas sobre materiais em arte, durante pesquisas com pigmentos na preparação de tintas. A pesquisa sobre confecção de tintas me mostrou que tinha à disposição um pigmento *sui generis*, que poderia valer a pena adotar para minha prática artística.

O pigmento é assim definido por Ralph Mayer, em seu Manual do Artista: “*substância colorida e finamente dividida, que passa seu efeito de cor a outro material, quer quando bem misturado a ele, quer quando aplicado sobre sua superfície em uma camada fina. Quando o pigmento é misturado ou moído em um veículo líquido para formar uma tinta, ele não se dissolve, mas permanece disperso ou suspenso no líquido*”.

Entre as qualidades esperadas de um pigmento, Mayer aponta as de ser um pó macio e finamente dividido; ser insolúvel no meio no qual é utilizado; resistir à ação da luz solar sem mudar de cor, sob as condições em que a pintura pode normalmente ser exposta; não deve exercer ação química prejudicial sobre o meio ou sobre os outros pigmentos com os quais deve ser misturado; ser quimicamente inerte e não se alterar quando misturado com outros materiais ou quando exposto a atmosfera; ter o grau apropriado de opacidade ou transparência para se ajustar ao propósito para o qual foi concebido.

Essas e outras qualidades podem ser encontradas nos pigmentos comercializados ou em materiais alheios à prática tradicional. Uma antiga compulsão pelo reaproveitamento de materiais, contra o descarte de objetos ou elementos ligados de alguma forma à minha vida, levou-me quase naturalmente a aproveitar um material com que me defronto diariamente, até então apenas um resíduo de minhas atividades diárias e de minha adaptação cotidiana a meus papéis sociais.

Algo relacionado ao meu corpo, mas não uma excreção ou uma secreção corporal (que dariam ao trabalho filiações e características distintas, e outras implicações filosóficas); uma parte do próprio corpo, regularmente cortada e regenerada: o resíduo da barba domesticada todas as manhãs e que resta, em forma de um pó de grossos fragmentos, no depósito do barbeador elétrico.

Escolhido o que seria pigmento, ao decidir usá-lo como material plástico para o trabalho artístico, experimentei sua aplicação em técnicas tradicionais, a têmpera e a

tinta acrílica. Ele comportou-se razoavelmente bem, adaptando-se às suas funções pigmentares, ajeitando-se quase perfeitamente à definição técnica de Mayer, como pó macio, insolúvel, inerte, relativamente imutável ao ser exposto à luz (o que constatei empiricamente, após seis anos de prática).

O fato de não ser “finamente dividido” impede, porém, que se comporte como um pigmento no sentido estrito do termo, diluindo-se homoganeamente em um meio. Pelo fato de que esse material confere cor _ preta ou próxima ao preto _ às áreas do desenho que produz e permite delinear superfícies e texturas, decidi adotar o termo “pigmento” para me referir a ele, mesmo compreendendo que, devido a suas características físicas, composto por segmentos bem maiores que os grãos minerais ou de origem orgânica que compõem os pigmentos tradicionais, meu “pigmento” não se dispersa de maneira homogênea nos meios usados como diluente, e, ainda que se preste a colorir superfícies ou traças linhas, mantém sua personalidade, como coleção de fragmentos, só tornando-se uma superfície unitária na visão do espectador, como ocorre em certas imagens impressionistas.



Figura 3. "Olhar" (2005)

No que é bem mais que uma simples opção técnica, decidi não reduzir os fragmentos a pó para diluir o pigmento, nem aplicá-lo diluído em um médium, como cheguei a fazer, nos primeiros testes, com gema de ovo (em têmpera) ou acrílico polivinila usado em tinta acrílica. Resolvi, a princípio, aplicá-lo diretamente, seco, sobre uma superfície, e fixá-lo posteriormente. Decidi fazer desenhos com esse material orgânico, o pó da barba, que chamarei pelo nome da proteína fibrosa da qual ele é constituído: queratina.

Experimentei desenhar em duas etapas: primeiro, com grafite sobre papel, pelo meio tradicional, copiando em seguida a imagem, com o pigmento, em uma placa de acrílico superposta ao desenho. Pareceu-me coerente usar, como modelo, partes de meu próprio corpo, também em fragmentos. Fiz desenhos dos pés, da boca, da orelha, de dedos.

Refletindo sobre esse trabalho, concluí que a escolha desse material traz à atenção muito mais que apenas suas características físicas como “pigmento”. Sua presença é um traço de minha existência real, de mim mesmo, pedaço de corpo posto sobre uma superfície lisa e limpa; resíduo de minha domesticação cotidiana, agora domesticado por mim, como imagem criada.



Figura4. Autorretrato #1 (2008)

Essa constatação levou-me ao passo seguinte, de escolher não mais imagens criadas especificamente para o trabalho tendo meu corpo por referência, mas recolher no mundo imagens já existentes, que também se referissem ao ciclo vital, à minha existência e à sua transitoriedade. As próprias imagens escolhidas como referência tinham sua vida transitória; são material destinado ao abandono, após o evento que lhes deu origem: radiografias e imagens médicas obtidas por ressonância magnética.

Passei a fazer coleções das imagens ligadas a circunstâncias médicas, patológicas, criadas para um propósito específico, às quais, no entanto, dou outro uso, o

artístico, ampliando sua dimensão referencial para além de sua função de auxiliar para diagnósticos médicos. Meu trabalho agrega essa característica de coleção, o que me impele a exibir os desenhos em conjunto, ou em associação entre si.



Figura 5. Autorretrato (2008)

Coleção vem do latim *collectio*, e sua origem etimológica a liga ao “ato de juntar, apanhar, recolher”⁴. É o que faço: recolher o material que, de outra forma, seria rejeito, e apropriá-lo para outro uso. Invertendo a frase de Susan Sontag, a propósito do encontro entre a compulsão enciclopédica e a de colecionador de Walter Benjamin, “aprender é uma forma de colecionar”, colecionar também é uma forma de aprender.⁵ A reunião de objetos que guardam uma afinidade entre si nos permite atentar para características insuspeitas desses objetos, para além das aparências que os ligou em uma coleção. Minha coleção de imagens, e o material recolhido para sua confecção constituem uma provocação artística, ao traçar uma história particular das pessoas que retrato, usando um elemento cotidiano de minha história particular, que mudará de coloração, com o tempo, agregando, pela própria natureza do material, uma nova referência aos temas do trabalho.

⁴ MACHADO, 1977 e HOUAISS e VILLAR, 2001.

⁵ SONTAG, 1986, pág.98

A CONFECÇÃO DOS AUTORRETRATOS

Devemos buscar o sentido da própria vida “nos eventos mortos do passado eufemisticamente conhecidos como experiência”, afinal “somente se pode entender a história porque é fetichizada em objetos físicos”, escreve também Sontag⁶, referindo-se a uma ideia de Walter Benjamin. Em meu trabalho, produzo objetos e busco traçar retratos a partir de imagens ligadas à mortalidade e fragilidade humanas, um ângulo nada convencional de uma história, minha e de pessoas que me cercam. O retrato, visto assim, é vivo, cobra atenção à sua existência para além da imagem e da semelhança. O título das obras feitas a partir desse esforço inclui sempre o termo “autorretrato”, pela referência que os desenhos fazem, à sua maneira, a mim e a minha história. A coleção de objetos que produzo a partir desse trabalho é uma espécie de tradução também da história das pessoas retratadas, de um aspecto dessa história habitualmente considerado acidental, a-normal, alheio a seu cotidiano, mas, na realidade, essencial para a constituição dessa própria história.

Como disse no início, a reflexão teórica sobre o trabalho não o antecede; pelo contrário, é provocada por ele, pelas questões que levanta, a princípio para o próprio artista, durante sua execução e após a acumulação de certo número de obras. Por isso penso ser adequado detalhar a metodologia da produção das obras, para voltar, em seguida, a considerações sobre ela.

Preparo, para meu trabalho, meu próprio pigmento. Uma preparação que se inicia organicamente, com minha própria existência, com a manifestação de vitalidade que, literalmente, me sai pelos poros. Como faço há anos, passo sobre meu rosto um aparelho Phillishave, de três lâminas rotativas de aço, que reduzem a extremidade de meus pelos faciais a fragmentos assemelhados a pó. Colho esse resíduo e posso peneirá-lo para retirar fios indesejáveis. Ele é guardado em latas de metal, de onde mais tarde o retiro para, espalhando-o sobre uma placa de acrílico, amoldá-lo em um desenho.

Uso um bico de pena tradicional para retirar o pigmento da caixa _ como uma colher diminuta _ ou o colho com os dedos indicador e polegar, e pulverizo punhados de material sobre áreas a cobrir. Os desenhos são feitos empurrando suavemente (com o bico de pena ou pincel) os fragmentos do pigmento sobre a placa de acrílico, de forma a concentrar o material onde quero linhas, e espalhá-lo onde busco texturas. Uso borracha

⁶ SONTAG, 1986, pág 97

ou pincel para criar espaços livres do pigmento e nos detalhes. Ponho a imagem a ser desenhada sob a placa de acrílico onde faço o desenho. Ao obter uma figura reconhecível, quando a quantidade de pigmento sobre a placa já dificulta a visão da imagem original, eu a retiro de baixo e a ponho ao lado, para orientar a finalização do desenho, traçando os detalhes que me interessam.

Após concluído o desenho, espalho cera sobre outra placa com as mesmas dimensões, em camada fina, desenhando também com ela uma forma cheia com dimensões semelhantes à da figura desenhada (ou, em alguns casos, maior que o desenho, remetendo a uma totalidade sugerida ao espectador, indicando que poderia haver uma continuidade da imagem desenhada, ao sabor da imaginação).



Figura 6. Autorretrato (2008)

A placa com cera é prensada contra a face da outra placa com o pigmento, fixando-o. Para estabilizar o conjunto, aplico clorofórmio nos cantos das duas placas assim montadas, colando o acrílico.

Algumas vezes, durante a realização do trabalho, não sei se pelas condições atmosféricas, pela seca em Brasília, notei uma dificuldade imprevista: a interferência da eletricidade estática. Ao aproximar o bico de pena, mesmo pelo lado emborrachado que

criei amassando limpa-tipos em torno da extremidade oposta à pena, punhados de pigmento saltam da placa e aderem ao instrumento de desenho. Tento eliminar a eletricidade, batendo com a pena na madeira, ou dando golpes leves sobre a placa de acrílico. Desenhar com pequenos golpes do bico de pena, espalhando o pigmento sobre a placa tem um êxito relativo. Molhar a placa de acrílico no lado oposto ao desenho parece dar melhor resultado. Mas tenho de contar com o elemento de descontrolado criado com esse comportamento imprevisível de meu material.

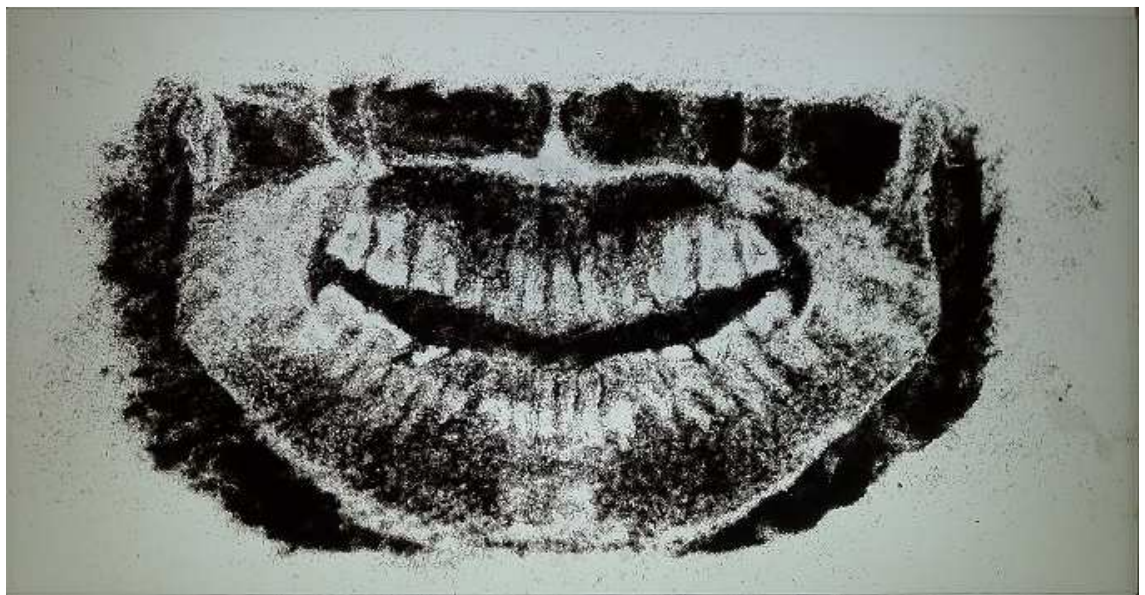


Figura 7. Autorretrato com Ela #5 (Desenho antes de fixado com cera - 2012)

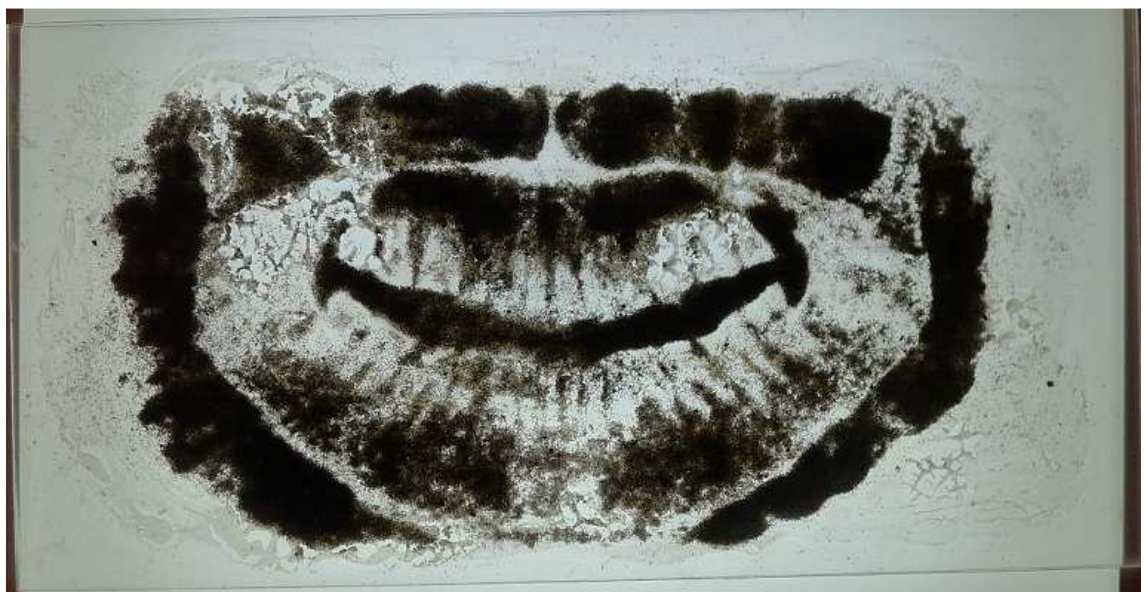


Figura 8. Autorretrato com Ela #5 (após a fixação, com cera e placa de acrílico - 2012)

Já tentei substituir a cera industrializada com que fixo o desenho por outros materiais, como resina epóxi (vidro líquido), a clara de ovo, o breu com goma laca ou silicone. Os resultados não foram satisfatórios, ou porque mostraram um médium com aparência plástica, artificial, brilhosa, pouco orgânica, ou porque não criaram a aderência e a estabilidade que a cera pronta já me dá. Não abandonei as experiências, no entanto; sigo em pesquisa de materiais que possam acrescentar qualidade ao trabalho.

Tenho experimentado com a densidade da cera. Um volume maior de cera aplicado sobre a placa que imprensará o desenho me dá menos controle, dissolve detalhes que construí laboriosamente no desenho e, com o movimento da placa, após prensada, forma vazios na imagem desenhada, mas cria um efeito interessante, de tecido orgânico, menos definido, ou corrompido, como se em estado de deterioração.

Essa indefinição da imagem me interessa, ao perturbar o reconhecimento do desenho por parte do espectador. Obriga-o a se deter sobre o desenho, buscar referências e, finalmente, encontrar uma significação para a imagem. Dessa maneira, espero fazer com que a experiência fenomenológica de contato com a obra não seja facilmente domada pelo reconhecimento imediato da imagem.

Gostaria que, mesmo quando a imagem fosse mais facilmente reconhecível, o material e sua apresentação levantassem problemas à percepção, resistissem a uma categorização imediata, o que, espero, deve levar o espectador a elaborar mais lentamente do que de hábito sua “explicação” para o que vê. Com um desenho que não se mostra claramente representativo a uma primeira visada, tento estender esse momento que Abraham Moles⁷ chama de “fosforescência da percepção”, em que as sensações se ajustam até se estabilizarem como formas percebidas.

DESVIO PARA JUSTIFICAR UM INTRUSO NO UNIVERSO CONCEITUAL

Moles, um dos principais nomes da chamada Teoria da Informação, por sua preocupação com o que chama de ‘quantidade métrica’ do processo comunicativo _ a informação _ e por seu esforço por basear suas pesquisas no aspecto também material, físico, da percepção, é uma referência exótica na linha de reflexão deste meu trabalho.

⁷ MOLES, 1969, pág 142

Sua preocupação está ligada à quantificação de informação relevante para os fenômenos de percepção e discernimento, aplicáveis à transmissão de dados e à reprodução dessa mesma informação. Ele acredita ser possível diferenciar a informação "semântica", ligada a regras universais e perfeitamente traduzível e transmissível entre indivíduos, da "estética", subjetiva, ligada ao repertório individual.

Ao formular sua "teoria da informação e percepção estética", ele aborda, por um viés tecnicista, a questão da percepção, que Husserl trataria, de uma maneira bem mais complexa e obscura, pela fenomenologia, como relação entre "noema" (o percebido, em si, a que temos acesso, "como tal") e "noese" (o ato real de perceber, a intenção de minha consciência, que tem diversos modos de aparição, ou de atenção em relação ao objeto percebido)⁸. Moles está interessado na experiência enquanto mensagem, e sua possibilidade de transmissão por meio de um canal, enquanto Husserl se preocupa com a estrutura da consciência, a partir de suas camadas mais elementares, da sensação, até sua manifestação como julgamento ou recordação. É nesse terreno fenomenológico da formação de consciência sobre as sensações que apoio uma das bases de meu trabalho; procuro imagens que atraiam interesse, por sua vaga familiaridade, mas que acrescentem à vivência do espectador alguma resistência à interpretação fácil. Nas minhas reflexões sobre o mecanismo da percepção, Abraham Moles foi uma referência paralela, por tratar de algo que a fenomenologia não aborda, (põe "entre parênteses", segundo Husserl), que é a relação física, real, entre a coisa percebida e o sujeito que percebe. A leitura desse autor trouxe-me, porém, além da atraente imagem poética que descreve o momento de apreensão e consciência da forma como uma "fosforescência", a lembrança também instigante de que meu trabalho mescla intencionalmente vários tempos: o da vivência dos modelos e minha própria, o da confecção das obras e o de sua fruição.

Ao tentar dissociar a "informação semântica" da "estética", Moles comprova a existência de uma dimensão temporal mensurável no processo de perceptivo. Essa dimensão permite falar em um "tempo mínimo da percepção", de 1/10 a 1/20 de segundo para que os órgãos do sentido possam distinguir algo e ter a consciência de uma "espessura do presente". Permite também, a partir desse limiar mínimo, especular sobre a duração desse presente (à qual Moles se refere ao falar em "fosforescência das

⁸ HUSSERL, 2006

percepções imediatas”, de extensão muito variável, quando se cria “a presença das sensações”).

“BUSCAR A REALIDADE, SEM ABANDONAR A SENSACÃO”

Em um esforço deliberado de simplificação, evito a tentação de buscar um efeito excessivamente realista com profusão de meios tons, fidelidade aos traços e superfícies da figura copiada, para que a imagem possa expressar alguma ambiguidade, impondo resistência à interpretação imediata. Quero atrair o espectador ao que Merleau-Ponty chama de “bem aventurado domínio das coisas”, convocá-lo a “buscar a realidade sem abandonar a sensação”⁹.



Figura 9. Autorretrato com Ela #3 (2012)

Como comentou um espectador em minhas primeiras experiências: “parece que a imagem foi formada espontaneamente”. Nem sempre obtenho esse efeito, mas é um desejo que orienta o trabalho. Uma imagem que chame atenção pelo insólito, e que, com a atenção, se revele como algo também familiar. Uma pausa entre a percepção

⁹ MERLEAU-PONTY, 2004, págs. 126, 127

fenomenológica e sua interpretação racional, que me traga para o trabalho o frescor da descoberta, da primeira mirada.

Sei que esse meu esforço de, pelo menos momentaneamente, abolir os nomes das coisas, será sempre limitado e possivelmente frustrado pela escolha que fiz de não abdicar do controle sobre o desenho _ e de partir de imagens já elaboradas, ainda que para objetivos não artísticos. Mesmo que o acaso jogue seus dados na elaboração de cada obra, exerço um controle sobre o resultado final maior que o de outros criadores, que adotaram mecanismos mais ousados de trabalho, mais abertos ao acidente e ao irracional. Equilibro-me, assim, entre a expressão e a descoberta, a intenção e a surpresa _ e sei que nisso não sou nada original, esse balanço é da essência da arte, da criação.

Nos meus primeiros encontros com as dificuldades no controle do desenho com o material que escolhi, elegi como referência poética uma tese de um artista também inclinado a usar “materiais mais comuns, demasiado vulgares e próximos”, Jean Dubuffet. Vejo semelhanças entre a questão fenomenológica mencionada por mim mais acima e a descrição poética das tentativas de Dubuffet para “forçar o pensamento”, ao usar gramíneas vulgares na confecção de monotípias, com as quais pôde notar aspectos do mundo dos quais não havia se dado conta racionalmente¹⁰.

Dubuffet diz ser encantadora, a princípio, a “docilidade” das plantas ao contar sua “história” no papel. Logo diz, porém, que, em vez de “entrega” (da realidade aos sentidos), em suas primeiras tentativas de usar as plantas para as monotípias, recebeu apenas uma resposta a um “convite demasiadamente formulado”, o que explica:

[...] ervas ou pessoas, tudo que existe tem, cada qual, uma máscara toda pronta com a qual respondem aos inquéritos importunos, e, habitualmente, o que conhecemos delas é apenas o que quer ser olhado; cada um, no momento de sentir o olhar e antes de ser tocado por ele, puxa a cortina pintada. Bem apanhado o indiscreto! Ele volta com suas cortinas pintadas pensando ter apanhado alguma coisa, nada tendo visto ou suspeitado das criaturas reais que se ocultam atrás delas.

Como estratégia contra a ilusão das “cortinas pintadas”, Dubuffet conta como trabalha rapidamente, deixa maior margem ao acaso na impressão das folhas e outros materiais no papel: “molhado ou não _ principalmente molhado _, o papel capta num instante todo um mundo formigante de fatos e acidentes que existe na realidade, mas que os olhos do homem não podem ver”, argumenta. “Que são, pois, meus meios _ minha tinta, líquido que veicula um fino pigmento, minhas poeiras lançadas, minhas

¹⁰ DUBUFFET, 1996. Pág. 625

pressões das mãos sobre o papel _ senão agentes tomados de empréstimo à natureza física, aqueles que ela repete em toda parte...”, pergunta. E acrescenta::

Pintor, sou um explorador do mundo físico e um fervoroso pesquisador dessa chave. Ávido como todo pintor, penso talvez como homem, em dançar a mesma dança que a natureza dança, e não sei de espetáculo mais suculento que assistir a essa dança.¹¹

Traçando um paralelo a essa imagem da dança das coisas reais como método de produção da obra artística, vejo os acasos que interferem na forma final de meus desenhos de queratina como uma maneira de trazer ao desenho _ e à atenção de quem a vê _ a materialidade de seus componentes: o pigmento, a cera, a superfície transparente do acrílico, todos eles importantes no diálogo do espectador com a obra e na compreensão do que venha a ser o significado que ela é capaz de assumir.

QUESTÕES DE EXIBIÇÃO



Figura 10. Autorretrato com Ela #1 (2009)

Com esse objetivo em mente, o realce da materialidade do desenho, um dos campos de experimentação no meu trabalho é a forma de expor as placas terminadas. Decidi exibir a imagem obtida nas placas de acrílico sobre uma espécie de mesa de luz, que suaviza os contornos e textura da forma criada no desenho pela cera e faz

¹¹ DUBUFFET, 1996 pág.,620

brilhar/aparecer o pigmento entre as placas, criando uma sensação de suspensão, quase coloidal, permitindo a visão da imagem e também de suas partes, do pigmento individualizado, em seus diversos fragmentos, ou como massa escura, quase opaca.

Já expus as placas apenas com iluminação sobre elas ou sobre mesas de luz convencionais. Nessa série atual, construí algumas dessas caixas como estojos onde insiro as placas, alguns dos quais foram feitos para exibição na vertical, sobre alguma base ou pendurados na parede. Enfatizo, assim, o aspecto radiográfico da imagem, como uma espécie de fotografia menos nítida, corrompida pelo desenho, mas ainda referencial. Chamar atenção para a imagem com sua materialidade, num jogo ambíguo entre representação e apresentação. A imagem do mundo e a imagem no mundo.

A INCORPORÇÃO DO COTIDIANO

Ao se referirem a imagens fotográficas reais, os desenhos remetem, obliquamente, ao que Roland Barthes¹² chama de o “já-foi” da fotografia, o indício inequívoco da existência prévia do indivíduo retratado. Mas, diferentemente da fotografia tradicional, essas figuras, pelo seu contexto médico, falam de um nível da existência presente e rejeitado na vida cotidiana, o das imagens além das aparências, dos registros de funções vitais, da corporeidade dos indivíduos, sua existência como coisa, máquina vivente. Quero que essas máquinas-corpo e suas histórias se incorporem à minha história, e o registro da passagem delas pelo mundo exista também independente delas, como obras minhas.

Tanto as imagens que reproduzo quanto sua materialidade em meu trabalho expressam também o componente ritual e simbólico de seu processo de produção. O desenhar é, também, como acariciar imagens de profundo significado pessoal, por falarem de mim mesmo ou de pessoas próximas. A necessária lentidão e a concentração para distribuir os fragmentos usados no desenho contribuem de uma maneira não racional para o resultado final; o desenho é vivido como um desafiador percurso por tecidos, ossos, sombras e luzes intimamente ligados às funções vitais de cada modelo, a momentos de crise em sua vida.

No processo de produção desses desenhos, me dei conta de outra característica do trabalho, que hoje toma uma relevância especial para mim. Ao incorporar nele a

¹² BARTHES, 1984. Págs 139-142.

história médica de pessoas próximas, eu as recrutei como colaboradores ao trabalho, e dei, inclusive a elas, um significado original ao que, antes pertencia à esfera do acidente, da ruptura na normalidade.

“Ah, está usando radiografias? Tenho um monte de material para você”, me disse meu pai, quando o visitei, em Niterói, Rio de Janeiro, cerca de um ano antes de sua morte, por câncer no pulmão _ fumante crônico que era. Recebi dele uma coleção de imagens médicas, das quais aproveitei uma parte, que me fez, durante momentos de distância física, sentir a seu lado, e compartilhar _ de maneira muito sublimada _ a experiência da doença.



Figura 11. Autorretratos com o pai - tríptico (2009)

No início de 2012, recebi um telefonema de minha mulher, cujo carro, parado no sinal de trânsito, fora vítima de uma violenta colisão pela traseira. Levada ao hospital, preocupada com uma sensação de dormência nas vértebras próximas ao crânio, ela me tranquilizou ao telefone, e informou, com um tom alegre na voz: “estou bem; e, olha, tenho umas radiografias ótimas para você”. Não mais acidente, só; não mais apenas doença: a angústia do diagnóstico passou a trazer consigo, entre os que me cercam, um espirituoso elo com a arte, material para meu trabalho, a participação em meu fazer artístico.

Meu trabalho se filia intuitivamente a uma tendência contemporânea de atenção ao “apelo generalizado do cotidiano”, tal como nota Stephen Johnstone, ao discorrer sobre a diversidade de artistas hoje apoiados no “vasto reservatório das ações

normalmente despercebidas, triviais e repetitivas que abrangem o solo comum da vida diária”.¹³ Essa tendência não tem uma conformação definida, nem um campo homogêneo de ações ou técnicas. Parte de uma “desconfiança em relação ao heroico e ao espetacular” _ que, por sua vez, são cada vez mais solicitados no imaginário e na produção da indústria cultural, ou o que Johnstone chama de a “burocracia do consumo controlado”.

Na coletânea de textos sobre o tema reunidos sob o título auto-explicativo de “O Cotidiano (The Everyday), Johnstone cita o escritor George Perec, que se pergunta como arrancar “o banal, o cotidiano, o óbvio, o comum, o ordinário...o habitual” da “escória onde estão atolados”, deixá-los falar do que é, “do que nós somos”. O cotidiano, como indica Perec, segundo Johnstone, “existe abaixo do limiar do que é notado e está em todo lugar e em lugar nenhum ao mesmo tempo”.

Outra suposição comum aos trabalhos com o cotidiano, diz Johnstone, é a noção implícita de que uma volta ao dia-a-dia pode trazer arte e vida juntos, novamente, que o artista é capaz de se aproximar das coisas, imergir no mundo, em oposição a deixar-se observando e julgando de longe¹⁴. Ao transformar meu trabalho em ritual e agregar nele minha coleção de imagens médicas, uno um ato cotidiano, da esfera da higiene, o barbear, a uma maneira mediada, neutralizada, de compartilhar experiências muito particulares de minha família, que converto em experiência estética, dando novo significado ao que antes só tinha o bruto sentido da dor e do desconforto.

(NÃO) CONCLUSÃO

Percebi que esse trabalho, sempre referencial, traz, para mim, a possibilidade de firmar uma peculiar ligação com meus ‘modelos’, seja esse modelo eu mesmo ou algum familiar. A participação de uma pessoa em meu trabalho agrega outro significado à sua própria história médica e retira essa história do depósito das más experiências, para confirmá-la como elemento essencial na definição de cada indivíduo. Meus primeiros trabalhos lidavam indiscriminadamente com imagens minhas, de meu pai ou de minha mulher e filhos. Na série realizada para a exposição de diplomação em 2012, dediquei-me a um único modelo, a mulher com quem vivo. A apresentação, ainda incompleta, dos trabalhos reunidos traça um panorama dessa pessoa, segundo os princípios de meu

¹³ JOHNSTONE, 2008. Pág. 12

¹⁴ JOHNSTONE, 2008. Págs. 12 a 15.

trabalho descritos neste texto. Tenho planos de expandir o trabalho a terrenos menos seguros, pedindo imagens radiográficas ou similares a pessoas com quem não tenho tanta intimidade, mas que, de alguma maneira, como criadores, por exemplo, interferem em minha vida.

Esse esforço seguinte engajará meus autorretratos em uma versão singular da invasão de privacidade que observo _ e abomino _ na cultura de massa contemporânea. Minha “invasão”, porém, terá muito a dizer sem, necessariamente, expor o indivíduo; ao traçar cada retrato com o pigmento orgânico extraído de meu próprio corpo, cada obra ressaltará o que cada o retratado tem em comum comigo e com o resto da humanidade: sua condição de corpo frágil e mortal, vivo e capaz de dar seguimento a essa vitalidade, como ex-paciente ou como obra de arte.



Figura 12. “Auto-retrato com o pai” em elaboração, com a placa de acrílico e pigmento sobre tomografia (2009)

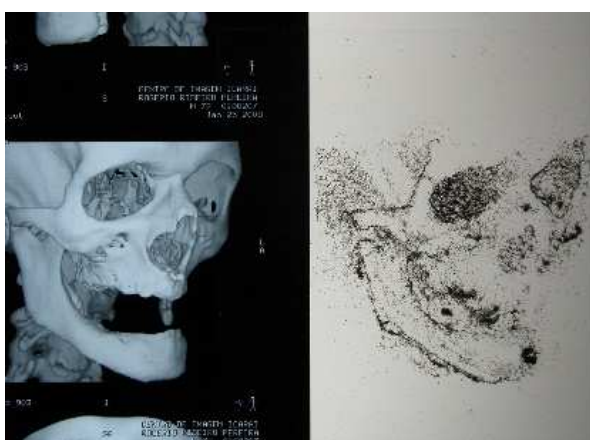


Figura 13. “Auto-retrato com o pai” em elaboração, com a placa e pigmento ao lado de tomografia (2009)

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura1: Imagem da exposição de Diplomação, na galeria Espaço Piloto, outubro, 2012.

Figura2: Queratina e cera entre placas de acrílico.

Figura3: Queratina e cola polivinílica sobre tela.

Figura4: Queratina e cera entre placas de acrílico, montadas sobre caixa de luz.

Figura5: Queratina e cera entre placas de acrílico.

Figura6: Queratina e cera entre placas de acrílico.

Figura7: Queratina sobre placa de acrílico.

Figura8: Queratina e cera entre placas de acrílico

Figura9: Queratina e cera entre placas de acrílico

Figura10: Queratina e cera entre placas de acrílico, encaixadas em caixa de madeira.

Figura11: Queratina e cera entre placas de acrílico (três peças), montadas sobre caixa de luz.

Figura12: Queratina sobre placa de acrílico sobre imagem de ressonância magnética em mesa de luz.

Figura13: Queratina sobre placa de acrílico ao lado de imagem de ressonância magnética, sobre mesa de luz.

.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1984. 12ª impressão.
- DUBUFFET, Jean. “Empreintes” in CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. Ed. Martins Fontes. São Paulo. 1996. 2ª ed.
- DUBUFFET, Jean. “Notes for the Well Lettered”, in HARRISON, Charles e WOOD, Paul. *Art and Theory 1900-2000. An Antology of Changing Ideas*. Blackwell Publishing, Oxford. 2002. 2ª ed.
- JOHNSTONE, Stephen (Ed.). *The Everyday*. Whitechapel Ventures Limited. Londres, 2008
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua portuguesa*. Elaborado no Instituto Houaiss de Lexicografia e Banco de dados da Língua Portuguesa. Objetiva. Rio de Janeiro, 2001.
- HUSSERL, Edmund. *Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica. Introdução geral à fenomenologia pura*. Trad. Marcio Suzuki. Ed. Idéias e Letras. São Paulo, 2006.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror*. Columbia University Press. Nova York, 1982.
- MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Livros Horizonte. Lisboa, 1977, 3ª Ed.
- MAYER, Ralph. *Manual do Artista*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1999, 2ª Ed.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. Cosac & Naify. São Paulo, 2004.
- MOLES, Abraham. *Teoria da Informação e percepção estética*. Edições Tempo Brasileiro Ltda. Rio de Janeiro, 1969.
- SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. L&PM Editores. São Paulo, 1986