

DAVID ALMEIDA

ele está de pé em um quarto vazio

Brasília, 2013

DAVID ALMEIDA

ele está de pé em um quarto vazio

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas,
habilitação em bacharelado do Departamento de Artes
Visuais do Instituto de Artes, Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Orthof

Brasília, 2013

Sumário

Introdução	6
CAPÍTULO I – Sobre batatas e casamentos	8
Vá pintar batatas!	8
O casamento de meus avós com o espaço.....	11
Seu corpo em pedaços na minha parede.....	16
CAPÍTULO II - Foi. Nunca será de novo	22
Solidade inventada	26
...noutras palavras, o universo vem habitar sua casa	19
CAPÍTULO III – A Parede de meus oito anos	32
Estou de pé aqui sozinho.....	36
Considerações Finais	43
Referências Bibliográficas	45

Lista de imagens

- Figura 1 - Gerhard Richter – *Everyday life - Pedestrians*, 140cm 176 cm, 1963. – (Página 10)
- Figura 2 -David Almeida - *Delrey* 2010 60 cm X 80 cm óleo sobre painel de madeira detalhe - coleção do artista - (Página 11)
- Figura 3 - David Almeida - Série casamentos - Retalho #2 140 cm x 70 cm óleo sobre painel de madeira, 2010 - Coleção do artista - (Página 13)
- Figura 4 - David Almeida - Série Casamentos - Retalho #5 220 cm x 80 cm óleo sobre painel de madeira, 2010 - Coleção do Artista - (Página 13)
- Figura 5 - David Almeida - Serie Casamentos - Retalho #7 170 cm x 70 cm óleo sobre painél de madeira, 2010 - Coleção do Artista - (Página 14)
- Figura 6 - David Almeida - Corpoespaço (detalhe) dimensões variaveis óleo sobre painel de madeira, 2011 - Coleção do Artista - (Página 16)
- Figura 7 - David Almeida - Corpoespaço (detalhe) dimensões variaveis óleo sobre painel de madeira, 2011 - Coleção do Artista - (Página 17)
- Figura 8 - David Almeida, Corpoespaço (visão da galeria), dimensões variáveis, óleo sobre tela, 2011 - Coleção do Artista - (Página 17)
- Figura 9 - David Almeida, Corpoespaço (visão da galeria), dimensões variáveis, óleo sobre tela, 2011 - Coleção do Artista - (Página 18)
- Figura 10 - Francis Bacon - Two Figures óleo sobre tela 1953 - (Página 25)
- Figura 11 - David Almeida, Corpoespaço (visão da galeria), dimensões variaveis, óleo sobre tela, 2011 - Coleção do Artista - (Página 20)
- Figura 12 - David Almeida, Diario de monotonia, 2013 - (Página 25)
- Figura 13 - Ateliê da 315 norte, Brasília, 2013 - (Página 27)
- Figura 14 - Rafal Bujinowski - Eye-Sockets (vista da Galeria), Dimenções variáveis, óleo sobre tela, 2010 - (Página 29)
- Figura 15 - Tova Khedoori - Untittled (window), - (Página 29)
- Figura 16 - Karen Shepherd - Peripheral View and Room Within, Terrazzo Floor, All Black, 56 x 33 cm e 56 x 29 cm esmalte sintetico e óleo sobre painel de madeira, 2001 - (Página 30)

- Figura 17 - Adriana Varejão - A diva, óleo sobre tela, 265 x 220 cm, 2004 - (Página 30)
- Figura 18 - Hans Hoffmann - Pompeii, óleo sobre tela, 1959. - (Página 35)
- Figura 19 - Frank Stella, [tittle not known], litografia sobre papel, 38 x 56 cm, 1967 - (Página 35)
- Figura 20 - Frank Stella, Nova York, 1959. (Página 35)
- Figura 21 - Projeto de ocupação de espaços, 2013. (Página 36)
- Figura 23 - David Almeida, *Foi.Nunca será de novo* (em processo), óleo sobre painel de madeira, 2013 – Acervo particular. (Página 37)
- Figura 24 - David Almeida, *Foi.Nunca será de novo* (em processo), óleo sobre painel de madeira, 2013 – Acervo particular. (Página 38)
- Figura 25 - David Almeida, *Foi.Nunca será de novo*, óleo sobre painel de madeira, 2013 – Acervo particular. (Página 41)

INTRODUÇÃO

Ao longo de minha experiência acadêmica, o foco de minha pesquisa se concentra especialmente na linguagem da pintura. Através das disciplinas essenciais do curso, desenvolvi um corpo de trabalho que reflete essa incursão no pictórico e em seu uso como suporte poético. No decorrer deste texto desenvolverei questões que surgiram ao longo dos anos de graduação e as resoluções adquiridas nesse último semestre.

Optei por construir o texto desta monografia de uma maneira mais pessoal, próxima a um diário de produção e um memorial de meu cotidiano que seriam então finalizados nas pinturas realizadas durante a produção deste documento. Em resumo, o corpo de texto se dividirá em três capítulos: 1ª *Sobre batatas e casamentos*, 2ª *Foi. Nunca será de novo*, 3ª *A Parede de meus oito anos*.

O primeiro se trata de um apanhado memorial e analítico acerca de minha produção ao longo dos anos na universidade. Desenvolvo nesta etapa uma linha de pensamento que coloca os trabalhos desempenhados nas matérias de Pintura 1, Projeto Interdisciplinar, Ateliê 1 e 2 em um mesmo campo semântico, e busco identificar as evidências conceituais que indiretamente ligavam estes ao projeto atual.

No capítulo sobre o *Foi. Nunca será de novo*, após as constatações poéticas do capítulo anterior, realizo uma incursão reflexiva naquilo que viria a ser o cerne das pinturas que concluem esse trabalho: a solidão e o ateliê. A busca presente nessa etapa do texto se concentra na relação de introspecção autobiográfica que o trabalho formaliza com o mundo, na interação do ambiente íntimo com a pluralidade conceitual da imagem encerrada nos quadros fragmentários.

Por fim no terceiro capítulo, após analisar separadamente minhas experiências com a pintura e pensar o espaço íntimo em conjunto com minha produção, trato aqui de minha escolha pela linguagem retornando à experiências antigas com a tela e a galeria. Nesse último momento o foco do

texto é a análise do fenômeno pictórico e as reações do observador diante da superfície diferenciada, e, portanto, a influência dessa interação essencial no momento de realização dos trabalhos citados encerrando com uma análise metodológica pessoal.

CAPÍTULO I – Sobre batatas e casamentos

Vá pintar batatas!

Coloquei as batatas na minha frente e comecei a pintar. O exercício consistia em pintar diversas vezes o tubérculo em papel Kraft com a tinta acrílica produzida durante a aula. Observava o vegetal e delineava sua forma no centro do papel, tentando reorganizar o conjunto à minha frente. Repetia o desenho do contorno, em uma nova composição, para pensar de outra maneira aquilo o que via. Tentava novamente. Deixava o contorno de lado, tentava apenas manchar o papel na esperança de que o resultado se assemelhasse aos legumes disformes sobre mesa. De novo. Esquecia então das cores, agora aquela forma-sem-forma tinha de sair de algum lugar. E saía, saía da própria pintura. As batatas, enfim, apareceram no meu papel pardo. Depois que tirei do fundo de meu suporte a forma, do fundo pintado de amarelo terroso, percebi que não eram as batatas que surgiam dali. Era o espaço à minha vista, e na pintura encontrei o meio mais próximo para assimilar esse espaço a sua memória que me surgia por meio das batatas. O exercício proposto pelo professor Pedro Alvim em meados de 2009, que consistia em “aprender pintura através da própria pintura”, levantaria questões que seriam trabalhadas e revisitadas ao longo de todo o curso.

Nessas aulas iniciais, mesmo com as privações de linguagem e as limitações impostas pelo caráter do exercício, decidi continuar com a atividade. Pintava uma tela atrás da outra graças ao material barato de uso geral da classe, que permitia maior quantidade de produção, e produzia segundo os temas propostos na aula, não necessariamente os de minha escolha. Reproduzia os potes de tinta, as mangas caídas no chão do departamento, as mochilas, as paredes do ateliê de pintura, os jovens artistas da aula. Pintava várias vezes, e muitas vezes da mesma forma. Por fim, sentia que aqueles motivos não mais eram apenas alegorias de uma realidade presente a um palmo de meu nariz, mas o eram, eram aquele espaço familiar em toda a sua forma de ser ao meu olhar.

Alguns meses depois, ganhei de um amigo um estoque de quadros de madeira. Os quadros estavam todos em branco, eram suportes Duratex usados para os pôsteres antigamente. Esses quadros pertenciam a seu avô, que trabalhava com molduras e, segundo suas histórias, prestou serviço e foi amigo de muitos artistas aqui em Brasília nas décadas de 70 e 80. A quantidade de material e a qualidade de sua história me obrigaram a usar isso em favor de meus futuros trabalhos. A cor original dos painéis se assemelhava muito à cor do papel Kraft usado nas aulas de pintura no início daquele ano, então não foi difícil estabelecer um grau de intimidade com esse suporte.

Pouco depois veio à tona a série casamentos, trabalho iniciado na disciplina Pintura 2 e concluído em Projeto Interdisciplinar. Ainda seguindo o fluxo de trabalho da primeira disciplina em pintura, tinha em meu curso de trabalho uma grande quantidade de produção por sessão, mas diferente do hábito anterior, esses trabalhos não calhavam ter o mesmo aspecto dos exercícios, onde eu pintava o que estivesse em minha frente pela simples experiência espacial da pintura. Logo escolhi um segundo tema para minhas imagens

(...)Não se trata mais de reconhecer, mas de ver e fazer(informalmente) o que não foi reconhecido. E quando não se sabe o que se faz, também não se sabe o que deve ser alterado ou deformado. Reconhecer que um braço tem tal tamanho e largura e peso não só deixa de ter importância, como se torna um engano quando acreditamos ter reconhecido um braço. (RICHTER,1965.p.)



Figura 1 – Gerhard Richter, *Pedestrians*, 1963.

Percebi que me afeiçoava bastante às fotos antigas de minha família. Não pelo seu caráter de registro, ou por sua importância emocional dentro de meu ambiente genealógico. Mas sim pela sequência de narrativas condicionadas naqueles enquadramentos casuais. Talvez pela minha familiaridade com as imagens, ou pela familiaridade apresentada pela memória coletiva de meu ambiente familiar, as imagens eram íntimas o suficiente para que eu pudesse supor situações presentes naquele espaço delimitado pelo recorte da foto e posteriormente reconhecer, ou até mesmo inventar, novas histórias não antes percebidas, ou ao menos não por mim. Gerhard Richter utiliza fotografias como base de suas pinturas. Na série *Everyday Life*(fig.1) o tema das fotos é ordinário, como nas imagens aleatórias de grupos de pessoas em um ambiente urbano, e não possui apego a uma simbologia específica. As fotos são nada mais que suportes de experimentação da linguagem pictórica. A atividade de visitar imagens familiares e reinventar possíveis narrativas presentes nas fotos de eventos familiares era, então, um motivo para me manter ocupado dentro da atividade da pintura(fig.2).



Figura 2 - David Almeida, *Delrey* (detalhe), 2010.

Mas a forma como essas novas imagens se configuravam na tela não pareciam fazer sentido frente à realidade do meu material e do meu interesse na situação da foto. Surgiu-me então o primeiro problema; minha vontade não era simplesmente reproduzir as figuras em um segundo suporte tal como se apresentam nas fotos.

O casamento de meus avós com o espaço

Como um caçador que sente a presença da presa sem precisar vê-la, esperava que o escolhido apanhasse o bilhete e desaparecesse nos vestiários, só então indo atrás dele ou dela pelos úmidos corredores depois que a porta do chuveiro se fechasse com um rangido, o aparelho na mão, silencioso como um lince. Encostava o olho numa das fendas da madeira (permitindo que a sorte decidisse qual a fenda e, assim, que parte do corpo nu lhe seria revelada) e então substituía o olho pela lente a fim de fixar o relance de amor na solidez feita de cristais, gelatina e papel. [...] após a revelação as imagens eram carinhosamente dispostas sobre a cama e que, nu sob as cobertas, Vasanpeine permitia que olhos vagassem sobre elas longamente, à beira de um alívio que não se permitia atingir, uma vez que o acúmulo de minúcias corporais excitantes criava uma tensão não resolvida, sempre quem da realização total. (MANGUEL, 2005, p.)

Conheci então Anatole Vasanpeine, personagem do livro *o Amante Detalhista* de Alberto Manguel, através de uma especial indicação da

professora Marília Panitz ao longo do Curso de Projeto interdisciplinar. Vasanpeine trabalhava como atendente de uma casa de banhos na pequena cidade de Poitiers, no centro-oeste da França. Mas apesar do ordinário serviço diário, tinha um hábito que ia de encontro à rotina que por fim desestabilizava seu pacato cotidiano na casa de repouso. Fotógrafo amador, utilizava sua câmera para capturar fragmentos de corpos através das fendas dos boxes dos chuveiros, em um ato de voyeurismo e de pura realização pessoal. Ao fim do expediente, já em casa, Vasanpeine dispunha suas fotos desordenadamente no chão de seu pequeno quarto. Os fragmentos dos corpos capturados secretamente durante seu dia de trabalho não tinham forma ou sexo, eram novas fendas criadas pelo enquadramento da fenda anterior. Só se reconhecia que esses diferentes nacos de carne eram de fato corpos porque se sabia que por detrás da porta de madeira havia personagens que pagaram pelos serviços oferecidos pelo chuveiro e sabonete daquela cabine. E dispor aquelas diversas fotos no tapete dava a Anatole a chance de quase vislumbrar um todo, um todo inexistente. E o desejo adquirido simplesmente pelas possibilidades daquele pequeno fragmento disforme moveu o fotógrafo. O desejo platônico, idealista era o que o guiava. O desejo pelo todo, que nunca seria alcançado, o fetiche de se construir mentalmente uma imagem diferente daquele corpo que nunca seria visualizado em sua totalidade. Esse todo, quando enfim visto, culminaria, em contrapartida, no fim do desejo; Como foi o derradeiro desfecho de Vasanpeine.

Apeguei-me então com fulgor à ideia do fragmento. A possibilidade de criar pequenas situações de desejos, a possibilidade de estabelecer novas narrativas pelas meras ausências factuais parecia fazer sentido com tudo o que estava disposto diante de mim naquele momento. Talvez não partindo do mesmo princípio que o do fotógrafo da história de Manguel (ao menos não diretamente), que fazia referência a seus desejos eróticos mais pessoais, mas assimilando da mesma forma o não dito, o não pronunciado, a possibilidade de se produzir devaneios que nada devem a respeito da realidade da foto. Como nas fotos sem sexo dispostas no assoalho: a tensão pelo todo, a busca por uma completude inalcançável, que por sua vez mantinha viva toda forma de desejo a respeito da imagem.

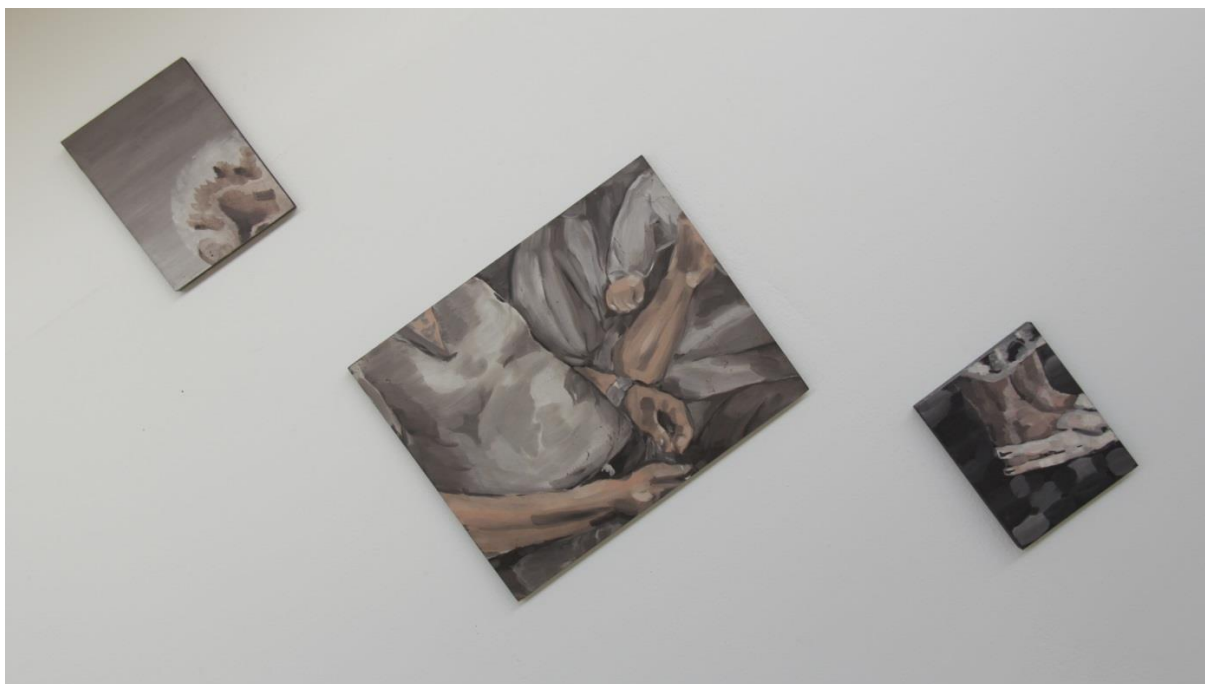


Figura 3 -David Almeida, *Casamentos - Retalho #2*, 2010.



Figura 4 - David Almeida, *Casamentos - Retalho #5*, 2010.

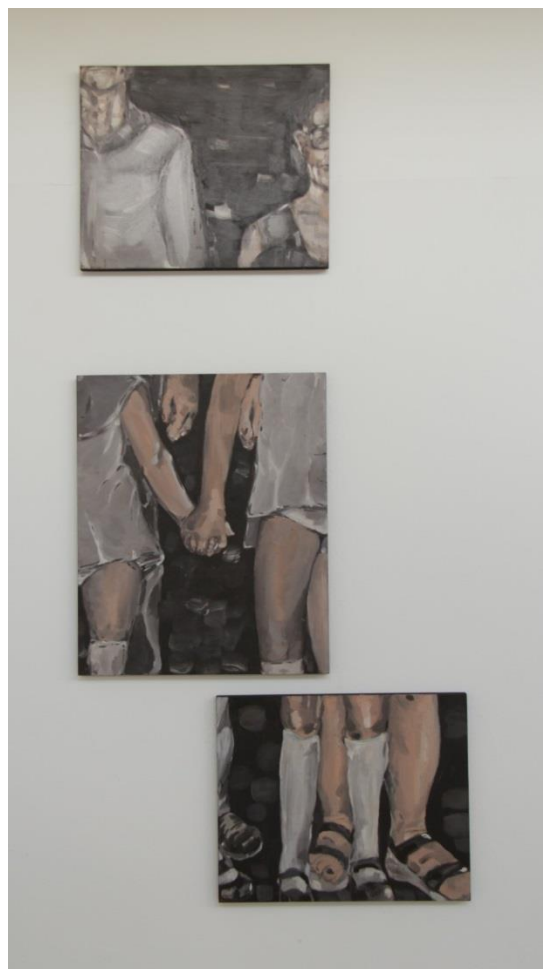


Figura 5 – David Almeida, *Casamentos – Remendo #7*, 2010

Minhas primeiras tentativas de utilizar os milhares de painéis de Duratex que estavam encostados na varanda de casa me fizeram perceber que não me interessava abarcar uma “imagem completa” em seus limites. A quantidade de telas por pintar batia de frente com uma obrigação inconsciente de me dedicar inteiramente a uma só tela por vez. Entendi então que estas telas, da forma como surgiram em meu trabalho e da forma como estacionaram enfileiradas em meu ambiente de trabalho, deveriam fazer parte de um mesmo trabalho. Pintá-las individualmente em trabalhos isoladas as retirava da natureza conjunta desse material. Então visualizar a ideia de fragmentos, apresentados a mim por Vasanpeine e suas fotos no tapete, me conduziu ao modus operandi que pouco se modificou nos dias de hoje.

Daquelas fotos de família retirava o fragmento que ocuparia todo o espaço da tela, e quando esse e outros vários fragmentos subsequentes

estavam prontos, o seu destino era ser organizado na parede da galeria, o meu assoalho de quarto de pensão parisiense particular. Quando o fotógrafo do livro tirava as fotos através das frestas proibidas ele retirava desses corpos seu sexo, sua personalidade e entregava a eles novas identidades, os colocava em ambiente de devaneio particular ao atendente da casa de banhos. Quando retiro esses fragmentos das fotos que já me são conhecidas, retiro deles essa familiaridade, e ao reorganizar no espaço, estabeleço novas relações narrativas, muitas vezes devolvendo a essas imagens seu caráter de anonimato (fig. 3, 4 e 5). As histórias familiares presente nas fotografias de registro, que já me são conhecidas o suficiente, talvez não fossem tão importantes para o desenrolar do trabalho quanto a possibilidade de se manipular as narrativas íntimas dessas imagens na pintura.

Ao fim da série *Casamentos* novas questões surgem ao trabalho. As fotografias escolhidas para a confecção do trabalho eram familiares e de fácil acesso em meu devaneio imagético, mas percebi que essa familiaridade era uma forma de me eximir da culpa de produzir composições e novas formas e figuras, como Gerhard Richter comenta em suas notas. As fotografias em seus enquadramentos já encerravam uma imagem que já se fazia conhecida. As escolhas formais pela imagem pré-existente me extirpavam do “labor de se pensar na composição daquela figura no espaço”, como diz Richter. Conclui que essa relação com a fotografia poderia conflitar diretamente com a relação de desejo descrita acima.

Percebi, portanto, a distancia entre mim e Vasanpeine. Esse reunia as fotos tiradas dos banhistas na ânsia de vislumbrar o todo que nunca possuiria. Eu, no entanto, já conhecia o todo, já sabia como se encerraria aquela imagem recortada. Logo, qualquer tentativa de se dispor novamente aqueles recortes nada mais seria que a vontade de recompor a imagem que já me é conhecida. A busca por um todo inexistente era, portanto, ilusória, e eu depositava no acaso do espaço da galeria a esperança da milagrosa apresentação de uma imagem nova. O que era idealmente impossível, pois eu estava para sempre condicionado à imagem original, que se confirmava cada vez que eu observava à relação entre os fragmentos.

Seu corpo em pedaços na minha parede

Decidi, portanto, iniciar um projeto onde a figura, antes representada pelas personagens familiares contidas nas fotos, não era mais a prioridade de meu trabalho dentro de pintura. Percebi que meu interesse ao reorganizar toda essa articulação narrativa em um novo espaço da galeria era mais uma justificativa para experimentar a pintura e entender sua linguagem do que uma real busca pela construção de uma imagem de desejo. Abalado pela constatação do todo, do conhecimento acerca da completude da imagem e seu destino em minha pintura, resolvo experimentar a ausência da figura.

O projeto seguinte desenvolvido nos semestres das disciplinas de Ateliê I e II tinha como objetivo observar algumas questões levantadas nas pesquisas anteriores. Na série *Casamentos*, o questionamento era sobre o fragmento e sua potencia narrativa diante de uma imagem figurativa pré-determinada. E analisando-o, percebo que mais que sua função narrativa, muitas vezes proveniente do recorte ilustrativo no quadro, tal fragmento possuía também uma narrativa de deslocamento, de questionamento do espaço da imagem.



Figura 6 - David Almeida, *Corpoespaço* (detalhe), 2011.

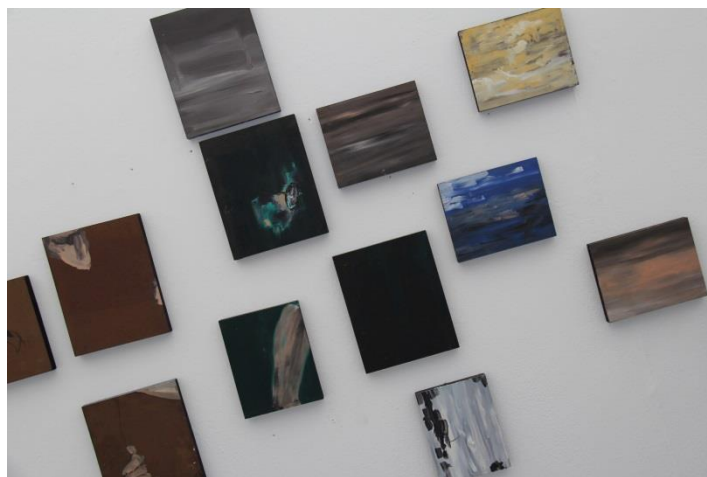


Figura 7- David Almeida, *Corpoespaço* (detalhe), 2011.

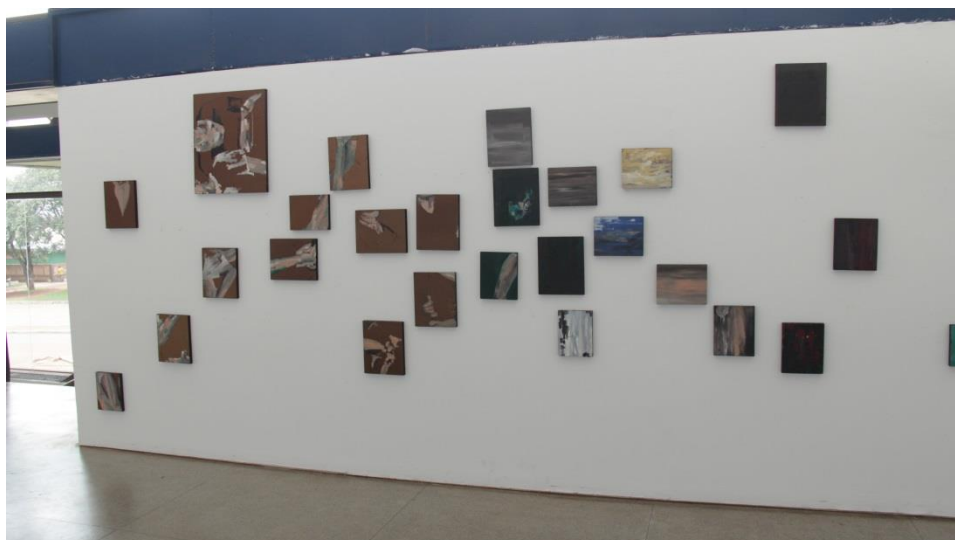


Figura 8 - David Almeida, *Corpoespaço* (visão da galeria), 2011



Figura 9 - David Almeida, *Corpoespaço* (visão da galeria), 2011

Quando as figuras eram retiradas de sua imagem original e recolocadas aos retalhos em novos ambientes, no caso a galeria, além de uma nova relação com seu aspecto original tais imagens dialogavam com o espaço. As ausências entre um quadro e outro estabeleciam uma comunicação maior ou tão potente quanto a ilustração contida no conjunto fragmentar. Essa comunicação não apenas partia de um diálogo entre os painéis de madeira como também em um diálogo do espaço da pintura com o espectador. Percebi então o mote de minha pesquisa seguinte: a tela e seu espaço ambiente.

As pinturas seguintes questionavam essa relação de deslocamento que o ambiente da galeria oferecia ao fruidor. Os retalhos abstratos e figurativos de pintura eram reorganizados de acordo com o espaço que a galeria oferecia, e sua disposição, muitas vezes desordenada, dependia da relação que essas pinturas tinham para com a parede. O trabalho denominado *Corpoespaço*(fig. 5, 6, 7 e 8)., tratava da potência narrativa do fragmento pictórico no espaço.

Walter Benjamin, em seu texto *O Narrador*, presente em suas coletâneas de obras do início do século XX, define que a narração se estabelece a partir de ausências informativas, ou seja, o processo narrativo se formula a partir do momento em que se sugere a relação entre fatos independentes. O conceito de narração se caracteriza, então, na possibilidade de se estabelecer uma ponte pessoal para que dados de uma mesma história,

antes desconexos, possam fazer parte de um mesmo percurso. O narrador, então, é aquele que estabelece percursos.

Partindo desse princípio de ausência e fato, reflito sobre questões referentes ao fragmento e sua situação no espaço. O objetivo do trabalho aqui é compreender como o espaço, representado tridimensionalmente pela galeria e bidimensionalmente pela parede com recortes ausentes de pintura, estabelece um percurso narrativo para que o conjunto de pinturas disposto em seu ambiente possa caminhar junto com o fruidor.

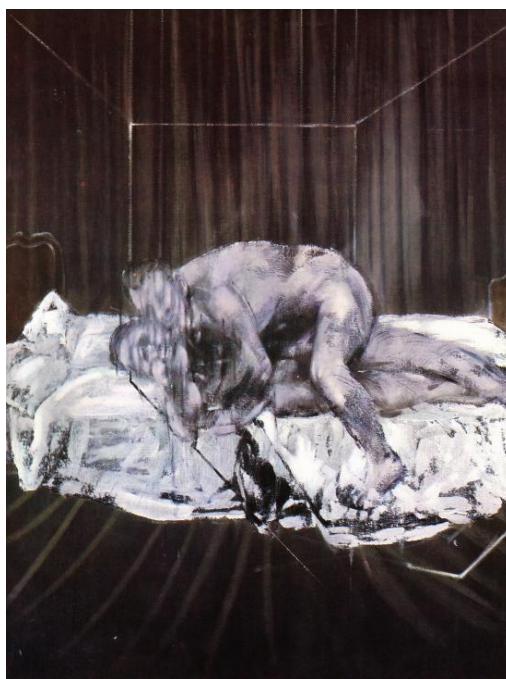


Figura 10 - Francis Bacon, *Two Figures*, 1953.

As imagens presentes nos enquadramentos não mais fazem unicamente referencia a uma fotografia anterior, como no caso da série citada acima, mas também são povoadas de manchas distorcidas e massas de tintas distintas que diferenciam figuras umas das outras. Francis Bacon, em suas conversas com o teórico e crítico de arte David Sylvester contestava a ilustração e a obviedade da figura dentro de suas pinturas. Declarava que a identificação imediata das figuras em relação ao quadro matava possibilidades maiores de fruição com a imagem, estabelecia-se de imediato o tédio. No trabalho *Duas Figuras*(fig.10), Bacon desfigura e funde os dois personagens através de uma massa de tinta que retira também suas identidades e os encerra em um ambiente cúbico,

responsável por estacionar os elementos da tela e transformar a superfície plana em um espaço ativo diante da galeria.



Figura 11 – David Almeida, *Corpoespaço* (visão da galeria), 2011.

Experimentei descaracterizar a figura em meus quadros, retirá-las de suas evidências narrativas para que fossem conduzidas unicamente pelo seu caráter pictórico. O que estava presente na galeria era um corpo de telas provenientes de diversas experimentações visuais e retiradas de diferentes imagens que se ligavam por sua suposta semelhança material, que enfim eram legitimadas pelo espaço da parede, pela ausência no espaço em branco da galeria. O resultado são as janelas pictóricas de diversos tamanhos, representantes de meu olhar dentro da galeria (Fig.11).

Pontuada essas três importantes experiências ao longo dos últimos anos percebo que, além da função de registro e memorial de um percurso acadêmico no documento de conclusão de curso, elas servem para evidenciar os principais aspectos inerentes à minha produção e meu real interesse, consciente e inconsciente, quando tomo a iniciativa de produzir imagens: minha

relação com meu espaço familiar, com o meu ambiente de devaneio, e minha relação íntima com a imagem que me envolve.

Ao pintar repetidas vezes um objeto comum, como uma batata, inserido em um local de produção de imagens, como o ateliê de pintura, percebo que a cada pincelada, a cada nova visão acerca daquele recorte de espaço, estou propondo a mim mesmo, em caráter de exercício, uma nova relação com aquele espaço, uma familiaridade inédita proporcionada pela minha visão em pintura.

Quando utilizo fotografias de família como referencia, sou motivado a fazer essa escolha por já conhecê-las, porque já não são imagens que possuem a potencialidade de um devaneio imediato. Já possuo afinidade o suficiente com a aquela imagem para tomar a liberdade de alterá-la e recondicioná-la da maneira da maneira como desejar. E a partir do momento em que as retalho e reposiciono no espaço, no exaustivo exercício da pintura citado acima, essas novas imagens representam minha relação com o espaço.

7E quando o espaço tem um poder sobre as imagens, ao ponto de tecer relações entre elas e fazer com que as mesmas ganhem novos significados, não há mais como negligenciá-lo. Não há mais como negligenciar tanto o espaço da galeria quanto o espaço pessoal de que tanto minhas pinturas me falavam inconscientemente.

Em uma proposta de conclusão de tal pesquisa desenvolvida ao longo dos anos dentro da universidade me coloco em uma posição de retorno, de reclusão. Retorno ao meu ateliê, meu ambiente de trabalho, minha casa, meu espaço íntimo para analisar a força poética com que esse ambiente se insere nas minhas pinturas, refletindo essa relação introspectiva em contraparte à relação com o mundo.

CAPÍTULO II – FOI, NUNCA SERÁ DE NOVO.

Inicio esse capítulo com uma referência marcante para a consciência de meu processo criativo nos trabalhos seguintes relatados nesta pesquisa. No livro-ensaio *A Invenção da Solidão*, Paul Auster relata dois momentos de sua vida que incidem em sua experiência com a solidão. Na primeira metade do livro, Auster faz um relato de sua introspecção ao encarar a morte do pai ausente, onde explora o universo e a memória do pai a fim de compreender a própria consciência do ser e dos fundamentos de sua personalidade e paternidade. Na segunda parte escreve o Livro da Memória. O livro da memória são fragmentos de textos autobiográficos em terceira pessoa que tratam de seu relacionamento com as memórias de solidão, especialmente memórias que envolvem sua infância, a história de sua família, seus relacionamentos com amigos e o filho, declarações quanto a natureza do acaso e seu período de reclusão em um quarto em Paris para escrever o mesmo. A partir da fala íntima de Paul Auster sobre seu quarto desencadeia-se um retorno às tais lembranças e heranças da memória. Tomo esses relatos como ponto de partida da primeira reflexão sobre meu próximo trabalho.

O escritor estadunidense inicia seu livro da memória, dividido em várias partes, com relatos crus sobre seu cotidiano no minúsculo apartamento no centro de Paris. Colocando-se na obra como uma personagem, o texto persegue A.(alter-ego de Auster) em seus movimentos ao redor do aposento, descrevendo suas ações ao longo do exaustivo dia de solidão dentro do quarto. Pouco a pouco, esse relacionamento para com o quarto se desenvolve a cada constatação da influência do cubículo, como se cada movimento no aposento catalisasse devaneios que o faziam ter consciência do universo ativo que era aquele espaço. Relata como o quarto era habitado pelos seus pensamentos que se exauriam quando ele saía de casa, e a exaustiva atividade de repovoar aquele ambiente com os mesmos pensamentos na volta, mais cansativa que subir os dez andares de escadas do prédio. Relata no tempo presente o momento no qual se senta para escrever, e quando escreve, essa ação se

torna tão ativa e presente no texto quanto a vivência real da experiência do ato da escrita.

O escritor escrevendo sobre seu espaço de produção, relatando sua ação enquanto a mesma acontece e o produto disso é uma vivência direta por parte do leitor com sua produção, com sua intimidade. “Ele põe um pedaço de papel em branco sobre a mesa à sua frente e escreve estas palavras com a sua caneta. Foi. Nunca será de novo.”

Auster debate, ao longo do livro, “as infinitas possibilidades de um espaço limitado”. Cita em um dado momento seu relacionamento com S., músico e compositor atuante no período da Segunda Guerra, que naquele momento vivia em um quarto ainda menor que o ocupado por A. ao longo do livro. Relata sua experiência com aquele tão diminuto espaço, que “a principio parecia o desafiar, resistir ao seu intuito de entrar”. Era impossível mover-se por aquele quarto sem encolher corpo e mente até reduzir-se às dimensões mais diminutas dentro de si mesmo. Mas só depois de ocupá-lo por completo, tomar posse do lugar em meio a imensa condensação de vida que se impunha ao habitante é que se podia entender sua condição de universo. S. abrigava ali, naquela cosmologia em miniatura, toda a produção e experiência de uma vida inteira, representada por uma obra em processo de produção desde que fora banido do mundo musical após o fim da guerra. A. entendia que a obra de seu amigo se condensava naquele espaço, era fisicamente aquele espaço. E nunca estaria apta a ocupar lugares em um mundo que não fosse aquele.

Entendi então a relação estreita da produção de um artista, de um produtor de devaneios, com seu ambiente de trabalho. A obra acontece no ateliê, no quarto, e também o é.

Como relatado no final do capítulo anterior, percebi, após colocar as três experiências em paralelo, que as pinturas que produzo são também um relato inconsciente de minha relação com o espaço que me é íntimo, as pinturas são um meio de assimilação desse espaço. Por exemplo, as fotos de eventos de família que tanto conheço, usadas como referência para a produção dos fragmentos, funcionam como meus alter-egos dentro da pintura que ocupa o espaço da galeria. São representantes de minha vivência naquele espaço, que

me torna íntimo na insistência em habitá-lo. No momento em que abro mão dessas fotografias de referência e produzo pinturas unicamente para serem suportes de uma experiência na galeria afirmo ainda mais minha necessidade de relação real com aquele espaço.

Ao se organizarem na galeria, percebo que as pinturas assumem a responsabilidade inconsciente de transformar as paredes, antes vazias, em um espaço presente através das manifestações de meu olhar. Para mim, as pinturas se tornam a materialização das relações e vivências em meu lugar íntimo, do meu lugar de produção de devaneios, onde sintetizo minhas sinestésias com o mundo. Entendo enfim que meu trabalho fala a mim do espaço que lhe pertence, do espaço em que é concebido, e por consequência fala de mim mesmo.

Solitude inventada

Decidi realizar uma experiência inspirada na descrita por Paul Auster, para evidenciar de maneira mais clara tais constatações. Durante o percurso de desenvolvimento dessa monografia entrei em parceria com dois amigos artistas, e começamos a dividir uma minúscula quitinete em uma quadra comercial na Asa Norte. Essa quitinete se transformou em nosso ateliê, nosso espaço de trabalho. Aliada a uma necessidade anterior de abrigar minha produção que já não cabia nos cantos de minha casa, essa iniciativa serviu para atestar a influência de meu espaço de produção na poética de meu trabalho.

É um espaço pequeno, um vão único que segue da porta até a janela, interrompido apenas por uma pia e a pela porta do banheiro. O ambiente não oferecia muitas possibilidades de interação direta com mundo ao redor, não havia internet, aparelhos de som e a janela, que ocupava a parede posterior inteira, parecia mais restringir meu acesso ao mundo que me libertar da clausura das paredes cor marfim.

Levei parte da produção que estava empilhada há tempos em cima do sofá e algumas telas para serem preparadas. Percebi que só de trazer esses

itens para dentro do pequeno retângulo, o espaço que me permitia circular livremente ficou um pouco mais limitado. Caixas, estantes e materiais diversos nos dias seguintes tomaram lugar nos cantos livres. O lugar foi ocupado e os objetos espalhados representavam fisicamente o espectro de seus donos. Comecei a habitar o ateliê.

Aos poucos minha rotina de trabalho formal coincidiu com as idas ao ateliê. Visitei diariamente aquele espaço para pintar, escrever ou simplesmente para passar as últimas horas úteis de meu dia. A quitinete de vinte e poucos metros quadrados começou a fazer parte de meu cotidiano. Como os outros parceiros de ateliê mal apareciam no apartamento por conta de suas rotinas diferenciadas, aquele espaço se torna gradativamente um espaço íntimo, um espaço de experiência da solidão.

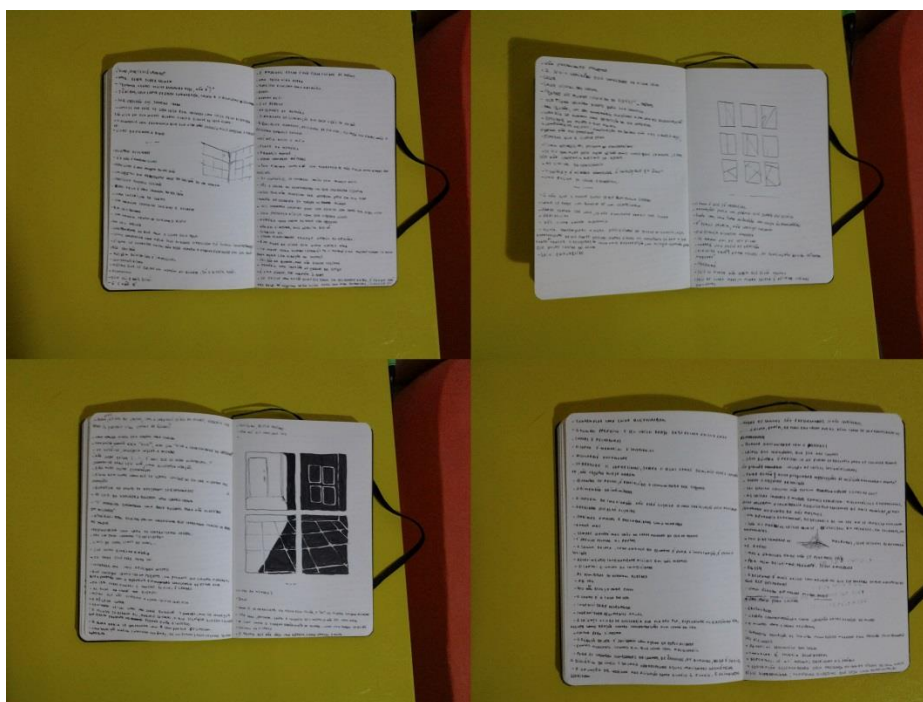


Figura 12 - David Almeida, *Diário de Monotonia*, 2012

Pouco a pouco, todas as telas foram preparadas, até que não houvesse mais preparativos ou atividades mecânicas a se fazer. Passei horas preenchendo os painéis de madeira com a solução de gesso cré com cola, pela simples inércia do movimento mecânico repetitivo. Iniciei também um diário de ocupação semelhante ao Livro da Memória de Auster que chamei de *Diário de monotonia* (fig.12), onde registrava minhas ações no ateliê, citações que

surgiam enquanto estava no espaço e desenhos dos cantos que me cercavam. Essas atividades me mantiveram entretido com o espaço do ateliê, passivo diante da solidão imposta pelas paredes estreitas. Mas cessando os passatempos, percebi que estava diante da etapa seguinte, da produção de devaneios, e que era hora de habitar verdadeiramente aquele espaço.

Ocupei as paredes vazias com as telas ainda em branco e comecei a pintar. Despreendi-me dos motivos aos quais estava acostumado, que antes seriam necessários em minha pintura e simplesmente me pus a produzir, sem um apego direto ao que viria a seguir. Qual não foi minha surpresa quando constatei as imagens que surgiram desses trabalhos. A pintura livre me levou a um vislumbre do espaço que me enclausurava e as imagens que se seguiam eram claramente espectro desse espaço. Grandes zonas de preto frente a um contrastante Amarelo Nápole (que muito se assemelhava à cor da parede do apartamento) surgiam de modo a tecer relações de profundidade, a criar em si um verdadeiro espaço. Minhas pinturas enfim falavam daquelas quatro paredes que a encerravam.

...noutras palavras, o universo vem habitar sua casa

Por conseguinte, todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos tem valores oníricos consoantes. Já não é em sua positividade que a casa é matéria prima para minhas imagens. Não há imagem mais genuína, se verdadeiramente 'vivida', não é somente no momento presente que reconhecemos seus benefícios. (BACHELARD, 1989, p.)

Bachelard trata da relação do sonhador com sua casa, com o abrigo de seu devaneio em seu texto sobre o espaço. Os primeiros capítulos do conjunto *A Poética do Espaço*, analisam e reforçam a importância do ambiente do lar, refugio das ocasiões dos sonhos, para o processo de produção da imagem (imagem como produto da imaginação) no trabalho do poeta. São usados para essa análise versos de diversos poetas que dizem respeito ao ato de habitar, de ocupar intimamente o espaço de abrigo.

Ao ocupar o ateliê, tornar aquele espaço minúsculo uma parcela habitável do meu tempo, transformo-o em abrigo para os meus devaneios como a imagem da casa do poeta de Bachelard.



Figura 13 - Ateliê, 2013.

Assumi o espaço do ateliê como elemento imagético das telas penduradas nas paredes. Tirei fotos do quarto, dos seus cantos, do banheiro de seus detalhes em diversos momentos do dia(Fig.13). Dessas fotos, isolei a substância de seus espaços, das suas linhas e planos, e transpus detalhes e recortes de luz à superfície plana do painel de madeira. Elementos muito evidentes e sua explicitação na tela não me interessavam, a ilustração do espaço meramente transporia o que já me é visível com clareza no próprio espaço. O que me interessa é recondicionar e limitar o ambiente do ateliê no espaço da tela, fazer com que o espaço da tela seja consonante com espaço da oficina, como se ambos presentificassem o mesmo ambiente de devaneio.

Ao me relacionar com o espaço dessa maneira, reposicionando aquilo que habito em uma nova imaginação daquele espaço entendo que não apenas estou tecendo uma nova relação para com ele, que já me é íntimo em vários sentidos, mas também estou construindo uma nova relação para com mundo.

Como o filósofo descreve, “Escrevendo esta página, sinto-me liberado do meu dever de passear; estou certo de ter saído de casa”.

Tratando do meu quarto minúsculo, que no devaneio é alheio ao mundo a sua volta, crio uma nova relação com o universo, como se o compreende-se no limite daquele pé direito baixo. “Em torno dessa solidão irradia um universo que medita e ora”, diz Bachelard.

No conto *O Aleph*, a personagem de Jorge Luis Borges vislumbra todas as faces do universo, todas as imagens de todos os tempos do mundo em um único instante no invólucro esférico furta-cor enclausurado no porão de um colega poeta. A metáfora da imagem do universo no texto de Borges ilustra o que me surgiu ao constatar essa relação do meu espaço pessoal com o mundo. As linhas que delineiam o vão da porta do banheiro contem toda a informação dos vãos de porta do mundo. As paredes em azulejo encerram em seus encontros os cantos do universo. Coloco-me no mundo por meio de meus rodapés, que intermediam a ligação entre as paredes, que delimitam as possibilidades de deslocamento por tudo aquilo que habita seu espaço, com seu chão, o ponto de partida do estar presente.

Ah, o universo e seus cantos! Os cantos que recolhem os segredos abandonados do mundo, que encerram em si as paragens do tempo em uma cápsula de segredos. Trato dos cantos de meu ateliê como o garoto que encerra o tempo em um cofre no texto de Gaston Bachelard. Sabe-se que lá se reserva a memória de todo o tempo, que o é enquanto encerrado em seu mistério, em sua clausura. Sei que naquele canto foram encerradas existências que, em conjunto com a minha, reafirmaram aquele espaço no mundo. E o segredo do garoto do cofre está bem guardado enquanto segue-se protegendo o cofre, enquanto sigo o meu dever de relato, de catalogação do mundo a partir do registro daquele canto.

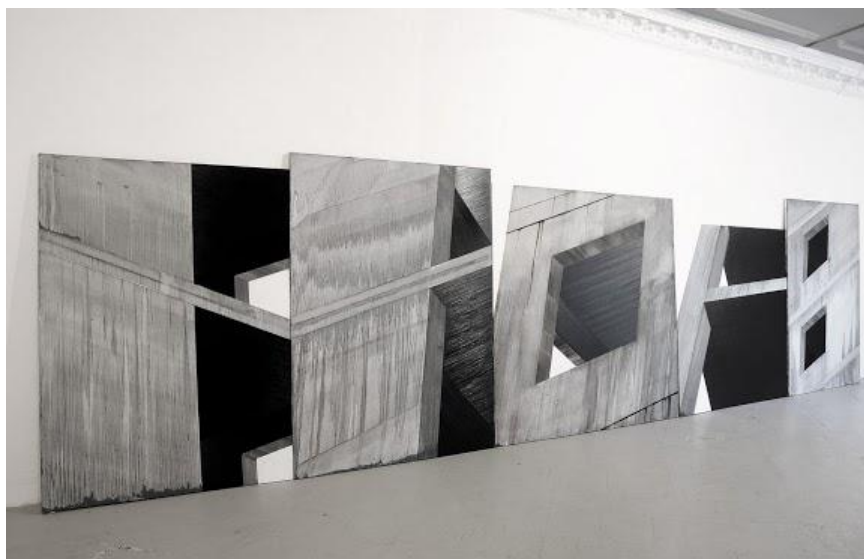


Figura 14 - Rafal Bujnowski, *Eye-Sockets* (vista da galeria), 2010

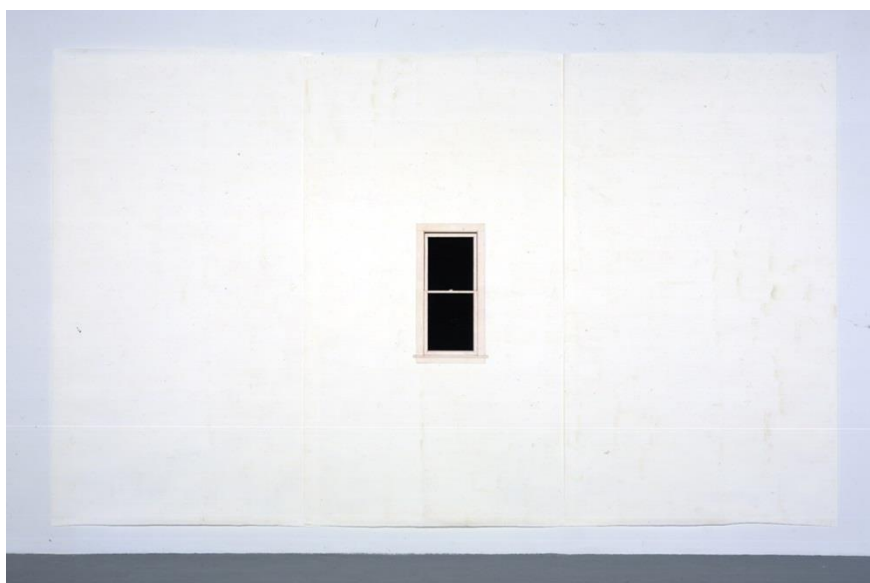


Figura 15 - Toba Khedoori, *Untitled(window)*, 1995.

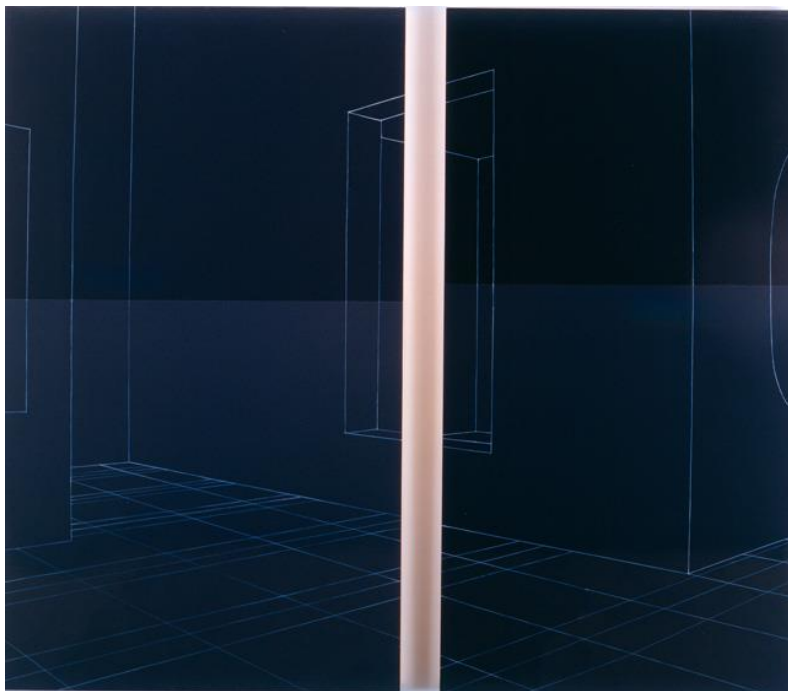


Figura 16 - Karen Shpherd, *Peripheral View and Room Within, Terrazzo Floor, All Black*, 2001.

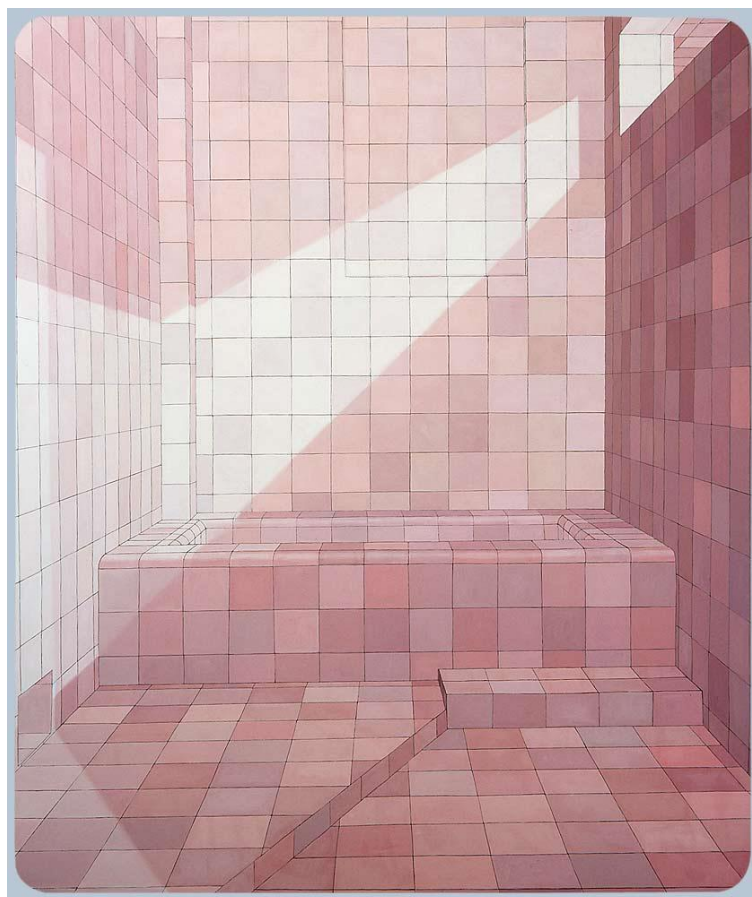


Figura 17 – Adriana Varejão, *A diva*, 2004

Minha atividade de registro daquele quarto e de extensão de seu espaço é a minha ativa relação com universo contemporâneo através do microcosmo gerado na luz baixa da quitinete. Artistas como Rafal Bujnowski, na série *Eye-sockets* (fig.14), Toba Khedoori (fig.15), Kate Shepherd (fig.16) e Adriana Varejão (fig. 17) trabalham a construção do espaço em seus quadros e painéis, e, através das dimensões da pintura, a arquitetura presente nas telas ocupa a galeria e a expande. E é essa relação entre o espaço criado e o espaço concreto da galeria que busco concretizar em meus trabalhos, sintetizando a relação com o mundo

A imagem que ocupa as paredes da exposição, mais do que espelhos de outro lugar, são extensões dos olhares sobre esse espaço que não apenas enxergam o que o “espectador realista”, como aponta Bachelard, vê, que o reduz a uma simples estrutura de alvenaria ocupado por superfícies formais, mas sim consolidam-se como uma real expansão desse lugar, gerada pelo devaneio do sonhador que entende a posição de sua casa no mundo.

Para finalizar este capítulo, relaciono o que foi dito com uma breve citação a Ítalo Calvino e seu texto *Multiplicidade*, uma das seis propostas ao milênio que estaria por vir, uma de suas últimas palestras. Multiplicidade é uma qualidade que deve ser assumida pela linguagem com um movimento natural, e se define como a capacidade de encerrar o mundo nas palavras e nas páginas de seu livro. É o dever de encerrar todo o universo na linearidade de sua narrativa. Reconheço a importância da presença do universo e do tempo encerrados nos limites de minhas pinturas, que nada mais são do que imagens de meu abrigo particular.

CAPÍTULO III – A PAREDE DE MEUS OITO ANOS

Volto ao primeiro momento em que tive experiência direta com uma galeria de arte e com os objetos presos em suas paredes, recordo-me vagamente de uma experiência que julgo ser minha primeira. Eu estava visitando uma galeria ou um museu, muito provavelmente em um dos meus anos pré-escolares, com uma turma do colégio que ao entrar foi posta em fila e submissa ao silêncio sepulcral daquele ambiente. Quanto à exposição não lembro ao certo o tema ou os artistas, mas tenho em minha memória a estrutura de como a exposição se apresentava e a forma como fomos postos a fruir com o que quer que estivesse exposto naquelas paredes e como isso marcou a minha maneira de encarar a arte.

A forma como uma parede se impunha perante a mim, em sua imensidão branca, apresentando uma segunda superfície em destaque centralizada à altura dos olhos (ou, nesse caso em específico, bem acima dos olhos) como se fossem novos olhares a encarar aqueles que se aventuravam pelo amplo corredor me marcou profundamente. Eram muros, como os de minha escola, de minha casa, mas neste caso havíamos nos deslocado unicamente para enxergar aquelas paredes, aquelas superfícies que nos encaravam. E encaravam como espaços reais, vivos. Posteriormente percebi que a minha percepção da arte e suas linguagens estava pra sempre ligada a essa primeira experiência. O deslocar-se por um espaço que fecha o espectador com suas paredes, paredes essas feitas para serem olhadas, e quando olhadas seu conteúdo era fruto de um olhar anterior.

Aquele espaço neutro, com o chão de concreto aparente e paredes altas apresentavam a nossos pequenos olhos novos ambientes e representações enclausuradas nos quadrados ali dispostos. Os quadros pendurados eram como janelas à vista, uma extensão daquele interior branco. Enxergávamos as telas, nelas víamos as figuras, paisagens ou formas que ali se afirmavam reais, tão reais quanto a qualidade de superfície da parede que os carrega.

Entendo que parte de minha relação de fascínio com o objeto bidimensional surge desse contato inicial. A experiência nos anos da escola primária me levava, então, à tomada de consciência da existência de superfícies sensíveis como as que naquele momento me faziam enxergar, quase que instantaneamente, novos espaços, ora familiares, ora desconhecidos, e transformavam meu conhecimento e imaginário, mesmo que ainda infantis, em um só com o conjunto de informações que permeiam o quadro e a ação do artista. Seja por meio de sua materialidade, de sua superfície, seja por meio dos elementos de suas ilustrações ou abstrações, a presença daqueles objetos planos nas paredes ativavam em meu olhar aquilo que me era mais íntimo.

Richard Wollheim, ao caracterizar, no ciclo de palestras *A Pintura Como Arte*, os aspectos que o espectador enxerga ao observar uma imagem pictórica, desenvolve um conceito que denominou de “ver em”. No ato primário de observar uma superfície minimamente subjetiva o espectador se depara com duas experiências análogas, que acontecem ao mesmo tempo. Uma delas é o reconhecimento de uma figura ou objeto a partir da consciência da superfície diferenciada e a segunda é justamente o inverso, a consciência daquele espaço em sua situação material, plana, a partir da visão de um objeto ali identificado. Ao observar a parede manchada, em um de seus exemplos, o teórico identifica a figura de um menino ou uma bailarina de vestido . Por consequência, identifica também as qualidades materiais e subjetivas da região da parede marcada pelo tempo ou pelo acaso ao enxergar a figura do menino. Importante identificar que ambas as experiências não são lineares, mas sim uma dualidade presente no ato de ver.

Essa experiência, em paralelo, nos conduz a uma reflexão sobre o ato de ver a pintura. No momento inicial da observação da estrutura quadrada posta na parede, no reconhecimento da tela pintada, nos tornamos aptos a identificar ali figuras ou objetos (de qualquer sorte) ali representados que emergem de nossa memória. Por consequência, a visualização e reconhecimento daquele objeto visual na superfície traz à tona a experiência com a materialidade da tela, com a consciência de sua superfície plana. Colocar-se a fruir com uma pintura, com uma obra de arte, está então

intimamente vinculada à ação do “ver em”, essa experiência primária de contato com a representação, que se estabelece desde o âmago da nossa interação com imagens.

O ato produtor do artista então se enraíza na da busca constante pelo acontecimento espontâneo do “ver em”. O pintor produz uma superfície diferenciada, catalisadora de fenômenos imagéticos latentes no imaginário do observador, que, na consciência dessa superfície, fosse possível enxergar elementos que remetem ao que é familiar, esclarecendo também suas intenções ao produzi-la.

Wollheim discorre sobre esse anseio presente na ação do artista, as escolhas poéticas ao produzir as imagens, em paralelo com a ação do observador. A intenção do pintor na tela, por mais específica e relacionada a um determinado motivo, está sujeita à percepção do espectador, subjugada à vivência visual daquele que está diante do quadro. Sua tela pode estar ligada a um evento importante, o personagem que ali posa pode se apresentar como o elemento primordial da intenção representativa do artista, mas cabe ao observador atestar isso em sua relação para com quadro. O “pintor de arte”, como diferencia o teórico, deve entender e levar em consideração a posição ativa daquele que se posta diante de sua tela e se colocar também como observador diante de sua obra, até que a experiência natural diante de seu trabalho seja tão genuína quanto o fenômeno do “ver em”. Somente assim a proposta poética do artista será identificada de maneira natural. Como em um dos exemplos apresentados na tese de Wollheim, o desenho de uma moça, que representa o motivo da pintura, só será reconhecido se ela representar também todas as moças que emergirão da percepção dos espectadores.



Figura 18 - Hans Hoffman, *Pompeii*, 1959.

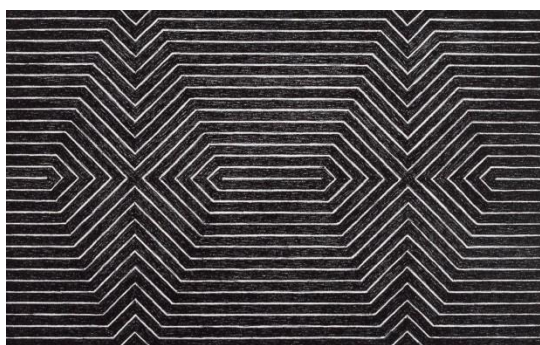


Figura 19 - Frank Stella, *[title not known]*, 1967.



Figura 20 - Frank Stella, Nova York, 1959

A experiência conduzida pelo teórico em suas palestras evidencia a necessidade de aproximação com essa visão primordial que a imagem de arte precisa ter para que o fenômeno de fruição ocorra da maneira sincera para com o observador. A pluralidade visual apresentada na pintura deve conduzir a um contato análogo de familiaridade e descoberta. O reconhecimento do objeto representado levará a descoberta da intenção do artista. E essa ação ocorre inclusive em obras de caráter abstrato, como na obra *Pompeii* do artista Hans Hoffman (fig. 19), usado como exemplo por Wollheim, e em uma das referências do trabalho a seguir, o trabalho do artista norte-americano Frank Stella (fig. 19 e 20). Os pintores criam espaços geométricos, Hoffman

evidenciando as massas de tinta e sobreposição de formas na tela e Frank Stella trabalhando percursos lineares em labirintos, feitos diretamente na parede intervindo na galeria ou em litografias, que conduzem a uma consciência material da pintura, que por sua vez familiariza o observador ao ambiente formal apresentado na tela.

A identificação das intenções, dos signos do quadro e da interação com as formas e materialidades apresentadas desencadeiam uma experiência de acolhedora intimidade com todos os elementos encontrados na tela pelos olhos do observador. Essa reflexão sobre a responsabilidade do pintor diante de suas imagens faz com que a escolha pela pintura como suporte motor desse projeto se fortaleça e se torne clara em sua execução. A condução da experiência final da pesquisa debatida ao longo deste trabalho se deleita na consciência de tais elementos de leitura de imagens, as instalações produzidas nesta etapa se apegam diretamente a esse fenômeno de identificação universal. Descrevo nos parágrafos seguintes as decisões em relação a produção das pinturas pertinentes a essa monografia.

Estou de pé aqui sozinho

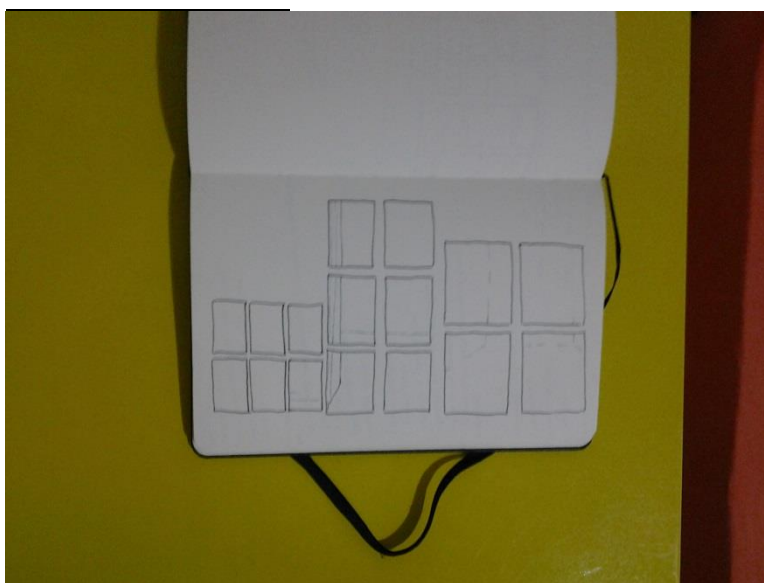


Figura 21 - Projeto de ocupação de espaços, 2013.

Reproduzo a minha experiência no espaço de meu ateliê, em um pensamento de síntese. As telas agora são dispostas de maneira ordenada (fig. 21), de modo a estabelecer um conjunto unificado. A imagem final não mais possui uma característica desconexa e aleatória. Volta agora a obedecer aos limites da tela-fragmento, que conduz o olhar de uma tela a outra. A imagem do quarto, ou banheiro, ou sala, é agora coerente e assimilável à primeira vista. Mas dela retiro tudo aquilo que não faz parte da minha relação mais direta com a estrutura espacial daquele ambiente. Não há moveis, objetos, ou decorações naquele quarto, apenas um vulto arquitetônico e seus azulejos. Dessa maneira retiro o que é do espaço externo e deixo unicamente o que é de mim, do que é fruto da minha interação.

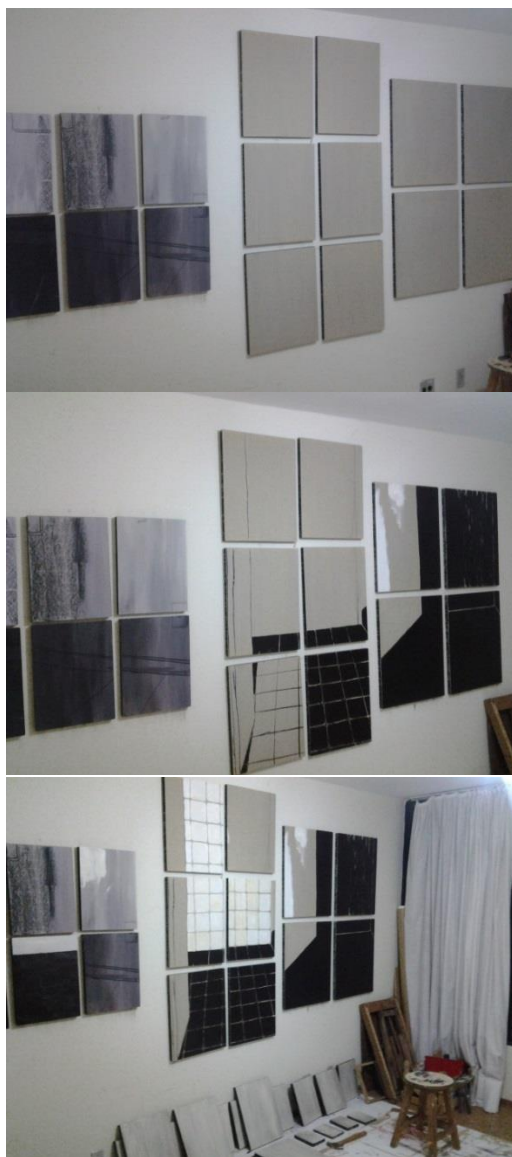


Figura 23 - David Almeida, *Foi.Nunca será de novo* (processo), 2013

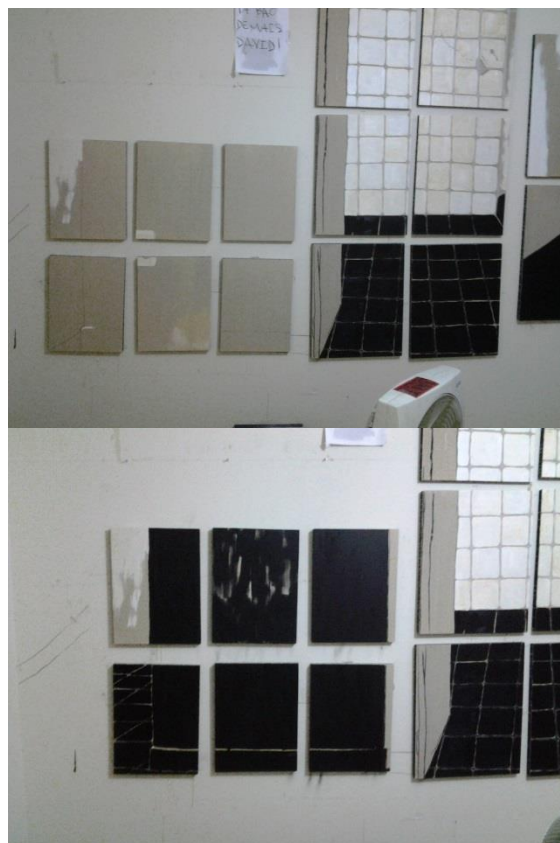


Figura 24 - David Almeida, *Foi.Nunca será de novo* (processo), 2013

A organização das telas respeita os limites da arquitetura da galeria, o que seria o chão no quadro se posiciona em um lugar mais próximo do piso, e a parede que se encerra no quadro se estende pelo pé direito do ambiente expositivo. Concentro-me no caráter instalador do trabalho, assumindo que essa relação de familiaridade com o espaço, e não apenas com a imagem, seja importante. As arestas arquitetônicas da parede em conjunto com linhas apresentadas no políptico se apresentam como uma superfície diferenciada, como a parede manchada de Wollhein.

A escolha de deixar aparente a cor crua do preparo da tela estabelece um contato com a neutralidade da parede branca. As cores, limitadas aos contrastes entre o Marrom Van Dyck, Branco e Amarelo Nápoles, são responsáveis pela condução do espaço na pintura, pela profundidade de campo que o olhar irá percorrer. Deixar as delimitações do esboço a carvão aparente atesta uma libertação da necessidade de completude da figura pintada. O que está entintado na tela no momento em que é pendurado na

parede expositiva me é suficiente para formalizar a ideia do quarto-sala representado. Essa limitação material e figurativa conduz com maior liberdade a interação do fruidor com o trabalho, com a sua experiência pessoal de “ver em”.

Todas essas ações realizadas na série *Ele está de pé em um quarto vazio* (fig. 23, 24 e 25) são para conduzir a uma experiência mais autônoma com o espaço de forma a abranger o universo do observador. As representações nos fragmentos dizem respeito ao meu quarto, ao meu ateliê, mas entendo que esse ambiente particular não é conhecido por aquele que visita a galeria e ao propor uma interação do espectador com esta imagem, para que aconteça a fruição, será necessária uma relação daquela imagem com outra que lhe é familiar, com figuras e ambientes que lhe são conhecidos. Essa relação transformará esse espaço particular, íntimo do artista, em um ambiente de intimidade para quem o toma para si.

Entendo que a imagem externada da minha afinidade com um espaço não pertence unicamente a mim, e não diz respeito apenas ao meu lar de aconchego. Por isso não são importantes elementos que a concedem uma identidade ilustrativa. Essas superfícies sensíveis são a bases de uma experiência de reconhecimento e acesso a outras vivências, e por conta disso se consolidam universais. Reconhecendo esse caráter, os quadros instalados na parede são o resultado da apreensão dessa característica do olhar sobre uma pintura e a relação de abrigo que o espaço íntimo presente na tela oferece ao observador.

Estabeleço, então, a ligação dos pensamentos desenvolvidos nos capítulos anteriores com o entendimento desta função da linguagem da pintura constatada na última experiência. O exercício de reprodução de objetos e imagens familiares realizado nos primeiros trabalhos indiretamente se confirma como a vontade de estabelecer contato com uma matéria sensível capaz de realizar ligações com esse inventário da memória. Pintar a batata incessantemente é fazer com que ela surja na pintura, como ela surgiria naturalmente se identificássemos em uma nuvem a imagem fugidia do vegetal.

Esse relato termina então com a consciência de que esse trabalho relaciona a fenomenologia do material e da pintura determinada por Wollheim com a ideia da casa do poeta apresentada por Bachelard, como desenvolvido no capítulo anterior. Meu trabalho como artista nesta pesquisa é estabelecer o contato entre minha casa de poeta, o meu ateliê, ambiente que abriga tudo aquilo que é próprio de minha identidade, com aquele que o visita por meio de minhas pinturas e transformá-lo no local sensível do sonhador, que prontamente o torna seu.



Figura 25 - David Almeida, *Foi. Nunca será de novo*, 2013

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste texto foram analisadas em tópicos os diversos questionamentos que me acompanharam ao longo do curso de Artes Plásticas na universidade. Entendemos, por exemplo, de que maneira trabalhos iniciados ainda nos primeiros semestre fizeram parte da construção do pensamento atual, que hoje se encerra na exposição de diplomação.

Foi possível observar a relação do exercício realizado nas aulas de pintura, que se resumiam basicamente na representação de objetos banais repetidas vezes na pintura acrílica em papel, com o jogo de abstração e figuração das telas instaladas que compõe o trabalho realizado nas disciplinas de ateliê.

Acompanhamos o desenvolvimento de um pensamento resultante dessa análise, que nos levava a uma nova relação com o espaço íntimo. A constatação do peso do ambiente íntimo, as experiências realizadas ali e a concretização dessa relação na superfície da pintura foram resultados dessa incursão. Percebemos que ocupações e vivências do lar de intimidade foram decisivas para a realização das telas que serão formatadas na galeria, que ali presentificarão a condição de intimidade e universalidade que o lugar do ateliê tem para com o ambiente expositivo e o observador.

O resultado dessa introspecção e análise nos conduz a um retorno às experiências mais primárias diante do quadro e da galeria. Essa regressão, enfim, revisita certos conceitos do “ver pintura”, e põe em cheque a escolha pelo suporte pintura, de modo a analisar suas consequências no trabalho e vida pessoal.

Entendo, por fim, que a pesquisa está em aberto. A análise de uma linha lógica que unifica toda a produção executada é apenas uma das evidências a serem constatadas nesse conjunto de trabalhos. O espaço de aconchego do ateliê e a relação de infância com a pintura é um ponto de partida inicial para se entender as escolhas pela imagem simplificada e fragmentada no espaço.

Concluo esta pesquisa com a proposta de continuidade. Continuidade da reflexão acerca de minha relação com a pintura, das repercussões do espaço intimo para meu trabalho e, mais do que nunca, uma proposta de prosseguimento com a análise de minha relação pessoal e espontânea para com a imagem, do resultado dessa relação representado na pintura e sua repercussão na experiência do observador.

Referências Bibliográficas

- AUSTER, Paul. *A Invenção da Solidão*. São Paulo, Cia. Das Letras Ed. 1993
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo, Martins Fontes Ed. 2003
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas vol.I – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo. Ed. Brasiliense.1994
- BORGES, Jorge Luiz. *O Aleph*, São Paulo. Cia. Das Letras Ed. 2009.
- CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o próximo milênio*. São Paulo, Cia. Das Letras Ed. 2002
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2007
- HUBERMAN, Georg Didi. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo. Editora 34. Ed. 1998
- MANGUEL, Alberto. *O Amante Detalhista*. Rio de Janeiro. Cia. Das Letras Ed. 2008.
- MAUBERT, Franck. *Conversas com Francis Bacon – O cheiro de sangue humano não desgruda seus olhos de mim*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2010
- PAGE, Martin. *A Libelula de seus oito anos*.São Paulo. Editora Rocco. Ed 2010
- RICHTER, Gerhard; in: FERREIRA, Gloria, COTRIM, Fernanda [orgs. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, Ed. 2006.
- SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. Tradução: Maria Teresa Resende Costa. São Paulo. Ed. Cosacnaify. 2007
- WOLLHEIM, Richard. *A Pintura como Arte*.São paulo.Cosac Naify. Ed. 2002

