

TALES ELÍSIO RIBEIRO SABARÁ

O MORTO VAI O HUMOR FICA

Projeto apresentado para o Trabalho de Conclusão de Curso - Pintura - para o Curso de Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito inicial. Mário Azevedo

Orientação: **Mário Zavagli**

BELO HORIZONTE
2009

SUMÁRIO

Lista de Ilustrações.....	iv
O morto vai e o humor fica.....	06
Técnicas e procedimentos usados nas pinturas a óleo.....	15
Metodologia.....	16
Notas.....	18
Considerações Finais.....	38
Referências Bibliográficas.....	39
ANEXO 1.....	40

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Sabará. Detalhe caveira. 2007	42
Figura 2 – Sabará. Detalhe caveira. 2009	42
Figura 3 – Sabará. Detalhe caveira. 2007	43
Figura 4 – Sabará. Detalhe homem. 2007	43
Figura 5 – Sabará. Fotografia 2008	44
Figura 6 – Sabará. Detalhe braços 2009	44
Figura 7 – Sabará. Detalhe helicópetro 2008	44
Figura 8 – Sabará. Detalhe caveira. 2009	45
Figura 9 – Sabará. Detalhe segundo plano . 2008	45
Figura 10 – Gustav Klimt. Detalhe caveira. 1916	46
Figura 11 – Sabará. Detalhe caveira. 2008	46
Figura 12 – James Ensor.	47
Figura 13 – Sabará. Detalhe bebê. 2009	47
Figura 14 – Sabará. Estudo para Sono Profundo. 2007	48
Figura 15 – Sabará. Estudo para Bebê Ron depois da queda. 2009	49
Figura 16 – Sabará. Américo e a Dama Magricela de Klimt. 2007	50

Figura 17 – Gustav Klimt. Morte e vida. 1916	51
Figura 18 – Sabará. Enterrando a Dentona. 2008	52
Figura 19 – Sabará. Sono Profundo. 2008	53
Figura 20 – Sabará. Detalhe helicóptero. 2008	54
Figura 21 – Flávio de Carvalho. Série Trágica VII. 1947	54
Figura 22 – Flávio de Carvalho. Série Trágica IX. 1947	54
Figura 23 – Flávio de Carvalho. Série Trágica I. 1947	54
Figura 24 – Sabará. Auto-Retrato com a Ossuda musical de Boecklin. 2007	55
Figura 25 – Sabará. Auto-Retrato com a Morte tocando violino . 1872	55
Figura 26 – Sabará. Olha que ainda mijo na sua cova. 2009	56
Figura 27 – Sabará. Bebê Ron depois da queda. 2009	57
Figura 28 – James Ensor. _____	57
Figura 29 – Ron Mueck. _____	58
Figura 30 – Sabará. A Magricela festea e sorri. 2009	58

O morto vai e o humor fica

O projeto de pintura intitulado de “O morto vai e o humor fica” aborda a temática da morte com correntes citações de obras ou elementos importantes dentro da história da arte.

A escolha do nome do trabalho é um jogo de vocábulos que repete a sonoridade da palavra *humor* nas duas orações. Tal título sugere que como após a morte o morto não mais se encontrará no mundo dos vivos, que se *despeça* dele, com um pouco de humor e comicidade, ao menos.

A pesquisa se integrou sob o prisma da interdisciplinaridade entre filosofia, história e artes plásticas. Os estudos apresentados esclarecerão o leitor: a visão das pessoas em relação à morte atualmente, a teoria do riso do Renascimento e quais as maneiras de se produzir um efeito cômico. Nesse sentido, os autores estudados foram Henry Bergson e Mikhail Bakhtin.

Não existe ninguém que não tenha passado pela experiência da perda de um ente querido. A atitude moderna e ocidental perante a morte é entendê-la como algo doloroso. Alguns tentam ignorar a tristeza, outros se fecham em si e ainda existem os que reprimem a dor.

O trabalho de pintura em estudo visa *saborear* a morte, não mais como uma coisa macabra, mas como uma realidade da qual não se pode fugir. Toda pessoa viva sabe que vai morrer e, portanto, não se pode pensar na morte como a maior novidade do mundo.

A morte é um fenômeno biológico que, assim como o nascimento, a puberdade, a maturidade e a velhice; é uma fase da vida. Ela ainda se apresenta de outras maneiras:

Ela surge como fenômeno social quando nos referimos as taxas de natalidade e [...] de mortalidade. Apresenta-se como fenômeno determinante para a demografia, na medida em que discutimos o decréscimo ou aumento da população em diferentes regiões do planeta. Para a medicina, a morte se mostra como fenômeno letal, que tem de ser previsto e explicado; para o direito, ela se enquadra como fenômeno natural, que deve produzir documentos como certidão de óbito (MARTON, 2009: 21).

A minha primeira experiência com o *evento da morte* foi em 1996, aos 9 anos de idade, quando minha avó materna faleceu. Lembro-me dela deitada sobre uma cama, com a expressão de serenidade; no entanto não havia sinal de respiração. Achei a situação inusitada. Perguntava-me: como uma pessoa poderia dormir tão tranquilamente sem respirar? Meus tios e parentes tentavam acordá-la. Eu acreditava que ela estava brincando com todos nós. Divertia-me com a situação, ria naturalmente.

Hoje, aos 23 anos de idade, ao trabalhar o tema da morte, busco essa sensação primeira que ocorreu em minha vida. A impressão de considerar a morte de uma pessoa querida natural, divertida e inusitada.

Se, como alertado por Marton (2009), grande parte das visões da vida considera a morte como um fenômeno, a pintura também pode partir desse pressuposto e compreendê-la, sem que isso pareça um escândalo.

Nesse sentido, destaca-se a sutil presença da comicidade no conjunto pictórico em questão. As pinturas dessa série dialogam com a visão de *humor-riso* do Renascimento, segunda a qual, de acordo com Bakhtin (1999: 79): “tudo que era temível, torna-se cômico [...] brinca-se com o que é temível, faz-se pouco dele: o terrível transforma-se num alegre espantalho”.

Em geral, nas minhas pinturas, as caveiras (representação simbólica da morte) parecem estar sorrindo, sugerem alegria. Algumas são *temperadas* com certa beleza, enriquecidas com elementos decorativos e símbolos. Pretendo com isso

amenizar a sensação de horror, a impressão física de repulsão, o espanto que as caveiras e esqueletos despertam nas pessoas (FIG.1, 2 e 3).

Uma das formas de produção do efeito cômico é através da construção da expressão facial dos personagens. Para Bergson (2004: 18 e 19):

[...] uma expressão cômica do rosto é a que não promete nada mais que aquilo que dá. É um esgar único e definitivo. Parece que toda a vida moral da pessoa se cristalizou em tal sistema. Por isso é que um rosto é tanto mais cômico quanto mais nos sugere a idéia de alguma ação simples, mecânica, em que a personalidade estaria absorvida para todo o sempre. Há rostos que parecem ocupados a chorar o tempo todo; outros, a rir ou assobiar; outros a assoprar eternamente uma trombeta imaginária. São os mais cômicos de todos.

A esse tipo de *expressão cômica* que a caricatura está vinculada. Ainda segundo Bergson, por mais regular ou harmoniosa que seja a fisionomia do ser representado, seu equilíbrio não é perfeito; ou seja, nela sempre existe uma *deformação*, algo de característico. Com relação a isso, acrescenta-se que certas pinturas do conjunto em questão apresentam seres de características físicas peculiares, tais como: narizes compridos ou largos, olhos fundos e mãos desproporcionais ao tamanho do corpo (FIG.4). A escolha das imagens das pessoas que se apresentam nas pinturas dá-se por alguma relação que essas têm com a morte, seja por ela ser o próprio morto ou uma pessoa próxima do meu convívio social, como Américo (figura popular em Congonhas – MG, famoso por comparecer em todos os enterros da cidade) (FIG.5).

Essas pessoas que me interessam são fotografadas para posterior utilização nas composições pictóricas. A fotografia é feita para registrar um acontecimento; para me lembrar de algo. Ela pode ser entendida também como um mecanismo que

registra uma situação de morte, na medida em que documenta uma realidade, algo que aconteceu, um instante que não mais existe: uma pose, um sorriso, uma lágrima, cores e luzes.

A utilização da fotografia digital possibilita a manipulação da foto em programas de edição de imagens. De acordo com as necessidades, altero as cores, brilho, o contraste, o tamanho das imagens fotografadas. E, talvez, nesse sentido, isso seja o mesmo que manipular, *brincar* com o registro da morte.

O fato de pintar a partir de uma foto se aproxima de *buscar* uma experiência mais próxima com a morte. Assim, não abro mão do uso da fotografia como auxiliadora na construção das minhas pinturas. Deixar de usá-la neste caso significa uma recusa à própria morte. Pintar é enfrentá-la, é saboreá-la e talvez desafiá-la.

Quando utilizo o registro fotográfico como referência para uma pintura, não significa que tenho o intuito de copiá-lo. Nas minhas pinturas com tinta óleo, por exemplo, tento respeitar as passagens de cores das imagens. Mas ao mesmo tempo, deixo-me guiar pela própria pintura e suas necessidades plásticas. Assim sempre que necessário, acrescento um pouco de um azul, um violeta ou um verde entre essas passagens.

Não poderia me esquecer também de que a foto é utilizada para o desenho prévio das telas. Ao desenhar uma figura humana em uma tela, estou atento para as proporções, para os pequenos detalhes. Mas confesso que também me entrego aos pequenos deslizes *inconscientes*, que às vezes ocorrem nos processos de criação ou reprodução manual de uma imagem.

Esse desenho prévio é posteriormente velado por camadas de tinta (têmpera, acrílica ou óleo), assim como o sentido de humor nas obras é às vezes encoberto pelo arranjo das composições ou pela associação de elementos díspares.

Como em geral os personagens que compõem os trabalhos em estudos são meus familiares ou pessoas próximas ao meu círculo social, velar a comicidade nas pinturas é importante para manter a integridade dessas pessoas, não as expondo

ao ridículo. De acordo com meus princípios, acredito que a arte também tem um compromisso com a ética; ou seja, o artista, diferentemente de todo ser humano, deve sempre julgar suas ações para saber se são boas ou más, certas ou erradas, justas ou injustas. O cômico nos meus trabalhos é mais um item a ser observado, ele não se presta ao sarcasmo, forma de humor mordaz e cruel que muitas vezes fere a sensibilidade do outro. O que pretendo com minhas obras é uma ironia delicada e alegre, veia cômica que se disfarça sob uma aparência de coisa séria.

No entanto, não descarto a possibilidade do *tom sério* para muitas vezes atrair mais a atenção do observador. Já presenciei alguns familiares chorando diante de minhas obras. Proponho que a interpretação dos trabalhos seja sempre *aberta*; o que me interessa realmente é que eles sejam capazes de despertar diversas emoções nas pessoas.

Na tentativa de iluminar o tom cômico nas obras, trabalho também na importância dos títulos em algumas pinturas. Nas denominações de algumas delas é comum encontrar palavras que fazem referência à cultura mexicana em relação à morte. Na cultura mexicana a morte é encarada como um fenômeno natural, assim como é próprio dela criar apelidos irônicos para a Morte, tais como: *esqueleto*, *ossuda*, *dentona*, a *magricela*. Nesse contexto, o apelido pode ser entendido como uma *caricatura*, na medida em que sugere as distorções, imperfeições da coisa ou do ser.

Do ponto de vista prático, as minhas pinturas trazem fortes bases com a colagem, que tem por objetivo juntar, mesclar em uma mesma imagem outras de origens diferentes. Em um mesmo plano, o espectador pode observar nestes trabalhos uma associação de elementos díspares, reforçado pelo tratamento pictórico dado aos objetos: às vezes com delicadeza, em jogos de claros e escuros que traduzem certa tridimensionalidade, ou apenas em tom monocromático que sugere certa planaridade. Outras vezes, o tratamento é uma explosão de cores em forma de pinceladas soltas (FIG.6, 7 e 8). Tudo isso visa à criação de um mundo fantástico, de farsas, materializado em forma de pintura. Todas essas imagens e o próprio caráter de mistura são ainda típicos das formas da festa popular.

Segundo Bakhtin (1999), a festa popular (ou a carnavalização) pode ser compreendida como um sistema carregado de símbolos e alegorias, em que se observa a ruptura com tudo que é institucionalizado. No *palco* carnavalesco, tudo é permitido, não há regras. Isso contribui para a evocação de um cenário repleto de fantasia, inventividade e liberdade com as imagens; espaço esse que pode muito bem ser sustentado pela representação, pela pintura.

Na tentativa de conduzir o espectador para um mundo onírico, as pinturas não apresentam espaços arquitetônicos. Os seres que compõem os quadros estão sempre confinados em um espaço neutro, em sua maioria definido apenas por manchas em tons escuros (FIG.9).

No campo teórico, essas associações, junções, colagens de elementos de períodos históricos e estilos diferentes é um diálogo com o *coq-à-lâne* (disparate), gênero de *nonsense* cômico-verbal e intencional, característico das festas populares na Idade Média, que não leva em conta nenhuma regra, nem mesmo uma lógica elementar. No sistema de imagens da festa popular, o que se encontra por trás é uma espécie de objetos às avessas, contrários ao seu uso habitual, em uma violação do que é comum, corriqueiro, normal ou geralmente aceito.

A idéia de *nonsense* (sem nexo) realmente afeta o meu processo de criação nesses trabalhos. Durante a execução das colagens digitais, dos estudos preparatórios para a execução da pintura, não penso porquê utilizar determinada imagem juntamente com outra; e muitas vezes após a realização das obras isso não fica claro, embora a partir da associação de todas as imagens que compõem um quadro eu possa construir uma narrativa ou descrição delas. Nesse ponto, percebo que nos processos de invenção artística é difícil controlar o todo.

O artista sempre está sujeito ao acaso ou a seguir sua intuição. No oposto da certeza do morrer, o pintor, gravador ou escultor está coberto de dúvidas, que nem sempre são respondidas, pelo menos em curto prazo.

Por outro lado existem alguns elementos usados nas minhas composições, como os helicópteros, por exemplo, dos quais tenho consciência do sentido de sua utilização. O interesse pelo uso dos helicópteros se deu após a leitura de uma crônica de Bruno Moreschi intitulada “Poucos sabem morrer” (ANEXO1), publicada na revista Piauí. Nesse texto aparece a seguinte frase: “helicópteros combinam com mortes que se prezem”. Após sua leitura, percebi que em *mortes que se prezem* realmente há um helicóptero (que pode ser do Corpo de Bombeiros no intuito de buscar o morto em um lugar de difícil acesso ou de uma emissora de televisão procurando o melhor ângulo para filmar o velório ou ainda o enterro de alguma pessoa famosa). Como anseio dar uma importância ao evento *morte*, ao morto e às pinturas, utilizo os helicópteros, como uma espécie de citação.

Quanto à recepção do público, acredito que os helicópteros poderão ter um sentido maior de estranhamento, do que algo propriamente carregado de sutileza, que imagino que tenham ou, pelo menos, passaram a ter para mim.

Se as pessoas prestassem atenção às delicadezas à nossa volta, todos os dias é possível ver helicópteros em *mortes que se prezem*. Mas, parece que no mundo atual não temos tempo de se atentar para essas coisas. Ter tempo é um luxo de poucos. A Arte, a Pintura também possibilitam ao pintor a voltar o olhar para as impossibilidades da sociedade.

O citacionismo é um termo usado nas artes plásticas para designar o procedimento em que o artista utiliza de imagens conhecidas na história da arte como base para a construção da sua própria obra. A produção de imagens que mantém o diálogo com obras já existentes é utilizada desde o século XV. Dentro desse mecanismo de associação de imagens antagônicas há nesse meu conjunto pictórico algumas citações da história da arte.

O ato de se apropriar de imagens consagradas não significa que o artista deixa de criar. Ao trabalhar com imagens que partem do princípio da intertextualidade nas artes visuais, instaura-se um jogo em que uma imagem não existe sem outra. Objetiva-se ainda, contribuir para o exercício do repertório visual do espectador e instigá-lo a decifrar a qual obra ou elemento

a pintura remete e o que se pretende com esse diálogo. Tal procedimento, no meu trabalho, contribui para reforçar a estranheza que a morte provoca no ser humano.

Para alguns leitores, o citacionismo poderá parecer incoerente, quando o assunto é originalidade, autenticidade. No entanto, considero que uma das peculiaridades das minhas obras está em inserir essas referências formais em outros contextos. Como na obra “Sono Profundo” em que há uma referência a uma pintura de Gustav Klimt (FIG.10 e 11). O encadeamento dessas associações e situações é pessoal, e está ligado ao conceito de carnavalização, anteriormente discutido nesse texto. Mas sua leitura pelo espectador permanece aberta.

Dentro desse mecanismo de carnavalização, uma das minhas influências formais é o pintor belga James Ensor. Nas obras de Ensor é notório o desejo de mistificar as coisas e acontecimentos. “O artista mistura sonho com realidade, atribuindo aos objetos utilitários do dia-a-dia traços ameaçadores [...] ao mesmo tempo que anima a cena com figuras caricaturais, máscaras e fantasmas grotescos” (BECKS-MALORNY, 2000: 31). Assim como na obra de Ensor, nas minhas pinturas a tentativa é misturar o inusitado com o horror, o chocante, o real com o imaginário, fantástico. Também tenho o intuito de criar um mundo carnavalesco (FIG.12 e 13).

Para alguns espectadores, essa relação que as obras possuem com o imaginário poderá sugerir uma distância entre a morte e a vida cotidiana. Outros, talvez, possam considerar que a carnavalização e a fantasia quebram a monotonia do cotidiano ao elaborar um cenário anárquico, no qual as relações sociais e os tabus são desmontados, invertidos, levados ao absurdo.

A morte é um fato sem igual, um fato ímpar. Não se pode deixar de constatar que ela é um mistério. É por isso que tanto se fala nela ou se ouve falar. Toda vez que ela se faz presente é como se fosse a primeira vez. Assim como o ato de pintar é sempre a primeira vez. O pintor pode realizar para as suas telas estudos preparatórios de cor, forma, composição,

escolher previamente os materiais que serão utilizados e até mesmo fundar um conceito, mas o ato de fazer é sempre único, é sempre o primeiro. E nesse sentido a Pintura é encantadora, pois o autor de uma obra não sabe ao certo os resultados que alcançará e se eles o irão satisfazer.

Por mais que se repita a experiência na vida do ser humano, ele não se acostuma com a morte. Talvez, venha daí, essa mistura de familiaridade e estranhamento que ela causa nas pessoas. Porém, isso não significa que essa deva ser uma concepção oficial. Mas considero que é preciso saboreá-la e descobrir seus ensejos mais profundos, em busca de novas conotações.

Assim como acredito que o significado de uma criação artística só pode ser alcançado quando vivido esteticamente pelo observador (ou seja, a partir do enfrentamento do espectador com a proposição formal que está diante dele), talvez a morte também possa ser compreendida quando é enfrentada e questionada.

TÉCNICAS E PROCEDIMENTOS USADOS NAS PINTURAS A ÓLEO

O procedimento de descrição dos pormenores das pinturas nasceu após a minha experiência como Bolsista de Iniciação Científica da “Pesquisa Guignard”¹.

Obedecendo a metodologia desenvolvida pela Pesquisa cabia-me como bolsista a formulação dos inventários das obras estudadas e documentação fotográfica das mesmas; descrição da técnica constitutiva das pinturas e desenhos do artista, e a inserção dos resultados obtidos no site do Projeto.

Das obras catalogadas, desenvolvi cerca de 84 descrições das técnicas dos trabalhos do artista em questão. Esses exames técnicos tornaram-se uma verdadeira paixão e por isso a metodologia utilizada durante a Pesquisa Guignard foi aplicada aos textos seguintes.

Dentre as várias contribuições do estudo da obra de Guignard para o meu repertório visual destacam-se a gama cromática utilizada nas carnações das pessoas retratadas nas pinturas; a fatura *magra* de alguns quadros, devido ao uso de tinta diluída e as transparências das tintas como camadas de veladuras.

¹ Iniciada em 2002, ela promove um estudo detalhado da vida e obra de Alberto da Veiga Guignard, artista carioca. Através do relato de aspectos técnicos, históricos e estéticos, o Projeto visa tanto a caracterização das obras quanto dos materiais utilizados pelo pintor modernista. Parte dos resultados obtidos está disponibilizada no site www.pesquisaguignard.eba.ufmg.br. Atualmente, já foram catalogadas 122 obras, que correspondem ao acervo público e particular existentes, principalmente, em Minas Gerais

METODOLOGIA

No meu caso, a escolha dos materiais e técnica mais adequadas está diretamente ligada ao resultado final desejado para o trabalho, como se pretende que ele seja visto e entendido. Dessa forma, acredito que a análise de qualquer obra artística passa pela identificação do suporte e das técnicas utilizadas.

Das sete (7) pinturas que compõem essa série, cinco (5) são em tinta óleo sobre tela e foram realizadas em tecido do tipo lona fio 10, e duas (2) são em têmpera vinílica sobre MDF (*medium-density fiberboard*).

A grande vantagem de se utilizar o tecido é que ele é mais leve do que a madeira, o que permite que as pinturas, de grandes dimensões, possam ser transportadas com maior facilidade, caso necessário. Além disso, o suporte em tecido pode ser feito no tamanho que se deseja, ao passo que outros materiais trariam algumas restrições.

A possibilidade de comprar uma tela pré-preparada foi descartada, uma vez, que elas estão disponíveis no mercado somente em alguns tamanhos e não estão livres de acidez, de forma que a vida útil delas é extremamente limitada.

As telas de algodão começaram a ser usadas no século XX. O algodão possui uma trama mecânica lisa e seu preço incentiva a confecção de telas se comparado ao linho. A lona *moderna* é feita geralmente de algodão. Ela possui trama simples: o fio da contextura passa sob o fio da urdidura e sob o próximo. Os números funcionam em sentido contrário ao peso, assim, uma lona 10 é mais leve que uma lona 4, por exemplo.

O MDF é um produto fabricado através da aglutinação de [fibras de madeira](#) com [resinas](#) sintéticas e é usualmente empregado pelos pintores como suporte pictórico devido a sua boa estabilidade, grande capacidade de absorção de tinta e resistência.

Durante séculos o procedimento de pintura de tinta óleo se mantém como uma das técnicas padrões para a pintura artística. Além da minha facilidade com a manipulação da tinta óleo, a possibilidade de combinar efeitos transparentes com empastes, a consistência da tinta e o brilho da cor na tela são algumas das características que me atraem e me mantêm no uso dessa técnica.

Já a têmpera vinílica, preparada com a mistura de água, cola branca e pigmento em pó, possui propriedades como o caráter opaco e secagem rápida. A *dificuldade* de fazer uma passagem variada entre os tons, permite que o artista trabalhe de maneira mais solta, com sobreposição de cores e manchas.

Em geral, antes de cada pintura faço alguns estudos, seja através de desenhos, colagens digitais ou fotografias (FIG.14 e 15). Considero fundamental a estruturação de um pensamento prévio compositivo e tonal. Durante a etapa de pintura propriamente dita, as cores, tonalidades, valores e variações são respeitadas de acordo com os estudos preparatórios. O acaso, acidente, têm em meu trabalho um caráter mínimo.

Com relação à escala dos trabalhos, a opção foi por um relativamente grande formato. Esse tamanho permite que o artista trabalhe tanto com a escala natural das coisas e objetos, e acima delas. Além disso, uma área maior facilita o tratamento pictórico que requer mais detalhamento.

NOTAS

Américo e a Dama Magricela de Klimt (FIG.16)

A figura sorridente da representação simbólica da morte, segurando uma espécie de porrete nas mãos, com o olhar em direção ao homem à direita da composição parece dar o tom da pintura.

Em um universo repleto de elementos decorativos e coloridos a Morte surge como um ser intruso. Às vezes, causando certo *incômodo* formal, pelo número de elementos descritivos estampados em seu corpo.

O ato de segurar um porrete nas mãos incita no observador pensar em alguma ação, movimento, mas isso não se configura formalmente na pintura.

O homem, por sua vez, com seu olhar para fora do plano pictórico, parece não se incomodar com a presença da Morte. Ele continua em posição estática, tranquila, apesar de seu olhar sugerir certo sofrimento. Essa situação de inércia sugerida pelo homem é reforçada pelo uso do tom monocromático nessa figura.

O título “Américo e a Dama Magricela de Klimt”, em primeiro momento ratifica o diálogo pictórico com a obra de Gustav Klimt e em segundo, sugere a apropriação de uma nomeação da Morte com base na Cultura Mexicana.

A pintura em questão é uma releitura de uma tela de Klimt intitulada “Morte e Vida” (FIG.17). Magricela é um apelido cômico para a Morte, segundo a tradição mexicana.

Enterrando a dentona (FIG.18)

Um instante de irrealdade. Assim poderia se definir essa pintura. A cena representada parece um flagrante captado pelo pintor. Avista-se um Soldado Romano com um martelo na mão em posição de ataque em relação a uma cruz que se localiza no alto de uma cabeça feminina/máscara. Mas em que mundo foi feito esse flagra?

A paisagem é apenas um campo batido de terra que se estende até um céu em manchas escuras. No entanto, não se identifica com clareza onde verdadeiramente acaba a paisagem ou onde começa o céu. Percebe-se que eles aparentemente existem e que se confundem em determinado momento como caráter pictórico.

O horizonte da pintura é alto e, possivelmente, sustenta o cenário perfeito para uma cena incomum. Não há arquitetura nesse lugar, na tentativa de não dispersar o olhar do espectador. Assim, o olhar do observador é conduzido em um primeiro momento para o Soldado Romano, em especial para ação da mão que possui o martelo.

O gesto possui mais vigor, força e expressão do que o martelo, que pelo seu tamanho é inofensivo, às vezes risível. Depois o olhar é levado a se deslocar para a cruz no alto da cabeça feminina, que supostamente recebe marteladas. A palavra “supostamente” é empregada porque, de alguém que recebe um golpe na cabeça se espera uma expressão de dor e não uma atitude estática ou um sorriso meramente questionável.

Mas, ao mesmo tempo essa cabeça é fantástica, estranha e fantasmagórica. Seu cabelo encaracolado possui alguns fios esvoaçantes, como se revelassem ao observador que aquele lugar possui uma atmosfera. O olhar dessa figura é direcionado para um ponto fixo fora do plano pictórico. Seria ele conduzido para o espectador? Talvez. No entanto, não possui uma atitude de piedade ou tristeza.

Antes que o olhar do observador possa se perder para o céu, ele é interceptado por uma névoa escura na parte superior, à esquerda da composição. Assim, ele é reconduzido a avistar a cabeça da figura e depois a verificar os pés do soldado e as cruzes.

Quando chega nesse último ponto, o espectador poderá notar algumas sombras em formas aparentemente humanas. Dessa maneira, observa-se que não se trata de um lugar inóspito ou desabitado. Mas serão esses seres também espectadores dessa cena?

Por fim, a cena retratada é margeada por duas bordas que possuem ampulhetas, helicópteros e caveiras. As ampulhetas sugerem o passar do tempo. Porém, a sucessão desse período parece não atingir a ação do Soldado Romano, que não se concretiza. Os helicópteros, por sua vez, são elementos tão inesperados quanto à cena em questão. No entanto, são impedidos de entrar nesse mundo lúdico, através de uma vertical presente em cada margem da composição. As caveiras, como representantes figurativos da morte, a exemplo da cabeça feminina olham para um ponto fixo fora da pintura. Diferentemente da figura feminina, elas riem. Talvez, do próprio observador, pois afinal tudo isso não passa de um instante de irrealidade, uma mentira, ilusão, pura fantasia.

O título da obra “Enterrando a dentona” reforça a idéia retratada pela cena. Além disso, a palavra *dentona* é um apelido utilizado na tradição mexicana para ironizar a Morte. Nesse sentido, a mulher/boneca de dentes para fora da boca, talvez seja uma representação formal e fantástica da Morte.

Suporte e base de preparação

A obra foi pintada sobre um tecido Lona de Fio 10. Tal suporte foi preparado com uma base acrílica em tom ocre alaranjado. A escolha dessa cor se deu pelo fato dela ser um tom quente que está presente em outras partes da pintura, como no fundo e carnação do rosto do Soldado Romano.

O desenho

O desenho foi realizado com bastão de carvão. Não foram sugeridas quaisquer regiões de sombra durante o esboço, a fim de se produzir uma pintura mais limpa. Mesmo assim, o desenho foi fixado com o auxílio de um laquê de cabelo. A fixação foi satisfatória, porém há uma preocupação se no decorrer dos anos haverá uma reação entre as tintas e os elementos químicos que compõem o laquê. A opção por esse utensílio se deu única e exclusivamente por ser um material de baixo custo se comparado com os bons fixadores presentes no mercado.

Fundo

O primeiro passo para a realização dessa área do quadro foi utilizar pinceladas falhas e diluídas de azul da prússia em movimentos horizontais. Posteriormente, a parte superior da obra recebeu pinceladas de tinta preta de certa espessura em movimentos horizontais. O degradê da região mais escura, da parte superior, para a área luminosa, da parte inferior, foi executada com pinceladas também horizontais segundo a seguinte ordem cromática: preto, azul da prússia, terra de siena queimada, ocre dourado, ocre claro e branco.

Capacete

Primeiramente pintou-se essa região com azul da prússia e depois as áreas de luzes foram insinuadas com pinceladas nas cores verde e azul claro. A região de sombra foi produzida com pinceladas de tinta preta. O reflexo no capacete foi sugerido com pinceladas de tinta cinza e posteriormente foi reforçada essa área luminosa com pinceladas de tinta branca muito diluída.

Rosto do Soldado Romano e Boneca

Essas partes do quadro foram feitas pelo método chamado de “pintura direta”. Através desse procedimento os efeitos são obtidos imediatamente, ou seja, cada cor e detalhe foram pintados em poucas sessões ou em uma única sessão, sem fazer correções posteriores. O objetivo de aplicar tal técnica nessas áreas foi produzir um tipo de pintura mais limpa, uma vez que são áreas de grande interesse na composição. Para a região de sombra do rosto da boneca foi aplicado quatro veladuras, camada fina de tinta, com azul da prússia.

Braços do Soldado Romano

Para os dois braços desse personagem foi utilizado o método de pintura indireta. Assim, essas partes da obra foram desenvolvidas em várias etapas, aplicando uma cor sobre outra, até chegar aos tons desejados. O braço que segura o martelo foi inicialmente pintado com tinta em tom roxo, devido ser uma região de sombra e que requeria um tom mais frio. Posteriormente acrescentaram-se pequenas pinceladas em tons ocres e roxo para realizar as graduações de cor necessárias. Já o outro braço, a princípio foi pintado com tinta verde. Embora no primeiro momento a tentativa fora criar uma relação entre os braços através de cores complementares em cor pigmento, verde e roxo, no decorrer do trabalho notou-se que o resultado desejado não fora alcançado. Isso porque a cor desse braço não *dialogava* com as outras cores da carnacção da figura. Desta forma, para solucionar esse problema, aplicou-se uma veladura em tom terroso para aquecer o tom dessa região da obra. Após a secagem dessa camada fina de tinta, empregaram-se pinceladas em tom rosado na tentativa de aproximar a coloração do braço com as demais presentes na carnacção do soldado.

Colete metálico do Soldado Romano

Primeiro o colete foi pintado com tinta cinza. Após a secagem da tinta óleo aplicaram-se pequenas pinceladas em tom roxo e verde para criar a sensação de volume. Depois esses volumes foram reforçados com tons cinzas escuros ou azulados. Para produzir um efeito de metal empregaram-se pinceladas de tinta diluída em tom azul claro e branco.

Botas do Soldado e cruzes

Pintadas primeiro com azul da prússia e depois aplicaram-se pequenas pinceladas soltas em tons variados para criar as sensações de volumes desejados.

Margens

Os helicópteros, caveiras e ampulhetas presentes nas margens à esquerda e à direita do quadro foram desenhados previamente em folhas separadas e depois foram decalcados para a tela com o auxílio de um carbono branco. Após a passagem do desenho para o suporte da pintura, pintaram-se essas imagens com tinta diluída terra de siena queimada, rebaixada com azul da prússia. Partindo de um fundo escuro para essas imagens, o tom ocre desejado foi alcançado com maior facilidade. Após esse segundo tratamento, foram inseridas pequenas pinceladas soltas em tons azuis, verde e roxo na tentativa de criar alguns volumes nos objetos. A opção dessas pinceladas soltas foi importante no sentido de *criar um diálogo* do tratamento pictórico das caveiras, helicópteros, ampulhetas e das cruzes e das botas do soldado. O interior das margens foi completado com azul da prússia acrescido de verde em algumas regiões. Depois da secagem dessas partes do quadro, aplicaram-se em cada uma delas uma veladura em tom amarronzado, seguida de duas em tom azul escuro. O objetivo dessas camadas finas de tinta foi unificar o fundo das margens com os objetos inseridos nela.

Sono Profundo (FIG.19)

Em primeiro plano, avista-se deitada sobre uma cama uma mulher idosa, de cabelos grisalhos e curtos, olhos fechados e boca entreaberta. Apresenta cabeça inclinada à esquerda, repousada sob um travesseiro. À direita da composição observa-se uma caveira soridente, de cabelos negros e corpo em formas arredondadas. Sob o seu corpo vêm-se estampados helicópteros e cruzes pretas. Em segundo plano, na parte superior à esquerda e à direita avistam-se dois helicópteros, e ao centro um gato preto.

Os olhos fechados da mulher e o travesseiro reforçam a idéia de repouso. A boca entreaberta e decaída sugere certo sofrimento, um último suspirar. A dúvida que reside então nessa figura é: ela está somente dormindo ou está realmente morta?

Os helicópteros e o gato ao fundo da composição remetem a um mundo onírico e de fantasias, pelo inusitado das suas presenças na cena, e tornam plausível a primeira possibilidade. Por outro lado, a madeira em diagonal, que alude a um caixão, e a presença da caveira levam o espectador a considerar possível a idéia de alguém morto.

A desproporção entre os elementos que compõem a pintura chama a atenção para a figura feminina, que é o elemento principal da pintura. Porém, a caveira *klimtiana* possui um grande número de informações e às vezes cria uma relação conflitante com a mulher dormindo/morta.

Os helicópteros e o gato, por estarem no segundo plano, são menores por natureza. Mas parecem que são intencionalmente menores do que deveriam, já que hipoteticamente pertencem ao mundo onírico. No caso dos helicópteros, o caráter fantástico, às vezes infantil é reforçado pelo tratamento pictórico menos naturalista (FIG.20).

Ao observar a cena retratada é impossível não se lembrar da Série Trágica de Flávio de Carvalho, no qual o artista retrata a agonia de sua mãe no leito de morte (FIG.21, 22 e 23).

Suporte e base de preparação

A obra foi pintada sobre um tecido Lona de Fio 10. Tal suporte foi preparado com uma base acrílica em tom ocre alaranjado.

O desenho

O desenho da obra foi realizado com bastão de carvão e fixado com o auxílio de um laquê para cabelo.

Fundo parte superior

Elaborado com pinceladas falhas de tinta acrílica em tom marrom escuro. Posteriormente acrescentaram-se manchas feitas com pinceladas de tinta óleo nas cores terra de siena queimada e violeta. Para criar uma uniformidade entre a tinta acrílica e óleo aplicou-se uma veladura de tinta em tom marrom escuro sob esse fundo. A opção pelo uso da tinta acrílica nesse caso se deu pensando em agilizar o processo pictórico. Todos os outros procedimentos descritos abaixo se referem à tinta óleo.

Madeira em diagonal

Primeiramente aplicaram-se pinceladas de tinta em tom esverdeado. Depois acrescentaram-se pinceladas soltas e curtas nas cores rosa, verde, azul, violeta e amarelo, insinuando áreas de sombra e luz nessa madeira. Para integrar o resultado aplicaram-se duas veladuras em tom verde e depois algumas manchas foram reforçadas com pinceladas em movimento livre. Os veios da madeira foram sugeridos com pinceladas longas em movimento diagonal e único em tom

amarronzado. Na parte central à direita do quadro, sentiu-se a necessidade de criar uma área de sombra na madeira. Desse modo, foi aplicado uma veladura com tinta azul da prússia.

Cabelo da mulher

O cabelo foi inicialmente sugerido com pinceladas de tinta em tons de cinza bastante diluídos. Os fios do cabelo foram feitos com pinceladas finas nas cores violeta, verde, azul e branco. À esquerda aplicou-se uma veladura em tom violeta e na parte central em tom ocre esverdeado.

Testa da mulher

A testa foi primeiro pintada com tinta diluída em tom amarelo de nápoles. As áreas de sombra foram insinuadas com veladuras nas cores violeta, rosa e ocre.

Narinhas da mulher

Para criar uma profundidade nessa região decidiu-se a princípio pintá-la com tinta azul da prússia. Depois, acrescentaram-se pinceladas de tinta preta na área de sombra e marrom na parte de luz.

Pescoço da mulher

O pescoço foi elaborado com pinceladas sobrepostas em formas de manchas nas cores violeta, azul, verde, terra de siena queimada, amarelo e ocre. As rugas nessa região foram feitas com pinceladas em movimento único em tons violeta, marrom e ocre esverdeado. Por ser uma região de sombra e de certa profundidade, decidiu-se aplicar três veladuras em tom violeta.

Travesseiro

Pintado inicialmente com pinceladas de tinta azul claro bastante diluída. Posteriormente aplicaram-se pinceladas soltas nas cores azul acinzentado e violeta, insinuando as dobras do travesseiro. As áreas de luz foram feitas, ora com pinceladas de tinta branca, ora com amarelo. A parte do travesseiro na região central ao centro do quadro recebeu duas veladuras em tom violeta.

Camisola

Como é uma área de grande luminosidade dentro da cena, decidiu-se por aplicar pinceladas de tinta branca diluída por toda a extensão dessa área. Depois as dobras do tecido foram sugeridas com pinceladas finas em movimento único nas cores violeta, verde e azul acinzentado. As áreas de sombra foram insinuadas com pinceladas nas cores azul, rosa, violeta, cinza e verde.

Cabelo da caveira

O cabelo foi primeiro elaborado com tinta preta muito diluída. As pontas dele foram feitas com pinceladas finas com tinta terra de siena queimada. As áreas de luz dessa região foram insinuadas com pinceladas nas cores azul e verde.

Caveira

A caveira foi feita com pinceladas curtas, sobrepostas e em movimento livre nas cores branco, amarelo, violeta, azul, verde e ocre.

Corpo da caveira

Inicialmente pintado com tinta azul da prússia. Após a secagem, os desenhos dos helicópteros foram passados para a tela com o auxílio de um carbono branco. As cruzes e os outros elementos decorativos foram marcados diretamente com tinta à óleo.

Auto- retrato com a Ossuda musical de Boecklin (FIG.24)

Em primeiro plano avista-se figura masculina, jovem, de carnacão clara, retratada até a altura da cintura, em posição frontal ligeiramente inclinada à direita, segurando na mão direita um pincel. Veste roupa preta de gola branca e possui na cabeça uma boina marrom.

Na parte inferior à direita da composição, uma paleta de tinta composta com as cores verde, ocre, branco e vermelho. Ao fundo da obra, na parte superior à direita, uma caveira em perfil tocando um violino.

A composição pictórica é sombria, escura. A figura do pintor retratado se funde em alguns lugares com o fundo da pintura, salvo na região do rosto, gola da roupa e na mão desse homem. O olhar do jovem se dirige para fora da tela, talvez em direção a uma referência imagética, um modelo, ou mesmo para a obra em execução.

Esse pintor parece não perceber a Morte atrás dele, ou se percebe ele se sente bem à vontade com a situação. Simplesmente a encara com naturalidade e não interrompe sua ação de pintar.

A Morte surge soridente de uma região de penumbra tocando um violino. Ela toca alegremente uma canção para o jovem artista. Não será Ela também uma inspiração para as suas pinturas? Sutilmente essa resposta aparece no trabalho. Na paleta de tinta usada pelo pintor retratado, encontram-se as mesmas cores usadas na construção pictórica da caveira, a personificação da Morte.

No título da obra, a Morte é ironizada pela adjetivação Ossuda, termo popular mexicano usado para caracterizar jocosamente a morte. A presença da palavra Boecklin na denominação da pintura é uma referência a Arnold Boecklin, pintor esse responsável pela obra que serviu de base para a construção pictórica em estudo (FIG.25).

Olha que ainda mijo na sua cova (FIG.26)

O horizonte da pintura é alto. Na parte superior da composição vê-se uma fila de homens caminhando. Eles possuem uma pá em uma das mãos e urinam enquanto caminham.

Ao centro da obra uma caveira (múmia), com a cabeça repousada sob um travesseiro. Possui a boca entreaberta.

No primeiro plano da pintura, uma mulher idosa, sentada sob uma cadeira marrom. Possui os braços cruzados na altura da cintura. Veste vestido azul e blusa em tom bege. Na direção oposta a da senhora uma outra múmia com as mãos na frente do rosto.

Em um primeiro momento o olhar do espectador é conduzido a se deslocar de um ponto ao outro. Depois ele procura o centro do quadro, onde há uma caveira.

O lençol azul que cobre o corpo dessa múmia possui um tom azulado próximo ao da cor do vestido usado pela mulher. Parece que nesse sentido, o artista quer estabelecer uma relação entre as figuras. Como se dissesse ao observador que a morte (formalmente representada pela caveira) é o destino da mulher, em um tempo não muito distante.

A expressão temporal “não muito distante” porque a cabeça da múmia possui uma *descrição pictórica* pormenorizada, o que aproxima esse elemento do primeiro plano. Além disso, mesmo no segundo plano do quadro, o tamanho da caveira é muito grande se comparado com os outros elementos que compõem a tela. Na obra há uma *brincadeira* com a perspectiva tradicional.

A outra caveira parece desesperada em relação a essa suposição (o destino da mulher). A velha, no entanto, possui expressão de serenidade. Seu olhar encara piedosamente o espectador. E seus braços cruzados denunciam certa insatisfação.

E o que dizer dos homens na parte superior da tela? A pá nas mãos sugere que eles enterrarão o morto e o ato de urinar ratifica essa ação. Basta voltar à atenção para o título da obra “Olha que ainda mijó na sua cova”. Essa expressão popular manifesta o desejo de morrer depois. Os que mijam nas covas dos mortos, são as pessoas vivas, são os que morrerão posteriormente.

Suporte e base de preparação

A obra foi pintada sobre um tecido Lona de Fio 10. Tal suporte foi preparado com uma base acrílica em tom ocre alaranjado. Posteriormente respingou-se uma mistura de resina acrílica e cola a fim de produzir pequenas interferências, em forma de manchas na tela. Após a secagem das regiões de interferência aplicou-se mais uma camada de tinta acrílica em tom ocre com o intuito de uniformizar o suporte.

O desenho

O esboço sobre a tela foi feito com carvão e lápis conté nas cores preto e branco. Para a fixação do desenho na tela foi utilizado laquê de cabelo.

Cabeça da caveira, parte central ao centro

Para a solução dessa região do quadro decidiu-se inicialmente produzir manchas em cores variadas com tinta acrílica bem diluída. Após a insinuação de luzes e sombras com a tinta acrílica e a secagem desse material, aplicou-se uma camada de extrato de nogueira diluído em água. O intuito dessa veladura em tom amarronzado foi *rebaixar* os tons (escurecer) e uniformizar as pinceladas. A finalização dessa cabeça foi feita com pinceladas soltas e sobrepostas em cores variadas de tinta óleo. A região de maior sombra na cabeça recebeu duas camadas de veladura de tinta óleo em tom marrom escuro.

Fundo

Inicialmente pintado com pinceladas falhas de tinta acrílica em tom marrom escuro. Depois acrescentaram-se pinceladas sobrepostas de tinta óleo nas cores preto, azul, violeta e vermelho, que formaram um fundo com manchas aparentes.

Travesseiro

Primeiro pintado com tinta acrílica, violeta, bem diluída. As regiões de sombra e dobras do tecido foram insinuadas com pinceladas curtas em movimento solto, nas cores violeta e verde, com tinta óleo. Para criar uma uniformidade entre as pinceladas acrescentaram-se três veladuras na parte superior à direita do quadro e duas á esquerda.

Tecido azul que cobre o corpo da múmia

Pintado inicialmente com pinceladas soltas de tinta acrílica em tom azulado. Posteriormente acrescentaram-se pinceladas de extrato de nogueira nas regiões de sombra. A finalização dessa área foi feita com tinta óleo diluída em tons azulado e roxo. O uso da tinta óleo diluída possibilitou o aparecimento de manchas, respingos e transparência. Com a transparência é possível ver as camadas de tinta anteriores, o que obteve um efeito de leveza na representação do tecido.

Cabeça da caveira, parte inferior à direita

Diferentemente da outra caveira presente no quadro, desenvolveu-se essa região apenas com tinta óleo. As regiões de sombra e luz foram elaboradas com pinceladas de tinta de certa espessura em cores variadas. Por não ter insinuado as primeiras camadas com tinta acrílica, o tempo de execução dessa área foi maior que o esperado, se comparado com a outra caveira. Pensando em velocidade de execução de um trabalho, a proposta de sugerir previamente as áreas de sombra e luz com tinta acrílica é uma boa alternativa.

Bebê Ron depois da queda (FIG.27)

Ao fundo da composição, máscaras e uma caveira referem ao recorte da obra de James Ensor intitulada “A Morte e as máscaras” (FIG.28).

Claramente há uma inversão horizontal das figuras, não obedecendo à composição original do pintor belga, talvez no intuito de favorecer a narrativa do quadro para o observador.

Na parte inferior da pintura um corpo de uma criança, e à direita um casal de caveiras sorridentes.

A criança aparentemente é um recém nascido e seu olhar se *dirige* ao espectador. Possui o olho direito semi-aberto e o outro fechado e ferido. O corpo desse menino também apresenta marcas de ferimentos. Afinal, como o título sugere, ele sofreu uma queda. No chão, avistam-se escorridos de sangue, na parte inferior à esquerda.

“Ron”, no título da obra, se refere ao nome do bebê. Mas ao voltar o olhar para o menino, o observador mais atento será capaz de perceber que se trata de uma citação formal de uma escultura de Ron Mueck (FIG. 29).

Todas as caveiras presentes na composição estão sorridentes, riem da situação da criança, que por sua vez apresenta um olhar muito mais de descontentamento do que de dor. Possivelmente está morto ou morrerá.

O casal de caveiras (representação simbólica da morte) logo será agraciado com um filho, já que o bebê não mais pertence ou pertencerá ao mundo dos vivos. E nesse sentido, justifica o sorriso estampado nas faces das caveiras. O tratamento planar dessas figuras traduz a sensação de que elas foram coladas na pintura, ou que não possuem volume.

O personagem ao centro da composição é o único que parece se preocupar com o menino. Todos os outros ou olham indiferentes ou sorridentes.

A figura na parte superior à esquerda observa algo fora do plano pictórico. Talvez esteja olhando para o lugar de onde o menino caiu. Que lugar seria esse? O pintor não se interessa. O que é importante para o artista é esse mundo em que elementos da realidade se misturam com seres fantásticos. Um universo antagônico, carnavalesco, que apenas quer falar ao espectador sobre o depois da queda...

Suporte e base de preparação

A obra foi pintada sobre um tecido Lona de Fio 10. As texturas presentes no quadro foram criadas através de uma mistura de resina acrílica, cola e areia. Após a secagem desse pregaro aplicou-se uma camada de tinta acrílica em tom ocre com o intuito de uniformizar e criar uma base de preparação para o suporte.

O desenho

O esboço sobre a tela foi feito com lápis conté preto. Para a fixação do desenho no suporte foi utilizado laquê de cabelo.

Personagens ao fundo da composição

Com o intuito de agilizar o processo pictórico, todas as regiões de sombra e luz dos personagens foram insinuadas previamente com tinta acrílica. Posteriormente finalizou-se cada parte com tinta óleo nas cores desejadas.

Personagem parte inferior à esquerda

O cabelo (ou cocá) foi inicialmente pintado com tinta acrílica na cor amarelo ocre. Depois acrescentaram-se pinceladas de tinta óleo nas cores vermelho e carmim, deixando aparente a camada anterior em tinta acrílica em alguns lugares.

Máscara do personagem na parte inferior à esquerda

Essa região foi pintada primeiro com tinta acrílica em tom azul escuro. Após a secagem insinuou-se áreas de luz e sombra com pinceladas de tinta óleo em tom azul e violeta.

Máscara ao centro da composição

Primeiro aplicou-se um camada de tinta acrílica branca bem diluída. Posteriormente acrescentaram-se pinceladas curtas de tinta óleo nas cores branco e amarelo de nápoles. As áreas de sombra foram insinuadas com quatro veladuras sobrepostas nas cores azul e violeta.

Caveira parte superior à direita

Inicialmente o volume foi sugerido com pinceladas de tinta acrílica sobrepostas nas cores branco, amarelo, rosa, azul, marrom. A região de maior sombra desse crânio recebeu pinceladas elaboradas com extrato de nogueira diluído em água. A finalização da caveira foi feita com tinta a óleo, porém é possível ver as camadas anteriores de tinta acrílica em algumas partes.

Rosto parte superior à esquerda

Como é uma região de bastante luminosidade, decidiu-se pintar primeiro com tinta acrílica, branca, diluída. Posteriormente acrescentaram-se pinceladas de tinta óleo em tom rosado na região das bochechas. Na área à esquerda do rosto criou-se um região de sombra, elaborada com duas veladuras em tom violeta.

Casal de caveiras parte inferior à direita

Esses elementos foram criados com o auxílio de três estênceis, máscaras de papel que vedaram as áreas onde a tinta acrílica preta ou branca não deveria atingir o suporte. Os retoques das áreas pretas e brancas foram feitos com tinta à óleo.

Bebê, parte inferior

Essa foi a única região do quadro que foi inteiramente *resolvida* com tinta a óleo. Tanto o rosto como o corpo da criança foram, a princípio, pintados com tinta em tom amarelado claro. Depois foram sugeridas áreas de sombra e luz com pinceladas curtas em tons variados. As áreas de maior luminosidade foram insinuadas com tinta branca. A região de sombra da bochecha, na parte inferior, recebeu duas veladuras em tom violeta. O cabelo foi inicialmente pintado com tinta preta e depois acrescentaram-se pinceladas finas nas cores branco, azul e rosa.

A magricela festeja e sorri (FIG.30)

Nessa composição todo o espaço pictórico é preenchido. Avistam-se três corpos desalinhados, um crânio humano, um rato, balões de festa de São João e uma cabeça masculina de olhos fechados.

A fatura da pintura é larga, de empastes, e a escala cromática se limita aos tons azul, verde, amarelo, preto e vermelho.

O sorriso do boneco (esqueleto) dá o tom humorado da pintura, ironiza a situação de todos os corpos mortos, esparramados no quadro.

Os balões tipicamente *guignardianos* são os elementos de maior estranheza na obra. Na Festa Junina eles são utilizados para identificar o início da festa.

O balão junino pode ser definido como um globo de papel que recebe em seu interior uma massa de ar quente, que exerce pressão e o impulsiona para o alto. Nesse sentido parece residir a grande sutileza da obra.

Pensar na possibilidade do ar no interior do balão é acreditar na hipótese que eles apresentam vida própria, respiram. São os únicos objetos vivos nesse mundo dos mortos. Além disso, eles possuem função decorativa, lúdica, festejam e suavizam o evento da morte.

A luz na pintura é um raio que atinge apenas a cabeça masculina (retrato do pintor da obra), e evoca ares *rembrandtianos*.

No retrato do pintor há a combinação de dois sentimentos: triunfo e martirização. O primeiro, pelo artista reproduzir sua própria imagem na tela. O segundo, por se retratar morto.

O quadro não apresenta um episódio, nem é um fragmento de realidade. É um jogo de elementos aparentemente díspares, que se relacionam e criam significados nesse mundo onírico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante os dois (2) primeiros anos da Faculdade de Belas-Artes a minha preocupação foi de ordem técnica. Procurei praticar ao máximo as noções aprendidas nas diversas disciplinas cursadas, no intuito de desenvolver meu repertório visual.

Após o ciclo básico, já na fase de Ateliê de Pintura, me preocupei em estabelecer uma relação entre forma e tema. Nesse sentido, percebi que as dificuldades seriam imensas.

O desenvolvimento técnico é algo que requer dedicação, esforço, responsabilidade, algo fácil para um taurino como eu. Quanto ao domínio conceitual de uma proposta plástica, a meu ver, a necessidade de um amadurecimento é ainda maior; leituras diversas e em dado momento até um distanciamento do autor para com a obra, a fim de deixar surgir uma análise mais profunda do trabalho.

Mas tal como a morte, a dificuldade de se fazer Arte não pode ser entendida como a maior novidade do mundo. Penso que as tentativas e os erros também devem ser saboreados e enfrentados com bom humor pelos estudantes de Artes Visuais. Talvez assim descubramos nossos limites como pintores ou artistas e como seres humanos.

Apesar das dificuldades enfrentadas, todas as obras apresentadas nesse trabalho só foram concluídas porque alguns colegas, juntamente com os professores Mário Zavagli, Lincoln Volpini e Mário Azevedo, tiveram a delicadeza de fazer valiosas críticas e sugestões que serviram para refundi-las e apresentá-las, tal como aparecem agora. Manifesto assim a todos os meus agradecimentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais.* 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999. 419p.
- BECKS-MALORNY, Ulrike. *James Ensor, 1860-1949: as máscaras, o mar e a morte.* Köln: Taschen, 2000. 95p.
- GIROTTI, Márcio Tadeu. Purificação da Alma: a filosofia como a preparação da morte. *Filosofia.* São Paulo, v.1, n. 32, p. 26-33, mar. 2009
- HENRY, Bergson. *O Riso:* ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 152p.
- MARTON, Scarlett. A morte como instante de vida. *Filosofia.* São Paulo, v.1, n. 32, p. 18-25, mar. 2009
- MORESCHI, Bruno. Os mortos ilustres andam no Corsa do Xavier. *Piauí.* Rio de Janeiro, v.1, n. 16, p.11, jan. 2008.

ANEXO 1

Revista Piauí. Rio de Janeiro, n. 16, p.11, Janeiro de 2008

Poucos sabem morrer

Bruno Moreschi

Os mortos ilustres andam no Corsa do Xavier

No dia 15 de dezembro, na favela paulistana de Heliópolis, o futebol no pátio da fábrica foi cancelado. Era dia de luto. Zizinho morreu. “De quê?”, perguntou a vizinha ao ver a multidão chegar à casa de dona Adelina. O menino de 10 anos havia sido atropelado por um caminhão. O motorista fugiu, Zizinho ficou no asfalto. Xavier Goulart, 58 anos, tio de Zizinho, foi o único que não se aproximou do caixão. Durante o discurso do pastor, saiu de fininho. Acendeu o cigarro com a mão esquerda, a do indicador que nasceu pela metade. “O moleque definitivamente não soube morrer”, comentou. Gostava de Zizinho. Três semanas antes, num raro momento de carinho, havia comprado para ele, por 19,90 reais, As Mais Belas Histórias da Bíblia. Zizinho abriu e folheou o livro ilustrado na frente do tio, que ficou furioso quando percebeu que a seleção não incluía a crucificação de Jesus. Quase pegou o presente de volta. O que diferencia Xavier de outros taxistas do ponto da Peixoto Gomide em frente ao Hospital Sírio-Libanês, em São Paulo, é a sua maneira de encarar a existência. Xavier não acredita que a vida valha grande coisa. Pode ser rei, pode ser mendigo, todo mundo é ninguém até a hora de morrer. Agora, se a pessoa morrer dignamente (o que, para ele, pressupõe comoção nacional e/ou internacional), é hora então de tirar do porta-luvas a caderneta Ilustres que se Foram e registrar ali o nome do falecido. A caneta não é a Bic azul que Xavier oferece aos clientes para assinarem o cheque da corrida. Essa é de um tipo que ele só encontra numa galeria de produtos ilegais da avenida Paulista. Enquanto solta a tinta, a caneta exala um perfume de uvas que logo alcança as narinas do taxista. Ele então abandona no banco do passageiro a máscara da sisudez e, solitário, chora. “É a hora em que o homem dá lugar ao mito”, resume. Foi assim com Paulo Autran, por quem Xavier nunca se interessara até que diagnosticaram um câncer no pulmão do ator. Não era tarde demais. Ainda foi possível ver Autran em O Avarento. O que achou? Xavier não sabe. Só teve olhos para o quase ex-homem. Os aplausos finais duraram belos dez minutos, o que o fez ter certeza: ali estava um espécime humano digno de sua observação. No dia 12 de outubro, às 16h13, três minutos após a morte do ator, Xavier mais uma vez se desfez da máscara. Dentro do táxi, parado no ponto do Sírio-Libanês, ele percebeu que jornalistas, antes sorumbáticos pela espera da Ceifeira, começaram a se mexer como baratas tontas. Som de helicóptero, refletores acesos. As luzes da TV chegam até seu rosto. Xavier olha para cima, tentando imaginar em qual andar Autran estaria. E, sorrindo respeitosamente, imagina Willem Dafoe no papel de Jesus Cristo rumo à cruz, no filme de Martin Scorsese. Outras duas imagens lhe vêm à mente: a multidão de ingleses depositando flores no Palácio de Buckingham para a princesa Diana e o

zazzz seguido de bum! que anunciou a morte de Ayrton Senna. Ele nunca se esquecerá de que em poucos minutos apareceu na pista um vultoso helicóptero branco de listas alaranjadas para levar embora o corpo do piloto. "Helicópteros combinam com mortes que se prezem", explica. Enquanto o Brasil era informado de que Paulo Autran se fora, Xavier preenchia a caderneta. Por descuido, escreveu "Atran", erro do qual nunca se deu conta. Em seguida, premiou o nome com quatro estrelas, a mesma avaliação atribuída aos atores Raul Cortez, Nair Bello e Gianfrancesco Guarneri. Senna e Diana mereceram cinco. Jesus Cristo é o único com seis. Cinco dias depois, ainda pensativo, perambulava pela cidade com seu táxi. Apontou para uma multidão que atravessava uma faixa de pedestres na rua Augusta: "Massa sem vida. Pensam que estão vivos. Acordam às seis da manhã para chegar às nove no trabalho. Vibram de alegria por ter uma hora de almoço. Chegam às dez da noite em casa e dormem. Ninguém deles ficará". E emenda: "Não sou gótico, não suporto cemitério. Sou só um cara que vê beleza no nascer de mitos". Sem pressa, vira o Corsa sedan branco em direção à avenida da Consolação. Os cinco filhos de Xavier querem levar o pai a um psiquiatra. Nem tanto por causa da mania de acompanhar a morte de personalidades. Isso vem de longe, tanto que ninguém se espanta com o quarto do velho, cheio de pôsteres de artistas falecidos. Elvis está em destaque, bem acima da cama. É fato que a família quase enlouqueceu quando, em janeiro de 1982, depois de assistir à notícia de que Elis Regina havia morrido, ele se levantou do sofá para sumir por cinco longos dias. Quando voltou, trazia a caderneta. Mas isso é passado. Hoje o que preocupa é que, dia após dia, Xavier pega mais bronca do mundo. Sobrou até para o melhor amigo, Flávio Bicudo, pasteleiro aposentado: "Ele apareceu aqui um dia e disse que não tinha mais amizade entre nós. Que eu era um ser humano vivo e imprestável". Não raro, Xavier agora cospe no prato do café-da-manhã, não aparece para almoçar, chega do trabalho com cheiro de pinga. A família suspeita de que ele não faz mais corridas pela cidade. Prefere andar de carro sozinho: do Sírio-Libanês para o Albert Einstein, do Einstein para o Hospital das Clínicas. Ele pouco tem falado com as pessoas. Só canta-rola: "Os sonhos mais lindos sonhei... De quimeras mil um castelo ergui..." Quando o corpo de Paulo Autran se reduziu a cinzas no crematório da Vila Alpina, na zona leste de São Paulo, Xavier estacionou o táxi próximo da entrada, do outro lado da rua. Pela primeira vez, não ousou se aproximar. Cabisbaixo, ficou folheando a cadernetinha. Os dedos custavam a virar as páginas. Logo após o nome de Paulo Autran, havia meia dúzia de prováveis futuros mortos. Mas, de acordo com Xavier, não é bom revelá-los. "Morte não se anuncia. A Morte se dá. Assim mesmo, com letra maiúscula", explica. Na última folha preenchida, um nome riscado. Vislumbra-se a primeira letra: X. Escreveu bêbado. Depois, sóbrio, rabiscou a injúria com a caneta especial e espalhou a essência artificial de uvas pelo carro: "Desse grupo, infelizmente eu sou só observador". *