

Alexandro Aguiar

Material pictórico:
virtualidades e sensações

Escola de Belas Artes da UFMG
Belo Horizonte
2016

Alexandro Aguiar

Material pictórico: virtualidades e sensações

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial
para conclusão do Curso de
Bacharelado em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Lucia
Gouvêa Pimentel

Escola de Belas Artes da UFMG
Belo Horizonte
2016

Agradecimentos

É com muita satisfação que deixo aqui o meu agradecimento, primeiramente à minha família pelo apoio e compreensão, aos professores e aos amigos que fiz durante a minha trajetória. Agradeço em especial o professor Mário Zavagli pela paciência e atenção ao meu trabalho, ao professor Mário Azevedo pelos diálogos, à professora Giovanna Martins pela orientação, pelas trocas e pelas técnicas ensinadas, ao professor Lincoln Volpini pela colaboração para meus projetos e à minha orientadora Lucia Pimentel pela paciência e a enorme contribuição para a realização desta monografia. Desde já agradeço e deixo aqui registrado o meu contentamento por ter colaboradores que tanto contribuíram para a realização deste importante processo em minha vida.

Lista de imagens

Figura 1 - *Alexandro Aguiar - Utopia*, 2000. Dimensões. Lápis aquarela. 20x30.

Figura 2- *Alexandro Aguiar - Aquecimento Global*. 2006. Óleo sobre tela. 50x50.

Figura 3 - *Alexandro Aguiar - Retrato da fome*. Acrílica sobre tela, 2011. 50x60.

Figura 4- *Alexandro Aguiar - Nada de azul*. 2012. Acrílica sobre tela. 65x77.

Figura 5 - *Alexandro Aguiar - Desidentidade*. 2011. Acrílica sobre tela. 75x93.

Figura 6 - *Alexandro Aguiar - Absurdo*. 2012. Acrílica e óleo sobre tela. 72x80.

Figura 7 - *Iberê Camargo - Sem título*. 1975. Óleo sobre tela. 47x66.

Figura 8 - *Rembrandt - Auto-Retrato*. 1669. Óleo sobre tela. 86x70,5.

Figura 9 - *Lucian Freud - Homem despido, vista traseira*. 1992. Óleo sobre tela. 182.9x137.2.

Figura 10 - *Alexandro Aguiar - Autorretrato 1*. 2013. Acrílica sobre tela. 75x93.

Figura 11 - *Alexandro Aguiar - Autorretrato2*. 2014. Acrílica sobre tela. 75x93.

Figura 12 - *Alexandro Aguiar - Processo de construção de um autorretrato*. 2014. Acrílica sobre tela. 75x93.

Figura 13 - *Alexandro Aguiar - Autorretrato*. 2013. Acrílica sobre tela. 75x93.

Figura 14 - *Alexandro Aguiar - Desidentidade 2*. 2014. Acrílica sobre tela. 75x93.

Figura 15 - *Alexandro Aguiar - Obra sem título*. 2013. Acrílica sobre tela. 75x93.

Figura 16 - *Alexandro Aguiar - Desidentidade 1*. 2013. Acrílica sobre tela. 75x93.

Figura 17 - *Alexandro Aguiar - Retrato de um anônimo*. 2015. Acrílica sobre tela. 75x93.

Resumo

Esta monografia apresenta uma breve reflexão sobre o meu trabalho, tentando buscar coerência e correspondência entre o que escrevo e o que faço enquanto trabalho artístico, consciente da dificuldade de traduzir em palavras minha experiência em arte, ressaltando a descoberta da importância da matéria enquanto presença e suas intensidades enquanto material pictórico. Reflito um pouco sobre o lugar do artista, não do artista como um *outsider*, mas como ser comum vivente e mortal como qualquer um. Refiro-me ao artista como sujeito social, sem a aura do dom, sem o título de genial, que compreende que a pós – modernidade trouxe esta noção. Compreendo que o artista não é artista por uma vontade transcendente a ele, mas por uma vontade de vida e uma consagração social. Falo também um pouco do meu processo e experiências entre ver e fazer, da descoberta da arte multissensorial para além do ótico, do simbólico, entre ver e relacionar. Tento traduzir o poder do material pictórico e seu poder de afecção, de suas intensidades e contingências, de como o material fala ou se expressa, como exige entrega, energia, corporeidade. Falo das *desidentidades*, ou da falta de identidade que implica num sujeito fragmentado, algo que se reflete em meus últimos trabalhos, tomando como tema a ocultação do rosto. Faço uma breve exposição de meus trabalhos através de imagens que contam uma pouco da minha trajetória e das descobertas enquanto artista.

Palavras chave: Pintura; Material pictórico; Arte multissensorial; Desidentidade.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
MATERIAL PICTÓRICO E AFECÇÃO	12
ARTE BRUTA	16
UMA ARTE MULTISENSORIAL	31
DESIDENTIDADES	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS	41
REFERÊNCIAS	

Introdução

Sinto-me diante de um grande evento e prestes a cometer “um crime”, pois me encontro diante de uma tarefa hercúlea: tentar traduzir em palavras minhas experiências, sensações e entendimento em relação à minha pintura. Talvez fosse necessário pintar as palavras para tentar extrair delas algo que vai além da sua função significativa, para torná-las expressivas, táteis, ásperas, viscosas, maleáveis e tantos outros adjetivos que não caberiam aqui para falar do material pictórico. Sinto-me também diante de um confronto comigo mesmo, que não busca estabilidade, mas expressões de uma vontade de vida. Compreendo que o artista é uma contingência; as artes, nas suas singularidades, são signos da vida, uma espécie de teofania invertida, frutos de uma vontade profana ou de uma vontade de vida no seu sentido mais dessacralizado.

Na atualidade, qualquer um pode ser artista. Mas o artista não pode ser qualquer um, é um animal míope e rastejante que experimenta bem o seu solo, alcançando lugares que as aves de rapina não alcançam. É um devorador sedento e um experimentador confuso, com um paladar muito estranho, impregnado de rumores, cheiros, texturas e cores; ama os movimentos incessantes das sensações e delas busca extrair a grande saúde. Passa da condição de gênio a de animal errante; é um animal mergulhado no interior da natureza, vivendo as vertigens de um Crusoé transformado em Sexta-Feira.

Baseado no romance de Daniel Defoe (1704), *As aventuras de Robinson Crusoé*, e em uma nova versão que conta a história de Robinson Crusoé - *Sexta-Feira ou os Limbos do Pacífico*, por Michel Tournier (2014) -, fiz esta analogia do artista com as histórias de seus personagens, Robinson Crusoé (“civilizado”) e Sexta Feira (“primitivo”), e a ilha de Speranza, de um Crusoé que se transforma em Sexta Feira devido às condições pelas quais é forçado a passar. Do artista que passa de Homem Deus a animal errante, que perde a aura da genialidade de atributo do dom divino, sendo jogado em um território instável.

Para ser artista não basta só gostar de ou estudar arte; não basta ser só um burocrata da arte. O artista tem que ir além, porque a arte, para mim, não é para ser entendida, muito menos para agradar, mas também para quebrar por dentro o homem das categorias e das reduções. Não sei qual é o papel do artista e nem porque leva tão a sério coisas aparentemente banais. Talvez seja para mostrar que a vida é muito mais que um projeto e uma projeção, que transcende as coisas úteis e suas utilidades, e que talvez faça parte de uma revolução imperceptível à possível miopia de muitos. Talvez seja a vida se manifestando e o artista um mero produto de uma vontade profana; artista por vontade vital.

Criou-se em torno do conceito *artista* uma aura, algo que transpõe as determinações materiais, como se uma força agisse sobre ele, possibilitando atribuir adjetivos que se dão por dons naturais, e até por uma vontade divina, possibilitando, assim, atributos como *genial* e *divino*, como se fosse portador de um “dom” que vai além da causalidade material e das relações sociais e culturais. Considerando o lema existencialista que diz que: a existência antecede a essência, que primeiro há o *existir* e depois o *ser*, e que o *ser* está regido pelo princípio da contingência, compreende-se que não se nasce artista, torna-se artista, sem aura, sem transcendência, sem o divino. Do meu ponto de vista, essa é a celebração da vida que encontra no meio social e cultural, um terreno com afectos contrários ou favoráveis para o seu engendramento.

Uma obra de arte não contém uma utilidade instrumental; talvez seja portadora de uma utilidade em si mesma — uma utilidade não-instrumental, que vai além do mundo da técnica — carregando uma carga afectiva e conceitual, desprezando uma teleologia. Uma obra de arte é muito mais que útil. É *anútil*. A *anutilidade* é de uma grandeza tal que ignora a tudo e a todos, e se impõem violentamente.

Com base na contingência de ser artista e na *anutilidade* da arte, pintar é um ato vil, é a exaltação do profano; é descer do mundo das ideias e mergulhar em líquidos lascivos; é dar *ânim*a (vitalidade) à carne que se encontra em estado de inércia carecendo da pele e de ossos, dar à matéria importância e deixá-la em evidência é exaltar o tátil, o áspero, o viscoso, a lama, o trivial. O que vejo é uma ode ao efêmero em detrimento do eterno, algo

contraditório dentro da cultura que muitas vezes valorizou o mundo das ideias, a dualidade corpo-alma, sujeito-objeto, corpo-mente, com a supervalorização da alma em detrimento do corpo, o do eterno em detrimento do efêmero. Rembrandt talvez seja um dos primeiros artistas que dá vitalidade ao material pictórico para além de uma interpretação representativa. Compreendeu a potência do material pictórico e sua capacidade de afecção, que age no corpo de quem interage com sua obra, tornando a contemplação um ato experimental, uma ode ao desejo em detrimento da vontade.

O material pictórico tem o poder de afectar, principalmente quando é proeminente em uma pintura. O material pictórico pode ser compreendido de diversas formas, não sendo apenas a materialidade da pintura, mas o que pode ser extraído da matéria pictórica. As distorções de uma linha, o empaste robusto ou uma tinta leve e aguada, um cromatismo agressivo, distorções em uma figura e várias outras possibilidades podem ser o material pictórico de um artista. Considero como materiais pictóricos do artista as distorções dos corpos na obra de Francis Bacon, a tinta leve e musicada de Paul Klee, os contrastes e a carnalidade das pinturas de Rembrandt, (Fig.8).as composições de Kandinsky, a solidão sombria nas obras de Eduard Munch, o vazio nas obras de Eduard Hopper ou no peso da obra de Lucian Freud(Fig.9). Compreendo o material pictórico como uma espécie de assinatura, sendo que o artista cria o seu próprio material e faz dele sua singularidade que dá identidade ao seu trabalho.



Figura 8 – *Rembrandt* - Auto-Retrato. 1669. Óleo sobre tela. 86x70,5.



Figura 9 – *Lucian Freud* - Homem despido, vista traseira. 1992. Óleo sobre tela. 182.9x137.2.

Esta monografia está dividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo falo sobre material pictórico e afecção; no segundo capítulo trato da arte bruta;

no terceiro capítulo trago questões da arte multissensorial; no quarto capítulo trato das desidentidades. Seguem-se as Considerações e as Referências.

Apresento reflexões iniciais sobre vários conceitos de filósofos que, por vezes, são contraditórios, mas esta é apenas a primeira aproximação de um diálogo que mais tarde será aprofundado.

1. Material pictórico e afeção

Às vezes é preciso desfazer formas estruturas e relações para que o material de trabalho do artista emergja na sua singularidade, carregada de afectos. Singularidades que podem ser apreendidas pelos sentidos, como nas linhas e figuras de Egon Schiele, nas duras camadas de tinta que compõem algumas das obras de Cézanne, na pintura de Lucian Freud, nas deformações de Francis Bacon, nas composições de Paul Klee ou em um empaste de Iberê Camargo. São peculiaridades das obras que escapam a qualquer categorização e generalização. Com meu trabalho tento buscar também uma singularidade, um forte poder de afeção que seja mais que a simbologia da figuração. (Fig 11).



Figura 11 - Alexandro Aguiar - *Autorretrato2*. 2014. Acrílica sobre tela. 75x93.

Aos poucos fui compreendendo o poder do material pictórico e sua capacidade de afecção, que possibilita explorar e criar, através da pintura, uma arte multissensorial, onde as linhas, as cores e as texturas ganham expressões para além da visibilidade passiva.

No vai e vem das pinceladas, fui descobrindo a força vital da matéria pictórica e como pode ser explorada para que emerja o material pictórico;

percebi como é sensual, pois envolve uma corporeidade onde corpo humano e material pictórico se mesclam, tornado uma coisa só, são forças do que Nietzsche (2011) chamaria de “espírito dionisiaco”; a inversão do platonismo por via da sensação, onde não há fronteira nem hierarquia entre sensível e inteligível e entre corpo e alma, sem qualquer dualismo; são forças da natureza que atravessam e forçam a criar. Segundo Nietzsche,

Até agora consideramos o apolíneo e seu contrário, o dionisiaco, como potências artísticas que emergem do seio da própria natureza, sem a intermediação do artista humano, potências os instintos de arte da natureza começam a se saciar diretamente: por um lado, como o mundo de imagens do sonho, cuja perfeição não depende de modo algum do valor intelectual ou da cultura artística do indivíduo, por outro lado uma realidade repleta de embriaguez que, por sua vez, não se preocupa com o indivíduo, persegue até mesmo o aniquilamento do indivíduo e sua dissolução libertadora por meio do sentimento de identificação mística. (2011, p.33)

O material pictórico como corporeidade e a matéria pictórica como dotada de alma ou uma espécie de animismo, a alma das coisas, não no sentido espiritual ou religioso, mas no sentido vital. Força que anima a matéria, uma espécie de *élan vital*. Talvez seja este o papel do pintor, animar a matéria e dar a ela vida, tirá-la do campo extensivo e trazê-la para o campo intensivo, pintar as forças, as intensidades. Deleuze discorre sobre a captação de forças por Francis Bacon:

Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa. A célebre fórmula de Klee, “não apresentar o visível, mas tornar visível”, não significa outra coisa. A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis. (2007, p.62)

As obras de Francis Bacon, que contêm enorme força e grande violência, são figuras nas quais os personagens estão sentados se movimentam sentados. Os carretéis de Iberê Camargo e seus ciclistas são temas banais, com figuras simples, mas que carregam uma força enorme que ultrapassa a simples função da figuração de representar. O “peso” dos nus de Lucian Freud empurram para baixo, não são figuras inofensivas, mas carregam a força de um empaste robusto que jogam para o chão. As composições musicadas de Paul Klee são

leves aguadas, que remetem para o alto num voo leve. As transfigurações de Olivier de Sagazan deformam, agem no corpo com enorme violência. São as almas da matéria, mas no sentido vital, são seres de sensação que existem na presença do homem, mas que também contêm uma força interna, que são capazes de afectar e modificar o homem.

Ao lidar com a matéria pictórica, percebi que poderia fazer algumas escolhas dentro do meu processo de trabalho. Uma das opções foi a de substituir a tinta a óleo pela tinta acrílica, que proporcionou-me trabalhar em menos tempo devido à sua secagem rápida e à possibilidade de diluição em água; percebi que poderia trabalhar a tinta acrílica e explorar suas peculiaridades e até tentar conseguir a aparência de uma pintura à óleo.

Além experimentar cores e às vezes optar por um cromatismo agressivo voltado às cores quentes, às vezes por misturas complexas e às vezes por uma paleta reduzida voltada ao monocromático, sempre busquei algo que compreendo ser peculiar em meu trabalho: a intensidade. Optei, também, por experimentar texturas, movimentos, assimetrias, diluição das formas e intensidades que ultrapassam a simples materialidade da pintura, como se pudesse dotá-la de vida através do ato de pintar.

A escolha de buscar na matéria uma resposta, de evidenciá-la no meu trabalho, foi porque o tema deixou de ser prioridade. Antes ficava preso ao tema, imerso em pensamentos aberto a tantas contingências que me travavam e inviabilizavam a prática — embora compreenda que são coisas imbricadas. Pude perceber que poderia expressar com a matéria as mesmas intensidades que buscava nos temas. Compreendi este feito através dos expressionistas, do tratamento que dão às suas pinturas e como são intensas, principalmente em Iberê Camargo onde ciclistas e carreteis ganham uma força descomunal.

Embora eu compreenda a temática do meu trabalho seja provocante e política, são coisas que nunca abandonei; queria ser provocante também pelo tratamento dado à matéria pictórica, que considero um ato político.

A escolha de intensificar a matéria pictórica e extrair o material pictórico foi uma forma de sintetizar e expressar algumas descobertas que estão nas ordens das sensações, pois considero que me tornei mais sensível ao lidar com a matéria

da pintura, compreendi que tem tanta capacidade de afetar e modificar o espectador quanto qualquer tema.

Percebi que poderia tratar sobre a escravidão em um tema e extrair do espectador alguns sentimentos, mas que poderia tratar sobre escravidão através do tratamento dado à matéria e extrair dela a dor de um açoite. Poderia pintar a asfixia, a euforia, a vertigem, a dor, a força da verticalidade, da vibração e miríades de possibilidades através do tratamento dado à matéria pictórica.

Os ciclistas e os carretéis de Iberê Camargo me afetaram de forma positiva; compreendi a força de um empaste, a força da pintura sobre um tema banal; quanta violência traz um mero carretel, são carretéis inofensivos que são intensificados pela pintura com enorme vitalidade.

2. Pintura bruta

As pinturas implicam em singularidades, pois o ato de pintar implica uma existência material com propriedades únicas. Talvez seja mais apropriado tratar a pintura de forma menos genérica e tratá-la no plural, *pinturas*, pois, ao tratá-la de forma genérica, corre-se o risco de reduzi-la a um conjunto de proposições e desprezar as suas possibilidades, contingências, intensidades e capacidades de gerar percepções, afecções e sensações, e desprezar a experiência sensível. É tratar a pintura como o *ser bruto* ou *ser de indivisão*, que não passou pelo crivo das categorizações e separações metafísicas e científicas, como especifica Marilena Chauí (2002 p.153) nos seus ensaios sobre Merleau-Ponty:

O Ser Bruto é o ser de indivisão, que não foi submetido à separação (metafísica e científica) entre sujeito e objeto, alma corpo, percepção e pensamento. Indiviso, o Ser bruto não é uma positividade substancial idêntica a si mesmo e sim pura diferença de que o sensível, a linguagem e o inteligível são dimensões simultâneas e intercruzadas. (2002 p.153).

Ou seja, é uma relação *rizomática*, conforme Deleuze (2004), em que não há hierarquias entre o sensível e o inteligível, e as pinturas são consideradas nas suas diferenças. As pinturas, antes de uma passar pelo crivo

das generalizações e categorizações, são puras diferenças e carregam propriedades intrínsecas que não devem ser desconsideradas. O conceito *pintura barroca* não abarca toda a complexidade da pintura barroca, pois une aquilo que é incomum a todas as pinturas, une Rembrandt a Caravaggio e a todos os pintores barrocos, une o que é semelhante e despreza as diferenças. As diferenças são sentidas, passam pelos sentidos, estão na ordem das sensações, pois é pelos sentidos que percebo a mudança de uma textura a outra, a passagem do vermelho para o laranja, do azul para o verde, das carnalidades da obra de Rembrandt, do *tenebrismo* da obra de Caravaggio.

Raspar, esfregar, machucar a cerda, ferir a tela, salivar no pincel, colorir, limpar na roupa, empastar, sujar, escorrer, inalar, distanciar, tocar, ficar eufórico, concentrar, despojar, fadigar, gozar e outros tantos atos que envolvem o ato corajoso de pintar. Pintar é um ato de coragem, pois envolve desafios e ousadia ao tratar a matéria pictórica, extrair e acrescentar nela o material pictórico, pois ela é teimosa e tende a não ceder aos impulsos e à vontade do artista. São processos que envolvem o ato de pintar — extrair e acrescentar na matéria aquilo que vai além da sua materialidade. Criar percepções e afecções com a matéria é uma tarefa árdua, pois sempre haverá o confronto com os clichês de uma memória visual que faz relações inesperadas, desprezando as forças do material pictórico e suas singularidades. Segundo Henri Bergson (1997), a percepção é interessada e dotada de memória, por isso apreende aquilo que lhe interessa segundo a espécie e o indivíduo. Nesse sentido, talvez o papel do artista seja quebrar esse esquema, gerando novas percepções e afecções.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, no livro *O que é a Filosofia*, falam sobre o papel do artista, que é de criar *perceptos* e *afectos*:

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, ele é próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (2007, p.193)

O primeiro contato é de percepção e afecção, que levam a um acontecimento que nasce de uma relação de alguém que percebe, é afetado e reflete e faz relações. São as percepções e as afecções que levam à reflexão. No entanto, discordo quanto a que as sensações, perceptos e afectos existem na ausência do homem, pois considero que eles só existem na presença do homem enquanto ser de sensações.

Uma das propriedades da pintura são as possibilidades, que abrem portas para uma experimentação sem limites. O corpo da pintura pode ser trabalhado de inúmeras formas que transitam entre a materialidade da pintura. Trabalhando a tinta óleo, pode-se perceber a complexidade e as inúmeras possibilidades que ela abre: a secagem lenta do óleo proporciona visibilidades que as tintas à base de água não proporcionam. Já esta também tem suas peculiaridades, sendo que uma delas é a secagem rápida, com outras tantas possibilidades. As tintas são sempre materiais de difícil controle, devido às suas especificidades, e sempre estarão sujeitas a manuseios e manipulações de seu estado; podem ser misturadas a outros elementos por intermédio de um interventor e estão sujeitas à intencionalidade do pintor, embora tenham tendência a serem teimosas. Nem sempre o pintor consegue êxito, pois o que há é um confronto entre o que o pintor quer e o que a tinta possibilita; isto depende de uma habilidade técnica que estará a serviço da vitalidade e da vontade do artista para se expressar através da matéria.

A matéria em si não diz nada além do que ela é, mas o que pode ser extraído dela pode ser de muita potência perceptiva, afectiva e conceitual. As misturas das cores são bem complexas e, apesar da percepção humana ser limitada, consegue-se perceber as passagens de um verde para o azul, de um vermelho para o laranja e até entender o processo de misturar cores. Mas, na prática, a mistura de cores é um pouco complexa, pois está sujeita a contingências, e, muitas vezes, regida pelo acaso: um pincel sujo, uma rajada de poeira, de solvente contaminado por alguma cor, das mãos sujas do artista, de uma gota de tinta que cai na superfície, por uma distração ou impulsos do pintor, uma pincelada a mais ou a menos pode fazer muita diferença no resultado final. Por isso é muito difícil para um pintor realizar a sua vontade em pintura, embora isso não seja negativo. O processo de uma pintura é resultado

de um acaso e de miríades de pequenos acontecimentos que ocorrem durante o ato de pintar e que o pintor não controla. Por isso, às vezes, o resultado é frustrante e ultrapassa as expectativas do pintor, proporcionando grande satisfação e surpresa.

3. Uma arte multissensorial

Minha experiência com a pintura se deu de maneira passiva nos primeiros contatos; mas, ao longo do tempo, principalmente com o ingresso na Escola de Belas Artes da UFMG, no Curso de Graduação em Artes Visuais, em 2011, passei por várias experiências que me proporcionaram refletir e agir de forma ativa em relação à pintura e ao meu trabalho enquanto ação e reflexão. As minhas primeiras experiências com a pintura aconteciam de forma tímida, onde a forma e a estrutura se sobressaíam e ocultavam a materialidade, aparecendo mais o desenho que a pintura, favorecendo a sensibilidade ótica, com planos estratificados (DELEUZE, 2007), e uma coerência na representação, onde o olho vê de forma que não se choca com a planaridade da tela, o olho percorre os planos estratificados e não experimenta os relevos e os acidentes da pintura. (Fig. 1, 2, 3, 4, 5 e 6).

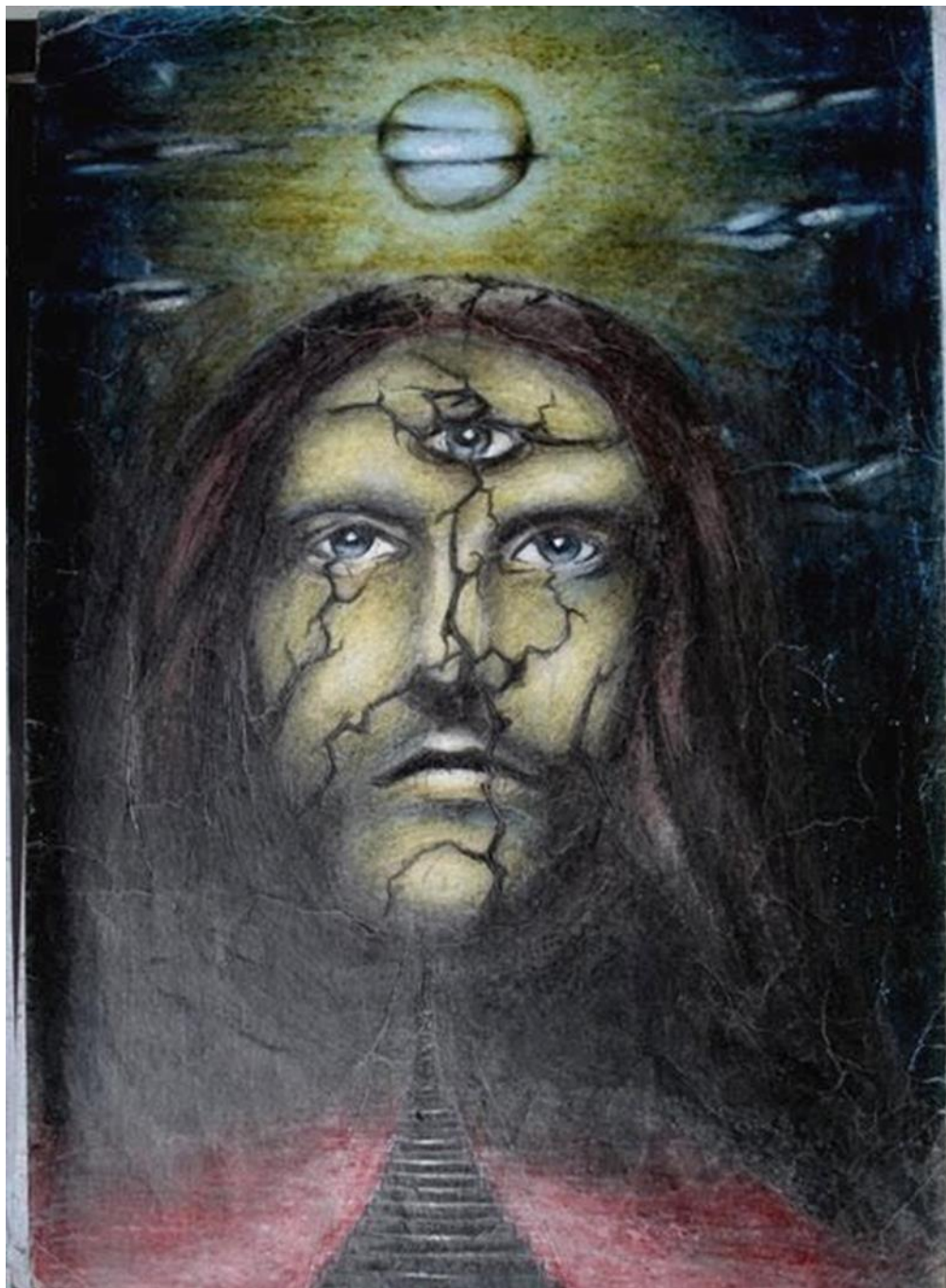


Figura 1 - *Alexandro Aguiar - Utopia*, 2000. Dimensões. Lápis aquarela. 20x30.



Figura 2- *Alexandro Aguiar - Aquecimento Global. 2006. Óleo sobre tela. 50x50.*



Figura 3 - Alexandro Aguiar - *Retrato da fome*. Acrílica sobre tela, 2011.
50x60.



Figura 4- Alexandro Aguiar - *Nada de azul*. 2012. Acrílico sobre tela. 65 x 77.



Figura 5 - Alexandro Aguiar - *Desidentidade*. 2011. Acrílica sobre tela. 75x93.



Figura 6 - Alexandro Aguiar - *Absurdo*. 2012. Acrílica e óleo sobre tela. 72x80.

Pode-se considerar que a sensibilidade ótica tem a tendência de lidar com o linear e a sensibilidade tátil com o pictórico; a ótica explora fundos, perspectivas, horizontes, formas, estruturas. A sensibilidade tátil dos olhos explora texturas, borrões, pregnância das cores pela sensação; pode-se compreendê-la como uma forma de apreensão de uma *primeiridade por via da sensação*.

Pierce (1839 — 1914) não esconde que a primeiridade seja difícil de definir, pois é mais sentida que concebida — ela diz respeito ao novo na experiência, o fresco, o fugaz e no entanto o eterno. Como veremos, Peirce fornece exemplos muito estranhos, mas que acabam chegando no seguinte: são qualidades ou potências consideradas por si mesmas, sem referência ao que quer que seja de diferente, independentemente de qualquer questão sobre sua atualização. É o que é tal como é por si mesmo e em si mesmo. É, por exemplo, um "vermelho" tão presente na proposição "isto não é vermelho" quanto em "é vermelho". Se quisermos, é uma consciência imediata e instantânea, tal como é pressuposta por toda consciência real que, esta, nunca é imediata nem instantânea. Não é uma sensação, um sentimento, uma ideia, mas a qualidade de uma sensação, de um sentimento ou de uma ideia possíveis. A primeiridade é portanto a categoria do Possível: ela dá uma consistência própria ao possível, ela exprime o possível sem atualizá-lo, embora faça dele um modo completo. (DELEUZE, 2007, p.115)

A descoberta da sensibilidade tátil da visão (háptica) (DELEUZE, 2007) me proporcionou explorar a matéria, e descobrir que o tema em uma pintura pode ser algo secundário, que as linhas, as pinceladas e distorções dizem muito de uma pintura, pois às vezes o tema pode ser muito comum e a pintura carregar uma força imensurável, como nos carreteis de Iberê Camargo.

(Fig. 7).



Figura 7 - Iberê Camargo - Sem título. 1975. Óleo sobre tela. 47x66.

Os olhos tocam a pintura. A sensibilidade tátil dos olhos percorre a tela, sente sua aspereza, seus relevos e deformações, experimentando, torno-me o contemplador ativo, quebrando a relação sujeito objeto, passando de sujeito contemplador a experimentador sensível. Esta foi uma descoberta que me forçou a refletir sobre o meu trabalho, que antes valorizava a racionalidade da imagem e sua simbologia, não dando devida atenção às propriedades intrínsecas da pintura e suas capacidades de afetar e gerar sensações, e de sua capacidade multissensorial.

Aos poucos fui descobrindo que a pintura vai além do ótico e do tátil; é também multissensorial, pode ser leve e musicada, ou carregada, pesada e agressiva; pode causar vertigem na deformação, ou neutralidade na composição; pode causar repulsa, pode gerar desejo e impulsionar o pensamento quando se apresenta como *problema*. Compreendi que o tema poderia ficar em segundo plano e que poderia deixar o material da pintura se expressar autonomamente.

Antes do ingresso no curso de Artes Visuais, não compreendia a complexidade do que é pintar, focava muito no poder das imagens e em sua simbologia, queria criar imagens provocativas que afetassem de alguma forma quem as contemplasse, investia muito na forma, na estrutura no desenho, com um cromatismo agressivo, muitas vezes voltado para as cores quentes; insistia no poder das imagens figurativas. As imagens exigiam um esforço tanto de minha parte, quanto de quem entrasse em contato com meu trabalho. Compreendi que, além de um tema gritante, uma imagem pode carregar uma carga afectiva que vai além de um ícone provocador, que pode estar contido na matéria, numa pincelada ou outra, em um empaste robusto, em cores contrastantes, em distorções e assimetrias; são possibilidades de tratar a matéria e extrair dela o material pictórico.

O meu exercício prático em pintura aos poucos foi dando base para novas experimentações, me forçando a uma atividade intelectual na intenção de acrescentar algo ao meu trabalho. Algumas leituras de pensadores, como Spinoza, Nietzsche, Deleuze e Bergson, entre outros ligados à corrente vitalista, deram a base do meu trabalho, possibilitando pensar a arte como

signo da vida. Sob a influência de alguns pintores, como Rembrandt, Francis Bacon, Lucian Freud e Iberê Camargo, entre outros, pude compreender o poder do material pictórico e sua vitalidade, o seu poder de afecção, o quanto a matéria é importante em uma pintura, como pode ser explorada e extraída. Entre uma pincelada e outra, na busca de um gesto ou de uma assinatura, fui descobrindo na materialidade um mundo de possibilidades, descobrindo que as linhas, as distorções, os empastes as cores falam mais do que qualquer palavra, ou expressam o inexprimível que as palavras não dão conta. Talvez tenha sido uma descoberta tardia em meu trabalho, sendo que nos últimos trabalhos compreendo ter conseguido fazer uma síntese em que a imagem figurativa e seu simbolismo já não são tão preponderantes. Percebo isso na diferença entre dois de meus trabalhos que chamo de *Autorretrato* (Fig. 10, 11 e 12).



Figura 10 - Alexandro Aguiar - *Autorretrato 1*. 2013. Acrílica sobre tela. 75x93.



Figura 11 - *Alexandro Aguiar – Autorretrato 2*. 2014. Acrílica sobre tela. 75x93.



Figura 12 - Alexandro Aguiar - *Processo de construção de um autorretrato*. 2014. Acrílica sobre tela. 75x93.

Uso o autorretrato como uma metáfora para expressar um pouco da intensidade de ser pintor e de pintar, do pintor que se pinta pintando pintura, o pintor que se olha olhando pintura, do pintor que se vê vendo pintura para expressar, talvez, a identidade mutável ou (desidentidade) de um pintor, que enquanto pintor encontra no universo da pintura um mundo de possibilidades, onde se perder é muito fácil e se sente um Teseu sem a linha oferecida por Ariadne no labirinto do Minotauro, ou de um Crusoé na ilha de Speranza .

4. Desidentidades

Vive-se numa sociedade onde a aparência ganhou estatuto de necessidade (DEBORD, 1997) onde o homem tem sua identidade degradada por simulacros que lhe dão identidade, mas ou mesmo tempo lhe negam a identidade. Isto é um paradoxo, pois num momento onde a contingência humana deveria fazer parte da consciência, são criadas falsas identidades que e a traição naquilo que é a essência humana: a contingência. O próprio conceito de homem esvaziou-se de sentido, tornando-se algo paradoxal, levando a um vazio existencial afetando a vida de cada indivíduo, gerando

crises existências que, dão abertura para falsas imposições indentityárias impostas pela indústria do entretenimento e pelo consumo.

O esvaziamento existencial deixa o indivíduo vulnerável a qualquer opinião que se apresenta preenchida de sentido, num momento onde tudo carece de sentido, inclusive o da existência. 'O homem se torna coisa'. Drummond é muito perspicaz no seu poema *Eu etiqueta*:

Em minha calça está grudado um nome
Que não é meu de batismo ou de cartório
Um nome... estranho
Meu blusão traz lembrete de bebida
Que jamais pus na boca, nessa vida,
Em minha camiseta, a marca de cigarro
Que não fumo, até hoje não fumei.
Minhas meias falam de produtos
Que nunca experimentei
Mas são comunicados a meus pés.
De alguma coisa não provada
Por este provador de longa idade.
Meu lenço, meu relógio, meu chaveiro,
Minha gravata e meu cinto e escova e pente,
Meu corpo, minha xícara,
Minha toalha de banho e sabonete,
Meu isso, meu aquilo.
São mensagens letras falantes,
Gritos visuais,
Ordens de uso, abuso, reincidência,
Costume, Hábito, premência,
Indispensabilidade,
E fazem de mim homem – anúncio itinerante,
Escravo da matéria anunciada.
Estou, estou na moda.
É duro andar na moda, ainda que a moda,
Seja negar a minha identidade,
Trocá-lo por mil, açambarcando,
Todas as marcas registradas,
Todos os logotipos do mercado.
Com que inocência demito-me de ser
Eu que antes era e me sabia
Tão diverso de outros, tão mim mesmo,
Ser pensante sentinte e solitário
Com outros seres diversos e conscientes
De sua humana, invencível condição.
Agora sou anúncio
Ora vulgar ora bizarro.
Em língua nacional ou em qualquer língua
(Qualquer, principalmente.)
E nisto me comprazo, tiro a glória
De minha anulação.
Não sou – vê lá – anuncio contratado.
Eu que mimosamente pago

Para anunciar, para vender
 Em bares festas praias pérgulas piscinas,
 E bem à vista exibido na etiqueta
 Global no corpo que desiste
 De ser veste e sandália de uma essência
 Tão viva, independente,
 De moda ou suborno algum a promete.
 Onde terei jogado fora
 Meu gosto e capacidade de escolher,
 Minhas idiossincrasias tão pessoais,
 Tão minhas que no rosto se espelhavam
 E cada gesto, cada olhar,
 Cada vinco de roupa
 Sou agravado de forma universal,
 Saio da estampa, não da casa,
 Da vitrine me tiram, recolocam,
 Objeto pulsante mas objeto
 Que se oferece como signos de outros
 Objetos estáticos, tarifados.
 Por me ostentar assim, tão orgulhoso
 De se ser não eu, mas artigo industrial,
 Peço que meu nome retifiquem.
 Já não me convém o título de homem.
 Meu nome novo é novo é coisa.
 Eu sou a coisa coisante.

Carlos Drummond de Andrade

O poema de Drummond é existencialista e faz uma grande síntese da construção de subjetividade produzida pela Indústria Cultural (ADORNO; HORKHEIME, 1969). Algumas leituras como estas me proporcionaram pensar no tema das *Desidentidades* e as ocultações do rosto em meu trabalho — algo que já acontecia em minhas experiências com a pintura.

Uma característica recente do meu trabalho em pintura é a ocultação do rosto, talvez para expressar uma vontade de identidade ou as vertigens de um sujeito fragmentado. Inspirei-me em uma frase de Deleuze: “O rosto é individuable, comunicante e socializante”, inscrito no que ele chama de “máquina de rostidade”:

Essa máquina é denominada máquina de rostidade porque é produção social de rosto, porque opera uma rostificação de todo o corpo, de suas imediações e de seus objetos, uma paisagificação de todos os mundos e todos os meios (DELEUZE, 1996, p. 49).

[...] individuable (caracteriza cada um de nós), socializante (manifesta um papel social) e comunicante (assegura não só a comunicação entre duas pessoas como também, numa mesma

pessoa o acordo interior entre o seu caráter e o seu papel).
(DELEUZE, 2009, p.55)

Isso foi algo que fez muito sentido em meu trabalho. Como não queria contar a história de indivíduos através do rosto, vi nesta frase algo que tinha relação com que estava acontecendo com o meu trabalho, que tomou como tema os corpos e ocultação dos rostos. Alguns trabalhos, inclusive, remetem a uma crítica social e uma relação dialética entre o eu o outro (Fig. 13,14,15 e 16). Essas imagens revelam um pouco dessa intenção: rostos que não individualizam, comunicam ou socializam, se expressam por gestos ou por intensidades.



Figura 13 - *Alexandro Aguiar - Autorretrato*. 2013. Acrílica sobre tela. 75x93.



Figura 14 - *Alexandro Aguiar - Desidentidade 2*. 2014. Acrílica sobre tela. 75x93.



Figura 15 - *Alexandro Aguiar - Obra sem título*. 2013. Acrílica sobre tela. 75x93.



Figura 16 - *Alexandro Aguiar - Desidentidade 1*. 2013. Acrílica sobre tela. 75x93.

Sob a influência de alguns pensadores, como Sartre e alguns pensadores existencialistas, os personagens de Samuel Beckett, as deformações de Francis Bacon, e transfiguração das performances de Olivier de Sagazan, pude perceber que o homem é um *não ser*, revelando o lado

trágico da existência humana. Não se trata de um pessimismo, mas de uma visão do homem de carne e ossos, que sente dor, grita, rosna, sorri, chora; que antes de questionar a existência, vive. Com o meu trabalho estabeleço uma relação entre o eu o outro, não pude separá-lo desta concepção de mundo. Considero que a concepção de mundo está ligada diretamente com o modo de trabalhar do artista, em uma relação horizontal onde fazer e pensar estão imbricados, que não se separam, e que é algo extremamente mutável.

Embora o meu trabalho tenha sofrido uma mudança formal, temática e técnica, manteve algo que sempre foi a minha intenção: a intensidade. O vitalismo que antes se mostrava nas cores, mais tarde se manifestou nas texturas e nas pinceladas mais intensas. Sempre busquei uma descontinuidade no tema, e algo singular na técnica e nos gestos, algo que compreendo que aconteceu nos últimos trabalhos, como na obra *Retrato de um anônimo* (Fig.17).



Figura 17 - *Alexandro Aguiar - Retrato de um anônimo*. 2015. Acrílica sobre tela. 75x93.

Considerações finais

Considero positiva a minha trajetória e as experiências com a pintura e tudo que envolve as artes visuais na Escola de Belas Artes da UFMG. Pude, através de muitas práticas e reflexões, chegar a algum lugar, que talvez seja o começo de uma nova jornada em meu trabalho, onde o ponto de chegada é também um ponto de partida. Pude, através de várias trocas com professores e alunos, compartilhar coisas positivas, e até descartar algumas trocas que não achei pertinentes. No mais, compreendo que fui afectado por estas trocas que modificaram o meu trabalho de forma considerável. Por exemplo, as descobertas das singularidades de alguns artistas, como Rembrandt, Francis Bacon, Lucian Freud, Iberê Camargo, Olivier de Sagazan e Egon Schiele, entre outros. Pude fazer uso de alguns pensadores em que encontrei relações com o meu trabalho, e achar no meio de tantas bifurcações um caminho que abriu para outras bifurcações, pois me deram uma direção que me permitiu orientar e até recorrer, e discordar de alguns artistas e pensadores.

A descoberta do que eu chamo de material pictórico fez muita diferença em meu trabalho, pois compreendi que poderia extrair da matéria algo que ultrapasse a sua materialidade, que em vez de me expressar pela figuração e por temas, poderia me expressar pelo tratamento dado à matéria, entendi que o tema pode ser banal e carregar muita intensidade, como nos carretéis e ciclistas de Iberê Camargo.

Nos meus últimos trabalhos acredito ter conseguido fazer uma síntese entre os primeiros trabalhos e os últimos trabalhos, no que compreende o decorrer do curso; O tratamento com a matéria pictórica se deu maneira mais intensa, onde a matéria é preponderante na pintura. Penso que é possível animar a matéria, uma espécie de animismo, mas no sentido vital, dar vida por via do tratamento da matéria para emergir o material pictórico. Fica evidente a influência de Gilles Deleuze em meu trabalho, e alguns conceitos do filósofo e alguns artistas que ele menciona em suas obras, que vêm de encontro com as minhas pretensões em pintura.

Tornei-me mais sensível e mais cuidadoso ao experimentar e ver a pintura como multissensorial, o que implicou em tornar-me mais experimentador sensitivo do que um mero contemplador. Compreendi o peso, a leveza, a agressividade, a neutralidade, a verticalidade, a horizontalidade, as

deformações, a repulsa, a vertigem, e tantas outras sessões por via dos sentidos. Algo que fez muita diferença na minha trajetória até aqui.

Faço um balanço positivo nesta minha trajetória, e penso ter compreendido melhor o que estava acontecendo com o meu trabalho, Acredito que abri novas portas e encontrei outras possibilidades que me darão novas perspectivas em relação ao meu trabalho, não só em pintura, mas em tudo o que envolve as artes visuais.

Referências

- ABABGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIME, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido de Almeida. São Paulo: Zahar, 1985.
- WORMS, Frédéric. *Bergson ou Os Dois Sentidos da Vida*. São Paulo, Editora Unifesp, 2011, 384 p.
- CHAUI, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção Tópicos)
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusué*, Texto em português de Paulo Bacellar. 23a ed. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUARRARI, Félix. *O que é filosofia*. Trad. Bento Prado e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da Tragédia ou Grécia e pessimismo*. São Paulo: Escala, 2011.
- TOURNIE, Michel. *Sexta-Feira ou os limbos do Pacífico*. Rio de Janeiro: Ed. Best Bolso, 2014.
- ULPIANO, Cláudio. *Gilles Deleuze: A grande aventura do pensamento*. Rio de Janeiro: Funemac Livros, 2013.
- ZOURABICHVILI, Francois. *O Vocabulário Gilles Deleuze*. Trad. André Telles. Campinas, SP: UNICAMP, 2004.