

José Lara

Escalada

José Lara

Escalada

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Disciplina Trabalho de Conclusão de Curso da
Escola de Belas Artes, habilitação em Pintura,
da Universidade Federal de Minas Gerais, como
requisito parcial à obtenção do título de
Bacharel em Artes Visuais.

Orientação: Mário Azevedo

Professor da disciplina: Lincoln Volpini

Belo Horizonte

2014

Resumo

Desde o início de 2012, venho desenvolvendo um trabalho em Pintura, no qual é possível identificar uma coerência na maneira de lidar com a técnica e com os motivos temáticos. Atualmente, tenho investigado novas possibilidades de tratar os objetos de estudo e as questões da Pintura, através de monotípias, desenhos e fotografias. Com este texto, procuro entender o lugar da imagem no século XXI para relatar e analisar minha produção, assim como defender a força e a imortalidade da Pintura.

Sumário

Introdução	5
Capítulo 1 - Imagem e Contexto	6
Capítulo 2 - Pintura: Resposta ao Tempo	11
Capítulo 3 - Pintura: Presença	15
Capítulo 4 - Pintura: Escalada	20
Capítulo 5 - Pintura, Paisagem e Desdobramentos	25
Conclusão	29
Bibliografia	30

Introdução

Criar imagens é uma prática importante na história da minha vida. Comecei a pintar ainda criança, influenciado pela obra de Miró, que me foi apresentada no atelier do artista plástico Levy Vargas, em Itaúna, cidade onde nasci. Descobri então que a Pintura é um território de possibilidades infinitas e que são ideais para atender a um desejo pessoal de inventar com liberdade e apresentar o meu olhar sobre o que me cerca.

Ao entrar no curso de Artes Visuais da UFMG, em 2010, passei a dedicar-me com comprometimento à Pintura, procurando entender suas peculiaridades e desenvolver uma poética própria. Nesse processo, comecei a pensar no significado da produção imagética e pictórica na atualidade, considerando a efervescência e o fluxo incessante de imagens no século XXI. Passei, também, a entender a importância e a força dos recursos pictóricos, percebendo o vigor e a resistência da Pintura.

Debruçar-me sobre os objetos de estudo tem sido não só uma forma de investigar técnicas, mas principalmente um modo de acessar memórias e manifestar questões pessoais. Recentemente, instigado por essas possibilidades, assim como pelas alternativas de trabalhar na intercessão da Pintura com outros meios, tenho utilizado métodos de impressão, desenho e fotografia para gerar imagens.

Capítulo 1

Imagem e Contexto

O século XXI têm sido marcado, principalmente, pela prosperidade e recessão dos países economicamente mais ativos, por crises políticas, por protestos violentos contra regimes ditatoriais e governos corruptos e pelo crescimento de movimentos em favor de minorias. O processo de globalização da economia e da informação tem se aprofundado. A revolução digital, iniciada no fim do século passado, tornou-se efetiva, modificando as relações pessoais, ampliando a circulação de informações e aumentando o número de indivíduos que podem acessá-las.

As consequências decorrentes de todas essas transformações são inúmeras e podem facilmente ser identificadas nas relações do homem com seu cotidiano. Sua maneira de lidar com o tempo, o espaço e as outras pessoas acontece de acordo com as demandas do sistema vigente. A obsessão pela produtividade e a fluidez de informações subverteram a noção de tempo. As cidades são planejadas também em função da praticidade e a natureza rebaixada para um segundo plano, entendida apenas como fonte de matéria prima. O elo entre as pessoas, por sua vez, tem ocorrido cada vez mais através de meios digitais.

Sob esse contexto efervescente, a imagem é fundamental na operação do Capitalismo e se prolifera em um fluxo intenso, movimentado principalmente pela televisão e *internet*. Esses dois meios de comunicação são as vias mais eficientes para a indústria aguçar o consumo e para a mídia propagar seus ideais, usando-a sempre como intermediária. As imagens criadas nessa circunstância possuem características específicas, fundamentais para garantir os propósitos de suas existências. São diretas e chamativas (muitas vezes, espalhafatosas e impactantes), carentes de qualquer conteúdo intelectual, educativo e reflexivo.

Por outro lado, ainda é possível verificar a existência de uma outra categoria de imagens na atualidade: as "imagens-vaga-lumes". No livro *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*, Georges Didi-Huberman utiliza esse termo para referir-se às poucas imagens que fluem na contramão do funcionamento do sistema. O autor cria uma situação metafórica em que o Capitalismo é um imenso refletor que emite uma luz forte e incessante. Algumas imagens, no entanto, são pequenos focos de luzes independentes, que podem ser vistos piscando, como pirilampos na noite. A tese de Didi-Huberman é baseada em escritos de Pier Paolo Pasolini, que compara arte e poesia a lampejos de vaga-lumes na escuridão. "A intermitência da imagem (*image-saccade*) nos leva de volta aos vaga-lumes, certamente: luz pulsante, passageira, frágil." (p. 46)

Diante do incessante bombardeio visual do século XXI, o homem passa a relacionar-se de forma passiva com as imagens expostas pelos meios de comunicação. Bem adaptada às determinações do sistema, a sociedade nota apenas as imagens da funcionalidade, desconsiderando essas "imagens-vaga-lumes". O pensamento de Guy Debord, sobre o lugar da imagem no mundo capitalista, apresentado em seu livro *A Sociedade do Espetáculo*, é propício para o melhor entendimento da nova relação do homem com a imagem:

"Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a *fazer ver* (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana - o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. Mas o espetáculo não pode ser identificado pelo simples olhar, mesmo que este esteja acoplado à escuta. Ele escapa à atividade do homem, à reconsideração e à correção de sua obra. É o contrário do diálogo. Sempre que haja *representação* independente, o espetáculo se reconstitui." (p.18)

Em *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*, Didi-Huberman faz uma análise aprofundada a respeito da resistência das "imagens-vaga-lumes", mas aponta poucos exemplos específicos de imagens intermitentes. Dentre eles, o filme *Border*, de Laura Waddington, é o tratado com mais atenção pelo autor. Nele, a cineasta capturou imagens de refugiados iraquianos ou afegãos tentando fugir da polícia e atravessar o túnel do Canal da Mancha para chegar ilegalmente à Inglaterra. Essa única ilustração para a tese é de natureza explicitamente política, uma vez que a concepção do trabalho parte de uma situação de clandestinidade e afronta ao sistema.

Entretanto, acredito que as "imagens-vaga-lumes" não são necessariamente apenas as que trazem um referencial político explícito, como nesse caso. Penso nessas imagens intermitentes como todas as imagens desinteressadas, autônomas em relação ao atual contexto de procura ansiosa da sociedade pela praticidade e funcionalidade, e que não estejam, simplesmente, a serviço de qualquer propaganda. De fato, elas não possuem nenhuma utilidade, mas trazem um potencial reflexivo, mesmo que não almejem absolutamente nada: apenas existir enquanto pura imagem.

Para exemplificar com mais



John Zurier - *Marguerite*, 2007

Através da monocromia e de recursos propriamente pictóricos, Zurier constrói uma imagem subjetiva, capaz de convidar o observador a um momento de suspensão e catarse. Em uma comparação inevitável com as imagens que circulam em um volume excessivo e imoderado pelos meios de comunicação e pelas cidades, percebe-se, imediatamente, uma diferença discrepante. A pintura de Zurier propõe uma experiência permanente, reflexiva e sensível, enquanto as imagens do fluxo intenso são superficiais e perecíveis.

Este fragmento de texto sobre a obra de Zurier, retirado do catálogo da 30ª *Bienal de São Paulo*, descreve a questão da experiência em seu trabalho, demonstrando uma característica possível de uma "imagem-vagalume":

"Sem obedecer a regras predeterminadas que conduzem a composição, as pinturas de John Zurier emergem das condições de sua própria criação e revelam uma atmosfera de silêncio e solidão que se oferece à contemplação para promover uma experiência, ao mesmo tempo evocativa e única, de revelação." (p. 196)

Acredito fervorosamente na importância das experiências possíveis exclusivamente através do contato com as "imagens-vaga-lumes". Sejam elas vivenciadas por intermédio de "uma atmosfera de silêncio e solidão", como no caso das pinturas de John Zurier, por meio do caos das imagens de Robert Rauschenberg ou pela dramaticidade dos trabalhos de Iberê Camargo, por exemplo. A outra natureza de imagens - do fluxo intenso - também possui sua inegável importância no dia-a-dia da sociedade, mas as imagens intermitentes são capazes de abrir uma fissura na realidade e viabilizar um diálogo do homem consigo mesmo.

Talvez seja possível entender o motivo pelo qual as pessoas se encantam cada vez menos pelas "imagens-vaga-lumes" e consomem cada vez mais as imagens-propagandas. Parece incoerente com o cenário contemporâneo, tão dinâmico e turbulento, o envolvimento com qualquer

operação no campo da subjetividade, uma vez que o sistema induz a sociedade a julgar esse tipo de atividade como "perda de tempo". Para os descontentes com essa situação confusa, Didi-Huberman aponta uma alternativa interessante:

"Devemos, portanto, - em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro - nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer *sim* na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o *não* da luz que nos ofusca." (p. 154/155)

A escolha por dedicar-me à produção de imagens representa, para mim, uma tentativa de ser vaga-lume, segundo essa proposição de Didi-Huberman. Para isso, procuro criar "imagens-vaga-lumes": imagens que estimulam reflexões e interrompem, por um instante, a realidade sufocante do tempo presente.

Capítulo 2

Pintura: Resposta ao Tempo

"A opção pela Pintura não pode ser entendida como algo natural." A afirmação de José Bento Ferreira, extraída de seu texto *O que os olhos falam*, é, no mínimo, estimulante. Utilizada para introduzir sua tese a respeito do lugar da Pintura na Arte Contemporânea, a frase também pode indicar uma direção para uma discussão mais ampla: o significado da produção pictórica no contexto geral do século XXI. De acordo com os comentários feitos anteriormente sobre a função da imagem na atualidade, é possível afirmar que dedicar-se à Pintura pode representar um posicionamento político e crítico.

Acredito que a escolha por pintar seja mais complexa, não se tratando apenas de assumir uma postura. Por isso, considero que justificar a opção pela Pintura como meu principal meio de produção é uma proposição importante para impulsionar e ampliar uma reflexão sobre o tema. Apresento, então, como primeiro argumento, o fato de pintar ser uma espécie de paixão para mim: um desejo urgente de criar imagens utilizando recursos pictóricos e experimentar as sensações possíveis apenas através do processo físico. Percebo que muitos outros pintores relacionam-se também dessa maneira com a atividade, demonstrando, inclusive, entrega absoluta à pintura em suas obras.

Essa justificativa foi determinante para a minha prática em pintura desde que a iniciei, por volta de 1995, até os primeiros anos de graduação. Ainda hoje, acredito que pintar representa saciar um impulso criativo, deixando fluir um desejo que nunca deixou de ser estímulo para minha produção pictórica. Constatei, ainda, que a Pintura é também uma alternativa de posicionamento em relação ao mundo, pois encontrei nela a possibilidade ideal de transitar no sentido contrário ao funcionamento do sistema.

A experiência da pintura sugere uma mudança de atitude, tanto do pintor quanto do observador, em relação à visão de mundo. Ela consegue estabelecer uma conexão particular, um tanto subjetiva, mas bem interessante, entre o homem - envolvido no exercício pictórico ou frente a uma pintura -, o mundo e tudo que o cerca. Tiago Mesquita, em seu texto *A Pintura como Imagem*, apresenta um pensamento notável, bastante coerente com essa situação:

"A arte se torna uma miragem, algo que alude a um lugar que sempre está longe de nós. A figura não é necessariamente cheia de júbilo. Parece mais lidar com lampejos, com uma beleza que associamos a uma lembrança. A imagem então não é o lugar onde encontramos o mundo, mas onde ele parece ter outra forma, como em um espelho que o deforma." (p.278)

De acordo com essas reflexões, a pintura requer seu próprio tempo: momento de imersão, introspecção e catarse. Isso indica a necessidade de mergulhar na superfície pictórica como se ela fosse uma dimensão paralela, distante do mundo real, mesmo que a realidade seja objeto do trabalho; estar em conexão absoluta consigo mesmo, seja de maneira amena ou conflituosa, observando seu próprio estado mental e conscientizando-se dele. Esse tempo da pintura diverge completamente da noção cronológica moldada pelo Capitalismo. Mais uma vez recorro à *Sociedade do Espetáculo*, em que Guy Debord define um tempo subvertido, que não oferece hiatos de recolhimento e reflexão:

"O tempo da produção, o tempo-mercadoria, é uma acumulação infinita de intervalos equivalentes. É a abstração do tempo irreversível, e todos os segmentos devem provar pelo cronômetro sua mera igualdade quantitativa. O tempo é, em sua realidade efetiva, o que ele é em seu caráter intercambiável. É nessa dominação social do tempo-mercadoria que "o tempo é tudo, o homem não é nada: no máximo, ele é a carcaça do tempo" (miséria da filosofia). É o tempo desvalorizado, a inversão completa do tempo como "campo de desenvolvimento humano". (p. 103)

Descobri também, na pintura, uma excelente oportunidade para a criação de "imagens-vaga-lumes". Além de possibilitar a concepção de infinitos temas e abordagens, suas principais propriedades - cores, formas, manchas, texturas - são ferramentas preciosas para a operação no campo da subjetividade. Uma composição em que esses valores pictóricos constituem o próprio tema da imagem, convicta de seu vigor enquanto construção material livre de propósitos comunicativos, pode ser compreendida como imagem intermitente. Na figura apresentada no capítulo anterior, John Zurier, desinteressado em qualquer representação, produziu um bom exemplo de pintura como "imagem-vaga-lume", valendo-se apenas de seus recursos peculiares, como variações cromáticas, registros de pinceladas e efeitos de lavagem.

Um outro roteiro para pensar sobre essa categoria de imagens reflexivas, descompromissadas com a funcionalidade e a cadência do sistema, é através da teoria das "imagens dialéticas" de Walter Benjamin, investigada detalhadamente por Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*. De acordo com esses autores, essas imagens possuem essencialmente uma posição crítica e trazem consequências relacionadas ao conhecimento.

"Assim teremos talvez uma chance de compreender melhor o que Benjamin queria dizer ao escrever que "somente as imagens dialéticas são imagens autênticas", e por que, nesse sentido, uma imagem autêntica deveria se apresentar como *imagem crítica*: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem - capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos -, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para "transcrevê-lo", mas para construí-lo." (p. 171/172)

A busca pela criação de "imagens dialéticas" é um outro estímulo que tenho para pintar. Trabalhar nesse sentido é uma espécie de provocação e desafio, em que é preciso envolver-se plenamente com o processo efetivo da pintura, afim de que cada imagem seja capaz de produzir um efeito de troca

entre observador e objeto, segundo a descrição de Didi-Huberman. A pintura é uma resposta ao tempo e, com ela, tenho intenção de colocar o problema da imagem em questão: apresentar e reafirmar a existência de uma natureza imagética alternativa no campo da visualidade e seu entorno.

As argumentações apresentadas aqui, na tentativa de responder à pergunta 'por que pintar?', talvez sejam úteis também para prestar assistência a uma outra questão pulsante na atualidade, mais especificamente na Arte Contemporânea: a sobrevivência da Pintura. Mesmo não ocupando mais o centro da prática artística, a produção pictórica ainda resiste ao fetiche e à supervalorização dos meios tecnológicos, sendo, ao meu ver, capaz de atender a qualquer proposição poética. A pintura possui uma espécie de beleza exclusiva, anacrônica, insuperável e imortal. O pensamento de José Bento Ferreira, apresentado no texto *O que os olhos falam*, complementa essa afirmação:

"Para admirar essa beleza, é preciso antes de tudo olhar para a pintura sem esperar ver nela nada além dela mesma. Para isso, porém, é preciso atribuir valor ao fato de que a pintura nos diz o que ela é. O que ela nos fala e o que os nossos olhos nos falam quando a vemos não faria sentido sem o conhecimento que nós temos sobre o que significa para um artista apresentar o seu trabalho como arte e não como algo que está a serviço de outros meios." (p. 244)

Sem uma serventia objetiva no mundo, a pintura - "imagem dialética" -, em sua militância pela subjetividade, insiste em emitir sinais de vida: questionar, contradizer e opor-se ao cenário contemporâneo e, ao mesmo tempo, simplesmente existir enquanto ela mesma. Na qualidade de "imagem-vaga-lume", a pintura ainda consegue ser um pequeno foco de luz diante do enorme e cegante refletor, pois apesar de configurar um pirilampo discreto, pode ser implacável e arrebatadora.

Capítulo 3

Pintura: Presença

"Lanço-me na vida e na pintura por inteiro, como um mergulhador na água."

Iberê Camargo

Sempre inquieto pela ânsia de criar e consciente da pintura enquanto potência - "imagem-vaga-lume" e "imagem dialética" -, escolhi, assim como Iberê Camargo, atirar-me no universo pictórico. Para uma experiência plena nesse lugar, percebi imediatamente a necessidade de trabalhar sempre com a utilização dos valores pictóricos, buscando experimentar ao máximo suas possibilidades, entender suas propriedades e, principalmente, sentir suas vibrações, acreditando em suas forças.

Uma reflexão nesse âmbito solicita, inevitavelmente, uma atenção para a importância que os materiais de pintura desempenham, pois eles viabilizam a manifestação dos recursos pictóricos. O vigor da Pintura deve muito a esses elementos - seus valores e aparatos -, responsáveis pela concepção de sua singularidade e de sua existência enquanto imagem autônoma, livre e desinteressada, conforme defende José Bento Ferreira em *O que os olhos falam*:

O valor da pincelada, reivindicado pelos pintores modernos como emblema de uma arte pura, também resulta de uma tomada de consciência sobre o que é uma obra de arte; de que ela é plana, se for pintura, e não precisa necessariamente representar o espaço físico. Ela é em si mesma uma atividade admirável. Sua beleza está na *spezzatura*, a aparente facilidade das pinceladas, e não apenas no fato de que essas pinceladas se pareçam com as coisas." (p. 244)

Ao testar as substâncias mais convencionais, encontrei na tinta a óleo a maior variedade de alternativas para a elaboração pictórica e por isso a escolhi como principal ferramenta de trabalho. Sua maciez, densidade,

opacidade e boa aderência com qualquer suporte facilitam a operação do pintor e contribuem para um resultado satisfatório. A opção pela tela, por sua vez, deu-se pelo fato de absorver bem a tinta a óleo e fazer corpo com ela. É pesada, estática e rígida, suportando adequadamente a sobreposição de muitas camadas.

Uma de minhas aquisições mais importantes no processo de aprendizado técnico em Pintura foi a descoberta da possibilidade do empaste com tinta a óleo. Impressionado com a quantidade de matéria nas telas de *Carretéis* de Iberê Camargo - com o efeito sedutor das pastas de tinta -, senti-me instigado a experimentar esse artifício. No texto *Iberê Camargo: Carretéis*, Ronaldo Brito dimensiona a magnitude desse recurso pictórico no trabalho de Iberê:

"Neste sentido, os carretéis me parecem um emblema plástico casual perfeito para designar nossa condição imperfeita de seres atirados ao real - à sua esquisita simetria, à sua instabilidade elementar, acresce o essencial buraco negro de sua profundidade. Buraco que, em geral, salta abrupto aos olhos, assinalado frontalmente pelo gesto nervoso e pelo óleo espesso, expletivo, eloquente, a pontuar o discurso inflamado dos quadros." (p. 124)

Perceber a essência física da tinta a óleo como potência foi fundamental para o desenvolvimento do meu trabalho. O encantamento pela forte presença corpórea da substância me impulsionou a pintar visando o empaste como questão vital em meu trabalho. Acredito no valor da autossuficiência da tinta, em seu potencial enquanto tema da imagem. Segundo Paulo Pasta, "uma pintura não registra um fato, é o próprio fato". Se a tinta é princípio e base da pintura, pode representar seu próprio conteúdo.

A matéria da tinta a óleo não possui a aparência plástica e o brilho da tinta acrílica, assim como não é fosca e áspera como o guache e a têmpera: tem aspecto puro de massa de tinta, como se fosse um produto encontrado na natureza, não manufaturado. A beleza única de seu empaste é extremamente tátil e sensorial, ideal para corresponder a uma de minhas

principais buscas nesse plano: conferir à pintura uma presença carnal, como se ela tivesse vida. Procuro, em cada imagem, demonstrar um pouco da relação de compatibilidade, intimidade e prazer que tenho com a tinta e, conseqüentemente, com a pintura.

A aplicação da tinta no suporte, possível através de modos variados, aponta para o surgimento de um outro recurso pictórico: a textura. Fundamental em meu processo, procuro sempre explorar a fundo suas alternativas. Para isso, além de utilizar instrumentos convencionais como pincéis e trinchas, de diferentes tamanhos e formatos, uso materiais improvisados, como estopas e panos para tratar a superfície da pintura. Através de outras ferramentas inusitadas como pontas secas e folhas de papel ou plástico, crio texturas com ranhuras e impressões, respectivamente.

A marca da pincelada - cicatriz da ação no corpo da pintura -, possui um valor significativo na experiência pictórica, vivenciada plenamente pelo pintor e apreendida também pelo observador. Penso no pincel (e em todos os materiais que espalham tinta) como extensão física e intelectual do corpo, conduzindo-o assim, de acordo com minha condição introspectiva. O caminho registrado pelo seu movimento diz também muito a respeito da presença do pintor enquanto estrutura cinética. É memória da atividade de um corpo vivo e pulsante - forte ou débil, agitado ou quieto, tenso ou tranquilo.

Outro aprendizado relevante no percurso e bastante recorrente em minhas pinturas é o uso da tinta a óleo no estado líquido, diluída em solvente. As aquarelas recentes de José Alberto Nemer (apresentadas na exposição *Duo*), em que a sobreposição e justaposição de figuras geométricas e orgânicas - camadas de cores quase transparentes -, criam uma narrativa encantadora de acontecimentos pictóricos, despertaram em mim a vontade de trabalhar com aguadas, utilizando-as como uma espécie de fundo para as formas matéricas.

Submeter à prova o uso da tinta a óleo aquarelada, buscando soluções criativas para encontrar novas possibilidades, resultou em uma descoberta interessante de texturas e manchas. O líquido pincelado banha praticamente toda a superfície da tela, na posição vertical, e escorre rapidamente, fora de controle, percorrendo caminhos direcionados pela trama do tecido ou pelas marcas das cerdas em áreas empastadas. Diluído, o pigmento se impregna aleatoriamente nos poros do pano, ocasionando um desfecho inesperado. Geralmente, ainda lanço jatos de terebintina sobre a tinta fresca na tela. Os esguichos saem diretamente e de forma descontrolada de um furo feito no próprio frasco de solvente, retirando tinta do suporte, causando um efeito de lavagem e criando manchas inesperadas.

A tinta aguada também é usada para veladuras, sobrepondo mais pigmento em zonas de empastes. Na maioria das imagens, formas criadas com os dois estados da tinta são dispostas próximas ou umas sobre as outras. É possível verificar, nesses casos, uma relação evidente de contraste entre o sólido e o líquido, propondo uma situação de embate entre definições análogas, que acaba prestando - através de uma reflexão metafísica -, dinâmica e vigor para a experiência pictórica: excesso e falta, pesado e leve, denso e ralo, estático e fluido.

Na concepção das imagens, as cores e tonalidades também são entendidas como elementos pictóricos cruciais e operam diretamente no encontro do observador com a pintura. A escolha cromática é feita, na maioria dos trabalhos, visando combinações inusitadas de cores não complementares. Esses arranjos são capazes de causar sensações distintas, como de estranheza e curiosidade, além de conferir singularidade ao trabalho. As cores e tons são também constantemente combinados com os valores preto, branco, cinza e suas variações: cada um deles indica um *clima* para a imagem - sóbrio, leve, denso, quente, frio, iluminado ou obscuro -, dependendo da vibração cromática.

As composições e estruturações formais das pinturas associam, inevitavelmente cada cor, tom e valor a um componente da natureza: azul -

céu; branco - iluminação, nuvem e neve; preto - escuridão e caverna; cinza - cerração e rocha; marrom - terra e montanha; vermelho, magenta, roxo e vinho - constituição carnal e visceral. Essas possíveis relações reforçam, mais uma vez, a existência física da pintura na condição de estrutura bruta e, ao mesmo tempo, de corpo sensual.

Essa especulação sobre uma possível dimensão opulenta em meu trabalho - da presença marcante da pintura - obtida através da exploração da força dos recursos pictóricos, parece, a princípio, distanciá-lo da noção de "imagem-vaga-lume" de Didi-Huberman: imagem descontínua, que ascende e apaga, desaparece e reaparece. Acredito, no entanto, que as imagens dessa natureza podem marcar existência absoluta no campo da subjetividade, terreno tão fértil, que permite também a imponentia de imagens sutis.

Consciente do poder da pintura, pretendo então, criar imagens que sejam vaga-lumes diante da luz ofuscante do grande refletor, mas que nunca deixem de emitir uma luz própria para afirmar seu vigor enquanto meio e garantir seu lugar de refúgio da realidade. Apesar de serem brilhos pequenos na direção contrária do fluxo de imagens banais do século XXI, procuro demonstrar, através da presença pictórica física que busco nas minhas imagens, o ânimo, a coragem, a firmeza e a veemência intrínseca da pintura.

Capítulo 4

Pintura: Escalada

Existe em meu trabalho uma clara alusão a paisagens naturais e a alguns de seus elementos: montanhas, rochas, terra, poeira, água e céu. As construções espaciais e seus componentes, assim como os valores pictóricos, também podem ser entendidos como objeto principal de investigação, bastante recorrente nas imagens. A paisagem e as diversas partes da natureza oferecem possibilidades magníficas de elaborações plásticas: as situações, formas e cores naturais são infinitas e surpreendentes. Além desse, outros motivos esclarecem minha escolha temática e impulsionam o processo.

Acredito impetuosamente na importância da vivência do sujeito para o desenvolvimento de uma produção artística consistente. Observar com atenção e curiosidade os componentes e acontecimentos do meio em que se vive para que, através da imagem, possa emitir alguma luz como sinal de existência e resposta ao mundo. Nesse sentido, escolhi utilizar a paisagem natural do espaço em que vivo e de lugares que, de alguma forma, marcaram minha vida, como principal referência para criar imagens. Apreender o pensamento sobre a natureza de Simon Schama, apresentado em *Paisagem e Memória*, foi instigante e muito significativo para assumir e sustentar essa escolha. Segundo ele, a "paisagem é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetado sobre mata, água, rocha". (p. 70) Sendo assim, considero válido compartilhar algumas experiências pessoais:

Durante minha infância, era comum passar as férias e finais de semana no sítio do meu avô, em Itaúna, no interior de Minas Gerais, cidade onde nasci. Daquela época, lembro-me saudosamente do meu programa preferido: entrar no mato com meus primos e meu pai (propositor e orientador das expedições) para procurar o Curupira, que, segundo ele, vivia por ali. As caminhadas, feitas em diferentes rotas, sempre terminavam no alto de um morro, que me parecia enorme. A vista lá de cima era maravilhosa: uma

trama de relevos riscada por uma estrada e suas ramificações, respingada pelas pedras escuras típicas da região e manchada por áreas de vegetação intensa, grama baixa ou terra crua. Apesar de toda expectativa e curiosidade de me encontrar com o personagem folclórico - objetivo das jornadas -, a frustração era imediatamente anestesiada pela paisagem, pelas sensações que ela transmitia. Na descida de volta, quase não me lembrava mais do Curupira.

Em 2008, em um intercâmbio escolar, muitos anos depois, morei em Quito, capital do Equador, durante um ano. Situada no alto da Cordilheira dos Andes, a 2.800 metros de altura em relação ao nível do mar, a cidade é circulada por montanhas, picos nevados e vulcões. Impressionado com a exuberância e a imponência da paisagem, saía, sempre que possível, em passeios de incursões por esses lugares. Sentia que o frio intenso e o ar rarefeito da altitude deixavam as montanhas ainda mais suntuosas e comprovavam minha fragilidade diante delas. As memórias que tenho daquele ano essencial no processo de maturação pessoal, quando conheci lugares, culturas e pessoas inesquecíveis, estão diretamente associadas à paisagem, provavelmente pela sua presença imponente. O mesmo acontece com as lembranças nostálgicas da infância e de outros acontecimentos, e sensações significantes de momentos diversos da vida: evidenciam-se, curiosamente, através da contemplação das paisagens que estão ao meu redor.

Simon Schama também acredita em uma aura espiritual própria da paisagem e de seus componentes. Ainda de acordo com sua teoria, essa relação possível entre ser humano e natureza germina na infância e amadurece na fase adulta.

"Half Dome é apenas uma pedra. (...) Existe uma profunda abstração pessoal de espírito e conceito que transforma esses fatos terrenos numa experiência emocional e espiritual transcendente." (p. 18/19)

"E se a visão que uma criança tem da natureza já pode comportar lembranças, mitos e significados complexos, muito mais elaborada

é a moldura através da qual nossos olhos adultos contemplam a paisagem." (p. 16/17)

Pensar em paisagem e natureza para a produção pictórica é um exercício interessante, não apenas para exercitar e entender as questões da pintura já discutidas no texto, mas também para tentar estreitar ainda mais minha correspondência com ambas. Através da procura pela visceralidade e sensualidade da pintura, com a utilização de elementos e situações naturais como modelo, acabo assimilando um pouco da dimensão, do peso e da materialidade da paisagem e das estruturas geológicas

Conhecer a obra do pintor contemporâneo sueco Andreas Eriksson, em 2012, exposta na 30ª *Bienal de São Paulo*, foi essencial para o desenvolvimento de uma poética em minha pintura. Verifica-se, nas enormes pinturas a óleo de Eriksson, um olhar singular para a natureza característica de seu país, em uma combinação muito interessante, com uma técnica pictórica bem elaborada: massas densas de tinta pinceladas e espatuladas com vigor e coerência. Existe um *clima* peculiar nessas imagens, típico da Pintura, mas simultaneamente semelhante à atmosfera própria da natureza.



Andreas Eriksson - *Trädstam*, 2009-2010

Em meu trabalho, tento propor para o observador uma experiência análoga: mergulhar, ao mesmo tempo, na pintura enquanto superfície material e na paisagem enquanto lugar. Procuro também construir espaços que sejam universais, habitáveis por qualquer um, mesmo que os modelos para a criação sejam ambientes pelos quais tenho afeto pessoal. Suponho que, dessa maneira, mesmo o observador que não os conheça consiga viver uma experiência plena através da imagem e sentir sua atmosfera, relacionando-a, de alguma maneira, à de espaços conhecidos.

A pintura chinesa tradicional lida de maneira singular e, sobretudo, muito bela com a paisagem, considerando-a conteúdo privilegiado da tradição pictórica. Segundo Pierre Ryckmans - tradutor e comentarista do tratado *As Anotações Sobre Pintura do Monge Abóbora-Amarga*, do pintor e poeta chinês Shitao (1642-1707) -, a pintura de paisagem era a única "capaz de exprimir o ritmo espiritual" das formas. Nas notas, Ryckmans também apresenta pensamentos de outros pintores chineses e demonstra que em muitos tratados escritos na China há milênios atrás, a pintura de paisagem é a única que requer recursos espirituais por parte do pintor. De um trecho de *As Conversas Sobre Pintura da Sala do Exercício Árduo*, citado no texto de Ryckmans, procuro captar a ideia de Dai Xi de forma lúdica:

"Os objetos têm formas determinadas, mas as pedras não. As coisas que têm formas determinadas podem ser simuladas, mas as que não têm não podem ser representadas. Como pintar aquilo que não pode ser representado? Deve-se pintar o seu espírito." (p.39)

Em *Paisagem e Memória*, Schama se refere ao exercício dos pintores chineses de montanhas como "alpinismo espiritual". Não concordando com a hierarquia temática, penso também na pintura de paisagens e de seus componentes como uma escalada: subida contínua num elevado sem cume, em que a amplidão da natureza e da técnica possibilitam um movimento progressivo e incansável.

"Ao desenhar ou pintar as montanhas sagradas, os artistas tratavam de mostrar, com inequívoca clareza, a relação cósmica entre os maciços pilares celestiais e os minúsculos seres humanos empoleirados numa saliência. O próprio ato de pintar constituía um exercício taoísta, a imitação de uma árdua escalada." (p. 410)

Lembrar da discrepante proporção entre os seres humanos e a natureza, comparando-os, é outra questão intrínseca no processo. Uma reflexão nesse âmbito carrega consigo uma inevitável consequência ética, que diz respeito à humildade e à consciência das atribuições e conduta do homem no mundo. Gigantesca e fonte inesgotável de possibilidades de proposições artísticas, a natureza estimula e encoraja minha atuação no território da imagem e, simultaneamente, me faz sentir apenas um vago-lume: pequeno e discreto.

Elaborar espaços pictóricos com alguma semelhança aos que me cercam e aos que já me foram marcantes, também é um exercício para a memória, significando, talvez, a principal motivação pela escolha e mergulho na pintura. Nesse sentido, pintar representa reviver, recordar, lamentar a falta e celebrar a presença de lugares, pessoas e situações do passado e do presente.

Capítulo 5

Pintura, Paisagem e Desdobramentos

Trabalhar com paisagens e seus componentes, através da pintura, tem estimulado e ampliado cada vez mais meu interesse e percepção por elementos da natureza, especialmente as massas geográficas: montanhas, morros, serras, chapadas, planaltos, vulcões, icebergs, cordilheiras, depressões e abismos. Considerando a imensidão de alternativas possíveis para proposições formais e poéticas, através da imagem, e tendo esse conjunto listado como ponto de partida para uma elaboração, decidi experimentar outros meios de expressão para materializar minhas inquietações, desejos e impulsos criativos.

Desinteressado na especialização em uma só técnica, mas consciente da possibilidade de atuação na intercessão de dois ou mais meios, procurei, com a monotipia, conceber imagens nesse lugar: em uma área comum tanto à Impressão quanto ao Desenho e à Pintura. Ao imprimir por pressão manual, linhas e manchas com tinta corpulenta sobre papel, manuseio os materiais e penso na estruturação de acordo com as três técnicas, simultaneamente. Com o resultado, pretendo demonstrar uma combinação de questões da Pintura, do Desenho e da Impressão em uma única imagem, organizada com linhas, manchada com a materialidade da tinta e repleta de acontecimentos inesperados, típicos de impressões.

Essa situação coincide com a análise que Tiago Mesquita faz em *Pintura no Espaço em Obra* (um dos textos do livro *Desdobramentos da Pintura Brasileira Séc. XXI*):

"A diversidade da chamada arte contemporânea vem muito desses desdobramentos. No caso da pintura, de levar suas questões não só para outros meios, mas para outras formas de vivência, outras relações com a imagem. E como muitas transformações aconteceram simultaneamente, em lugares diferentes, resta entender, por exemplo: por que as questões da pintura em um

determinado momento aparecem nos novos modos de se fazer arte?" (p. 260)

Em um dos meus trabalhos mais recentes, em páginas de passaportes - carimbadas pelo órgão de controle de imigração e pela embaixada do Equador -, montanhas e rochas foram impressas segundo um exercício de relembrar e reviver aqueles lugares através da criação de imagens, assim como em algumas pinturas. Utilizadas como suporte, as páginas dos documentos, com seus registros, direcionam a leitura do trabalho para uma associação entre viagem e lugar, no esforço em evidenciar uma nova relação entre paisagem e memória.

Outras monotipias foram feitas conforme o mesmo compromisso com as questões elementares do desenvolvimento de uma poética própria, e não com uma única técnica. Fotografias feitas em Minas Gerais - na zona rural de Itaúna e em viagens pela região da Serra da Moeda - e em Montevideu, no Uruguai, serviram como novas referências para a criação, com o intuito de inventar lugares convidativos para a experiência. Assim, expondo não apenas as imagens enquanto construção formal de linhas e manchas, mas também em ambientes onde a amplitude do espaço e o peso ou a leveza das formas nele perdidas permitam liberdade absoluta de habitá-los.

Além dos cupinzeiros, que aparecem como uma espécie de motivo temático pela primeira vez nas monotipias, como comparação e alusão a relevos geográficos, outras unidades têm sido observadas e assimiladas como estruturas geológicas: montes de terra, areia e brita. Encontrados em canteiros de obras e com frequência nas zonas urbanas, quase todos possuem formas muito semelhantes a de morros, montanhas e vulcões. Quando distribuídos em conjunto - geralmente enfileirados -, lembram cordilheiras. Através da fotografia, procuro congelar esse olhar, afim de compartilhar uma visão alternativa para cenas e situações recorrentes no cotidiano e que costumam passar despercebidas enquanto imagem.

As questões da Pintura também são pensadas durante o processo fotográfico. Percebe-se, nas composições de algumas imagens capturadas, uma clara familiaridade com as das pinturas: formas montanhosas e os planos superfície e céu. Ainda é possível afirmar que existe uma abstração das formas em algumas fotografias, deixando-as mais parecidas com pinturas, devido à evidência das áreas de cores e texturas.

A ideia de Ricardo Sardenberg, em *Como funciona a máquina fotográfica?* (um dos textos do livro *Fotografia na Arte Brasileira Séc. XXI*), sobre o encontro de técnicas, é bem apropriada para dar suporte a essa investigação:

"A imagem escapa a categorizações, e pode ser fundida com a pintura, a escultura e a arquitetura. A fotografia contemporânea na arte é como deve ser, desmaterializada dos suportes, mas preñe de referências, de articulações, de sentidos: um documento de uma performance, uma forma de imaginar o mundo, uma extensão de uma pintura, ou a expressão bela de uma ideia." (p. 349)

Utilizando como modelo as paisagens, rochas, cupinzeiros e montes de terra, areia e brita para os desenhos e monotipias mais recentes, proponho novas relações possíveis entre eles e outros elementos. As palavras, frases e objetos de *2008*, *Irreversível*, *Pedra/Perda*, *Eu queria chamar Pedro*, *Para onde vai a serra?*, *Cordilheira Range* e *Peso* operam na concepção de situações inusitadas. Esse exercício funciona como uma espécie de jogo poético, através do qual trabalho com o máximo de liberdade para representar, pela imagem, um pouco de minhas percepções e sensações, associações e compreensões sobre esses componentes imagéticos e processuais essenciais do trabalho.

Sinto que as monotipias, desenhos e fotografias, quando observadas juntamente com as pinturas -, acabam alentando a consolidação de uma "linguagem" e reforçando o conjunto de trabalho, que se vale dessa coerência harmônica. Trabalhar com técnicas tradicionais, assim como explorar e descobrir novos métodos de gerar imagens, têm fomentado não

apenas uma produção, mas, principalmente, o anseio e o prazer em ser vaga-lume no transtorno desse tempo em que vivemos.

Conclusão

No Capítulo 4 - *Escalada* -, comparei pintar a partir de paisagens e de seus componentes a subir uma montanha infinita. Entendo, no entanto, que criar imagens - "imagens-vaga-lumes" -, independente da escolha técnica, é escalar um elevado sem cume. Tratando-se de uma atividade própria do campo da subjetividade, é possível escolher com liberdade qualquer questão e debruçar-se sobre ela.

Nesse sentido, penso em duas maneiras possíveis de lidar com as imagens. Existe a possibilidade de escavá-las: através delas, aprofundar-se numa questão e caminhar em direção ao seu núcleo, a fim de descobrir novas imagens, vivenciar e compreender livremente seus conteúdos. As imagens também podem operar de acordo com uma escavadeira: permitem cavar o mundo e a nós mesmos através de seu potencial perfurante, em um exercício de autoconhecimento e apreensão da estrutura, da dinâmica e da realidade do que nos envolve.

Acredito nessa força das imagens, de todas as técnicas e das práticas artísticas. Exercitá-las é essencial em minha vida: quando imerso no processo, sinto não apenas um afastamento e negação de padrões propostos pelo sistema, mas um movimento espiritual. Embora sejam prescindíveis para o funcionamento do mundo, percebo que o brilho discreto das "imagens-vaga-lumes" quebram a constância tediosa do grande refletor, conferindo um certo ânimo ao mundo.

Bibliografia

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.

Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo: A iminência das poéticas / curadores Luis Pérez-Oramas . . . [et. al.]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

FERREIRA, José Bento. *O que os olhos falam*. In: DIEGUES, Isabel; COELHO; Frederico (Orgs.). *Pintura Brasileira Séc. XXI*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011. p. 242-255.

MESQUITA, Tiago. *A Pintura de Imagens*. In: DIEGUES, Isabel; COELHO; Frederico (Orgs.). *Pintura Brasileira Séc. XXI*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011. p. 270-279.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

CAMARGO, Iberê; MASSI, Augusto (Org.). *Gaveta dos Guardados*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

BRITO, Ronaldo. *Iberê Camargo: Carretéis*. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 121-126.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RYCKMANS, Pierre. *As Anotações Sobre Pintura do Monge Abóbora-Amarga*. Campinas: Editora UNICAMP, 2010.

MESQUITA, Tiago. *Pintura no Espaço em Obra*. In: DIEGUES, Isabel; COELHO, Frederico (Orgs.). *Desdobramentos da Pintura Brasileira Séc. XXI*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012. p. 256-263.

SARDENBERG, Ricardo. *Como funciona a máquina fotográfica?* In: CARVALHO, Carolina Alfaro de; DWEK, Alberto (Orgs.). *Fotografia na Arte Brasileira Séc. XXI*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013. p. 344-351.