

UNESP
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Instituto de Artes

O olhar como experiência: a pintura

Maryana Lemos Nogueira Rela

São Paulo
2015

O olhar como experiência: a pintura

Maryana Lemos Nogueira Rela

Dissertação apresentada à banca examinadora do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como exigência parcial para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais, dentro da linha de pesquisa de Processos e Procedimentos Artísticos, sob a orientação do Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo.

Esta pesquisa contou com o apoio financeiro da FAPESP
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da UNESP

R382o Rela, Maryana Lemos Nogueira, 1988

O olhar como experiência: a pintura / Maryana Lemos
Nogueira Rela. - São Paulo, 2015.

134 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes.

1. Pintura. 2. Autorretratos. 3. Autopercepção.
I. Romagnolo, Sergio Mauro. II. Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes. III. Título

CDD 750.1

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo
Presidente - Orientador
UNESP – Instituto de Artes

Prof. Dr. Marco Garaude Giannotti
USP – Escola de Comunicação e Artes

Prof. Dr. Fernando José Amed
FAAP - Fundação Armando Álvares Penteado
Centro Universitário Belas Artes de São Paulo

São Paulo, 25 de Junho de 2015

Para Nara, João e Pedro

AGRADECIMENTOS

À FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo apoio financeiro fundamental à realização desta dissertação.

Ao Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo pela orientação e confiança; aos Prof. Dr. Marco Garaude Giannotti e Prof. Dr. Fernando José Amed pelas considerações, perguntas e incentivo; a todos os funcionários da UNESP, em especial àqueles da Secretaria de Pós-Graduação em Artes, pela atenção e profissionalismo.

A todos os meus professores.

Aos artistas Helene Sacco e Fernando Schmitt pela atenção e generosidade.

A todos os amigos e pessoas com quem convivi, e que não imaginam o quanto foram importantes para esse processo. À Patí, pela amizade verdadeira e conversas sobre pintura.

À Nara, pela paciência, apoio e companheirismo; pelas leituras cuidadosas e considerações acerca de tudo o que escrevi e pintei. Ao João e ao Pedro, pelo incentivo, comentários e espirituosidade.

*Última estrela a desaparecer antes do dia
Pouso no teu trémulo azular branco os meus olhos calmos,
E vejo-te independentemente de mim,
Alegre pela vitória que tenho em poder ver-te
Sem “estado de alma” nenhum, salvo ver-te.
A tua beleza para mim está em existires.
A tua grandeza está em existires inteiramente fora de mim.*

Alberto Caeiro

ABSTRACT

This research is constituted by two complimentary parts: the first one reports the creative process of the paintings produced by myself between 2013 and 2015, which are exhibited here. The key-concepts analyzed on the following chapters are originated from the report and aim to expose reflections derived from practice by establishing links with other authors and artists. The dissertation focuses on the act of seeing, since the paintings I produce require direct observation of visual references. In that sense, the act of looking at things around me led to the finding that I'm not visible to myself, and starting from this premise, the research investigates the necessity of visual perception of oneself, by analyzing self-portrait paintings and the usage of instruments that make us visible, such as the mirror and photograph, and the visual perception of others, by examining our relation with the objects that belong to the interior of a home. It is also presented an investigation of two artists: Jean-Baptiste Siméon Chardin and Giorgio Morandi. The research conclusions, in accordance with Silvio Zamboni conceptions, are contained in the produced paintings.

Keywords: *Act of seeing. Experience. Home. Objects. Painting.*

RESUMO

Esta pesquisa constitui-se de duas partes complementares: a primeira apresenta um relato do processo de criação das pinturas que desenvolvi entre os anos de 2013 e 2015, as quais são exibidas aqui. Desse relato se originam as ideias-chaves que compõem a trama teórica apresentada nos capítulos seguintes, cujo objetivo consiste em expor as reflexões oriundas da prática, relacionando-as com o pensamento de autores e artistas afins. O eixo central desta dissertação gira em torno da questão do olhar, posto que as pinturas por mim elaboradas utilizam referências visuais para sua criação. Nesse sentido, a observação das coisas que existem ao redor levou à constatação de que não sou visível para mim mesma e, partindo dessa premissa, são analisadas questões como a necessidade da percepção visual de si, por meio da investigação da pintura de autorretrato e da autocontemplação mediante o uso de instrumentos como espelho e fotografia, e a percepção visual do outro, tomando como foco o olhar que se direciona aos objetos que existem no interior da casa. É apresentada, ainda, análise acerca de dois artistas específicos: Jean-Baptiste Siméon Chardin e Giorgio Morandi. As conclusões desta pesquisa, conforme concepção de Silvio Zamboni, estão contidas nas pinturas produzidas.

Palavras-chave: Casa. Experiência. Objetos. Olhar. Pintura.

SUMÁRIO

Introdução 19

Um relato 23

A experiência do olhar 47

 As tentativas 53

 O espelho 57

 A fotografia 61

 O que resta 65

 A casa 66

 Os objetos 74

Anotações 79

Dois pintores 105

 Olhar ao redor: Chardin 109

 A experiência de pintar: Morandi 117

Considerações finais 127

Referências 130

O olhar como experiência: a pintura

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como eixo central o processo de criação das pinturas realizadas entre os anos de 2013 e 2015, no qual frequentei o Mestrado em Processos e Procedimentos Artísticos na UNESP. Todas as questões aqui abordadas partem de observações oriundas do contexto da fatura dos trabalhos apresentados, de maneira que o objetivo desta produção textual é expor o encadeamento das reflexões que se fundaram na prática artística, de modo a evidenciar alguns dos pontos que nortearam a criação.

Para a realização de tal intento, foi necessário voltar minha atenção àquilo que, desde 2009, quando me iniciei na linguagem pictórica, vem se repetindo nos trabalhos que desenvolvo. Minha primeira tarefa foi pensar, portanto, por qual razão pinto objetos, pois são eles os verdadeiros motores da minha fatura e os alvos do meu olhar. Essa interrogação inicial deu corpo a uma série de questões e o que busquei neste texto foi mostrar o percurso dessas interrogações, tendo como objetivo final conseguir trazer à luz alguns dos aspectos que tratem da importância que os objetos têm para minha prática. No entanto, seria impossível fazer um recorte cirúrgico do processo pictórico e falar apenas de uma única coisa, pois a pintura é uma trama de ações, de pensamentos e de experiências; e assim, pensar nos objetos me fez, paradoxalmente, pensar em tudo.

O corpo da pesquisa se divide em quatro partes: na primeira, intitulada *Um relato*, exponho pensamentos originados do processo de criação, apresentados em blocos de textos soltos que não seguem ordem cronológica, mas que resultam precisamente do fluxo do pensar. São textos que visam a uma exposição de reflexões mais cruas originadas diretamente do fazer: o intuito era anotar minhas impressões profundas e considerações que surgiram do ato de pintar, do ato de olhar e do confronto com a tela acabada.

Reflito, aqui, acerca do uso dos objetos como referência, do uso da tinta a óleo, da nomeação das telas, da consciência da minha incapacidade de enxergar a mim mesma e da ação de olhar e me direcionar para *o outro*.

Essa primeira parte constitui-se, portanto, como o embrião da pesquisa, pois é a partir dela que todo o resto se desenvolve; ela oferece e torna visíveis os aspectos que, surgidos do próprio ato de pintar, serão pinçados e analisados no segundo capítulo. Cabe ainda ressaltar que essa seção inicial foi escrita e reescrita no decorrer do trabalho, com o intuito de torná-la cada vez mais lapidada e carregada de significados e interrogações. Isso se deve ao fato de que produzi pinturas ao longo de todo o Mestrado, de modo que quinze telas a óleo são apresentadas no final dessa parte.

O segundo capítulo, intitulado *A experiência do olhar*, analisa e aprofunda as reflexões oriundas do relato anterior. Aqui, exponho o caminho que segui ao longo do processo de indagar a importância que os objetos têm na minha pintura e recorro a outros autores e artistas para tecer esse raciocínio. De modo geral, os subcapítulos desta parte compõem-se de, primeiramente, uma apresentação e análise de questões relacionadas à experiência do olhar tomada a partir de um panorama maior para, ao final, evidenciar minhas indagações pessoais acerca do assunto. As considerações tecidas neste capítulo giram em torno da observação de si mesmo a partir do uso de instrumentos que nos torne visíveis, e o ato de olhar aquilo que se encontra ao meu redor, no caso, os objetos que pertencem ao interior da minha casa.

A escolha pelo tipo de escrita em primeira pessoa se deve ao fato de que a experiência de pintar é um processo extremamente pessoal: a pintura encarna e problematiza questões do meu próprio existir. Se a intenção da pesquisa

em arte é justamente expor o processo de criação¹, eu não poderia fazê-lo sem tomar o texto, também, segundo um âmbito pessoal. Pois é apenas desse modo que consigo falar da minha prática e é desse modo que pinto e reflito sobre a minha pintura; o texto em primeira pessoa resulta, dessa maneira, da fidelidade ao meu processo e do compromisso em torná-lo visível.

O terceiro capítulo, *Anotações*, traz unicamente registros visuais que foram realizados ao longo da pesquisa e que não se enquadram no corpo de trabalho apresentado na primeira parte. São desenhos e pinturas produzidos com diversos materiais, como aquarela, guache, tinta acrílica, tinta a óleo, pastel e carvão, e sobre diferentes suportes, como papel, papelão, tela etc. A inserção desses trabalhos num capítulo à parte se deve ao fato de que esse conjunto de desenhos e pinturas pertence a uma categoria menos intensa da experiência de olhar e pintar, o que justifica, inclusive, a utilização de outras técnicas, posto que aqueles que são considerados como obras finais são, em sua maioria, realizados com tinta a óleo. São, por conseguinte, produções que anotam as coisas que tenho ao meu redor, mas que partem de um comprometimento menor do que aquele necessário à criação de pinturas *inteiras*. A sua informalidade e o caráter de anotação, no entanto, não os torna irrelevantes, pelo contrário, pois essas criações pertencem a uma categoria de transição e de maturação dos pensamentos: são pontes imprescindíveis entre o que penso e o que pinto.

Segundo Cecília Salles (2011), durante o processo de criação é comum que o artista lance mão de diferentes materiais para realizar anotações, compreendidas como vestígios do percurso criador. No campo da crítica

1 Segundo Sandra Rey (1996, p. 89 e 90), a pesquisa em poéticas visuais toma como base a maneira como a obra é feita e seu âmbito teórico deve tratar da “colocação em cena de ideias, seja sob a forma plástica, seja sob a forma de escrita, para aproximar o que parece afastado. Os conceitos tem que ser retirados da técnica, dos procedimentos, da maneira de trabalhar, do processo de instauração da obra”; assim, “são as interpelações da práxis que direcionarão a pesquisa teórica.”

genética² elas são chamadas de documentos de processo:

Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma construção que agem como índices do percurso criativo. [...] São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo. (SALLES, 2011, p. 26 e 27)

O quarto e último capítulo, *Dois pintores*, analisa dois artistas essenciais às questões que indago em meu fazer; são eles o francês Jean-Baptiste Siméon Chardin, cuja pintura se volta para os objetos do cotidiano e do interior do lar, e o italiano Giorgio Morandi, para quem a pintura era, a cada trabalho, um ato perceptivo inaugural; ele é, desse modo, um artista que nos mostra a singularidade de cada experiência de pintar.

...

Todas as traduções realizadas pela autora contém, no rodapé, a citação na língua original.

2 A crítica genética é compreendida como uma crítica do processo criativo que se ocupa com a análise do percurso criador. Segundo Salles (2011, p. 22), “é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção, acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, com o objetivo de melhor compreensão do processo de sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa crítica refaz, com o material que possui, a construção da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção.”

UM RELATO

1

Pinto porque duvido o tempo inteiro da minha existência. Pareço ter uma crença absoluta naquilo que posso ver, mas então por que sou não visível para mim? Não significa que não possa existir nada para além do que vejo, mas tudo o que vejo existe. Por isso duvido de mim o tempo inteiro, ainda que se possa dizer que o fato de eu ver seja um atestado de existência. Mas de que adianta? Eu não existo como todo o resto...

É por isso que me fascino com a existência alheia: os objetos *são*. Olhar para o outro é tentar entender como posso ser, como é existir, e essa inteireza que meus olhos captam devolve algo para mim, devolve aquilo que não sou, o que gostaria de ser, o que nunca serei. A pintura é um confronto com a existência dos outros: é um existir-incerto que se defronta com aquilo que *É*. É de algum modo o registro desse ser, oculto para mim e, na pintura, para todos, atestando que olhou, atestando que esteve diante de algo, como se isso bastasse para atestar qualquer coisa...

2

A experiência de pintar exige ética e o que quero é ser absolutamente fiel ao que tenho diante de mim, pois as coisas são enormes por si sós e o desafio é justamente conseguir olhá-las de frente, cruamente. É como se fosse possível acessá-las (pelos olhos) sem que existisse nada entre mim e elas; é por isso que a pintura requer um olhar diferente, muito mais direto.

3

Pinto na minha casa porque aqui há segurança. Isso significa que há o espaço

para o vacilo, para a incompreensão, o duvidar. Pois o mundo externo – aquele em que há outras pessoas – está sempre a exigir uma resposta, uma reação.

4

Minhas referências visuais são os objetos do meu apartamento e hoje compreendo porque, na graduação, quando produzia no ateliê da faculdade, o trabalho se completava em 15 minutos (Fig. 1): é porque nos espaços povoados por outras pessoas algo me faz acelerar, me torna impaciente, é quase como se sufocasse. O confronto com as coisas vivas – a natureza e as pessoas – me exige uma resposta que muitas vezes não encontro; e assim, a vivacidade das coisas emite e, ao mesmo tempo, demanda algo de mim. Já os objetos sozinhos, sem ninguém em volta, simplesmente *estão*, e pousam docemente sobre a superfície do mundo de maneira tão perfeita e tão certa que me emociona profundamente. Dessa comoção a pintura é testemunha.

5

Eu poderia produzir trabalhos com qualquer material, mas é só com a tinta a óleo que a experiência inteira é possível, pois com as outras técnicas é como se algo se intrometesse: o tempo de espera da aquarela, o pó vivo do pastel e do carvão, as cores tão separadas do guache. Percebi que é só com a tinta a óleo que tudo acontece, pois o óleo é tão certo na sua capacidade de se misturar, de expressar e adensar; é tão certo que ele mesmo resolve coisas, exige de mim, me faz perguntas e oferece algumas respostas. Nesse sentido, posso dizer que só no óleo tudo *É*, e é só no óleo, sem pessoas, que a experiência se faz.



Fig. 1 – Maryana Rela. *Sem título*. Óleo sobre tela, 2009

6

O termo *Registros* foi utilizado porque na verdade na pintura não há nome. Não há palavra que caiba nessa experiência – o domínio é inteiro da tinta. *Registros* foi, assim, o termo mais asséptico que encontrei e que causa menos interferências no que está pintado: não oferece interpretações, não denomina, não explica; logo, *Registros* não significa nada. No entanto, é um nada necessário, pois preciso me encontrar, e quero que os outros se encontrem no meio das pinturas que já fiz³. Então *Registros* é um nada cuja mínima função é delimitar uma ordem cronológica e numerar uma pintura específica (por isso o termo é sempre seguido de um número). Pode-se argumentar que eu poderia ter dado qualquer outro nome para os trabalhos, cujos títulos poderiam ser simplesmente “Pintura nº X” ou “Sem título nº X”. De fato, o termo *Registros* foi uma escolha e a justificativa para a sua seleção é de que ele é mais fraco que a pintura. O que desejo com sua utilização é que a pintura o esmague e anule qualquer importância que possa ser atribuída a ele: quero que o título evapore.

7

A pintura expõe perfeitamente o conflito daquele que não se vê, pois só o que fica é o que foi visto e tudo o que vejo nunca é eu. Somente observar as coisas também não adianta, é necessário pintar. É apenas pelo trabalho pictórico que a experiência do olhar adquire seu caráter mais intenso e é o ato de pintar que me faz olhar para tudo de modo diferente, em que tudo se mostra iminente, vivo, cru. É como se entre eu e a coisa olhada não houvesse nada, absolutamente nada a turvar minha visão ou a invadir minha mente; como se não houvesse no mundo nenhuma outra maneira de olhar mais

3 O pintor italiano Giorgio Morandi (1890 – 1964) dava títulos genéricos às suas pinturas. Muitas se chamam apenas “Natureza-morta”, de modo que o ano de produção, geralmente indicado entre parênteses ao lado do título, é o que torna possível singularizar e identificar uma obra específica.

diretamente aquilo que tenho diante de mim. É um êxtase do olhar e quase beira o absurdo; é também insustentável – um estado de espírito que só se reativa, precisamente, pela pintura.

8

As massas da tinta a óleo são necessárias e é por meio delas que construo as coisas que vejo. O excesso de matéria me permite cavar, adicionar e misturar tudo na tela, motivo porque utilizo pincéis rígidos, pois eles permitem a manipulação da tinta tanto de modo mais incisivo quanto suave. Os pincéis devem, ainda, ter uma largura que me permita olhar para pequenas porções do objeto, cada porção por vez; nada deve ser feito de modo apressado ou cobrindo largas áreas de cor com uma pincelada só: a pintura e os objetos exigem uma atenção muito detalhada, pois cada parte é como o infinito.

9

Quando pinto é como se eu ficasse inteira e fosse, ao menos por aquele instante, uma existência coesa. E é assim que me apoio na existência alheia: preciso do outro para me assegurar de mim.

10

Olhar as coisas, olhar mesmo, é angustiante. Toda a complexidade de uma existência se expõe ali, tudo ao mesmo tempo: a cor, a textura, a matéria, a densidade, a luz, o brilho, as gradações, as nuances, a espessura, a intensidade, a sombra – tudo. É como se a coisa se dissolvesse nessas questões, não em seu nome ou sua função, mas no seu existir absurdo, inteiro, simultâneo, gigante e desesperador.

E pintar, pintar para tentar entender: como isso é grande! O mundo assusta

e é isso o que quero que apareça na pintura, é isso que quero que esteja lá. Mas é impossível, pois eu precisaria de mais olhos, mil olhos que pudessem enxergar, ao mesmo tempo, essa coisa inteira diante de mim. De algum modo, portanto, pintar é perceber uma coisa e não poder alcançá-la. É nem saber o que se percebe.

11

Dei-me conta de que o termo *Registros* não se refere à pintura, mas à experiência de pintar, e se origina da ação de criar um registro, uma marca a partir da qual tudo se alinha. Nesse sentido, é semelhante às marcações que servem de guia para a impressão de uma gravura para que a imagem resultante não saia desfocada ou borrada. Procedimento também utilizado por impressoras, que mantêm uma marca por meio da qual todas as cores se guiam e se alinham, objetivando a concepção de uma imagem nítida. Quando pinto, encontro meu próprio registro, um lugar certo, cristalino, em que tudo está no foco e alcança a sua maior potência. Quando estou no meu registro é que consigo definitivamente olhar.

Isso influencia na frequência com que pinto, pois, como dito anteriormente, não é um estado que se sustenta por longos períodos. Quando estou no máximo do olhar, faço pintura a óleo; quando minha visão está turva e desfocada, recorro a outras técnicas.

12

E é assim que olho para as coisas: sei das coisas, não sei de mim.



Fig. 2 – Maryana Rela. *Registro nº 8*. Óleo sobre tela, 2013, 35 x 27 cm



Fig. 3 – Maryana Rela. *Registro nº 9*. Óleo sobre tela, 2013, 35 x 27 cm



Fig. 4 – Maryana Rela. *Registro nº 10*. Óleo sobre tela, 2013, 35 x 27 cm



Fig. 5 – Maryana Rela. *Registro nº 11*. Óleo sobre tela, 2013, 35 x 27 cm



Fig. 6 – Maryana Rela. *Registro nº 13*. Óleo sobre tela, 2013, 35 x 27 cm



Fig. 7 – Maryana Rela. *Registro nº 14*. Óleo sobre tela, 2013, 35 x 27 cm



Fig. 8 – Maryana Rela. *Registro nº 15*. Óleo sobre tela, 2014, 30 x 30 cm



Fig. 9 – Maryana Rela. *Registro nº 16*. Óleo sobre tela, 2014, 30 x 30 cm



Fig. 10 – Maryana Rela. *Registro nº 17*. Óleo sobre tela, 2014, 60 x 50 cm



Fig. 11 – Maryana Rela. *Registro nº 18*. Óleo sobre tela, 2014, 35 x 27 cm



Fig. 12 – Maryana Rela. *Registro nº 19*. Óleo sobre tela, 2014, 15 x 15 cm



Fig. 13 – Maryana Rela. *Registro nº 20*. Óleo sobre madeira telada, 2015, 24 x 18 cm

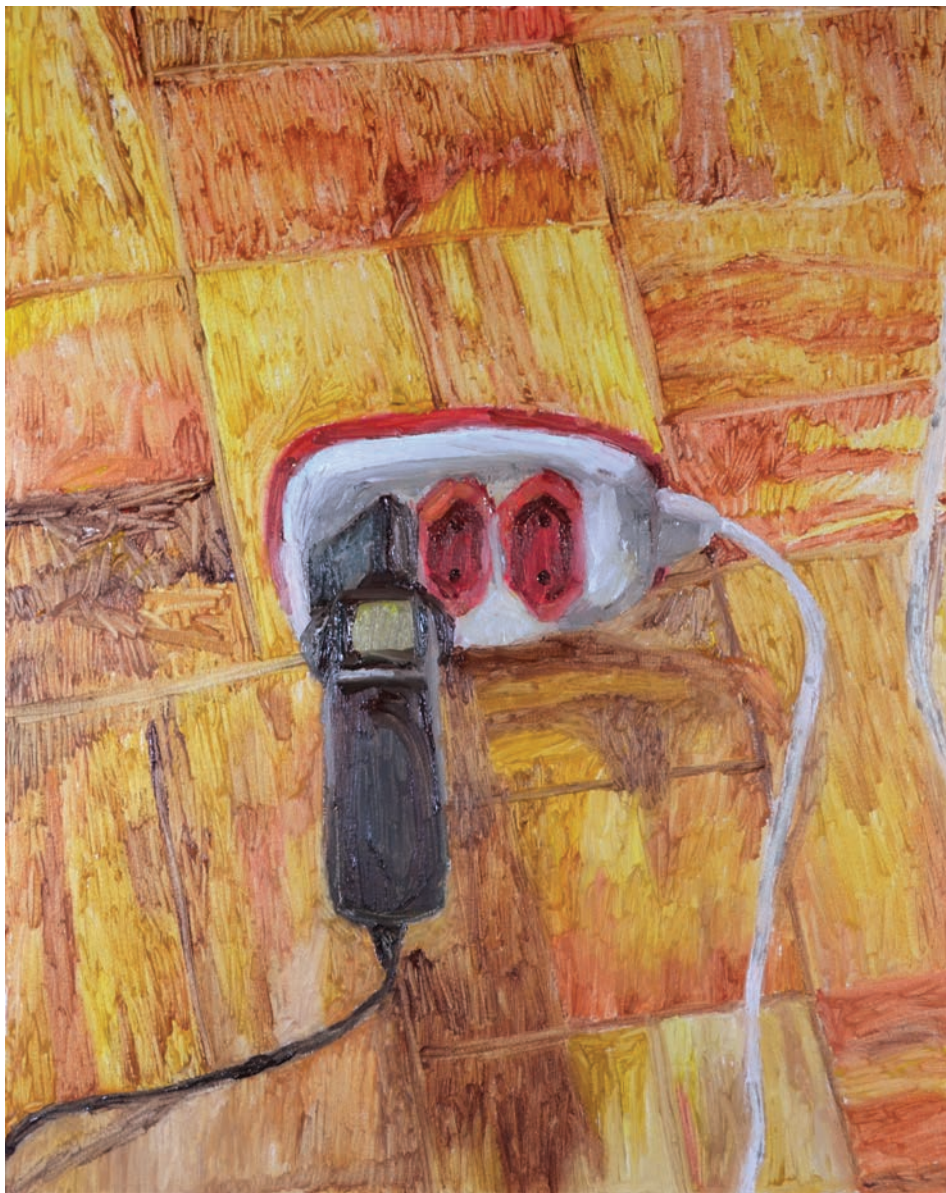


Fig. 14 – Maryana Rela. *Registro nº 21*. Óleo sobre tela, 2015, 50 x 40 cm

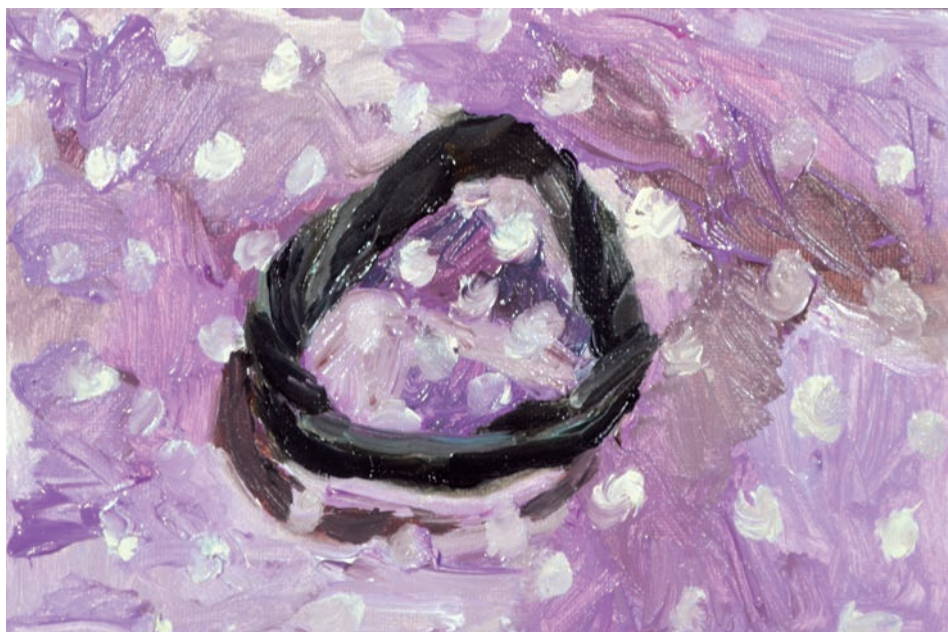


Fig. 15 – Maryana Rela. *Registro nº 22*. Óleo sobre madeira telada, 2015, 15 x 10 cm



Fig. 16 – Maryana Rela. *Registro nº 23*. Óleo sobre tela, 2015, 50 x 40 cm

A EXPERIÊNCIA DO OLHAR

Possivelmente todo ser humano já sentiu vontade de observar a si próprio; poder ver como se é no meio das coisas do mundo, sendo mais uma coisa no mundo. Mas a auto-observação é negada ao homem, pois os olhos integram o corpo a que pertencem e incapacitam-no de um distanciamento visual de si mesmo. Visualmente, portanto, o homem é uma “ausência para si”, posto que não pode se ver do mesmo modo como vê todo o resto. Uma condição a qual todos os humanos estão submetidos. A começar pelo corpo, cela intransponível, requisito para a existência e em relação ao qual não há opções: nasce-se assim e é assim que se é. Não se pode ser outro, não existe a possibilidade de troca ou de ausência de si. O corpo é inescapável, é o *lugar absoluto* (FOUCAULT, 2010), o lugar em que sempre estamos e em relação ao qual todas as outras coisas se localizam.

Dentre os infinitos mistérios corporais há aquele do olhar, no qual nossos órgãos visuais como que encarnam a própria linha que delimita o que se sente em nós e aquilo que se vê fora de nós. Um limite, entretanto, indefinível, como assinala Michel Foucault:

Minha cabeça, por exemplo, é uma estranha caverna aberta ao mundo exterior através de duas janelas, de duas aberturas – estou seguro disso, posto que as vejo no espelho. E, além disso, posso fechar um e outro separadamente. E, no entanto, não há mais que uma só dessas aberturas, porque diante de mim não vejo mais que uma única paisagem, contínua, sem tabiques nem cortes. E nessa cabeça, como acontecem as coisas? E, se as coisas entram na minha cabeça – e disso estou muito seguro, de que as coisas entram na minha cabeça quando olho, porque o sol, quando é muito forte e me deslumbra, vai a desgarrar até o fundo do

meu cérebro –, e, no entanto, essas coisas ficam fora dela, posto que as vejo diante de mim e, para alcançá-las, devo me adiantar. (FOUCAULT, 2010)

Limiares de um lugar de difícil demarcação, os olhos, no entanto, trazem consigo uma regra bem clara: em troca de ver aquilo que existe fora de si, o homem é incapacitado de ver a si mesmo, e assim é condenado a estar eternamente do lado de *dentro*. Desse modo, quando tenta se observar, está qualificado apenas a enxergar um corpo fragmentado: pedaços dos braços, um par de pernas visto de cima, alguma ponta do nariz. Visualmente, a inteireza corporal reserva-se somente àqueles que não são ele. Em contrapartida, só ele tem acesso ao que se passa “por detrás dos olhos”, no interior do eu e, munido dessa capacidade exclusiva, a de ser o único a sentir o que se sente nele, resta saber como essas percepções internas se corporificam e se manifestam na sua pele, nas expressões, na postura e na miríade de informações que o corpo transmite.

O desejo de compreender a relação entre o que se sente e o que o corpo expressa certamente é um dos impulsos que moveu diferentes pintores à produção de autorretratos. Esse tipo de pintura caracteriza-se pelo fato de que o retratado é o retratante: o pintor pinta seu semblante, chance que tem de interrogar a própria fisionomia, numa tentativa de decifrar esse elo secreto que o manifesta (a ele) em sua carne. Como afirma Julian Bell (2000, p. 5): “[...] eu poderia tentar encarar meu próprio rosto. Poderia examinar os modos pelos quais ele define minha natureza; e ao criar um registro dele, poderia explorar a afirmação ‘Aquele sou eu’”⁴.

Os autorretratos são indicativos de um interesse em investigar as próprias feições e apresentam-se como uma possibilidade da experiência de se olhar.

4 No original: “[...] I could try to face up to my face. I could examine the ways in which it defines my nature; setting down a record of it, I could explore the assertion ‘That is me’”.

Os desenhos do artista britânico David Hockney (1937; Fig. 17), por exemplo, conservam o frescor da curiosidade suscitada pela observação de si. Seus olhos fixos, quase hipnotizados, mostram o grau de atenção que dedicou à visualização de sua figura e os traços sintéticos, característicos de seus desenhos, demonstram seu esforço em reter aquela imagem fugidia que vê refletida no espelho e a concentração para registrá-la com o uso de poucas linhas.

Um dos motivos que dão um caráter intrigante a esse tipo de pintura é o fato de que ela é produzida precisamente por aquele que é olhado, o que a torna detentora de uma misteriosa chave de acesso, pois o retratante é a única pessoa que sabe o que o retratado realmente sente. Além disso, o autorretrato conserva em si os paradoxos do ser: o que nele se percebe, seus desejos, a descoberta de si, o reconhecimento ou a aversão àquilo que o espelho mostra. São obras que revelam o que o pintor desejou expor de si mesmo, ainda que o modo como a pintura é realizada revele muito mais do que ele havia planejado mostrar...

O autorretrato é, dessa maneira, o emblema do encontro do eu com sua carne. É o pintor afirmando que se viu, que teve acesso ao seu *outro* lado e que construiu algo a partir dessa experiência. Pode ser o registro de um olhar arrebatador, como no caso da obra de Félix Vallotton (1865 - 1925; Fig. 18), confessando a desesperança em relação a si mesmo. Suas feições transformadas, simultaneamente, em mediadoras por meio das quais ele reconhece sua dor e em matéria por meio da qual ele revela a dor sentida.

Ao olharmos um autorretrato, todos nós podemos pensar na experiência da auto-observação vivida em algum momento da vida, seja por meio do reflexo num espelho, pelo reflexo na água, por uma fotografia ou um vídeo. Observar esse tipo de pintura nos faz dar conta de que possuímos também essa chave enigmática a qual só o pintor teve acesso: só ele se viu sendo

ele e, portanto, cada um só pode se ver sendo inescapavelmente si mesmo. Mas, como dito anteriormente, o olho possui regras invioláveis; a tentativa de se ver sempre dependerá de alguma coisa que nos torne visíveis para nós mesmos e há certamente um preço a ser pago por uma investida que tenta burlar os preceitos oculares.

É segundo essa premissa que os dois capítulos que seguem apresentam reflexões oriundas das diferentes experiências de me olhar, nas quais objetivei à produção de pintura, a partir do uso de instrumentos comumente utilizados para a autocontemplação: o espelho e a fotografia de autorretrato.



Fig. 17 – David Hockney. *Self-portrait 30th Sept 1983*. S.I. 1983

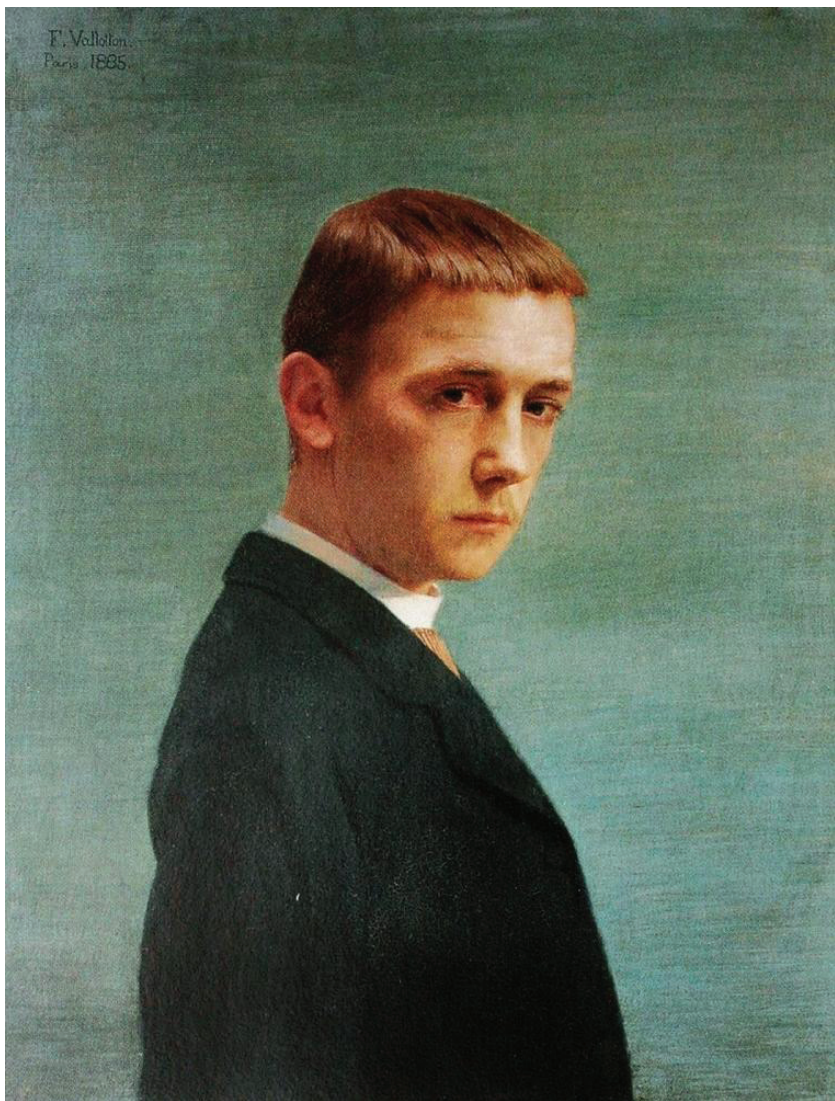


Fig. 18 – Félix Vallotton. *Mon portrait*. Óleo sobre tela, 1885

AS TENTATIVAS

Foi por meio da pintura que mais fortemente tomei consciência acerca da existência do outro e, conseqüentemente, do meu existir. Pelo embate visual com os objetos que me servem de motivo vi-me confrontada com aquilo que se encontra fora de mim e me dei conta da inteireza das coisas. A percepção do outro, no entanto, me lança diretamente a um estado de dúvida: quem sou eu?

O fato de que só pinto aquilo que vejo me veta automaticamente a chance de ser referência para minha pintura. Recordo-me de apenas uma vez ter feito um desenho de autorretrato a partir de uma fotografia e, mesmo nesse caso, no qual utilizei uma imagem minha da época da infância, de algum modo eu me era estranha, posto que não tinha mais acesso ao que pensava e sentia naquela época (Fig. 19). De qualquer maneira, mesmo com essa distância temporal, desenhar a partir dessa fotografia levantou outra questão: em alguma instância eu não me reconhecia. Acredito que não produzi nenhum autorretrato desde então, ainda que algumas vezes tenha desenhado um fragmento do meu corpo, como os pés ou as mãos (Fig. 20), ou seja, partes que consigo olhar diretamente, sem o auxílio de algum intermediário.

Eu pinto apenas aquilo que posso ver e isso se deve à descoberta da potência da experiência do olhar, pois quando confronto um objeto visualmente é como se encontrasse um acesso direto ao mundo por meio de uma lucidez. Nesse sentido, olhar a coisa em si é fator determinante para que se exponha, para mim, o mistério do existir alheio e do meu. Ao perceber isso, auxiliada principalmente pela pintura, foi que tomei consciência da qualidade do espelho e da fotografia enquanto dispositivos que tornam as coisas inacessíveis para mim. Por esse motivo não me interessa pintar a partir de fotos ou fazer autorretratos, pois na imagem produzida por esses instrumentos algo *sempre falta*.

Contudo, isso não significa que a interrogação não exista: o confronto com o outro inevitavelmente me põe em xeque, posto que posso ver todas as coisas, mas não a mim e, portanto, posso abdicar do uso dos dispositivos no que concerne à percepção visual de outrem, mas o mesmo não se aplica às tentativas de me perceber. É desse modo que a insuficiência da experiência de me olhar no espelho ou em uma foto me revela, conseqüentemente, que estou diante de um problema sem solução.



Fig. 19 – Maryana Rela. *Autorretrato*. Caneta esferográfica sobre papel, 2010



Fig. 20 – Maryana Rela. *Sem título*. Caneta esferográfica sobre papel, 2012

O espelho

Esse é possivelmente o objeto mais utilizado por aqueles que desejam se ver, especialmente pelo fato de que a imagem refletida é uma duplicação realizada diretamente a partir da realidade. Assim, ele nos oferece a possibilidade da emulação de um ponto de vista diferente, como se pudéssemos ser outro ao mesmo tempo em que somos nós, de modo que a imagem criada pelo reflexo supostamente equivale à maneira como seríamos vistos se pudéssemos nos olhar de fora. Mas tudo é um jogo de equivalências e suposições, tendo em vista que nós é que precisamos ligar os pontos entre o que sentimos e o que vemos na imagem especular. Talvez a confusão, e a dúvida mais do que a explicação, se origine do fato de que, por mais que vejamos nosso reflexo, por mais que façamos uma emulação de nosso existir no meio das coisas, ainda assim o fazemos a partir do mesmo lugar de sempre, ou seja, do lugar em que somos invisíveis⁵.

Algo na imagem especular nunca está lá, pois ou está de modo incompleto ou confuso. A artista mexicana Frida Kahlo (1907 – 1954) expôs em entrevistas e trechos de suas anotações essa ambígua relação mantida com o espelho, instrumento que utilizou repetidas vezes para a produção de suas pinturas de autorretratos. A escolha por esse objeto se deveu especialmente à sua condição de saúde, pois em 1925, aos 18 anos de idade, um acidente deixou-a imobilizada na cama durante meses (e comprometeu sua saúde por toda a vida). Diante dessa situação e do interesse em realizar pinturas, sua mãe pendurou um espelho no dossel de seu leito para que a artista pudesse

5 A invisibilidade se refere à incapacidade de nos olharmos sem o auxílio de instrumentos, de modo que, como dito anteriormente, sozinhos só conseguimos ver alguns fragmentos de nosso corpo, mas nunca um corpo inteiro. Ainda, a respeito dessa invisibilidade Foucault (2010) afirma: “Entretanto, esse mesmo corpo é também tomado por uma certa invisibilidade da qual jamais posso separá-lo. A minha nuca, por exemplo, posso tocá-la, mas jamais vê-la; as costas, que posso ver apenas no espelho; e o que é esse ombro, cujos movimentos e posições conheço com precisão, mas que jamais poderei ver sem retorcer-me espantosamente. O corpo, fantasma que não aparece senão na miragem de um espelho e, mesmo assim, de maneira fragmentada.”

visualizar o próprio corpo e rosto (Fig. 21). Iniciou-se, assim, uma intensa relação entre espelho e autoimagem, pois Frida transformou-se em tema para grande parte de suas obras, de cunho simbólico e pessoal. Partindo de um corpo retalhado devido a inúmeros procedimentos cirúrgicos, a imagem especular a auxiliou na compreensão de suas dimensões subjetiva e corpórea, como afirma Andrea Kettenmann:

Durante o tempo que estive de cama, Frida Kahlo teve a oportunidade de estudar intensivamente a sua própria imagem refletida no espelho. Essa autoanálise foi feita numa época em que, tendo escapado da morte, começava a descobrir e a experimentar tanto o seu próprio eu, como o mundo à volta dele em um nível novo e mais consciente. (KETTENMANN, 1994, p. 19)

Em alguns escritos e entrevistas a pintora relata uma relação conflituosa com seu reflexo e, conseqüentemente, com a concepção de sua própria imagem, de tal modo que por vezes se retrata como um corpo fragmentado (Fig. 22):

Mas subitamente, ali sob o espelho opressivo, tornou-se imperiosa a vontade de desenhar. Tinha todo o tempo, já não apenas para traçar os rabiscos, mas para lhes inculcar um sentido, uma forma, um conteúdo. [...] À maneira clássica, utilizei um modelo para aprender: eu. Não era fácil, pois, por mais que pensemos ser o nosso tema mais evidente, somos também para nós próprios o mais difícil. Julga-se conhecer cada fração do nosso rosto, cada traço, cada expressão, mas tudo se esboroa sem cessar. Somos nós e outrem, julgamos conhecer-nos até as pontas dos dedos e, de repente, sente-se o nosso próprio invólucro escapar-se, tornar-se completamente estranho ao que tem dentro. No momento em que sentimos que já estamos fartos de nos vermos, apercebemo-nos de que a imagem à nossa frente não somos nós. (JAMIS, 1992, p. 113 e 114)



Fig. 21 – Frida Kahlo em sua cama com espelho acoplado ao dossel
Data desconhecida. Foto: Lola Alvarez Bravo



Fig. 22 – Frida Kahlo. *Yo soy la desintegración*. Fac-símile da página do diário da artista⁶

⁶ KAHLO, F. **O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

Nossa duplicação pela superfície espelhada nos auxilia na constituição da imagem corporal, pois quando nos vemos refletidos percebemos que nosso corpo é uma coisa só, que os membros estão todos conectados e que, de modo geral, somos semelhantes aos outros corpos que vemos por aí. Nesse sentido, a auto-observação é necessária para a compreensão de nossa própria medida, pois “o corpo não se basta a si mesmo, exige referentes diversos” (ORTIZ in MONASTERIO, 2010, p. 189).

Mas o meu reflexo não resolve o problema da inteireza das coisas que vejo, qualidade que não consigo atribuir a mim e que o espelho, ao tentar subverter minha condição de invisível, não faz mais do que reafirmá-la. E assim, duas questões se colocam como problemáticas para mim na relação com a dimensão especular: primeiro, o reflexo me parece algo sempre inatingível e distante, como se contivesse em si uma ineficácia que me impedisse de ver e acessar aquilo que se apresenta. É por esse motivo que, de algum modo, a imagem que vejo não é minha, e isso no duplo sentido do termo, pois não consigo *tê-la* com os olhos e não consigo fixar sua relação com minha pessoa. Assim sendo, sempre depois de olhar meu reflexo, quando já não tenho a superfície espelhada diante de mim, retorno a uma espécie de solidão, abandonada da minha ideia de “eu” e em que tudo o que resta é apenas uma suposição de corpo. Em segundo lugar, portanto, pintar com o auxílio do espelho seria fazer uma pintura cega.

A fotografia

A questão da fotografia é indissociável dos preceitos que condicionam essa linguagem. Apesar de, assim como o espelho, nos expor visualmente para nós mesmos, ela o faz de modo completamente distinto e a partir de suas próprias regras. Enquanto o espelho nos oferece uma duplicação colada no tempo do *aqui-agora*, a fotografia, ainda que instantânea, opera no recorte temporal,

ou seja, é sempre o fragmento de um instante que passou. Segundo Roland Barthes (1984, p. 13) “o que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.” Assim, o ato fotográfico é uma incisão certa no tempo e no espaço, um golpe de navalha consumado pelo *click* do dispositivo, por meio do qual somos submetidos a um processo de *petrificação* (DUBOIS, 1993, p. 169): transformados em pedra, em estátuas de nós mesmos, tornamo-nos visíveis para nós e assim adquirimos a capacidade de nos observar como se fôssemos outro.

Mas, se na criação do eu-como-outro realizada pela mágica especular não precisamos de ninguém além de nós mesmos e da superfície refletiva para procedermos à auto-observação, no caso da fotografia outras questões se impõem, posto que somos submetidos às regras do dispositivo. Desse modo, para que a foto-retrato de nós mesmos aconteça, temos que participar de um jogo⁷: a lente da máquina deverá estar apontada em nossa direção e teremos que encarar o resultado desse ato, ou seja, enfrentar uma imagem petrificada de nós mesmos.

Em *A câmara clara* Barthes (1984) fala do estranhamento causado por se sentir olhado pela câmera. Afirma que, quando nota o dispositivo mirado em sua direção, instantaneamente passa a posar e a antecipar uma imagem de si mesmo, revelando a angústia de saber que uma fotografia, a *sua* fotografia, está prestes a nascer. A aflição decorrente desse jogo se dá, segundo o autor, porque ele não sabe “como, do interior, agir sobre sua pele” (BARTHES, 1984, p. 23) de modo a expor todo o seu “eu” na imagem resultante.

Eu queria, em suma, que a minha imagem [...] coincidisse sem-

7 Segundo Dubois (1993, p. 162), o ato fotográfico se assemelha a um jogo composto de três etapas sucessivas: a intenção, o golpe (o *click*) e um resultado que poderá ou não ser aceito.

pre com meu “eu” (profundo, como é sabido); mas é o contrário que é preciso dizer: sou “eu” que não coincido jamais com minha imagem; pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (por isso a sociedade se apoia nela), e sou “eu” que sou leve, dividido, disperso e que, como um ludião, não fico no lugar, agitando-me em meu frasco: ah, se ao menos a Fotografia pudesse me dar um corpo neutro, anatômico, um corpo que nada signifique! Infelizmente, estou condenado pela Fotografia, que pensa agir bem, a ter sempre uma cara [...]. (BARTHES, 1984, p. 24)

Quando olhado pela câmera, o autor principia numa imitação de si mesmo e se sente transformar-se em objeto, circunstância que o faz vivenciar uma microexperiência de morte. O golpe do fotógrafo de fato é mortífero, pois nos estatuifica num instante perpétuo e imutável, no qual somos transformados “da carne à pedra”⁸ (DUBOIS, 1993, p. 169). Como se não bastasse, a imagem resultante também não oferece paz a Barthes, uma vez que ela fica à mercê do outro e de suas leituras, de tal maneira que o autor afirma se sentir desapropriado de si mesmo, semelhante a um objeto à espera de utilização.

Uma série de implicações se entranham ao ato fotográfico devido aos diversos fatores que ele articula em si. Para mim, um dos problemas da fotografia está precisamente no seu jogo, inesquecível e opressor; o fato de ser “observada” por uma lente cuja função é produzir uma imagem que me represente: diante de uma câmera sinto-me também automaticamente obrigada a me encarnar em mim mesma. Mas, se não sei me ver, como posso me *pré-ver*? Como posso me antecipar e ser-eu-para-a-fotografia? É por essa razão que seu jogo me coloca em mal-estar, pois eu não resolvi a dúvida que tenho de mim, de tal maneira que o que o dispositivo capta é precisamente uma *coisa que não se sabe*. Golpeada em minha própria interrogação, como poderia acreditar

8 Dubois (1993, p. 169) afirma: “É, portanto, disso que se trata em qualquer fotografia: *cortar o vivo para perpetuar o morto*.”

que a fotografia me certifica de minha existência? Como poderia acreditar que aquela imagem é eu? Pois a câmera reivindica que eu saiba de antemão, reivindica que eu me afirme antecipadamente de uma inteireza que se deve deixar captar.

É por essa razão que, se a ação de me olhar no espelho me jogava diretamente à consciência de minha invisibilidade, o ato fotográfico vai além, pois se impõe como um jogo cruel em que um dispositivo exige que eu *seja alguma coisa*, exige que eu me afirme de minha existência, mas como?, se desde o princípio era essa a questão... Uma fotografia de autorretrato não me oferece nada (além de mal-estar). É uma imagem inacessível, intransponível e inacreditável; pintar a partir dela seria ilógico, pois não há nada lá.

...

A pintura me levou a refletir sobre as questões expostas acima e lançou uma dúvida que recaiu sobre todo o meu ser. A princípio, a força de pintar e olhar para uma referência me perturbava muito para eu entender porque me interessava tanto pelos objetos. Foi o ato de pensar por um viés negativo – por tudo aquilo que não estava na pintura – que consegui encontrar um princípio de caminho que me levasse a reflexões mais sólidas. Foi apenas quando opus a inteireza das coisas à invisibilidade do meu ser que percebi o quanto o ato de olhar diretamente é essencial, pois apesar de eu sempre ter pintado utilizando referências, tomar consciência desse aspecto tornou-o mais potente e me fez buscá-lo com ainda mais intensidade.

Ao dar-me conta dessas questões, conformei-me com o fato de que serei uma eterna suposição, ou uma eterna dúvida, e lancei-me em direção aos objetos, assombrada com sua existência. Em certa medida, invejo-os.

O QUE RESTA

Pintar objetos parte de uma resignação: desisti de tentar me ver (no sentido literal do termo); o modo como observo as coisas nunca se aplicará a mim mesma e, visualmente, então, nunca serei inteira como todas as outras coisas são. Por conseguinte, se é pela pintura que a experiência do olhar atinge uma de suas máximas potências, estou instantaneamente fora do rol de referências pintáveis, pois olhar-me no espelho ou em uma fotografia não se assemelha em nada ao modo cru, direto e intenso com que vejo as outras coisas, posto que as vejo sem intermediários. É por isso que decidi⁹ me voltar para aquilo que resta, ou seja, para tudo o que posso de fato ver.

Compreender a minha invisibilidade tornou-me mais consciente daquilo que olho: as pinturas já não partem de uma vontade vaga, mas de uma convicção do olhar e da potência envolvida nesse ato. Ao lidar com o fator negativo (no sentido daquilo que não está lá) suscitado pela experiência de pintar, ou seja, ao constatar que nunca me verei, pude lançar minha atenção àquilo que existe, aos fatores positivos da experiência pictórica (no sentido daquilo que *está* lá) e é por esse motivo que, se por um lado duvido do meu existir (porque não me vejo), por outro, me fascino com a existência alheia. Nesse sentido, minha pintura é um movimento em direção ao outro, em direção a tudo aquilo que não é eu e que está, portanto, fora de mim e ao meu redor. De modo geral, é um movimento em direção a tudo aquilo que é visível. Mas os outros que pinto não são, contudo, quaisquer outros: são os objetos restritos ao interior da minha casa.

⁹ Sempre pintei coisas e raramente pintei pessoas ou a mim mesma (como dito anteriormente). No entanto, tomar consciência disso fez toda a diferença, e é por essa razão que pude afirmar que olhar para as coisas e pintá-las partiu de um ato deliberado, uma decisão, pois agora, de algum modo, eu sabia o que estava fazendo.

A casa

Em contraste com o lugar vasto, público e imprevisível, a casa é um ambiente privilegiado, pois é um centro de segurança ao qual sempre retornamos após os confrontos com o mundo externo. Ela se constitui como um ponto estabilizador em que sabemos que não seremos sujeitados às incertezas inerentes aos espaços abertos, sendo, portanto, um lugar de constância e perenidade. Por não nos colocar em risco, a morada é um local de sonho e de vulnerabilidade, no qual nos deixamos expor na certeza de que seremos acolhidos e protegidos pelas paredes que nos envolvem. Estas, por sua vez, constroem o limite de um lugar que é nosso, fundam o nosso canto do mundo e, ao se disporem em torno de nós, nos apresentam aos nossos próprios confins.

Uma das naturezas do lar é a de ser um local de construção e evocação da imaginação, dos sonhos e dos devaneios. Segundo Gaston Bachelard (1993, p. 25 e 32), “todo lugar realmente habitado traz a essência da noção de casa” e “as verdadeiras casas da lembrança rejeitam qualquer descrição”. Nesse sentido, a casa não pode ser confinada a uma definição; ela é, antes, indescritível e essencialmente evocadora de todas as casas da experiência de cada um. Ao se referir à rememoração realizada por meio da literatura e da poesia, Bachelard afirma:

De que serviria, por exemplo, dar a planta do aposento que foi realmente o *meu* quarto, descrever o quatinho do *fundo* de um sótão, dizer que da janela, através de um vão no teto, se via a colina? Só eu, em minhas lembranças de outro século, posso abrir o armário profundo que guarda ainda, só para mim, o cheiro único, o cheiro das uvas que secam na grade. O cheiro da uva! [...] Os valores da intimidade são tão absorventes que o leitor já não lê o seu quarto: revê o dele. (BACHELARD, 1993, p. 33)

Uma morada é construída, portanto, a partir de seus aspectos tangíveis e atuais e também por todas as lembranças dos outros lares que se enraizaram em nós. Assim, carregamos sempre conosco nossa compreensão mais íntima do que é habitar uma casa e existir num interior, de modo que não podemos prever o que evocará essas lembranças profundas. Não obstante, é surpreendente que o concreto, material maciço, compacto e aparentemente antagônico à noção de vazio possa encarnar fantasmagoricamente a experiência de um espaço interno, como ocorre na obra *House* (1993, destruída em 1994; Fig. 23 e 24) da artista britânica Rachel Whiteread (1963), no qual ela faz um molde do universo desabitado de um lar. Ao vedar todas as aberturas de uma construção abandonada¹⁰ na cidade de Londres, a artista preencheu o seu ambiente interno com concreto e, quando este secou, derrubou as paredes externas remanescentes: nessa obra, o que resta é apenas um interior tornado matéria. *House* se assemelha a uma casa ao avesso que, exposta de dentro, corporifica os próprios espaços do habitar, de tal maneira que mesmo sua condição de não ocupável não resiste às evocações da nossa experiência do que é viver em um lar. Pois é especialmente o espaço de *dentro* que é carregado de significações: é onde se vive e se cria hábitos, lugar no qual o ser e a casa se fundam mutuamente.

Experiência antagônica àquela proporcionada pela obra de Whiteread pode ser encontrada nas fotos do artista brasileiro Fernando Schmitt, as quais, apesar de terem sido feitas dentro de um apartamento, em meio a móveis e cômodos, não fazem mais do que evocar um vazio absoluto, a ausência e a sensação de um lugar sem futuro: uma casa que perdeu o caráter de ser um lar e que morreu junto com seu dono (Fig. 25 e 26). Segundo relato do artista:

¹⁰ Para maior detalhamento acerca do processo de construção de *House*, consultar: TATE (Londres) (Org.). **Gallery of lost art**. Disponível em: <<http://galleryoflostart.com/>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

No final de 2010, na companhia de minha mulher e de uma corretora de imóveis, visitei um apartamento, mantido quase intacto por quatro anos após a morte de seu proprietário. Vivenciei a experiência de adentrar uma fotografia: imagem estática, congelada, que guardava em alguma medida a aparência de um passado, que devia estar repleta de memórias e afetos, que se preservava em direção ao futuro. Na verdade, percebi que tratava-se de uma imagem vazia, tábula rasa a qualquer leitura, pois a pessoa que dava sentido a tudo que víamos não existia mais. (SCHMITT, 2010)

Algo foi arrancado daquele apartamento, precisamente o que o nutria, de modo que o que as imagens de Schmitt captam é uma relação que *não está lá*; o que se percebe é que houve uma ruptura tão forte e que ficou impregnada de tal maneira nos ambientes e móveis que é como se qualquer chance de conexão com o lugar estivesse corrompida. Aquilo que animava esse interior já não existe e suas paredes, portanto, não acolhem mais ninguém.

As obras de Whiteread e Schmitt, ainda que tratem de lugares não habitados, nos mostram que o interior de uma casa é um espaço fecundo, local que nos dá amparo e com o qual estabelecemos vínculos profundos. No caso da artista britânica, isso se dá pela corporificação daquilo que é um lugar de experiências e de intimidade, por meio da concretização da atmosfera a partir da qual uma morada se constrói. Já Schmitt opera por um viés negativo e, ao nos expor a uma ausência e ruptura desconcertantes, evidencia justamente aquilo que constitui um lar: nós mesmos e a nossa relação com esse interior.

É justamente essa intensa ligação com meu apartamento que o torna o lugar propício para pintura: eu confio nesse espaço, que me dá segurança e se abre para todas as intempéries do meu ser, pois a morada “mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida” (Bachelard, 1993, p. 26). Há algo de surpreendente no convívio com um lugar íntimo,



Fig. 23 – Rachel Whiteread. *House*. Concreto, 1993; destruída em 1994

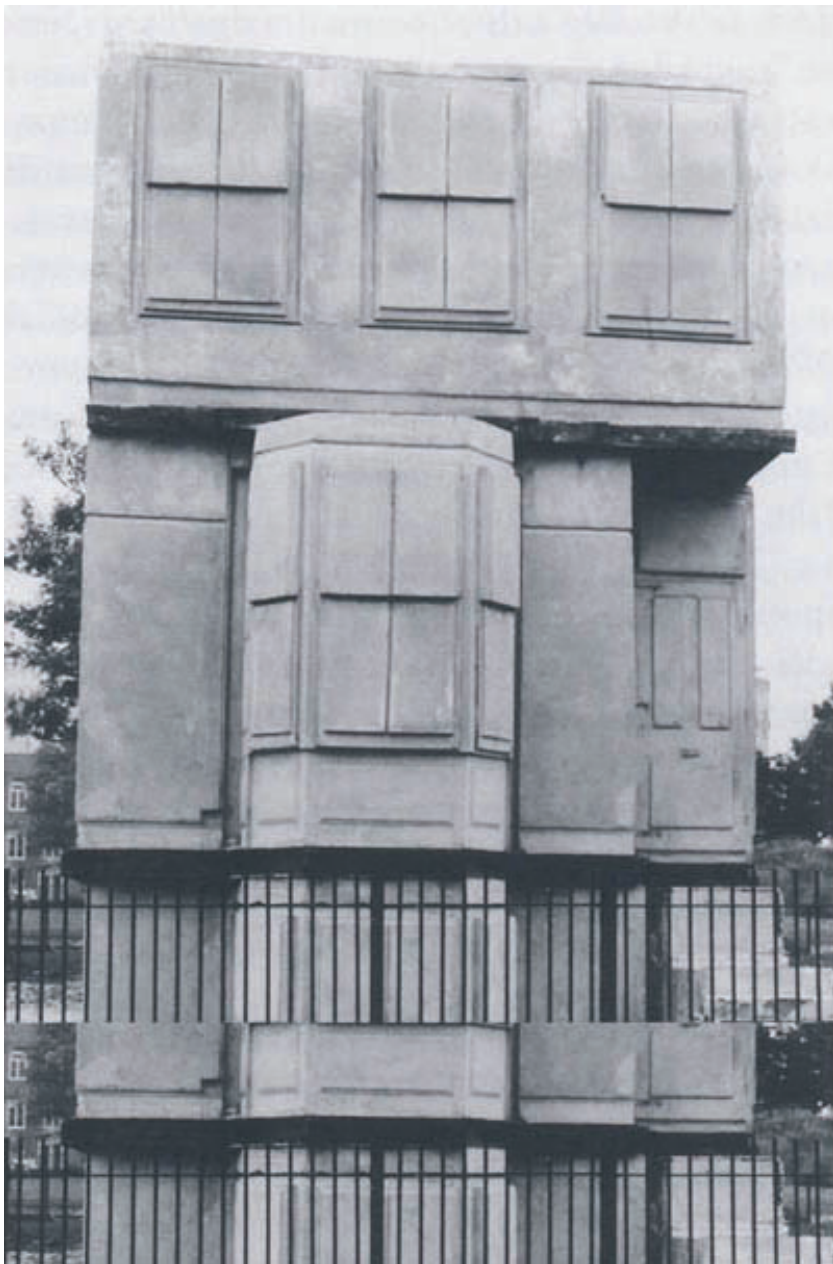


Fig. 24 – Rachel Whiteread. *House*. Concreto, 1993; destruída em 1994



Fig. 25 – Fernando Schmitt. Série *Coisas vazias*. Fotografia, 2010



Fig. 26 – Fernando Schmitt. Série *Coisas vazias*. Fotografia, 2010

como se as paredes e o próprio ar do ambiente fossem capazes de inflamar vida e de viver junto. Conheço cada aspecto do lugar onde moro e ele conhece cada aspecto de mim, de tal maneira que o convívio cotidiano não faz mais do que tornar essa relação mais complexa, cativante e repleta de significados. Cada dia que olho para minha casa serve para aumentar meu interesse por esse espaço e para amarrar-me a ele sem, no entanto, tornar-me presa; é a intimidade, nesse sentido, que abre todas as possibilidades e que me convida para o fascínio do existir. Vejo meu apartamento e todo dia o vejo novamente: suas portas, pisos, maçanetas, a parede, a cor amarelada da luz do sol que se põe e entra pela janela, o vento que invade, o pó; tudo nesse lugar me alimenta e, nutrida por ele, descubro-me no melhor lugar para pintar.

Aberta às minhas intempéries, a casa possibilita que eu vá ao céu e ao inferno; é o espaço seguro que suporta a minha relação com a pintura e as dúvidas e alegrias inerentes a essa prática tão intimamente ligada a mim e, portanto, intimamente ligada às dúvidas e alegrias do meu próprio ser. É por causa do contexto acolhedor do lar que a pintura consegue ser experiência, posto que é vivida a cada momento, a cada instante, na intensidade de uma existência fugaz, pois quando pinto talvez seja o único momento em que eu saiba que existo de verdade, e talvez essa seja minha única comprovação, num acontecimento em que continuo invisível para mim, mas que ocorre pelo olhar. Pois para olhar as coisas, olhar de fato, é necessário existir e isso explica porque olhar é tão difícil e, ao mesmo tempo, um ato tão magnético e absorvente. Esse é o motivo porque a pintura é uma experiência certa, pois é onde sempre me reencontro, onde estou realmente viva, e é por essa razão que o ambiente do apartamento é tão importante, pois não é todo lugar que me garante em direção a mim.

Os objetos

Há algo de especial no vínculo que criamos com as coisas que pertencem à nossa casa, de modo que o lar se funda nessa relação que mantemos com os objetos, pois é o convívio cotidiano que torna possível a atmosfera de intimidade. Retornar à casa significa retornar para tudo o que há dentro dela e para tudo aquilo que a constitui: seus móveis, suas coisas, suas paredes; significa retornar ao conhecido, àquilo que sabemos que estará lá e que já tocamos com nossas mãos ou com nosso corpo. Os objetos são presenças que nos sustentam no mundo e nos vinculam a ele ao mesmo tempo em que nos apresentam a nós mesmos. São como pontes seguras e estáveis às quais nos agarramos, vez ou outra, em busca de estabilidade, como nos mostra Simone de Beauvoir (1908 – 1986), no prefácio de *A bastarda* (1986), ao apresentarmos à relação íntima e afetuosa que a autora Violette Leduc (1907 – 1972) manteve com as coisas que lhe eram familiares:

Interessa-se pelas pessoas. Gosta das coisas. [...] “Trarei o coração de cada coisa à superfície”. Quando se sente arrasada pela ausência, refugia-se perto delas, elas são sólidas, reais, e têm uma voz. Enamora-se de objetos estranhos. [...] Seus companheiros favoritos, porém, são os objetos familiares: uma caixa de fósforos, um fogareiro. Desfruta do calor, da doçura, de um sapato de criança. Em seu velho casaco de pele de coelho, respira ternamente o perfume de seu despojamento. Encontra proteção em uma cadeira de igreja, em um relógio: “Tomei em meus braços o encosto. Toquei a madeira encerada. Ela é gentil com minha face”. “Os relógios me consolam. O pêndulo vai e vem, alheio à felicidade, alheio à desgraça.” Na noite seguinte a seu aborto, pensou que morria e apertava amorosamente a pêra do comutador elétrico suspenso acima do seu leito. “Não me abandone, pequena e querida pêra. Você é bochechuda, estou me apagando com uma face na palma de minha mão, uma face envernizada



Fig. 27 – Helene Sacco. *Sala mínima*. Instalação, 2013

Na página seguinte
Fig. 28 – Helene Sacco. *Sala mínima*. Instalação, 2013



que reanimos.” (BEAUVOIR in LEDUC, 1986, p. 15)

Dispostos ao nosso redor, próximos de nosso corpo e acessíveis ao toque da mão, os objetos criam o espaço em que habitamos, de modo que mesmo quando mudamos de casa, ainda assim podemos carregar nossas coisas mais significativas e estabelecermos, num lugar novo, uma atmosfera de proximidade na qual nos reconhecemos. Pois as coisas têm o poder de edificar, evocar memórias e afetos, mesmo em espaços diminutos e improváveis, como no caso da obra *Sala mínima* (Fig. 27 e 28) da artista brasileira Helene Sacco (1975), no qual um aposento ainda que impossível de ser ocupado, tal qual verdadeiro recorte no espaço, nos convida para a familiaridade de um interior. O lustre com sua cor amarelada, a louça que decora as paredes, o tapete macio, as paredes próximas: tudo isso constitui uma casa, nos chama para as *nossas* casas, pois o lar é esse local no qual construímos uma relação profunda com as coisas, em que estas nos acolhem ao seu aconchego.

Eu não saberia explicar o quanto os objetos me comovem e me amparam; a intimidade criada pelo convívio diário me alimenta e me permite seguir adiante. Os objetos me dão um tempo – o meu tempo, e estar em sua companhia me garante o *tempo que for necessário*. Se as paredes da casa me devolvem para mim mesma num sentido maior em termos de espaço, então os objetos se apresentam como pequenas paredes, cada qual nos seus limites perfeitos, cada qual no seu calor. Tudo isso existe em torno de mim individualmente, sem transbordar, sem ser excesso e nas coisas que vejo nada está errado. O que me fascina nos objetos é que eles não saem do lugar - certamente essa é uma condição para seu ser objetal -, eles estão sempre *lá*, num eterno pousar, onde os deixei. Eu sempre retorno para eles e eles sempre me esperam.

A casa, em seu sentido amplo, me garante uma atmosfera de segurança para duvidar de mim, de modo que esse espaço não exige que eu seja alguma coisa. *Aqui*, posso ser nada ou posso me reencontrar profundamente: qualquer coisa que eu *for* é possível. A casa me permite oscilar em qualquer

nível, a qualquer altura. Os objetos, esses pontos aquecidos espalhados pelo lugar, essas coisas que existem, estão abertos às minhas interrogações, sejam de raiva, de ternura ou de desafio. Olhar para as coisas e pintá-las é um verdadeiro confronto, e é como se por um instante eu me assegurasse de mim mesma e desafiasse aquilo que escolhi pintar. Desafio-as ao meu olhar, ergo-me para interrogá-las, e existo. Por um momento isso acontece.

Em outras ocasiões, olho para as coisas sem enxergá-las de verdade, sem conseguir ver sua completude; é nesse momento que me arrisco em outras técnicas, sem forças para o embate. A tinta a óleo, nesse sentido, possui algo de absurdo na sua densidade e nas suas cores, pois ela é exatamente o que a minha experiência de olhar as coisas exige: só ela consegue acontecer ao mesmo tempo em que tudo está acontecendo. A própria tinta se coagula no existir, eu não saberia separá-la, não saberia “pensar em colocar um amarelo ali”, pois ela é impensável em termos práticos, do mesmo modo que não se para a vida para corrigir um vento que veio forte demais. Pintar é, portanto, a pura experiência acontecendo enquanto acontece; não se corrige com um amarelo o existir!

ANOTAÇÕES























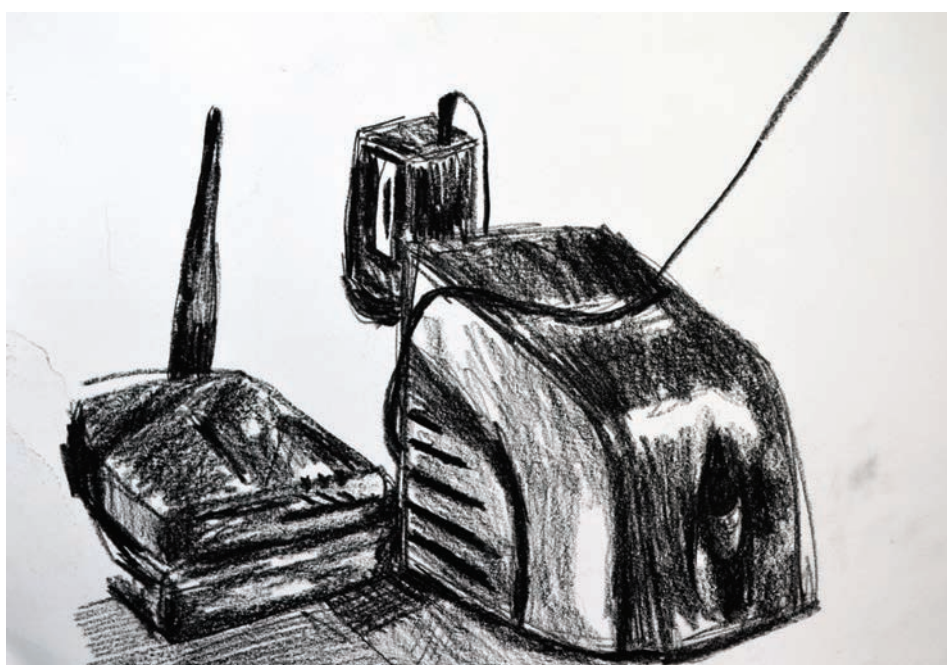














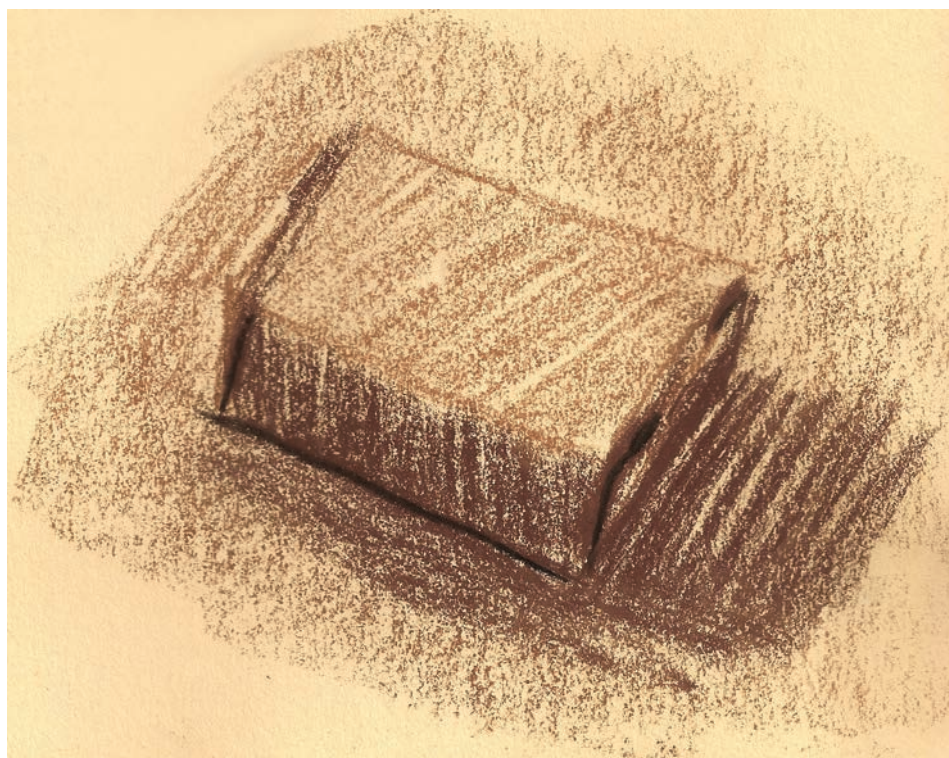














DOIS PINTORES

Dois artistas são fundamentais para meu processo em pintura: Chardin e Morandi¹¹. Suas obras e postura em relação ao trabalho pictórico são como bússolas norteadoras para as quais me volto constantemente e olhar seus trabalhos é reafirmar para mim mesma a dimensão da pintura. Além de tudo, os dois se ocuparam de questões que considero essenciais: a relação que estabelecemos com os objetos que existem em nosso entorno e a qualidade única e intensa da experiência de pintar.

A começar por Chardin, que durante toda a vida se dedicou a retratar os objetos de sua casa. Demonstrando aguda atenção ao detalhe, conseguiu desvelar por meio dos temas mais simples e banais, tais como naturezas-mortas compostas por copos, pratos, talheres e toda sorte de utensílios domésticos, a grandeza que reside nas coisas comuns. Já Morandi revelou como a percepção, para além de todos os conceitos, é inesgotável fundadora de descobertas. Ele nos mostra que cada pintura é uma experiência singular e, por meio da repetição de seus temas, nunca produziu uma pintura repetida.

No entanto, apesar de utilizarem objetos como referência para suas obras, ambos o fazem de modo completamente distinto. Em seus trabalhos Chardin realmente se refere àquilo que vê e, no arranjo de seus copos e vasilhas, é possível notar uma intenção motivada por um sentimento. Transparece em sua obra o ambiente acolhedor do lar e a satisfação de estar envolto por coisas reconhecíveis e com as quais cultivava contato diário. É justamente a recorrência de suas referências que expõe a relação de intimidade que

11 Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699 – 1779), pintor francês, integrante da Academia Real Francesa e reconhecido por suas pinturas de naturezas-mortas e de gênero. Giorgio Morandi (1890 – 1964), pintor italiano que se dedicou à produção de naturezas-mortas, pinturas de paisagens e gravuras. Foi professor de gravura na Academia de Belas Artes de Bolonha.

mantém com os utensílios da casa.

Para Morandi, ao contrário, as coisas são um pretexto. Isso significa que não importam suas origens e funções, apenas a forma e a cor. É por esse motivo que recolhe em seu quarto/ateliê uma coleção de garrafas, potes e caixas impessoais, despersonalizadas e destituídas de função, a tal ponto que, em diversas ocasiões, chega a cobrir de tinta os próprios objetos de modo submetê-los a um afastamento ainda mais fundamental do mundo. Mas isso, ao mesmo tempo, revela o quanto Morandi conhecia de seus utensílios. Segundo Giulio Carlo Argan (2002), ele os utilizava pois lhe eram “arquiconhecidos”, neutros e, desse modo, não interferiam em seu processo.

Apesar da diferença temporal¹², há muitos aspectos semelhantes entre os dois artistas e destaque especialmente a fidelidade com que se dedicaram aos seus temas. Chardin é um pintor dos objetos e da vida cotidiana que transcorre no interior do lar, ainda que, em sua época, as pinturas que partissem desses motivos fossem consideradas subgêneros¹³. Também Morandi possui constância temática surpreendente, realizando durante toda a vida principalmente pinturas de paisagens e de naturezas-mortas e sujeitando a ambos à mesma perquirição perceptiva. A não adesão a qualquer

12 O contexto artístico dos dois artistas é completamente distinto: na época de Chardin (séc. XVIII) a Academia Real Francesa estipulava normativas segundo as quais uma pintura deveria ser produzida e avaliada, e submetia os gêneros pictóricos a um sistema de hierarquias. Já Morandi pertence ao contexto da arte do início do século XX (Arte Moderna), no qual esses paradigmas são questionados. É interessante notar que Morandi tinha a pintura de Chardin como uma de suas grandes referências.

13 Segundo Nadeije Laneyrie-Dagen, “[...] até o decorrer do século XIV, toda pintura é narrativa ou icônica [...]. Foi só a partir dos séculos XIV-XV, e principalmente no século XVI, que novamente surgiram temas mais específicos na pintura – vale dizer, gêneros: sucessivamente, o retrato (sobretudo imagens de doadores), a natureza-morta (com as ‘vaidades’ evocando o caráter efêmero dos prazeres), a paisagem (em Veneza, no início do século XVI) e, por último, a ‘pintura de gênero’, isto é, a evocação da vida cotidiana, descrição portadora ou não de uma dimensão moral.” (LANEYRIE-DAGEN in LICHTENSTEIN, 2006, p. 9)

movimento artístico modernista¹⁴ atesta o quanto seguiu com afinco seus mais autênticos interesses. Numa curta autobiografia, escreveu:

Isso me levou a compreender a necessidade de me permitir ser completamente levado por meu instinto, a confiar em meus próprios recursos e a esquecer conceitos estilísticos pré-concebidos durante o processo criativo.¹⁵ (MORANDI apud WILKIN, 2007, p. 133)

Morandi e Chardin são, antes de tudo, exemplos de uma postura ética em relação à pintura e olhar para seus trabalhos me faz dar conta de que devo *seguir adiante*, pois o caminho nunca é dito. E isso é algo fundamental, porque pintar não é fácil - motivo pelo qual a lição desses dois artistas deve estar sempre à mão, pois as dúvidas são constantes.

Fascina-me o modo dedicado com que olharam para as coisas e a habilidade em explorar a dimensão que existe no que há de mais comum, cada um a seu modo: Chardin indo diretamente ao encontro dos objetos e, Morandi, partindo deles. Em ambos os casos, os dois pintores recorreram àquilo que tinham ao alcance de suas mãos, obtendo resultados tão diversos. Há algo de extremamente comovente nessa atitude excepcionalmente simples, especialmente se se pensar que esse “voltar-se para dentro” não resulta de pressões externas, mas de uma ética pessoal.

Pierre Francastel (1989, p. 157) afirma, a respeito de Chardin, que ele pintava

14 Apesar de seu envolvimento com integrantes da escola Metafísica entre os anos de 1916-20, como Carlo Carrà (1881 - 1966) e Giorgio De Chirico (1888 - 1978), e a produção de pinturas com a estética desse movimento artístico, Morandi afirmava que seu interesse sempre foi apenas o de pintar naturezas-mortas. Há um consenso entre críticos de que o pintor bolonhês realmente não aderiu a nenhuma escola, de tal modo que Argan (2002, p. 504) chega a afirmar que “[...] a pintura de Morandi não é evasão na, e sim da Metafísica [...]”.

15 No original: “This led me to understand the need to allow myself to be completely carried away by my instinct, to trust in my own resources and to forget any preconceived stylistic concept during the course of the creative process.”

o minúsculo universo que existia ao redor de sua pessoa, e penso que essa frase pode ser atribuída aos dois artistas. Enquanto o francês se recolhia em sua casa e só pintava o que tinha de mais próximo, Morandi, igualmente, refugiava-se em seu quarto¹⁶ (ou em suas paisagens vazias de humanos) e compunha com suas garrafas. Nesse olhar voltado para si, ambos produziram uma pintura universal e, partindo de coisas simples, pintaram monumentos.

Nos próximos capítulos, trato especificamente de aspectos da obra de cada um, com foco nas naturezas-mortas. Entrelaçadas aos textos estão as minhas próprias dúvidas relacionadas ao fazer pictórico e que são constantemente disparadas por seus trabalhos. Chardin e Morandi são, portanto, verdadeiras raízes para as quais me volto continuamente e nas quais encontro, paradoxalmente, amparo e desassossego. Nesse sentido, ao reencontrar a grandeza e a simplicidade da pintura reencontro, ao mesmo tempo, toda a inquietação que permeia esse fazer. E assim, sou lançada à rede de interrogações que se origina de minha própria prática, algumas das quais exponho aqui. A reação a elas, espero, aparecerá nas pinturas que produzi.

Por fim, gostaria de enfatizar novamente o modo como esses artistas, cada um à sua maneira, incorporam duas questões que julgo cruciais: a relação com os objetos e a experiência de pintar. Especificamente, portanto, são para mim dois pintores que encarnam (e resolvem) tudo aquilo que interrogo no que faço.

16 Em Janeiro de 2015 tive a oportunidade de visitar a coleção permanente do Museu de Arte Moderna de Bolonha (MAMbo), no qual uma das salas é dedicada às obras de Morandi. Visitei também o apartamento em que o pintor habitou na Via Fondazza; localizado em meio a outros lares, teve seu interior convertido em museu (um projeto desenvolvido pelo MAMbo), onde estão expostos objetos pessoais do artista, como suas dezenas de garrafas, potes e conchas (os heróis de suas pinturas) e livros com reproduções de seus pintores favoritos (entre eles, um exemplar sobre Chardin). Foi realizada ainda uma reconstrução do ateliê de Morandi, no qual é possível ver seu cavalete, suas tintas, a vista da janela a partir da qual fez pinturas de Bolonha, seus móveis; de modo geral, toda a simplicidade em meio a qual o artista construiu seu mundo. Para conhecer o projeto, consultar: MAMbo (Itália) (Org.). Museo Morandi. Disponível em: <<http://www.mambo-bologna.org/museomorandi/>>. Acesso em: 05 mar. 2014.

OLHAR AO REDOR: CHARDIN

Chardin é um pintor que nos ensina a observar aquilo que existe em torno de nós. Suas naturezas-mortas, realizadas no seio do lar, no meio das coisas mais cotidianas, são a história de uma relação com os objetos. O olhar terno com que observa aquilo que se conserva no recôndito de sua casa revela, para quem vê sua pintura, o quanto os objetos são cúmplices e testemunhas de nossa existência.

Seus utensílios não são idealizados e apartados do mundo; na realidade, estão irremediavelmente presentes, *são presenças*, e sua pintura os expõe em toda sua grandeza terrestre. É como se pudéssemos ver o próprio Chardin acomodando as frutas sobre a mesa, agrupando-as e encostando-as no copo de prata em busca da melhor composição (Fig. 29). Seus objetos são mundanos, estão impregnados de humanidade, de existência e de vitalidade, de tal modo que é possível sentir o quanto suas coisas são usadas e manuseadas, o quanto pertencem à vida, expondo uma relação na qual toda humanidade se reconhece, pois vivemos no meio das coisas.

Ao contemplar longamente seus modelos, Chardin captou as nuances de um elo que instaura de modo equânime todas as coisas no mundo. É por isso que seus utensílios, frutas e animais não são pintados de modo individualizado, mas segundo sua posição em relação ao que há no entorno. Isso significa que, voltando sua atenção para o fenômeno dos reflexos, ele expôs o vínculo que há entre todas as coisas, na qual tudo existe junto, e seu interesse pelas capacidades refletivas dos materiais explica, em parte, a utilização do copo de prata como modelo para diversas pinturas¹⁷ (Fig. 30).

17 Segundo o site oficial do Museu do Louvre, instituição que contém diversas obras de Chardin em seu acervo, o artista produziu outras 12 pinturas nas quais o copo de prata está presente. MUSEU DO LOUVRE (França). **Atlas:** Base des oeuvres exposées. Disponível em: <<http://cartelfr.louvre.fr>>. Acesso em: 27 fev. 2015.

Gaston Schéfer (1904) destaca que um dos segredos da obra de Chardin se deve à qualidade de suas pinceladas, feitas com cores sobrepostas e que quase não se misturam, numa técnica capaz de garantir transparências, de imbuir densidade à matéria e de revelar-lhe o brilho. Além disso, afirma que o pintor não realizava desenhos prévios de seus trabalhos e não encerrava a forma de seus objetos dentro um contorno. Segundo Schéfer, a técnica de Chardin era extremamente pessoal e resultava diretamente de sua experiência de observação: a maestria do pintor se iniciava com sua capacidade de olhar as coisas e de perceber, a partir dos reflexos, o modo como as cores e, de modo geral a existência dos objetos, se influenciam mutuamente (Fig. 31).

Ver os utensílios se repetirem ao longo dos trabalhos nos familiariza com seu universo e nos abre para um vocabulário de Chardin: o filtro de cobre, a escumadeira, a mesa da cozinha, o copo de vidro, suas frutas e seus animais. É por essa repetição que descobrimos, ao mesmo tempo, uma intimidade com suas coisas e, por meio dela, uma intimidade com as nossas. Esse é um dos motivos que levou Marcel Proust (1988) a afirmar, em um ensaio dedicado ao artista, que a pintura de Chardin nos leva à ação, pois nos faz olhar de modo diferente aquilo com que convivemos. Para Proust, o pintor conhece o segredo das coisas e, ao observarmos suas obras, as próprias coisas passam a revelar seus segredos para nós.

Uma vez que não é de modo algum a exibição de presentes especiais mas a expressão das coisas mais íntimas da vida, e o profundo significado que há nesses objetos, é à nossa vida que seus trabalhos recorrem; é a nossa vida que eles alcançam e tocam, gradualmente conduzindo nossa percepção em direção aos ob-

jetos, aproximando-nos do coração das coisas.¹⁸ (PROUST, 1988, p. 105)

Chardin dignifica as coisas – em realidade, expõe uma dignidade intrínseca a elas, evidenciando o olhar metódico e pormenorizado que direcionou ao que tinha ao seu redor. O cuidado no tratamento de cada utensílio demonstra o quanto tudo era merecedor de sua atenção.

Uma pintura, entretanto, que não é dramática, pois o drama não é inerente aos objetos, e mesmo em suas cenas de gênero Chardin parece abster-se de interferir no que presencia. Ele é testemunha do mundo, um mundo inteiramente particular que, não obstante, nos convida, a partir de nossa própria experiência, a atestar a vida da qual participamos também.

Ver suas pinturas me leva a questionar o porquê de eu pintar objetos. Afinal, embora Chardin tenha exposto a grandeza de nosso envolvimento com eles, o mistério persiste – ele evidenciou, justamente, o próprio mistério. O que é que acontece com essas coisas, que habitam nosso lar, o constituem, e adquirem esse caráter tão secreto? O que é ter esses objetos peculiares, cada um com sua forma, com sua função, pousados constantemente ao nosso redor? Eles *estão* simplesmente lá, onde deixamos e é como se depois dessa constatação nada mais precisasse ser dito. São os objetos de nossa casa e não qualquer coisa aleatória; há o toque de nossa mão, uma coexistência diária, a cumplicidade. Eles *estão* lá, continuam lá, e permanecerão assim, até que mexamos neles e em sua plenitude e obediência desconcertantes (Fig. 32).

18 No original: “Since it is not at all the display of special gifts but the expression of the most intimate things in life, and the deepest meaning there is in objects, it is to our life that his work appeals; it is our life that it reaches out to touch, gradually leading our perceptions towards objects, close to the heart of things”.



Fig. 29 – Jean-Baptiste Siméon Chardin. *Le gobelet d'argent*. Óleo sobre tela, 1768



Fig. 30 – Jean-Baptiste Siméon Chardin. *Nature morte avec des peches, un gobelet d'argent, des raisins et des noix*. Óleo sobre tela, 1759-60



Fig. 31 - Detalhe da pintura de Fig. 30



Fig. 32 – Jean-Baptiste Siméon Chardin. *La marmite de cuivre*. Óleo sobre tela, 1750–60

A EXPERIÊNCIA DE PINTAR: MORANDI

Morandi é caracterizado como um caso à parte na pintura moderna ocidental. Em meio aos movimentos artísticos do século XX, seguiu um caminho pessoal e produziu um conjunto de obras extremamente coeso e, ao mesmo tempo, universal, no qual forma e conteúdo imbricam-se de maneira indissolúvel. Utilizando como referência os objetos que guardava em seu quarto/ateliê, transformou sua pintura em experiência perceptiva ao declinar toda ideia concebida previamente.

Teve como modelos objetos muito específicos, tais como garrafas, potes, caixas, vasilhas e outros, os quais por vezes cobria de tinta a fim de esconder-lhes qualquer informação que remetesse para além de suas formas (Fig. 33). Nesse sentido, não se interessava pela simbologia dos objetos, utilizando-os em realidade como âncoras para a formulação de seus trabalhos. A repetição excessiva dos seus temas é apenas aparente, pois a grandeza de Morandi reside precisamente na sua capacidade de produzir pinturas únicas. Karen Wilkin (2007) afirma que, para compreender o feito do pintor bolonhês, é necessário observar uma considerável quantidade de suas pinturas, pois só assim será possível perceber as nuances e a riqueza de seu trabalho.

Em seu ateliê, Morandi compunha com os objetos, dispondo-os em cima de uma mesa e marcando suas posições com canetas. À longa tarefa de contemplação e interrogação de suas referências, seguia-se a produção da pintura e, a cada arranjo dos objetos, às vezes apenas com a retirada ou acréscimo de um único utensílio, toda a pintura se alterava: a relação entre as cores, a luminosidade, a composição como um todo. É justamente porque se punha em experiência com as coisas que a obra de Morandi nos mostra a complexidade singular de cada observação e de cada construção.

Segundo Argan (2002, p. 505), em seus trabalhos “nada é dado em si, tudo é dado por relação. E as relações se determinam no curso da experiência

vivida da pintura: o significado dos valores se altera a cada vez, porque a experiência é vida, e a vida é sempre diferente.” Desse modo, suspendendo ideias e valores da arte adquiridos previamente, Morandi observa tudo como se fosse a primeira vez, colocando-se como um pintor que *pensa* pintura.

Com reconhecimento internacional, possui considerável influência sobre artistas brasileiros, o que, no entanto, resulta num dado curioso: Lorenzo Mammì (2012, p. 284) observa que a arte de Morandi, apesar de ancorada na figuração, influenciou mais artistas abstratos e informais do que figurativos¹⁹. Em todo caso, uma das características que mais me atraem em sua pintura é o fato de que ela se funda a partir das coisas visíveis e tocáveis – os objetos, as casas -, ainda que sua intenção não seja mimetizá-las e que por vezes seu trabalho chegue quase à abstração.

Pois não se pode negar: são garrafas, vasilhas, caixas – um vínculo com o mundo que torna sua obra extremamente humana: é saber que o artista esteve em experiência *com* as coisas, diante delas, a partir delas, o que o levou a afirmar “só pinto o que vejo”. E isso faz toda a diferença (Fig. 34).

[...] sua recusa em abandonar uma imagética reconhecível, suas referências domésticas e vernáculas, a escala íntima de seus trabalhos e seus temas aparentemente limitados não são evidência de uma falta de ousadia formal. Muito pelo contrário, são testemunhas de uma rigorosa e incessante exploração das questões mais fundamentais da percepção e do que uma pintura pode

19 Em seu ensaio, Mammì destaca os seguintes artistas brasileiros como sendo diretamente influenciados por Morandi: Iberê Camargo, Alfredo Volpi, Milton Dacosta, Amílcar de Castro, Eduardo Sued, Paulo Pasta, Sérgio Sister e Tunga.

ser.²⁰ (WILKIN, 2007, p. 57)

Pela adoção de uma postura ética perante o trabalho, a obra morandiana é usualmente classificada de despretensiosa: as telas têm tamanho reduzido, sua paleta de cores é restrita, os temas são constantes, os objetos são ordinários e quase tudo é produzido dentro de um quarto simples, “uma cela monástica” (WILKIN, 2007, p. 43) abarrotada de objetos. Ainda em sua autobiografia, escrita quando jovem e publicada em 1928, o pintor afirmou: “Eu sei que será difícil alcançar meus objetivos, os quais não obstante já consigo estabelecer, mas sou amparado pela certeza de que meu caminho é verdadeiro”²¹ (MORANDI apud WILKIN, 2007, p. 133).

A confiança em sua pesquisa pictórica em meio a tantas escolas e influências modernistas é exemplar (influências das quais ele certamente tinha conhecimento²²), seja pelo resultado coerente de sua obra quanto por sua postura de “continuar seguindo adiante”. Especialmente nos dias atuais, em que por vezes produzir pintura parece ter perdido seu sentido, observar Morandi reitera para mim que, na verdade, só o que existe são motivos para pintar.

Dentre os relatos de artistas que reconhecem a importância e a influência do pintor, destaco o do australiano Lawrence Carroll:

E agora cabe a nós transmitir a obra desse homem, combater

20 No original: “[...] his refusal to abandon recognizable imagery, his domestic and vernacular subject matter, the intimate scale of his work, and its apparently circumscribed themes are not evidence of a retreat from formal adventurousness. Quite the contrary, they are testimony to a rigorous, unceasing probing of the most fundamental issues of perception and of what a painting can be.”

21 No original: “I know that it will be difficult to achieve my goal, which I can nevertheless already make out, but I am sustained by the certainty that my path is true.”

22 Wilkin (2007, p. 59, 60 e 66) afirma que Morandi conhecia os trabalhos dos pintores mais inovadores de sua época, como Paul Cézanne (1839 - 1906), Pablo Picasso (1881 - 1973), Georges Braque (1882 - 1963), entre outros.

por ele e pela pintura. Um dos maiores presentes e das lições mais lindas que qualquer um pode receber ao passear por seu mundo, observando suas pinturas, é saber que não é preciso ir longe para encontrar o que realmente conta. Não é necessário abandonar o que somos. Não é necessário se lançar num fosso em busca de uma moda, para depois despertar sem nada nas mãos, nada que possa ser definido como nosso. Basta acreditar profundamente naquilo que se possui, mantê-lo bem próximo e alimentá-lo, não importa o que seja. Basta levantar todos os dias e prosseguir, sem se fazer perguntas a cada passo e sem procurar respostas para tudo o que se faz: elas virão com o tempo. E, se por acaso precisarem de força e de apoio para continuar seguindo, olhem para trás e pensem de novo no exemplo de Giorgio Morandi: estou certo de que ele os socorrerá, recordando o que se deve fazer. (CARROLL apud MASI, 2012, p. 25)

Com Morandi aprendi sobre a importância das pinceladas: em suas obras a tinta encarna a própria densidade da matéria, pois ele é um pintor de massas e “seu pincel tem o peso das coisas” (MAMMÌ, 2012, p. 285). Sua tinta é luz com a qual constrói composições e a opacidade e o aspecto “cremoso”²³ de suas pinturas convertem as formas em verdadeiras encarnações da cor. É assim que suas garrafas, semelhantes a arquiteturas verticais, tornam-se ainda mais longilíneas segundo o movimento do pincel: o modo como manipulou a tinta é uma grande referência para mim, especialmente pelo aspecto condensado de sua matéria (Fig. 35 e 36).

De algum modo é o que busco, mas nunca consegui, à minha maneira, encontrar essa densidade da tinta morandiana. Nas pinturas que faço há excesso de

23 Sérgio Milliet fala sobre essa cremosidade da pintura morandiana: “Com um espantoso esquema de temas e uma escala reduzida de cores puras, obtém o pintor aquela pintura ‘comestível’ que atrai e prende a gulodice de nossos sentidos” (MILLIET apud AMARAL in MASI, 2012, p. 118).

matéria, com a qual vou construindo as coisas que vejo; as pinceladas ficam, conseqüentemente, bastante espessas – enfim, é tudo diferente e não é apenas a essa característica gestual a que me refiro. Ainda que eu não saiba o que significa e nem no que resultará, a tinta de Morandi deixou em mim uma marca que insiste em querer me levar por algum caminho. Certamente não é o desejo de copiar visualmente seu trabalho, o que estaria fadado ao fracasso, mas é a convicção de que sua obra é, na verdade, uma reafirmação da fé na pintura pela pintura. Pois Morandi decididamente acreditava no que fazia.

É pela integridade, pela ética, simplicidade, coesão e poesia que sua pintura me fascina, e o que sinto em relação ao seu trabalho beira a gratidão, pois ele não cessa de me ensinar. Em diversas ocasiões o pintor se referiu à necessidade de observação da arte dos velhos mestres a fim de se captar a sinceridade e simplicidade de suas obras. Quando vou pintar, é para Morandi que me volto.



Fig. 33 – Giorgio Morandi. *Natura morta*. Óleo sobre tela, 1955



Fig. 34 – Giorgio Morandi. *Natura morta*. Óleo sobre tela, 1949



Fig. 35 – Giorgio Morandi. *Natura morta*. Óleo sobre tela, 1955

Na página seguinte
Fig. 36 – Detalhe da pintura de Fig. 35



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do exercício reflexivo instigado pela dissertação, percebi o quanto a pintura está *na frente*, ou seja, ela sempre está um passo adiante dos meus próprios pensamentos: o verdadeiro trabalho está em tomar consciência daquilo que *já está lá*, daquilo que a pintura vem mostrando desde o começo e que se aprofunda a cada nova produção. Esse aprofundamento resulta precisamente da ação de tomar consciência, pois a cada vez que me dei conta das singularidades e das questões envolvidas em minha prática, pude tornar nítido, para mim, o que estava buscando (e não sabia) e, assim, pude buscar, agora conscientemente, com ainda mais intensidade e objetividade. Nesse sentido, muito já está na pintura e resulta do próprio fazer e o exercício é conseguir enxergar o que já está lá. Ver o próprio trabalho não é tarefa fácil.

Nesse contexto, o Mestrado se apresentou como uma excelente oportunidade de criar um conjunto de obras que pudesse problematizar tudo o que já fiz ao mesmo tempo em que refletisse, pictoricamente, aquilo que eu ia interrogando e descobrindo e que, simultaneamente, ia suscitando novas interrogações. A pintura é, desse modo, a busca de *algo*²⁴, e quanto mais vou tomando consciência desse algo, começo a buscá-lo com mais afinco. Sincronicamente, a cada passo que dou em direção à frente, também a pintura dá um passo adiante, e, assim, estou sempre correndo atrás e me nutrindo dos rastros dela. A pintura é, portanto, inalcançável, e seu caminho é infinito; e cada vez que me dou conta dos aspectos envolvidos em minha prática, a experiência de pintar se torna ainda mais forte. Com o Mestrado tornei-me consciente de elementos presentes no meu processo de criação, os quais busquei apresentar ao longo do texto, e agora me encontro indo

24 Segundo Cecília Salles (2011, p. 36): “Muitos criadores referem-se a essa espécie de rumo vago que direciona o processo de construção de suas obras.”

mais intensamente em direção à pintura, já que tenho *consciência de algo*, ainda que esse algo sequer possa ser nomeado.

É por esse motivo que intencionei que o texto da dissertação se apresentasse como uma reflexão aberta, mas cuja explicação, em alguma instância, não explica muito. Procurei, dessa maneira, expor as questões que se originaram da produção pictórica: a força do ato de olhar as coisas, minha relação com os objetos e com o espaço da casa, alguns dos motivos porque o meu apartamento é o lugar ideal para a produção de pinturas, o uso da tinta a óleo e de outros tipos de materiais, minha relação com a existência do *outro*, as implicações inerentes ao ato de olhar, a intensidade do ato de pintar, a dúvida de mim.

Além disso, busquei apresentar dois artistas que considero fundamentais para meu processo de criação; isso significa que me volto a eles repetidamente, posto que suas obras tratam de questões que considero centrais: a relação com os objetos localizados no interior do lar e a singularidade da experiência de pintar. Esses dois artistas representam, ainda, uma postura ética em relação à pintura e alimentam a fé que tenho nessa linguagem, pois verdadeiramente acredito nela. Já a pesquisa plástica, responsável por tecer as bases desta dissertação, foi sendo criada paralelamente à produção textual e culminou numa exposição individual intitulada *O olhar como experiência*, realizada na Galeria de Arte do Instituto de Artes da UNESP, entre 8 e 13 de Junho de 2015.

Nesta dissertação, o que pretendi foi, de modo geral, apresentar o fazer pictórico como uma experiência de caráter único, inteiro e intenso, que requisita e encarna as questões do meu próprio ser. Busquei, assim, construir os capítulos seguindo a ordem das minhas interrogações, numa tentativa de expor alguns dos aspectos envolvidos na experiência de pintar. Pois a pintura, para mim, é uma experiência pessoal, no sentido de que não posso

me envolver com ela senão a partir da minha vida inteira, porque é ela que me faz perceber a existência alheia em níveis absurdos e me faz interrogar o outro e a mim mesma. Se não sei de mim porque não me vejo, é quando pinto e direciono meu olhar às coisas ao meu redor, é quando eu *olho para pintar* que eu sei, que eu tenho consciência de que, por algum momento, existo. E é assim, pela pintura, que eu existo tanto por aquilo que olho, quanto duvido do existir por aquilo que não vejo.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, J. **Encarnação**. 8ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

ARCHER, M. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, G. C. **Arte moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ASSIS, M. O espelho. In: **Os melhores contos de Machado de Assis**. 13. ed. São Paulo: Global, 2001. (Melhores contos). Seleção: Domício Proença Filho.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELL, J. **500 self-portraits**. Londres: Phaidon, 2000.

BOOTH, W. C.; COLOMB, G. G.; WILLIAMS, J. M. **A arte da pesquisa**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRANDÃO, L. **A casa subjetiva**: matérias, afectos e espaços domésticos. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CANTON, K. **Natureza-morta**. São Paulo: MAC USP / SESI, 2004.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 6ª ed. Campinas (SP): Papirus, 1993.

ECO, U. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FOUCAULT, M. O corpo utópico. In: **Instituto Humanitas Unisinos**, nov. 2010. Tradução: CEPAT. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/38572-o-corpo-utopico-texto-inedito-de-michel-foucault>>. Acesso

em: 13 mar. 2015.

FRANCASTEL, P. **Historia de la pintura francesa: desde la Edad Media hasta Picasso**. Madri: Alianza Editorial, 1989.

FURST, H. E. A. **Chardin**. Londres: Methuen & Co., 1911. Disponível em: <<https://archive.org/details/chardin00furs>> Acesso em: 27 jul. 2014.

GARCÍA, C.G. La casa arquetípica y su representación en el arte contemporáneo: Estudio de obras de pintura y escultura. **Res Mobilis**: Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos, Oviedo (Espanha), v. 2, n. 2, p.106-119, 2013. Anual. Disponível em: <<http://www.unioviedo.es/reunido/index.php/RM/article/view/9968>>. Acesso em: 21 fev. 2015.

GAYFORD, M. **Uma mensagem maior: conversas com David Hockney**. S.I.: DBA Editora, 2012.

HAYDEN, H. **Frida**: a biografia. São Paulo: Globo, 2011.

HOCKNEY, D.; STANGOS, N. **David Hockney by David Hockney**. Nova York: Abrams, 1984.

JAMIS, R. **Frida Kahlo**: Auto-retrato de uma Mulher. Lisboa: Quetzal Editores, 1992.

KAHLO, F. **O diário de Frida Kahlo**: um auto-retrato íntimo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

KETTENMANN, A. **Frida Kahlo, 1907-1954: dor e paixão**. Köln (Alemanha): Taschen, 1994.

LEDUC, V. **A bastarda**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

LICHTENSTEIN, J. **A pintura - vol. 10: os gêneros pictóricos**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

LIVINGSTONE, M. **David Hockney**. Londres: Thames e Hudson, 1987.

MAMMÌ, L. **O que resta:** arte e crítica de arte. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

MASI, A. **Morandi no Brasil.** Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

MASP. **A natureza das coisas:** the nature of things. São Paulo: Comuniquê, 2008.

MAYER, R. **Manual do artista:** de técnicas e materiais. 5ª ed. rev. e atual. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MELIA, P. **David Hockney.** Reino Unido: Manchester University Press, 1995.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito:** seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

_____. **Fenomenologia da percepção.** Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **L'oeil et l'esprit.** França: Gallimard, 2012.

NOVAES, A (org.). **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **Artepensamento.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ORTIZ, M. O corpo dilacerado. In: MONASTERIO, P. O. (org.) **Frida Kahlo:** suas fotos. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

PEREC, G. **A vida modo de usar:** romances. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PROST, A.; VINCENT, G. (orgs.) **História da vida privada, 5:** Da Primeira Guerra a nossos dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PROUST, M. Chardin: The essence of things. In: HALPERN, Daniel (Org.). **Writers on artists.** Berkeley: North Point Press, 1988. p. 100-106.

REY, S. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais.

In: BRITES, B. L.; TESSLER, E. **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: E. Universidade / UFRGS, 2002. p. 123-140.

_____. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em artes visuais. **Porto Arte**. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais-UFRGS, n.13, v.7, 1996.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5ª. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SCHIFFMAN, H. R. **Sensação e percepção**. Rio de Janeiro: LTC, 2005.

SLIVE, S. **Pintura holandesa**: 1600 - 1800. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.

STANGOS, N.; HOCKNEY, D. **Pictures by David Hockney**: Selected and edited by Nikos Stangos. Nova York: Harry N. Abrams, 1979.

SCHÉFER, G. **Chardin**. Paris: Henri Laurens, Coleção Les grands artistes, 1904. Disponível em: <<https://archive.org/details/chardinlesgrar00schf>> Acesso em: 05 ago. 2014.

TUCHMAN, M.; BARRON, S. (Org.) **David Hockney**: a retrospective. Los Angeles; London: Los Angeles County Museum of Art; Thames and Hudson, 1988.

WILKIN, K. **Giorgio Morandi**: works, writings and interviews. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2007.

SITES

ASSOCIAÇÃO CULTURAL ATELIER SUBTERRÂNEA (Porto Alegre - RS). Atelier Subterrânea. Disponível em: <<http://subterranea.art.br/>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

DAVID Hockney. Disponível em: <<http://www.hockneypictures.com>>. Acesso em: 05 mar. 2014.

SACCO, H. **Helene Sacco**: Diário de artista. Proposição in progress: fundar lugares no mundo. Disponível em: <<https://helenesacco.wordpress.com/>>. Acesso em: 02 set. 2014.

SCHMITT, F. **Fernando Schmitt**. 2010. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/fximiti/>>. Acesso em: 05 fev. 2015.

TATE (Londres) (Org.). **Gallery of lost art**. Disponível em: <<http://galleryoflostart.com/>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

VÍDEOS

IN CONFIDENCE: Tracey Emin. S.i.: Associated-rediffusion Television, 2011. (55 min.), son., color. Série In Confidence. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vSNXVjU_Tdo>. Acesso em: 02 fev. 2015.

LA POLVERE di Morandi. Direção de Mario Chemello. Bolonha: Imago Orbis, 2013. 1 DVD (60 min.), DVD PAL, son., color. Legendado.

LA SAVEUR de l'immobile. Realização de Alain Jaubert. Intérpretes: Marcel Cuvelier e Paul Barge. S.i.: La Sept, Fr3, Delta Image, 1991. (29 min.), son., color. Série Palettes. Versão dublada produzida por Synapse Produções. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UHWplg1hx0Q>>. Acesso em: 24 jul. 2014.