

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Eduardo Monteiro

LIVORES PICTÓRICOS

Porto Alegre, dezembro de 2019

Eduardo Monteiro

LIVORES PICTÓRICOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS) como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, na área de concentração de Poéticas Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Marilice Villeroy Corona

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco

Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves

Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa

Porto Alegre, dezembro de 2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Professora Doutora Marilice Villeroy Corona, por toda dedicação e compreensão. Obrigado por tudo que fizestes por mim, já desde antes deste mestrado.

À Professora Doutora Elaine Athayde Alves Tedesco, que já tive o prazer de auxiliar em outros projetos e que, por diversas vezes, me incentivou com grandes conselhos e orientações.

Ao Professor Doutor Flávio Roberto Gonçalves, meu orientador no Trabalho de Conclusão de Curso no Bacharelado em Artes Visuais, que em primeiro lugar identificou o assunto desta pesquisa surgindo despretensiosamente em minha prática artística, e que sempre esteve disponível para me guiar nesse caminho.

Ao Professor Doutor Edson Luiz André de Sousa, pela grande inspiração durante a sua disciplina *Agulhas para desativar bombas*, que trouxe muitas repercussões em como encaro meu trabalho, e por sua presteza e gentileza em compor esta banca.

À toda banca avaliadora, um agradecimento especial por me ajudarem intensamente no período final desta dissertação, indo muito além de suas obrigações.

A todos meus colegas de mestrado, que muito me ajudaram, e com quem dividi tantos momentos de reflexão, descontração e companheirismo.

A todos meus familiares e amigos próximos, por entenderem meu afastamento de seu convívio e por me apoiarem nesta jornada.

Especialmente à minha companheira Samanta Barili, por todo apoio e compreensão em uma fase muito delicada tanto de minha carreira quanto de minha vida pessoal, sem a qual essa fase teria sido imensuravelmente mais penosa.

RESUMO

Livores pictóricos baseia-se em meu processo de criação artístico na pintura, desenho e vídeo, e na pesquisa derivada do mesmo, buscando relacionar a prática artística com questões teóricas. Parto da minha experiência com cadáveres e locais de crime enquanto fotógrafo criminalístico do da perícia criminal do Rio Grande do Sul, para refletir minha relação com estes corpos através de minha poética visual. Trago reflexões sobre minha produção anterior, onde esta pesquisa começou, partindo da temática da morte no âmbito social, analisando questões da representação e da figuração na pintura para, por fim, analisar sob o viés da fenomenologia a questão do pós-morte e de como estes corpos, vivos e mortos, comungam.

Palavras-chave: pintura, morte, pós-morte, figura.

ABSTRACT

Livores Pictóricos (Pictorial Livor) is based on my process of artistic creation in painting, drawing and video, and on the research derived from it, seeking to relate the artistic practice to theoretical issues. I start from my experience with corpses and crime scene as a forensic photographer of Rio Grande do Sul's Forensics, to reflect my relationship with these bodies through my visual poetics. I bring reflections on my previous production, where this research began, starting from the theme of death in the social sphere, analyzing questions of representation and figuration in painting, and finally, under the view of phenomenology, to analyze the question of the postmortem and how these bodies, living and dead, commune.

Keywords: painting, death, postmortem, figure.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1: <i>Sem título</i> , nanquim sobre papel, 2012 | 14 |
| Figura 2: <i>Sem título</i> , pastel oleoso sobre impressão em papel, 2013 | 16 |
| Figura 3: Foto de ateliê. Materiais usados para montagem de suporte, 2014 | 19 |
| Figura 4: Paolo Uccello , <i>Batalha de São Romano</i> , c.1440 | 20 |
| Figura 5: Andrea Mantegna , <i>Lamentação sobre o Cristo morto</i> , c. 1480 | 20 |
| Figura 6: Rembrandt Harmenszoon van Rijn , <i>A lição de anatomia do dr. Tulp</i> , 1632..... | 20 |
| Figura 7: <i>Decúbito Ventral</i> , acrílica e pastel oleoso sobre papel e papelão, 2015..... | 21 |
| Figura 8: Construção do suporte de <i>Colateral Incorporado</i> , 2015 | 22 |
| Figura 9: <i>Constante gravitacional</i> , acrílica e pastel oleoso sobre lona plástica, 2015..... | 23 |
| Figura 10: <i>A resposta mais confortável</i> , acrílica, pastel oleoso e bastão óleo sobre madeira e papelão, 2015 | 24 |
| Figura 11: <i>6,67408(31) X 10-11 m3 kg-1 s-2</i> , acrílica e pastel oleoso sobre papel cartão, papelão e madeira, 2017 | 26 |
| Figura 12: Francis Bacon , <i>Três estudos de Lucian Freud</i> , 1969 | 28 |
| Figura 13: <i>Suspense</i> , carvão e acrílica sobre lona, 2018 | 30 |
| Figura 14: <i>Gotejar</i> , acrílica sobre madeira, 2018 | 33 |
| Figura 15: Manoela Furtado e Eduardo Monteiro , <i>Moldes internos</i> , 2018 | 37 |
| Figura 16: Manoela Furtado e Eduardo Monteiro , <i>Nunca mais (série)</i> , 2018 | 38 |

| | |
|---|----|
| Figura 17: Manoela Furtado e Eduardo Monteiro , <i>Nunca mais (série)</i> , 2018 | 39 |
| Figura 18: <i>Pintura Corporal</i> , vídeo, 2018 | 41 |
| Figura 19: <i>Suspense II</i> , vídeo, 2018 | 43 |
| Figura 20: <i>Pendurado</i> , acrílica e carvão sobre madeira, 2018 | 53 |
| Figura 21: <i>Inerte</i> , acrílica e carvão sobre metal, 2018 | 54 |
| Figura 22: <i>Repouso</i> , acrílica e carvão sobre papelão, 2019 | 56 |
| Figura 23: Sally Mann , Sem título, 2000 | 57 |
| Figura 24: Andres Serrano , <i>Smoke Inhalation XIII</i> , 1992 | 58 |
| Figura 25: Hans Holbein, o Jovem , <i>Corpo do Cristo morto no túmulo</i> , 1521 | 59 |
| Figura 26: Autor desconhecido , <i>Sem título</i> , Séc. XIX | 59 |
| Figura 27: <i>Sempre fui bom</i> , acrílica e carvão sobre lona, 2019 | 61 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 9 |
| 1. O CORPO CAÍDO: experiências em desenho e fotografia | 11 |
| 2. O CORPO SUSPENSO: a gravidade e a pintura | 28 |
| 3. INCORPORAÇÃO: o tempo e a morte no vídeo | 35 |
| 3.1 Não há esquecimento, só há abandono | 35 |
| 3.2 Posse e possessão | 40 |
| 4. INÉRCIA: o peso do vazio | 51 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 62 |
| REFERÊNCIAS ESPECÍFICAS | 67 |
| REFERÊNCIAS CONSULTADAS | 69 |

INTRODUÇÃO

Livores Pictóricos busca dar continuidade a pesquisa que iniciei em meu processo artístico ainda durante a graduação, em 2013, na prática de desenho e pintura. Procuro questionar a relação entre as temáticas disparadoras de meus trabalhos e a direção que as obras acabam tomando. Ainda que o cerne do trabalho tenha permanecido o mesmo, a maneira de olhar tanto para as relações de origem quanto para as reflexões posteriores se transformaram, exigindo uma nova postura.

Quando um ser humano morre, começam uma série de transformações em sua fisiologia. Na chamada *fase cromática* do processo de decomposição, uma das primeiras alterações visíveis são os chamados *livores cadavéricos*. Devido a ausência de circulação, o sangue passa a se depositar em determinadas partes do corpo, por ação da gravidade, de acordo com a posição do cadáver. Com isso, formam-se manchas na pele que, após algumas horas, caso tenha ficado imóvel, fixam-se. Como Fotógrafo Criminalístico, vejo estas manchas em minha rotina profissional. Como artista, vejo pintura nessas manchas e em todo o processo de decomposição. Deste cruzamento iniciam os estudos que aqui apresento.

As reflexões aqui presentes partem das pinturas e desenhos desenvolvidos durante o período deste mestrado, dando continuidade a pesquisa iniciada durante a graduação. As questões teóricas expostas partem como um afastamento após os trabalhos terem sido constituídos - ainda que este processo, muitas vezes, permeie todo o processo artístico. Ainda assim, as questões teóricas buscam problematizar o

processo, e por mais que influenciem trabalhos futuros, não configuram-se como disparadores iniciais da prática artística.

Inicialmente busco em Hans Belting e George Balandier ideias para pensar a questão da morte como fenômeno social, especialmente no que toca nossa sociedade contemporânea. É inevitável passar por esta reflexão, ainda que meu trabalho não seja sobre a morte. Talvez seja mais sobre o pós-morte, o corpo, e nossa relação com o outro - especialmente este que já sei foi e agora é outra coisa. Não é o ato de morrer (por isso, não é a morte em si), mas aquilo que a sucede para quem fica.

Pensando questões da representação e da figuração centro-me em Deleuze, em especial no conceito de *figural* como desenvolvido em *Francis Bacon – A lógica da sensação*. Para aprofundar-me nas questões poéticas do trabalho, opto pelo viés fenomenológico, utilizando especialmente *Fenomenologia da Percepção* e *O visível e o invisível*, de Maurice Merleau-Ponty, onde o filósofo francês desenvolve diversas questões sobre a percepção, nossa relação com o outro e o mundo, utilizando o conceito de *carne do mundo*.

Este trabalho será estruturado em quatro capítulos: o primeiro, intitulado *O CORPO CAÍDO: experiências em desenho e fotografia* trata de um breve histórico de minha pesquisa, mostrando como as questões que busco resolver aqui surgiram originariamente. O segundo capítulo, *O CORPO SUSPENSO: a gravidade e a pintura*, apresenta a pesquisa atual, os primeiros trabalhos e seu desenvolvimento.

O terceiro capítulo, nomeado *INCORPORAÇÃO: o tempo e a morte no vídeo* trata de um parte do processo de trabalho que ficou restrita a si mesma. Inicialmente pensada como uma parte da pesquisa, acabou não sendo viável continuá-la, tanto por motivos conceituais quanto práticos, ficando descolada deste corpo de trabalhos, ainda que possuam valor como trabalhos autônomos e que tenham sido importantes no processo geral da pesquisa - motivo pelo qual são apresentados aqui.

Por fim, o último capítulo chama-se *INÉRCIA: o peso do vazio*, e traz a finalização da pesquisa, após uma série de dificuldades que geraram um hiato durante o período de realização desta prática.

1. O CORPO CAÍDO

experiências em desenho e fotografia

A casa não era pequena, mas a mobília deixava-a pouco espaçosa. A porta do quarto não abria completamente, pois logo encostava em um amontoado de roupas e caixas que ficava ao lado do guarda-roupas. Olhando pela abertura, eu via-o pendurado ao lado da cama. Com certa dificuldade entrei no quarto, com a câmera no pescoço, inevitavelmente pisando em roupas e embalagens vazias no chão. À primeira vista, fiquei em dúvida se houvera alguma luta no local, mas observando melhor podia-se ver que o desalinho era o estado natural do cômodo. Após fazer algumas fotografias do local como o encontramos, tivemos que retirar diversos objetos e um gaveteiro para fora do quarto para que pudéssemos remover o corpo. Cortamos a corda, segurando-o firme, e então começamos nosso trabalho com o cadáver.

Há 9 anos encaro este tipo de cena como rotina profissional. Desde 2009 eu trabalho como Fotógrafo Criminalístico no IGP – Instituto-Geral de Perícias – do Estado do Rio Grande do Sul, no Departamento de Criminalística. Realizo levantamentos fotográficos para laudos periciais em ocorrências de mortes violentas como homicídios, suicídios, acidentes de trânsito com morte, dentre outros. Mas talvez eu deva voltar um pouco mais no tempo ao falar de mim nesta introdução.

Como muitos dos que se interessam por artes, me aproximei do desenho cedo, ainda criança pequena, e nunca larguei. Apesar do constante interesse,

principalmente através de desenhos animados e histórias em quadrinhos, as artes ficaram sempre como um hobby – o que também parece ser algo bem comum. Meu principal interesse sempre foi desenhar personagens e, principalmente, seus corpos – mais do que seus rostos. A figura para mim é uma daquelas obsessões que não sabemos ao certo quando começa, mas que insiste em nos assombrar constantemente.

Com o passar do tempo, o desenho ficou cada vez mais em segundo plano. Nunca deixou de me acompanhar, seja quando estudei eletrônica do segundo grau ou quando comecei a trabalhar em estúdios fotográficos logo depois disso. A vontade de dedicar-me mais às artes sempre existiu, mas ficava sempre como uma possibilidade distante. E a influência da minha atual ocupação profissional em minha pesquisa poética começou, no fim, antes mesmo de eu pensar em desenvolver um trabalho de pesquisa em artes. Quando passei no concurso público para meu cargo, em função do regime de trabalho em plantões de 24 horas, passei a ter horários livres durante a semana. Isso levou-me a finalmente ver a possibilidade de tentar estudar artes na universidade. Desde o começo de minha trajetória, a relação da minha experiência profissional já vinha entrelaçada profundamente com meus estudos acadêmicos, tendo sido, inclusive, o principal fator que me possibilitou a dedicação aos estudos em si.

Porém, ainda que eu tenha focado no desenho e na pintura desde cedo durante o curso de Artes Visuais na UFRGS, demorei a trazer esta minha outra realidade para dentro de meus trabalhos. Tudo começou em uma cadeira de desenho quando, não querendo mais utilizar referências fotográficas aleatórias, de internet e revistas, para desenhar figura humana, dei-me conta que eu possuía um vasto arquivo das fotografias que eu mesmo realizava como fotógrafo criminalístico. Logo após os primeiros desenhos notei que ali havia algo além de uma pura referência anatômica – começava então a surgir meu objeto de pesquisa.

Rapidamente o ato de desenhar e o processo da pintura mostraram-se afetados pela nova experiência profissional. A sensação quente sob as luvas nitrílicas do corpo recém falecido, escorregadio de sangue; o retirar de suas roupas, revelando ferimentos; os odores da putrefação; um contato corporal intenso de

levantar, sentir o seu peso, retirar roupas, rolar, perscrutar a pele a procura de indícios – o contato direto e intenso com o corpo de outra pessoa como só temos em relações íntimas, aqui, despido de afeto, carregado pela frieza e distanciamento necessários para respirar entre as moscas.

Inicialmente desenvolvi uma série de trabalhos de desenho com caneta nanquim sobre papel. Eram figuras construídas somente por linhas pretas, sem nenhuma relação com um fundo ou cenário, apenas o corpo no branco do papel. Nesses trabalhos passei, também, a incluir um carimbo com alguns dados fictícios, inspirados nos carimbos utilizados na época nos livros de registro das fotografias realizadas em locais de crime no Departamento de Criminalística.

A crueza da linha preta no fundo branco e o tratamento cru, direto, trazia uma assepsia que me incomodava. O carimbo já revelava isso: era uma intenção de trazer algum elemento que aproximasse aquela representação de minha experiência – ainda que, na época, eu vinculasse apenas a uma questão de fidelidade temática. Meu interesse pelo suporte sobre o qual eu desenhava apareceu neste momento, pois o branco do fundo parecia ser um dos principais problemas na resolução dos trabalhos (fig. 1). A dificuldade em encarar este fundo branco, asséptico, revelava já um interesse maior por toda a realidade sensorial na qual eu submergia durante a realização das fotografias daqueles indivíduos. Aquela matéria lisa, branca, sem marcas, com uma pretensa neutralidade parecia se impor e tomar um lugar que não era seu – criava uma sensação de permanência, de durabilidade – ainda que, neste momento, fosse apenas uma sensação e uma escolha aparentemente de preferência formal.

Procurando resolver esse impasse, decidi experimentar trabalhar com alguma superfície que já possuísse alguma informação, que não fosse tão limpa, neutra – que já tivesse alguma memória. Era comum ver colegas artistas trabalharem com páginas de livros e revistas, e visualmente era algo que me atraía bastante. Ao inserir imagens sobre algo que já possui informação visual, que servia a outro propósito, sobrepomos significações e criamos um estranhamento entre estes dois planos. Essa memória anterior do suporte despertou meu interesse –



Figura 1: Sem Título (2012)
Nanquim sobre papel, 60x42 cm

como eu poderia usar outra imagem, de outra mídia, descolada do desenho e da pintura, para conversar com estes corpos?

No intuito de buscar algo mais pessoal, e tentando aproximar aqueles cadáveres da minha própria experiência, fiz uma série de trabalhos sobre fotografias de minha própria casa (fig. 2). Sem tentar utilizá-las como cenário, inserindo os corpos sem relação com a perspectiva da imagem de fundo (construindo o estranhamento mencionado anteriormente), eu buscava um ponto de partida que já tivesse alguma história, que me ajudasse a vencer o fundo branco dos trabalhos anteriores que me parecia tão agressivo. Neste momento também surge um interesse mais pictórico pela forma, que se desenvolve, inicialmente, por questões puramente vinculadas ao processo em si. Minha vontade inicial de trabalhar com linhas pretas em nanquim e tinta mostrou-se ineficaz sobre as fotografias: ou as linhas desapareciam, ou se integravam demais a imagem fotográfica. Começo a utilizar pastel oleoso, muitas vezes diluindo-o com solvente, óleo de linhaça e pincel, inserindo cor e massa no tratamento das figuras, começando a desenvolver interesse sobre questões da pintura, e passando a usar fotografias com pouca cor ou preto e branco no intuito de evidenciar a separação desses elementos.

Após esta série de trabalhos, já tomando uma certa distância da produção, comecei a sentir que algo na relação fotografia/desenho/pintura não estava bem resolvido. As fotos da minha casa, algumas nas quais eu aparecia, relacionadas com as figuras desenhadas criavam uma relação quase anedótica; tudo estava muito explícito. Apesar de considerar que havia algo nesta relação com a fotografia a ser explorado, decidi colocar estes trabalhos em espera e buscar maneiras mais sutis de relacionar as figuras com o suporte, deixando de lado as fotografias e a relação direta comigo nas imagens de fundo. Nesse momento, voltei para o papel, buscando outras alternativas, como papel kraft e papeis velhos. Os trabalhos desenvolvidos nesta época compuseram a exposição individual *Carrego-os comigo*, realizada em 2015 no Espaço Ado Malagoli, no Instituto de Artes da UFRGS.



Figura 2: Sem título (2013)
Pastel oleoso sobre impressão em papel, 79x115 cm

Durante uma disciplina ministrada pelo prof. Dr. Flávio Gonçalves, que viria a ser meu orientador no Trabalho de Conclusão de Curso, recebi um apontamento sobre o trabalho que eu estava desenvolvendo, instigando-me a repensar o suporte sobre o qual eu estava pintando. Já que não havia mais a fotografia como fundo, então este suporte poderia ser qualquer coisa – inclusive algo construído especificamente para tal. Comecei, então, a compor os suportes com materiais mundanos e de descarte, como papelão, papéis usados e restos de madeira de móveis velhos encontrados na rua. Algo sempre me atraiu visualmente nestes materiais usados, velhos, manchados e rasgados. Partindo desta preferência formal, logo comecei a traçar paralelos daqueles materiais com as vítimas que eu fotografava – periféricos, esquecidos, descartados.

As relações que passaram a surgir neste momento entre os indivíduos fotografados e os materiais que compunham os suportes que passei a utilizar aprofundaram as diversas reflexões sobre como encaramos a violência fatal. Estas reflexões haviam surgido nas primeiras vezes em que tive a experiência de estar presente nos locais onde ocorreram as mortes, com o cadáver ainda presente e intocado, com toda configuração do ambiente (rastros, evidências, familiares em luto, observadores curiosos, policiais e imprensa). Estes ambientes que frequento durante os atendimentos a cenas de crime parecem outra realidade, e o cenário contribui: a maioria massiva das ocorrências acontece nas periferias e em comunidades de alto nível de vulnerabilidade social – vulnerabilidade maior até do que eu poderia imaginar. Mesmo sendo relatado explicitamente em jornais e programas televisivos, os acontecimentos parecem ser irrelevantes aos olhos da sociedade no geral. Passei a me indagar: como, mesmo vendo isto tudo através da mídia, eu não enxergava?

Em nossa sociedade contemporânea o papel da morte fica cada vez mais oculto, apesar da ampla presença da violência e da morte nas imagens que nos cercam. A morte foi reificada¹ e espetacularizada² - transmitida pela mídia, que aparece mais como sistemas auto referenciais do que como um veículo, em uma

¹ Conforme o desenvolvimento do termo Marxista por Georg Lukács em *História e Consciência de Classe* (LUKÁCS, 2003).

² Conforme Guy Debord em *A Sociedade do Espetáculo* (DEBORD, 2005).

transmissão mais espetacular do que aquilo que ela transmite, como nos evidencia Hans Belting:

A mídia aparece menos como um veículo do que como sistemas auto referenciais, o que parece nos marginalizar na ponta receptora. A transmissão é mais espetacular do que aquilo que ela transmite. E, ainda, a história das imagens nos ensina a não abandonar nossas visões de como as imagens funcionam. (BELTING, 2005, p.313, tradução nossa)

É justamente esta espetacularização através da proliferação de imagens que banaliza a morte, que invisibiliza estes corpos e responde a minha questão anterior de como eu não enxergava. O sociólogo George Balandier contrasta o espetáculo edificante que a morte dava a ver no passado³, em relação a momento midiático que libera uma emoção fugaz nos dias de hoje, que logo é enfraquecida pelo “peau de réalité”. Essa presença imagética é um exorcismo da morte real: afastamo-nos do medo de nossa mortalidade através das imagens da morte, que só podem ter este efeito por serem as imagens de uma morte distante: a morte do outro, do diferente, do periférico.

A morte se torna banal pela proliferação de imagens; ela se insinua, surge e então desaparece. Anteriormente a morte dava a ver a natureza de um espetáculo edificante. (...) Hoje, ela se tornou um momento midiático, um evento que libera uma emoção fugaz, logo enfraquecida pelo “pouco de realidade” (peu de réalité) daqueles que a observam. Essa onipresença imagética, pela qual a morte se banaliza, tem função de exorcismo; ela se revela e desaparece no mesmo movimento, já que trata-se de uma morte externa e distante, aquela dos

³ O passado que Balandier refere-se é o da Antiguidade até a Modernidade, a partir de onde gradualmente altera-se a nossa relação social com a morte, cada vez mais distante.

outros. (BALANDIER, 1994, p.110-111, apud BAUMAN, 1998, p.198-199, tradução nossa)

Hoje, nosso consumo de imagens é maior do que nunca, porém, nossa relação com a imagem dos mortos é totalmente diferente. As imagens da morte – em sua grande maioria, propagadas em tabloides e programas policiais sensacionalistas de televisão – reforçam a marginalização dos vitimados. A exclusão social repete-se, ou aprofunda-se, com a morte. A função das imagens dos mortos mudou radicalmente; Hans Belting também nos diz, assim como Balandier, que “a experiência de imagens naqueles tempos⁴ estava ligada a rituais como o culto dos mortos, através do qual os mortos eram reintegrados na comunidade dos vivos” (BELTING, 2005, p.307, tradução nossa). Hoje, de maneira radicalmente oposta, o culto assumiu uma ritualística de rotina: um consumo constante e desenfreado, cautelosamente calculado para obter efeitos anestésicos, e com efeito contrário em relação aqueles que representa: ao invés de reintegrar os mortos aos vivos, reforça seu papel de excluídos, em um duplo apagamento. Ou seja: a função destas imagens, as imagens dos mortos e da morte, passou de integradora para segregadora.

O apagamento dessas vítimas passou a ser um dos meus interesses dentro destes trabalhos que passei a desenvolver sobre os suportes construídos com materiais descartados, que vieram a compor meu TCC intitulado *Corpos*⁵, durante a minha conclusão do Bacharelado em Artes Visuais. Utilizei-me dos materiais mais diversos, como jornais, lonas plásticas, caixas de papelão, portas de móveis usados, prateleiras e lascas de madeira. Em sua grande maioria, eram coisas que eu encontrava na rua, ou sobras de trabalho de atelier (fig. 3). Justamente com isso também surgiu um



Figura 3: Papelões e papeis usados para montagem de suporte. Foto de Ateliê, (2014).

⁴ Ver nota 3.

⁵ Disponível na íntegra em <http://hdl.handle.net/10183/134044>.



*Figura 4: Paolo Uccello (1397–1475)
Batalha de São Romano (c. 1440)
Detalhe do painel esquerdo
Têmpera sobre madeira, 182x320cm
National Gallery, Londres-Inglaterra*

interesse em especial pelo corpo em escorço, deitado, caído, e toda referência do escorço na história da arte e sua relação com a representação da morte, como em Uccello, Mantegna e Rembrandt (figs. 4, 5 e 6). O foco no escorço me fez realizar fotografias específicas para as pinturas, buscando imagens que evidenciassem esse caráter. Percebo que, desde o começo, o maior esforço é em conseguir exprimir toda esta carga sensorial de lidar com os cadáveres e a matéria morta, inicialmente, através da representação.

Através da sobreposição tanto dos papéis e papelões quanto de figuras, eu buscava, já neste momento, exceder uma pura representação de figura humana e lidar não com uma narrativa, mas com sensações, experiências e memórias (fig. 7). A ausência de rosto ou pouco foco em detalhes faciais nas figuras também era uma maneira de não individualizar estes corpos, buscando muito mais uma relação sensorial construída por diferentes partes, como que uma rememoração e um conectar-se ao coletivo destas experiências do que as lembranças de uma história em específico.



*Figura 5: Andrea Mantegna (1431–1506)
Lamentação sobre o Cristo morto (c.1480)
Têmpera sobre tela, 66x81cm
Pinacoteca de Brera, Milão - Itália*



*Figura 6: Rembrandt (1606–1669)
A lição de anatomia do dr. Tulp (1632)
Óleo sobre tela, 169,5x216,5cm
Royal Picture Gallery Mauritshuis,
Haia - Países Baixos*



Figura 7: Decúbito ventral (2015)
Acrílica e pastel oleoso sobre papel e papelão, 95x135cm

Logo passei a ter o hábito de olhar para estes rejeitos nas ruas: os montes de lixo e escombros deixados por obras e mudanças: as madeiras escoradas na lixeira, já molhadas pela chuva, as lonas plásticas, mesma matéria prima muitas vezes utilizada nas habitações construídas em zonas de precariedade social. Aos poucos desenvolvi um método de trabalho, no qual eu buscava criar uma composição com estes materiais, antes mesmo de selecionar as fotografias que utilizaria como referência para os desenhos e pinturas. Eu buscava, então, ver as figuras emergirem daquela composição - o que realmente parecia acontecer nos primeiros trabalhos. Porém, logo em seguida, as composições das madeiras com papelão pareciam assumir uma força além do trabalho. Diversas vezes olhei para o suporte já montado, mas ainda intocado, e parecia-me que aquilo já era o trabalho pronto (fig. 8). Porém eu afastava veementemente esse pensamento, por teimosia em minha obsessão pela figura humana, e pela imaturidade que a proximidade com a pesquisa, naquele momento, me causava.



Figura 8: Construção do suporte de *Colateral incorporado* (2015). Eucatex, madeira e papelão, 130x115cm

Ainda assim, o último trabalho que fiz durante o TCC foi utilizando apenas uma lona plástica, sem colagens ou divisões (fig. 9), por ter começado a sentir que, nos trabalhos finais, os corpos brigavam com a composição de materiais e já não pareciam conversar (fig. 10). As linhas e sobreposições eram muito fortes – aquela matéria que eu buscava, que já possuía uma memória e uma história,

parecia clamar para si uma autonomia onde não havia espaço para o desenho. Neste último trabalho também foi onde apareceu pela primeira vez o interesse pela suspensão e pela gravidade – o peso do corpo morto. Da mesma maneira que minha experiência profissional influenciou radicalmente minha prática artística, após estar imerso em meu processo de criação isto veio, também, a influenciar meu olhar enquanto fotógrafo criminalístico. A fascinação pela suspensão partiu da observação de um cadáver sendo levantado para ser retirado da cena de crime, e foi a

referência que utilizei neste último trabalho desta série, chamado *Constante Gravitacional*.



Figura 9: Constante gravitacional (2015)
Carvão, acrílica e pastel oleoso sobre lona plástica, 200x110cm

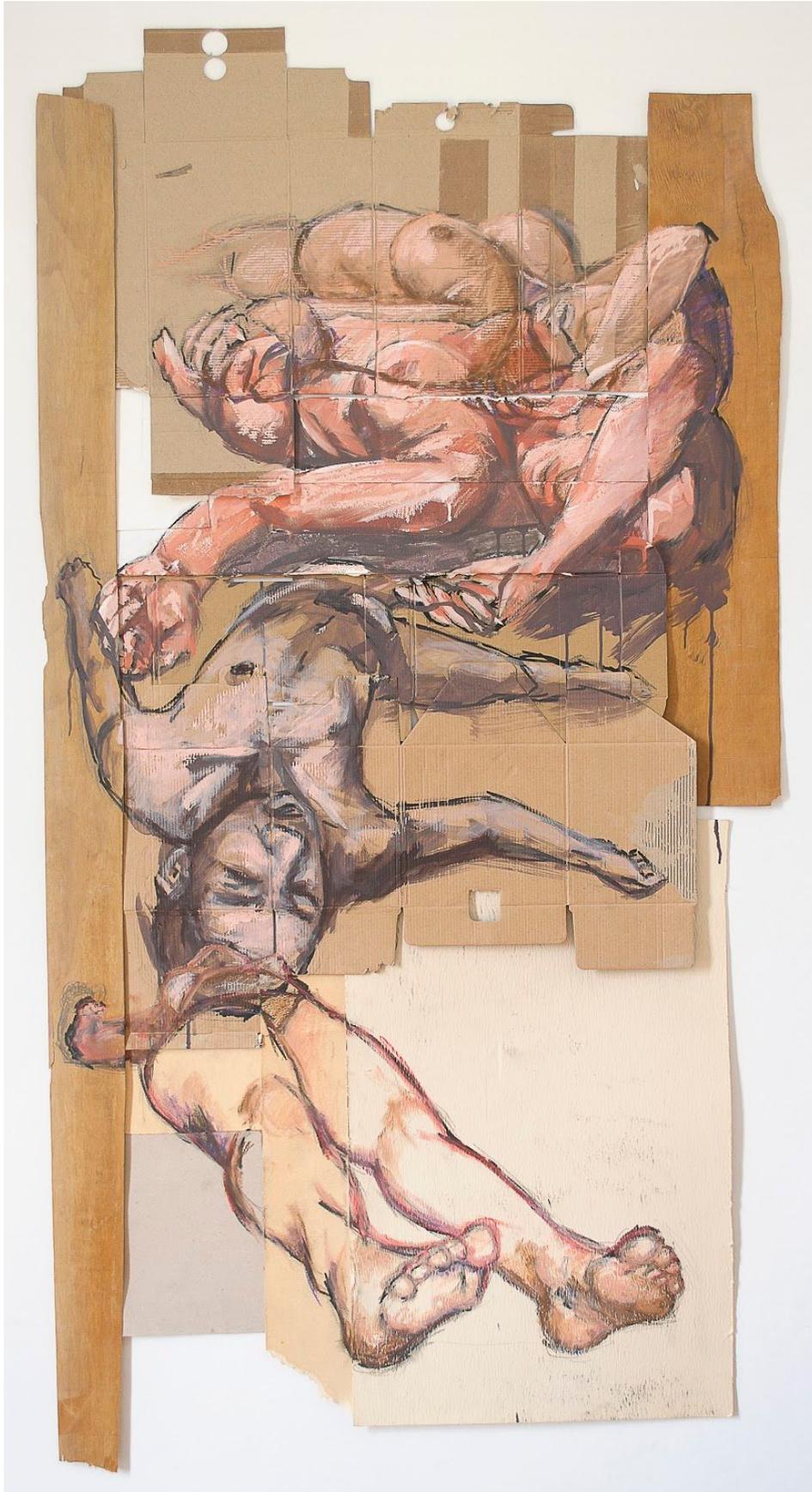


Figura 10: A resposta mais confortável (2015)
Acrílica, pastel oleoso e bastão óleo sobre madeira e papelão, 186x92cm

Após o término do curso, afastei-me durante algum tempo da pesquisa por motivos pessoais e profissionais, tentando planejar com mais calma este projeto de mestrado. Apesar de ter ficado receoso de não estar produzindo, vejo que este afastamento criou o espaço necessário para que eu visse certos aspectos do que realmente estava aparecendo em minha produção. Após isso, o primeiro trabalho que produzi novamente utilizou uma montagem de madeira e papelão, porém, com peças maiores, menos intersecções, tentando novamente resolver esta relação conflituosa da força do suporte e da linguagem de colagem que parecia emergir dali com o desenho e a pintura (fig. 11). Neste trabalho novamente a suspensão e a sensação de peso e gravidade passaram a ser o foco do meu interesse ao olhar para a figura.

Sentindo essas mudanças em relação a como eu via o suporte, em meu projeto de mestrado já incluí a intenção de trabalhar em outras mídias – especialmente a foto e o vídeo. Aquela experiência de anos atrás, onde utilizei fotografias de minha casa, parecia ser algo não resolvido, e eu passei a sentir a necessidade de abordar mais da minha própria experiência e relação com estes corpos e essa matéria abandonada do que trabalhar puramente com a figura humana. Não havia ainda, nenhuma projeção específica de como estas outras mídias iriam se desenvolver, apenas a necessidade de ampliar os horizontes na busca por uma resolução. O que aponta algo: essa necessidade de resolução aponta para um problema.

O conflito da figura com o suporte mostrou-me que ambos eram meios que eu estava utilizando para explorar uma outra coisa. Por muito tempo identifiquei isso como a morte ou a violência, ou ainda, mais especificamente, os cadáveres. Porém, quando estou dentro do processo de criação, no meio de uma pintura, passo pouco tempo me preocupando com a figura. O tratamento daquela carne é o que me interessa: minhas recordações do ato de tocá-la, cheirá-la, levantá-la e sentir seu peso precisam passar para a tinta, bem como já estarem presentes do material que recebe o pigmento. Vejo, cada vez mais, que isto é uma investigação sobre a matéria; especialmente, a matéria em decadência, decomposição, em seu inevitável

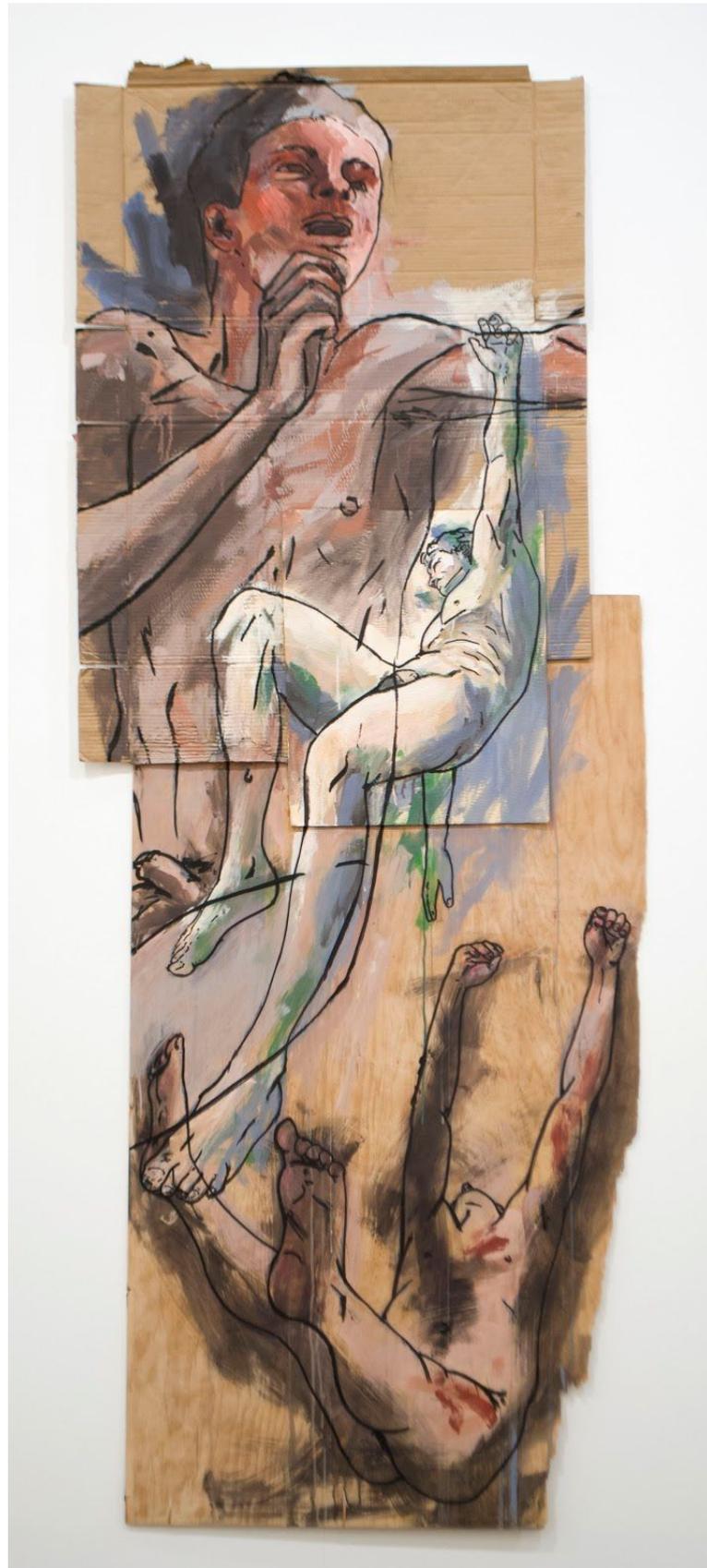


Figura 11: 6,67408(31) X 10-11 m3 kg-1 s-2 (2017)
Acrílica e pastel oleoso sobre papel cartão, papelão e madeira, 233 x 90 cm

devir⁶ – que se explicita quando abandonada, imóvel, sem vida. Inevitavelmente faço isto a partir de minha experiência peculiar como fotógrafo criminalístico, e da projeção de mim mesmo como mais um desses acúmulos de matéria em constante declínio.

Este interesse desdobrou-se em três frentes de trabalhos: as pinturas e desenhos dos cadáveres sobre os materiais de descarte, a apropriação e inclusão destes materiais no espaço expositivo e os trabalhos com vídeo e vídeo-performance. Em diversos destes trabalhos, a autorreferência passou a ter um papel importante: projetar-me no lugar dos mortos, seja como referência para pinturas, na inclusão de meu rosto nos corpos dos cadáveres, ou nas vídeo-performances onde atuo tornou-se uma ferramenta importante para compreender o que é esta matéria efêmera: essencialmente, nossa própria condição. O encantamento com os cadáveres e com a matéria que se desfaz é, antes de tudo, uma identificação de compartilhar este mesmo destino.

⁶ O uso do conceito de devir em meu trabalho restringe-se especificamente à constante mudança inerente a todo universo, conforme Heráclito (535 a.C. - 475 a.C.): “Tudo flui e nada permanece, tudo dá forma e nada permanece fixo”.

2. O CORPO SUSPENSO

a gravidade e a pintura

Um dos primeiros desafios que encarei desde o início de minha pesquisa foi o confronto com a figura. Como pensar este corpo ali representado como algo além de pura figuração? Todas outras relações que tenho com estes cadáveres são o que me motivam a explorar estas imagens, sem haver interesse em uma narrativa. Não busco aqui problematizar a visão modernista da narrativa como algo que fere a autonomia da pintura; de maneira direta e sincera, as sensações que vivo e as experiências que tenho me interessam de uma maneira coletiva. Esse conjunto de relações e sensações vividas é o que busco explorar, e ao ausentar-me da individualidade destas vítimas que fotografo e buscar a minha relação com este corpo de vivências, naturalmente a narrativa deixa de ser uma ferramenta. Porém, a figura é algo que me interessa: o corpo, suas formas, cores, peso e fluidos.

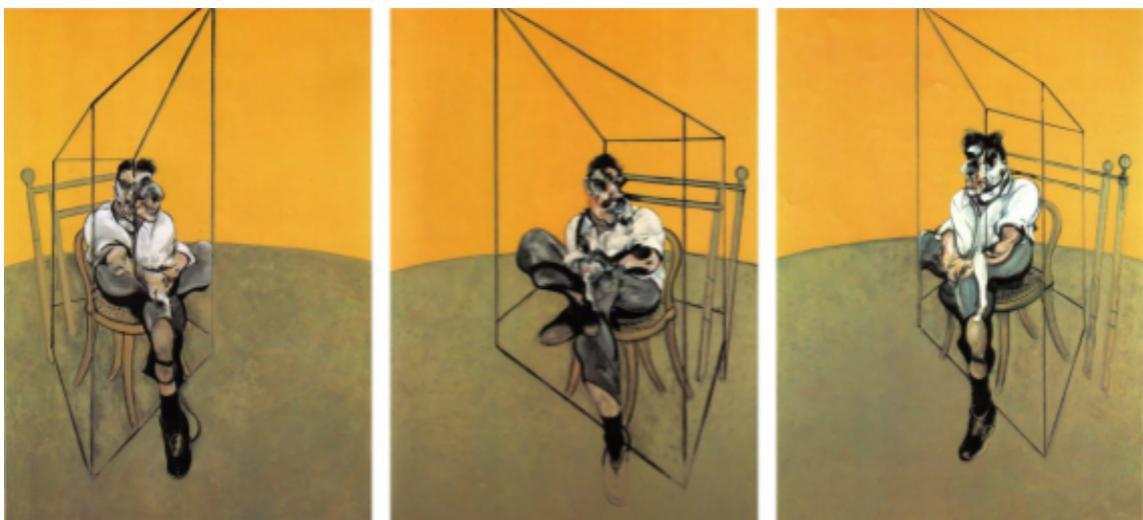


Figura 12: Francis Bacon (1909 - 1992)
Três estudos de Lucian Freud (1969)
Óleo sobre tela, 198x147 cm (tríptico)
Coleção particular de Elaine Wynn

É justamente esse interesse exclusivo nas vicissitudes do corpo e da figura que me fez excluir quaisquer outros elementos da representação, como fundo, objetos, etc. Usar os materiais brutos e de descarte como suporte e deixá-los evidentes, participando da formação da carne das figuras, também vem como tentativa de solucionar esta questão. Deleuze, em *Francis Bacon – A lógica da sensação*, sugere que para fugir da narrativa e da pura representação só há dois caminhos: a abstração ou o figural, que age através da extração e do isolamento. (DELEUZE, 1981. p. 12).

Bacon usa muitas vezes recursos gráficos para esse isolamento da figura – cubos, círculos, etc (fig. 12). Explicita assim um confinamento, uma extração. Deleuze nos diz ainda que “há outros procedimentos de isolação: pôr a Figura em um cubo, ou melhor, em um paralelepípedo de vidro ou vitrificado; colocá-la num trilho, numa barra estirada, como no arco magnético de um círculo infinito” (DELEUZE, 1981. p. 11). Procuo isto com o próprio suporte assimétrico e mundano; estando fora da lógica retangular da tela, com as marcas do mundo impressas como memórias no papelão, restos de caixas e madeiras. A figura ali encontra-se isolada quando é inserida na realidade diretamente. Ela não está sob um fundo idealizado ou representado: ele está na coisa em si. Essa matéria abandonada, esse papelão rasgado, essa lona mofada, não é só suporte para a figura: ela incorpora a figura em si, carne e lona sendo o mesmo, partilhando da mesma solidão e das mesmas transformações de decadência enquanto ficam expostas, imóveis, aos acontecimentos que flutuam a linha de tempo da qual não mais fazem parte.

Os suportes construídos de diferentes partes e materiais, que eram um dos focos de meus trabalhos anteriores, em parte dificultavam essa inserção da figura na matéria. A própria composição desses rejeitos parecia, aos meus olhos, introduzir uma outra discussão, onde esses conjuntos clamavam para si uma autonomia que parecia distanciá-los das figuras que posteriormente preencheriam suas superfícies. Esta autonomia é algo que despertou meu interesse; porém, antes de desenvolver estas questões das montagens de suporte como trabalhos autônomos, sem pintura, procurei resolver este conflito entre a figura representada e o suporte construído.

Em *Suspenso* (2018) (fig. 13), de maneira semelhante a *Constante Gravitacional* (2015) (fig. 9), onde a necessidade de trabalhar em um suporte único



Figura 13: Suspensão (2018)
Carvão e acrílica sobre lona, 175 x 88cm

apareceu pela primeira vez, uma única superfície foi utilizada como base para a pintura. Anteriormente fora um banner de estabelecimento comercial, aqui utilizada em seu verso. Esta lona descartada ficou pendurada por algum tempo em minha parede, enquanto eu pensava como utilizá-la. Ainda não era muito consciente esta intenção de trabalhar com suportes únicos, sem compor com outros materiais, e cheguei a testar, visualmente, algumas opções de construção de um suporte com outros elementos. Porém, sempre que me afastava e olhava a lona sozinha, ela apresentava-se mais e mais como o suporte ideal. Toda vez que unia ao seu corpo outras matérias, a figura que eu conseguia visualizar anteriormente em sua superfície sumia.

De maneira a exacerbar esta escolha da superfície única, também optei por deixar boa parte da imagem em seu desenho inicial, onde a própria textura e cor da lona, bem como sua sujeira e marcas, tornam-se a pele da figura. Assim como no defunto o sangue e os líquidos da decomposição depositam-se em determinadas áreas, por ação da gravidade e ausência da circulação – os chamados livores cadavéricos –, aqui a tinta também se concentra apenas em alguns pontos, e escorre pela lona-corpo, evidenciando sua verticalidade e suspensão, formando, então, o que vejo como livores pictóricos.

Quando me deparei inicialmente com a lona vazia, colada na parede, com todas suas marcas, memórias de uma existência prévia já findada, eu já via um corpo pendurado em minha frente. Apesar de ter ficado algum tempo observando meus arquivos de fotografias de meus atendimentos, rememorando cada cena, cadáver, e sensações, optei por fotografar-me para usar como referência para esta pintura. Esta projeção de minha própria imagem ocorre pela primeira vez neste trabalho. Naquele momento, o fiz por uma necessidade, sem uma intenção específica – apenas tinha que ser assim. Porém esta inserção tornou-se importante como uma aproximação da minha experiência e de minha identificação com essas figuras: este corpo pendurado em minha frente poderia ser eu, e secretamente já desejei que fosse.

Por um bom tempo em minha pesquisa o corpo em escorço foi a maneira de evidenciar a inércia e imobilidade do cadáver. Mas muito disso dá-se pelo peso e pela ação da gravidade sobre a carne que não possui mais movimento próprio. Este

peso fica evidenciado quando o corpo é levantado por terceiros, pendurado por seus membros, e, mais ainda, quando está pendurado por motivo de sua última ação enquanto vivo: o suicídio por enforcamento. Esta suspensão não só suspende no espaço, tentando remover o contato com toda realidade – exceto pela corda –, mas também suspende a própria temporalidade do ser, em uma pequena eternidade de seus momentos finais, até que sua existência em si seja suspensa, findada.

No tríptico *Gotejar* (2018) (fig. 14), decidi aprofundar-me mais na questão do enforcamento e do suicídio. Ainda que em um formato mais tradicional, pelo formato retangular, o peso e organicidade das madeiras – antes prateleiras deixadas ao lado de uma lixeira – me atraíram bastante, e, novamente, optei por utilizá-las sem uma construção composta de suporte. Voltando aos meus arquivos e utilizando-os como referência, penso novamente neste isolamento da figura (*figural*), e dou-me conta como ele relaciona-se de maneira intrínseca com aquilo que busco explorar.

Deleuze propõe este isolamento da figura como uma ferramenta para retirar o caráter figurativo e narrativo da pintura que possua como interesse a figura. Em minhas referências fotográficas, porém, isso já existe de outra maneira: estes corpos já estão isolados, abandonados, sozinhos. Seja por uma ação externa de violência, ou, mais ainda, uma ação deliberada como consequência de todas outras violências que suportamos até nosso limite, essas figuras já encontram-se isoladas e, como resultado, excluídas de sua própria narrativa, sua continuidade definitivamente interrompida, restando de si somente a figura, o corpo vazio – *figural* – que evidencia sua condição de ausência liquefazendo-se gradativamente.

Seleciono três olhares sobre este corpo suspenso e deixo-os escorrer buscando representar a gravidade daquele cadáver suspenso, assim como ele também gotejou de si mesmo. Os líquidos fluem internamente e externamente pelo corpo, acumulando-se em certas partes, gotejando em outras. As cores do corpo alteram-se, mesclando-se em diversos tons de amarelo, verde, vermelho e roxo: a putrefação possui características fortemente cromáticas, e vejo pintura nos livores cadavéricos antes mesmo de pensá-los, na madeira, como livores pictóricos. Evidenciar esse processo também é outra forma de subverter a figuração ao contestar a própria função desta imagem como representação. Das diversas funções

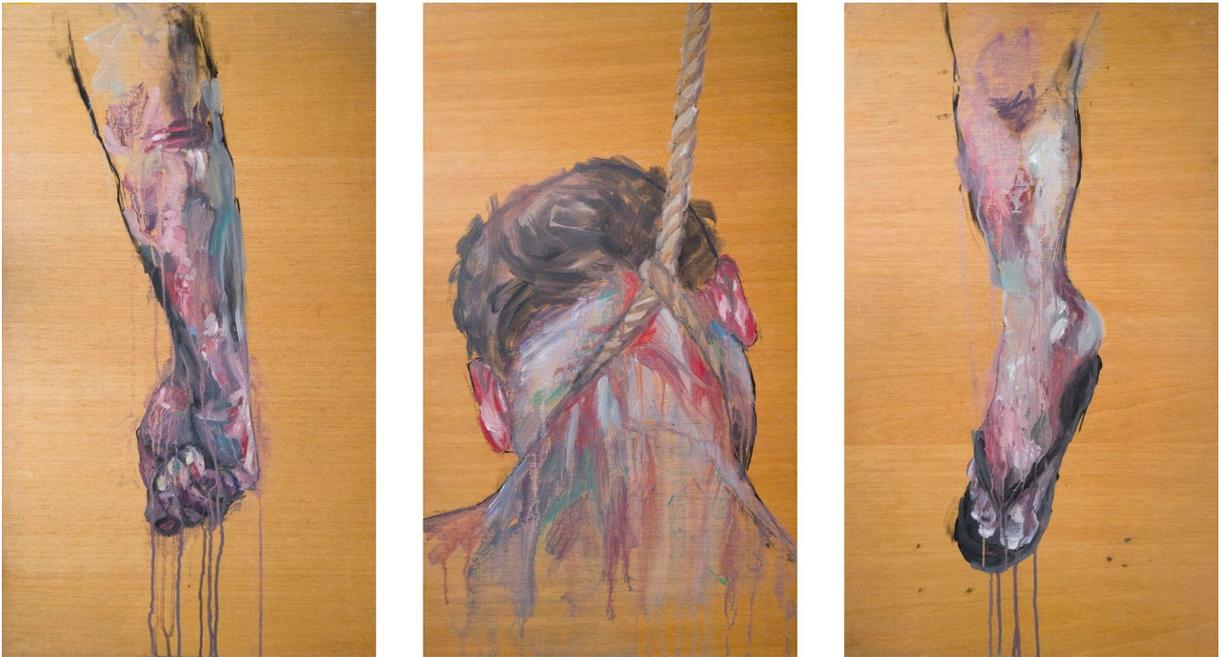


Figura 14: Gotejar (2018)
Acrílica sobre madeira, 86 x 48,7 cm (tríptico)

da imagem ligadas à morte em sua origem, Régis Debray exemplifica a relação de substituição e de mediação que a representação do morto possuía:

O corpo do rei devia permanecer exposto durante quarenta dias. Mas a putrefação, apesar da evisceração imediata e dos processos de embalsamamento, avança mais depressa do que a duração materialmente exigida para a exposição, transporte dos restos mortais (...). Daí, a utilidade de uma efígie exata, verista, do soberano desaparecido (...) Unicamente ela recebe as homenagens; enquanto a efígie estiver exposta, o novo rei deve permanecer invisível. Assim, dos dois corpos do rei, o perecível e o eterno, é o segundo que vem ocupar seu manequim de cera pintado. Há mais na cópia do que no original. (DEBRAY, 1993, p. 25)

O próprio termo *representação* está diretamente vinculado com os mortos; o termo é usado, em língua litúrgica, para designar o caixão vazio parte de cerimônia fúnebre (DEBRAY, 1993, p. 24). Representar algo, significa, em seu sentido mais primário, equivaler-se a outra coisa que não se encontra presente, e a imagem inaugura-se como representação dos mortos, para suprir sua ausência – assim como Cora traça a sombra de seu amado que irá partir, ou ainda como os retratos de antepassados eram modelados em cera e estavam sempre prontos para acompanhar as procissões fúnebres da família, quando todo membro da família que já existiu se fazia presente⁷.

Partindo dessa função inaugural na imagem, que persistiu durante muitos séculos e ainda impacta na maneira como nos relacionamos com as imagens, penso que tornar a imagem matéria, corpo, dar-lhe a putrefação que, originalmente, veio para extinguir, é uma maneira de explicitar o que experiencio em minha rotina profissional. Assim como a alma é transferida do representado para a representação nas culturas antigas, incorporo em mim os cadáveres, quando torno-me imagem. Mas o faço não como tentativa de eternizar quem ausentou-se, mas de explicitar a grande inevitabilidade, de corromper duplamente a imagem: tornando-a carne pútrida, ela apodrece também em seu sentido original de vencer a mortalidade e eternizar o falecido, e vira matéria em devir decadente, em comunhão com a espiral descendente da existência.

⁷ Conforme descrito por Plínio, o Velho, em seu História Natural. Disponível em <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi0978.phi001.perseus-eng1:35.2>.

3. INCORPORAÇÃO

o tempo e a morte no vídeo

3.1 Não há esquecimento, só há abandono

Já no projeto que originou esta pesquisa, a necessidade que senti de ampliar meu processo para outras áreas além do desenho e pintura já estava expressa. Essa necessidade era algo ainda muito incipiente – talvez só uma “vontade”. Naquele momento ainda me parecia uma tentativa de expandir a pesquisa ou, talvez, de questionar-me o porquê da escolha da pintura e do desenho ao tratar daquilo que me propunha.

Com o andamento dos estudos e convivência com colegas artistas, aos poucos, estas questões foram se clareando. A tomada de consciência de que meu objeto de pesquisa é a minha própria experiência pessoal com os cadáveres (e todo seu contexto ou seja, o pós-morte), ao invés de ser os cadáveres ou a morte em si, abriu diversas possibilidades de abordagem em novos trabalhos. Além disso, diversos acontecimentos pessoais acabaram trazendo reflexões sobre como o que vivo em minha vida pessoal influencia a expressão de minhas experiências profissionais através de minha poética visual.

Neste momento, através de uma crescente convivência, surgiu um projeto de foto e vídeo performance com a artista Manoela Furtado. Tanto por aproximações do objeto de pesquisa quanto por questões pessoais similares que passávamos, confluímos em ideias que participavam de nossas duas buscas artísticas pessoais, e decidimos então fazer um trabalho em conjunto, mas que fizesse parte do corpo de trabalho de ambos. Havia já, por minha parte, alguns projetos de vídeo-performance

que sem amadurecimento ou concretização, e esta experiência foi importante para que eu pudesse refletir como esta mídia ainda não presente em meu processo poderia relacionar-se com o que já havia sido construído até então.

O trabalho resultou em uma vídeo performance intitulada *Moldes Internos* (2018) (fig. 15) e uma série fotográfica nomeada *Nunca mais* (2018) (fig. 16). O trabalho partiu de uma série de moldes dentários que Manoela possuía, encontrados na rua, descartados, a partir dos quais desenvolvemos uma série de ações. Ao manipular aqueles moldes e juntar ambas arcadas, montando uma boca com dentes cerrados, logo recordei-me de um procedimento comum durante o ato pericial em um cadáver. Impressionou-me, neste momento, como algo bem diverso de minha poética usual, como estes moldes dentários, imediatamente me trouxeram memórias de minhas experiências com os mortos. Isso veio ao encontro de minha intenção em explorar outras linguagens em minha pesquisa, incluindo, inclusive, esta ideia de desenvolver um trabalho em dupla que faça parte do corpo de duas pesquisas simultaneamente.

Uma das maneiras de estimar a hora da morte de um indivíduo é através da análise do *rigor mortis*, que é o enrijecimento da musculatura em função da decomposição e liberação de substâncias que agem na contração muscular. Uma das primeiras musculaturas a enrijecer em um cadáver é a da mandíbula, portanto, comumente, puxamos o maxilar do cadáver, tentando abrir sua boca, muitas vezes já cerrada por este processo cadavérico, revelando apenas seus dentes em uma mordida involuntária.

Ainda que haja uma contração muscular, não há intencionalidade: é algo frio, duro, isento. Pensando nisso, envolvemos os moldes de gesso em arame, cerrando também suas mordidas, silenciando-os. O arame também faz as vezes de algo frio, duro e externo: rígido e fixo, ele envolve e cerra de maneira inorgânica, sem esticar-se, sem deformar-se. Fizemos, então, uma performance para vídeo, em um local abandonado, no qual repetíamos analogamente a mesma ação, um no corpo do outro: cobrindo nosso maxilar com gesso e cerrando-o envolvendo nossa cabeça com arame, posteriormente suspendendo uma série destes moldes em nossa própria cabeça (fig. 17), sentindo todo seu peso, como uma série de bocas cerradas, silenciadas e abandonadas, das quais somos apenas mais uma.



Figura 15: Manoela Furtado e Eduardo Monteiro
Moldes internos (2018)
Vídeo performance, 05m38s



*Figura 16: Manoela Furtado e Eduardo Monteiro
Nunca mais (2018)(série)
Fotografia, 40x60cm*



*Figura 17: Manoela Furtado e Eduardo Monteiro
Nunca mais (2018)(série)
Fotografia, 40x60cm*

Ao fazer essas ações um no outro deixamos claro essa intencionalidade externa que há no abandono: não é um simples esquecimento. Estes corpos silenciados suportam em si o peso de tantos outros que tiveram o mesmo destino e, talvez por isso, procurem a suspensão que encerre esta tensão. Em um último momento de reclusão, buscando o ermo e o já abandonado como iguais a si, optam por suportar este peso uma última vez.

Assim como os corpos que represento, bem como minha incorporação através da auto-referência na pintura, onde me coloco como cadáver, aqui a pilha de bocas cerradas – que também remete a uma coluna vertebral, pendendo de nossas cabeças – é uma pilha de corpos mortos, em apagamento no ermo do abandono, incorporando-se em nossa própria carne através do gesto que infligimos um no outro.

3.2 Posse e possessão

Após esta experiência de vídeo-performance, e influenciado por ela, passei a criar uma relação diferente com as figuras representadas. Em *Suspense* (2018) (fig. 13), a pintura na lona, na qual decidi utilizar fotografias de mim mesmo, feitas especificamente para aquele trabalho, como referência, as poses eram inspiradas em minhas experiências profissionais; mas apesar de, inicialmente, o motivo de me utilizar como referência fosse simplesmente o de possuir imagens mais próximas daquilo que eu planejava pintar, esta inserção de autorreferência tomou outra proporção.

A primeira tentativa de produzir uma vídeo-performance foi feita no começo do ano, como um teste para um projeto. Acabei deixando a ideia de lado por uma série de problemas pessoais, retomando os arquivos durante a edição do material obtido na performance com Manoela. O vídeo é simples: minha mão, imóvel, muda de coloração com sua circulação sanguínea trancada, em duas tomadas subsequentes (fig. 18).

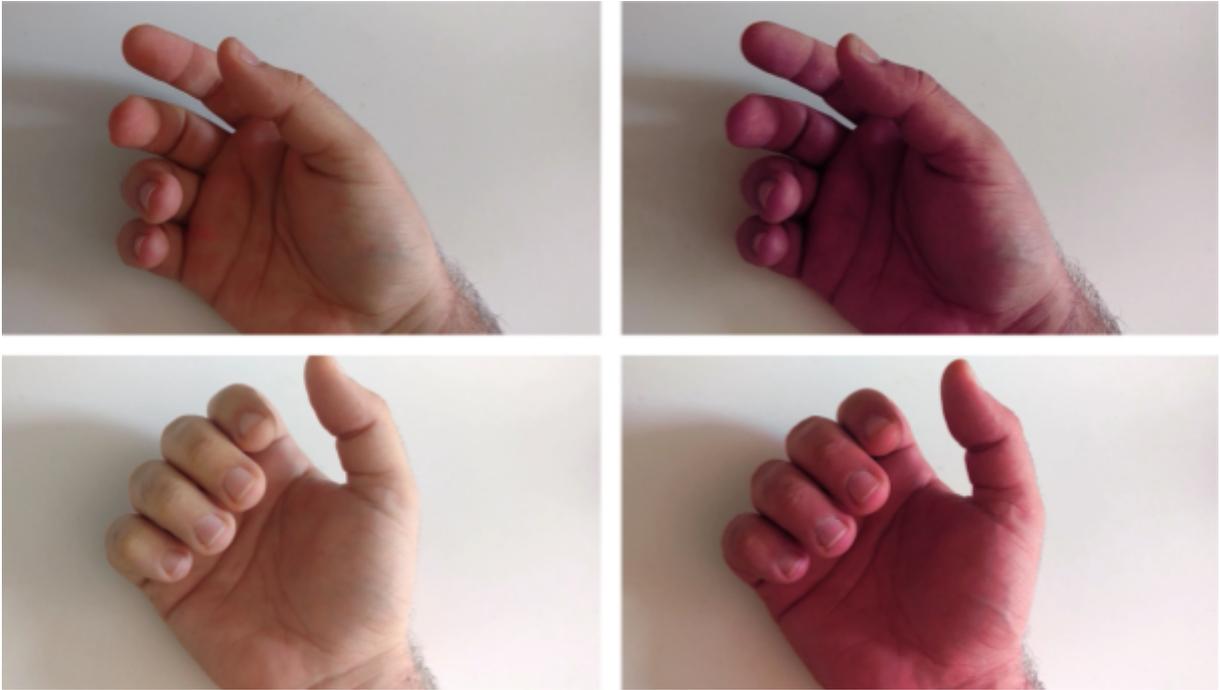


Figura 18: Pintura Corporal (2018)
Vídeo, 00m 46s (composição de stills)

Não havia um pensamento sobre esta ação enquanto a planejei e executei; apenas procurava diferentes formas de tratar do devir da carne. Como não relacionar com minha própria carne? Ela está aqui, disponível. Basta apenas sujeitá-la a condições semelhantes daquela desfalecida. Segundo Merleau-Ponty, “quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 269). Cortando a circulação de minha mão com um elástico, o sangue passa a acumular e tingir a pele, assim como a gravidade o faz com os fluidos corporais quando o coração não mais bate.

Ao repensar esta primeira tentativa em vídeo, e ao visualizar, na pintura anterior, meus pés desenhados na lona, com a tinta escorrendo, surgiu-me a vontade de experimentar realizar aquela imagem como uma ação registrada em vídeo (fig. 19). Diferentemente das experiências anteriores em vídeo, desta vez o interesse parecia estar, de forma mais direta, ligado à relação entre as questões pictóricas da pintura com as transformações da matéria em decomposição. Ao fazer o projeto para transpor o que fora feito em desenho e pintura para a linguagem do vídeo, senti que havia algo de diferente que me possibilitava resolver aspectos dessa ambiguidade entre o pictórico e a transmutação da matéria. Ainda imerso nas preparações e sem visualizar o resultado final, não pude perceber exatamente o que estava começando a surgir.

O processo de produção do vídeo em si partiu de algumas premissas: o vídeo seria na vertical, como a pintura feita anteriormente, com intenção de ser apresentado em um projetor deitado de lado ou uma televisão na mesma posição; meus pés estariam imóveis, aparecendo da canela para baixo, no lado superior esquerdo do quadro; tinta escorreria das minhas pernas, aos poucos, usando inicialmente cores que remetessem a processos de decomposição do corpo, como vermelho e alguns tons mais escuros, mas introduzindo, aos poucos, tons mais pictóricos e artificiais, como verdes e azuis, explicitando as tintas e a relação com a pintura, especialmente com tonalidades que utilizo em meus trabalhos.



Figura 19: Suspenso II (2018)
Video, 4m51s (still)

A maior dificuldade do trabalho foi resolver o enquadramento e como eu me posicionaria para obtê-lo. Fiz diversos testes, mas a única maneira de ter a sensação de um corpo pendurado da maneira que eu buscava era realmente estando em uma altura considerável, já que havia um grande espaço vazio na parte de baixo do quadro que evidenciaria qualquer tentativa de resolver esta questão utilizando-se apenas de um ângulo de câmera.

A melhor solução encontrada foi, de alguma maneira, ficar sentado acima de 2 metros de altura, com os pés soltos. Porém, havia a necessidade de um espaço aberto em profundidade atrás da imagem; ao utilizar qualquer estrutura como um muro ou outra construção, a planaridade e proximidade da estrutura com os pés reduziam drasticamente o impacto, evidenciando a possibilidade de ser apenas alguém sentado no topo de um muro. Com isso as soluções mais fáceis, como muros ou marquises de telhado tiveram que ser descartadas.

Decidi tentar utilizar um espaço de pátio que tenho disponível nos fundos de uma casa da família. Havendo diversas árvores, imaginei que conseguiria, de alguma forma, fazer alguma estrutura suspensa. Acabei utilizando uma rede de descanso, presa a uma árvore em uma ponta e em uma viga do telhado em outra, em torno de 2 metros de altura. Fiz diversos testes com temporizador para conseguir ajeitar o ângulo, posteriormente conseguindo ajuda para fazer a filmagem em si.

Optei pela utilização de tripé e uma câmera estática por não ter interesse em inserir de maneira mais pungente a presença de um observador ativo. A intenção é focar apenas na suspensão da matéria, em sua imobilidade, e no escorrimento da matéria – tinta. Esse isolamento ou abandono motivou, então, a escolha de um ponto de vista fixo e imóvel.

Sentado na rede, com os pés pendurados para baixo e imóveis, apenas mexendo-se com o leve balançar que a árvore transmitia para as cordas, fui escorrendo os diversos tons de tinta guache. Optei por fazer algumas misturas prévias, tentando não deixar os tons tão gritantes. O guache escolar foi escolhido pela pouca necessidade de uma tinta de maior qualidade, em função do uso, e pela fácil solubilidade em água para obter a densidade do para o escorrimento – e, é claro, também pelo seu custo.

Porém, em função do grande tempo despendido para solucionar a suspensão em si, acabei fazendo as misturas das tintas já em cima da rede, e com a luz difusa que não só dificultou a visualização dos tons a olho nu, mas também reduziu bastante a saturação da imagem captada pela câmera. Com isso, pouco apareceram os tons mais pictóricos, e a transição de escorridos mais orgânicos e corpóreos para cores mais vivas que evidenciassem a materialidade da tinta acabou não ocorrendo, ou, ao menos, ficando muito reduzida, o que projetou a necessidade de refazer o trabalho. Neste momento, optei por utilizá-lo em preto e branco, neutralizando as cores e deixando que a relação com a pintura se forme através do contexto expositivo.

Os resultados obtidos, contudo, já confirmaram algumas suspeitas e marcaram a consolidação das experimentações com vídeo como uma linguagem importante em minha pesquisa. Um dos aspectos que, já na preparação, eu havia sentido, mas não havia compreendido, é a inserção da temporalidade, característica essencial da vídeo filmagem. Penso que a passagem do tempo no vídeo é crucial para enfatizar a imobilidade do corpo, o peso da matéria, a suspensão, e todos estes elementos que busco explorar. Muitas dessas questões são problemas centrais nas representações das figuras em pintura e desenho. Calabrese aponta o problema da representação da temporalidade na pintura em *Como se lê uma obra de arte*, falando especialmente do movimento e da transição do da vida para a morte no corpo.

Partindo deste ponto de vista, poder-se-ia escrever uma história da pintura como história da investigação cada vez mais apurada da momentaneidade do movimento e do tempo com que este se relaciona. (CALABRESE, 1993, p. 85)

A representação do movimento físico é sempre um desafio, mais ainda a transição de um moribundo em seu momento final. Porém, vejo que mesmo o corpo morto possui esta dificuldade: como evidenciar que esta matéria não só está parada, mas é inerte?

Calabrese aponta ainda que este ato de morrer é uma transição, ainda que seja, também, instantâneo: é uma ideia de devir. (CALABRESE, 1993, p. 86) Porém,

este devir que esvazia o sujeito transformando-o apenas em matéria continua a agir; esta transição da vida para a morte não cessa no último suspiro, a contrário, é um lento processo de transformação contínua desde o ventre até a total dissolução do cadáver.

Outras possibilidades que eu pretendia explorar, como experimentação, incluíam a fotografia. Porém, vejo agora que ela se aproximaria muito das mesmas dificuldades que enfrento nos trabalhos de pintura. Evidenciar a inércia dessa matéria e distanciá-la de um interesse puro na figura humana acadêmica continua sendo um desafio; porém, o trabalho em vídeo não só consegue resolver isso de maneira mais direta, como também transporta essa significação para trabalhos de pintura e desenho quando encontra-se com eles em um contexto expositivo, relacionando as diferentes mídias e articulando as diferentes linguagens ao redor do que me proponho a discutir.

A inserção da temporalidade através da linguagem do vídeo mostrou-me como esta era uma questão já presente em meu objeto de pesquisa: como pensar em experiência, memória, devir e matéria sem cruzar estes conceitos com a questão do tempo? Partir de minha própria experiência ao invés de focar-me na pura representação destes corpos – seja na pintura ou no vídeo – também foi algo que se evidenciou neste momento.

É precioso, porém, observar a vida com os próprios olhos, sem se deixar levar pelas banalidades de uma simulação vazia que vise apenas o representar pelo representar e a expressividade na tela. Creio que a verdade destas observações ver-se-ia confirmada se pedíssemos que nossos amigos nos narrassem, por exemplo, as mortes que eles próprios presenciaram: estou certo de que ficaríamos espantados com os detalhes das cenas, com as reações individuais das pessoas envolvidas, e, sobretudo, com o absurdo de tudo – e ainda, se me permitem usar um termo tão pouco adequado, com a expressividade daquelas mortes. (TARKOVSKI, 1998, p. 25)

Tarkovski, em seu livro *Esculpir o tempo*, traz diversas observações relevantes para pensar minha pesquisa – como a citação acima –, ainda que fale sobre cinema. Tendo como tema central a questão do tempo, outro ponto relevante que o cineasta aborda é justamente a questão da subjetividade do artista ao

“decompor” a realidade através de sua percepção e ao utilizar “uma técnica pessoal de escorço” ao traduzir estas experiências em seus trabalhos. “Em geral, a poesia da memória é destruída pela confrontação com aquilo que lhe deu origem” (TARKOVSKI, 1998, p. 30). Difícil não notar as expressões utilizadas, que se aproximam tanto de meus interesses (decomposição, escorço), e de como é inevitável tocar o assunto da morte ao falar do tempo.

Meu interesse na linguagem do vídeo está justamente nesta qualidade – a temporalidade – que Tarkovski evidencia como sendo a característica principal desta mídia. O que busco na temporalidade é justamente a oposição a esta inércia da matéria morta, a ausência do indivíduo no tempo, a “morte do tempo individual” (TARKOVSKI, 1998, p. 64). O movimento que evidencia a passagem temporal aqui acontece apenas através das transformações da matéria imóvel.

Com isto, este trabalho veio a tornar-se um ponto importante para o pensamento do conjunto expositivo e de como resolver problemáticas persistentes em trabalhos antigos através dos diálogos com outras mídias. O próprio trabalho que inspirou o vídeo foi feito em um único pedaço de lona de banner, em um movimento que involuntariamente comecei a fazer reduzindo a complexidade dos suportes, antes montados por diversas peças de materiais distintos. Ainda que isso ainda faça parte do que pretendo explorar, esses materiais, por si só, também têm mostrado uma força poética de diálogo muito forte com as questões que procuro investigar. Porém, até recentemente, não conseguia imaginar como isso poderia se encaixar como trabalhos autônomos.

Pensando nos trabalhos como um conjunto expositivo, a partir destas relações criadas neste vídeo, a discussão sobre a matéria parece protagonizar mais minha pesquisa do que o corpo somente. Com isso, ao lado de vídeos e pinturas, abre-se a possibilidade da matéria fazer-se presente de maneira pura, com os materiais antes utilizados somente para suportes de pinturas assumindo um papel autônomo e através da relação com as pinturas e os vídeos que os acompanham.

A apropriação, então, ganha espaço e torna-se mais relevante também como pensamento. Segundo Flávio Gonçalves, em artigo ainda não publicado, “um elemento apropriado torna-se parte daquilo que propomos como nosso, que

desejamos que nos pertença no duplo sentido de posse e de possessão” (GONÇALVES, 2018). Esse jogo de posse e possessão reflete exatamente minha relação com os materiais que manipulo. Tomo posse dos materiais descartados, abandonados na rua, e achava, até pouco, que o movimento era o mesmo quanto aos cadáveres; vejo, a partir deste vídeo, que neste caso o que ocorre é a apropriação desta matéria em decomposição através da possessão, e não da posse. Deixo-me preencher pela morte destes que testemunho, num misto de evocação e invocação, que resultam em uma incorporação - de um corpo para outro.

Torna-se evidente, com isto, o quanto esta abertura para uma nova linguagem foi importante em minha pesquisa. Inicialmente a utilização do vídeo era apenas uma previsão em uma tentativa inocente de expandir a investigação poética, sem maiores pretensões. A inclusão do vídeo estava ao lado de possíveis fotografias e intervenções urbanas. Eram possibilidades amplas sem qualquer projeção mais concreta. Mas desta abertura e experimentação com outras linguagens, que pareciam inicialmente serem acessórios, acabaram aparecendo soluções para questões daquilo que eu considerava como o principal no trabalho: a representação da figura na pintura e desenho. Em um movimento duplo, o vídeo não somente mostrou-se mais que um acessório, tendendo a dividir importância com outros trabalhos, mas, ao mesmo tempo, reforça e ressignifica trabalhos anteriores.

Assim, torna-se mais evidente o objeto de pesquisa; a discussão antes parecia entrar na pintura, provavelmente por uma vaidade pessoal e um hábito arraigado no desenho. A obsessão com a representação ainda continua, mas vejo que, em seu cerne, o que existe é um fascínio pela matéria e seu inevitável devir; a mutabilidade decadente que espreita tudo que se constitui como corpo, e todo peso que isso carrega.

Quando Artur Barrio (1945) colocou trouxas de pano com material orgânico e pedaços de carne em terrenos baldios do Rio de Janeiro e no principal rio que corta Belo Horizonte, em seu trabalho *Situação T/T* (1970), mais conhecido como *Trouxas Ensanguentadas*, havia uma forte motivação política em relação a ditadura militar e o esquadrão da morte. Porém é inegável a força desta matéria enrolada e exposta; Viviane Matesco, falando sobre o trabalho de Barrio, diz que a dificuldade

em olhar diretamente um cadáver e o ato de cobri-lo com um lençol é uma recusa ao reconhecimento de nossa própria mortalidade:

O corpo como aquilo que delinea nossa finitude radical nos determina uma forma que reconhecemos no espelho, ou na sombra, que nos faz presente em nossa ausência imediata. A sombra agarra sua presa para recompor a ausência pela imagem: negocia com o invisível através da visualização, representando-o. A imagem tinha uma função mediadora entre os vivos e os mortos, não é um fim em si, mas meio. Opomo-nos à decomposição da morte pela recomposição da imagem. (MATESCO,2009, p. 50-51).

Penso que, assim como Barrio, tenho tanto interesse no viés político quanto na materialidade da decomposição. Porém, creio que meus interesses são inversos, partindo mais da exploração fenomenológica do que da ação como posicionamento político. Explicitar estas imagens é um movimento inverso ao que Matesco nos mostra como função da imagem mediadora entre os mortos: ao invés de servir como oposição à decomposição da morte, ela vem nos lembrar e desvelar de nosso próprio destino inevitável – e, com isso, todos paralelos da morte e violência em nossa própria sociedade. Surge, então (de maneira mais sutil e indireta do que em Barrio), o que penso ser uma reflexão social inerente em meus trabalhos, que dá-se pelo enfrentamento com a *Verdade* Nitzcheana, trazida na alegoria de Sileno respondendo à pergunta do rei Midas de qual, dentre todas as coisas, era a melhor e preferível para o homem:

Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer. (NIETZSCHE, 2007, p. 36)

O fato de eu usar meu próprio corpo como veículo para estas ações – e não dirigir outra pessoa – também se provou importante. Para mim é inevitável projetar-me naqueles corpos inertes, sem vida – especialmente nos casos de suicídio, onde há uma tomada de decisão, ainda que desesperada. Ver a matéria crua, decompondo-se, todos odores e líquidos que se formam logo nas primeiras horas após a morte, é, para mim, um grande convite para visualizar aquilo que todos

somos. O horror e fascínio dessa identificação com a carne pútrida foi aquilo que, enfim, me motivou desde o começo desta pesquisa.

Na morte de um outro, enquanto nós, que sobrevivemos, esperávamos que a vida daquele que está imóvel perto de nós se prolongasse, de repente, nossa espera dá em nada. Um cadáver não é nada, mas esse objeto, esse cadáver é marcado desde o início pelo signo nada. Para nós que sobrevivemos, esse cadáver, cuja decomposição próxima nos ameaça, não responde a nenhuma expectativa semelhante à que tínhamos desse homem estendido enquanto vivo, mas a um medo: assim esse objeto é menos que nada, pior que nada.
(BATAILLE, 1987, p. 38)

Menos que nada, pior que nada. Ver o corpo como uma matéria descartada e abandonada assim como as caixas de papelão velhas e os restos de móveis de madeira deixados na rua foi a primeira relação que estabeleci; agora, de maneira mais incisiva, assumo a mesma posição, revivo minhas memórias ao lado desses incontáveis cadáveres que já manipulei e fotografei e coloco-me no lugar deles.

4. INÉRCIA

o peso do vazio

Durante meu processo de pesquisa encontrei, como é de se esperar, diversas dificuldades. Algumas destas, porém, vieram de repercussões atuais de minha vida pessoal, que abordei de maneira superficial anteriormente. Ainda que não seja objeto direto desta pesquisa tratar da depressão como doença ou discutir suas relações em minha poética visual, seria desonesto simplesmente ignorar este fato visto que houve um hiato forte e longo durante o desenvolver deste trabalho.

Isto trouxe, tanto por motivos práticos quanto por reflexões que partiram daí, mudanças nos rumos dos trabalhos. Partindo de observações após a qualificação, decidi focar-me novamente nas pinturas e desenhos, tendo sentido que, ainda que tenham sido processos importantes no desenvolvimento da pesquisa, os trabalhos de apropriação e vídeo ainda precisam de amadurecimento que, neste momento, não mostra-se possível. Além disso, a ideia de uma projeção minha nesses cadáveres, como que tomando o seu lugar, precisa partir do pressuposto de que algo nos diferencia - para que algo motive esta ação de troca, ou incorporação. Essa diferenciação, em contraste com a identificação também reconhecida ao visualizar os corpos, me parece algo a ser resolvido primeiramente nas pinturas, onde esta dicotomia iniciou.

O tratamento linear, com massa pictórica concentrada em pontos específicos da figura, que começou no trabalho *Suspenso* (2018) (fig. 13), tornou-se

um dos focos de exploração. Ainda que a tinta localizada dê uma sensação de gravidade, retiro o peso da figura com as linhas limpas, sem preenchimento na maior parte da figura, revelando o peso que já existe na matéria do suporte, e integrando o corpo de ambos em uma única matéria.

Os trabalhos *Pendurado* (2018) (fig. 20) e *Inerte* (2018) (fig. 21) já buscaram desenvolver estes aspectos, e estiveram presentes em uma exposição feita em conjunto com Manoela Furtado onde partimos dos trabalhos conjuntos citados anteriormente (*Moldes Internos* (2018) (fig. 15) e *Nunca mais* (2018) (figs. 16 e 17)) como centro da exposição, porém, explorando relações entre nossos trabalhos individuais. A exposição foi intitulada *Não há esquecimento, somente abandono*.

O trabalho *Pendurado* (2018) (fig. 20) tenta retomar, de certa maneira, a exploração com a construção de um suporte, porém, almejando em uma unidade maior entre as peças - no caso, duas chapas de madeira encontradas juntas na rua. Ainda que sejam materiais muito similares, novamente a presença do suporte parece disputar espaço com a figura - ainda que as linhas cruas que formam a figura ajudem a criar uma unidade.

Com isso, no trabalho seguinte - *Inerte* (2018) (fig. 21) - o movimento para integrar a figura ao fundo foi mais intenso. O suporte, neste caso, uma chapa metálica, percorre continuamente a figura, procurando constituir sua carne, num movimento que integra ao mesmo tempo que define - por contraste com as linhas e tintas - as formas do corpo representado. Busco uma tensão entre a pose da figura, que possui certa rigidez, quase estática, advinda da inspiração e referência de um corpo preso nessa pose em seu estado de *rigor mortis*. A carne está inerte, suspensa, quase flutuando, mas a massa pictórica escorre, levando consigo a pouca cor aplicada no metal.

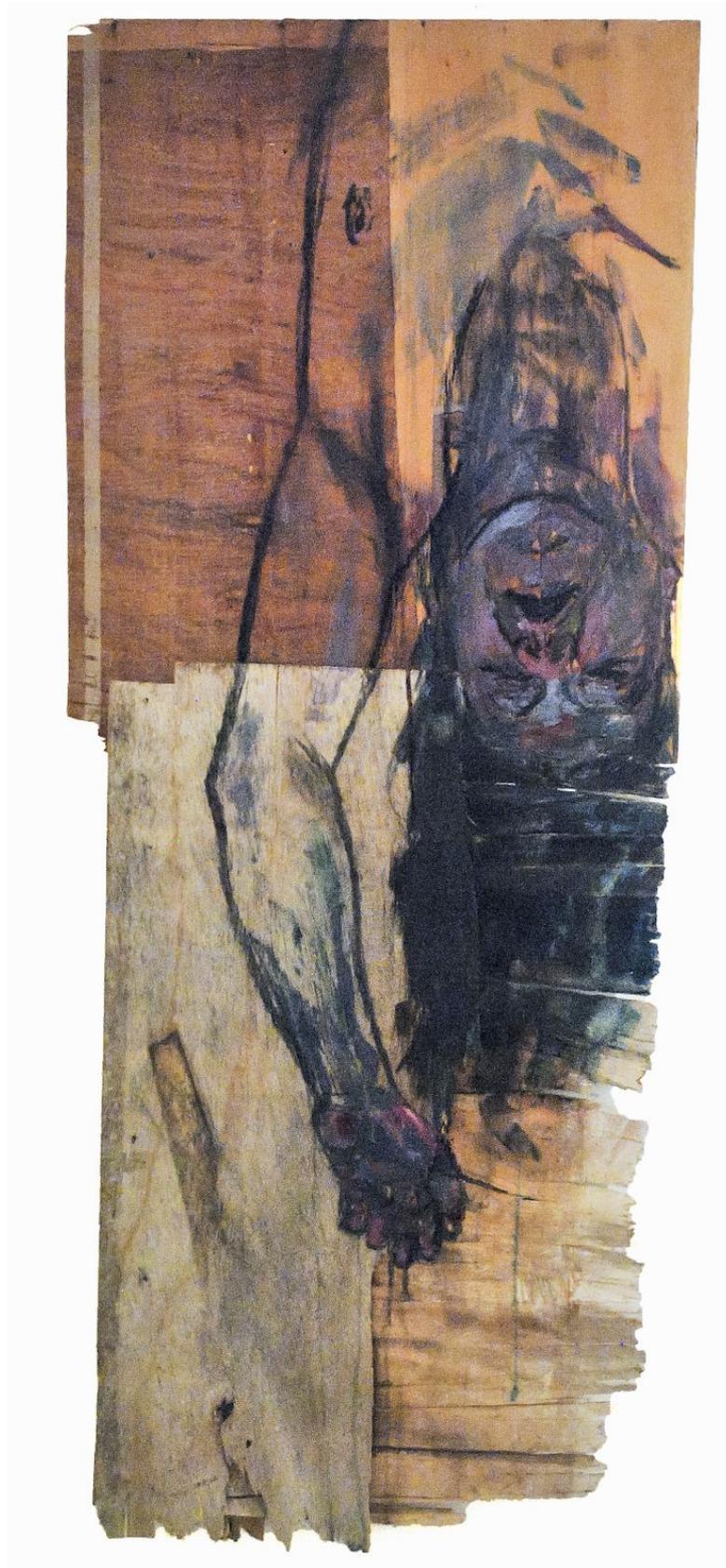


Figura 20: Pendurado (2018)
Acrílica e carvão sobre madeira, 146 x 60 cm



Figura 21: Inerte (2018)
Acrílica e carvão sobre metal, 115 x 115 cm

Merleau-Ponty diz que:

A carne do mundo, (o "quale") é indivisão deste Ser sensível que sou, e de todo o resto que se sente em mim, indivisão prazer-realidade - (...) A carne é fenômeno de espelho e o espelho é extensão da minha relação com meu corpo. (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 231)

É indiscutível a identificação que temos ao ver um cadáver. Mas também há um estranhamento, para além do choque e do medo. Não só a questão da finitude e dessa inevitabilidade, mas o enfrentamento com o que acontece depois, com o pós-morte. Essa relação da minha carne com a carne do outro encontra um ruído: a identificação acontece ao mesmo tempo, e em conflito com, a surpresa causada pelos fenômenos *post mortem*. A imobilidade, as cores, o cheiro, a rigidez, liquefação, e até mesmo os sons causados pela movimentação daqueles que manipulam o cadáver criam um movimento contínuo de disputa entre o afastamento e reconhecimento. Assim, linha e tinta, escorridos e imagem estática, suporte e figura integram-se pelos contrastes.

Ainda explorando estes contrastes, após o hiato mencionado anteriormente, procurei explorar de outra forma as relações de pintura e desenho em *Repouso* (2019) (fig. 22). Voltando a utilizar papelão, porém, em um único pedaço sem sobreposições ou colagens, duas figuras se sobrepõem parcialmente. Em um processo parte de memória, parte de autorreferência, busquei o contraste anteriormente mencionado diferenciando o tratamento entre as figuras parcialmente retratadas. A massa pictórica não se encontra tão esparsa como anteriormente, sendo mais dominante sobre o material do suporte, em contraste com os trabalhos anteriores. O desenho do braço, quase que exclusivamente com linhas, em parte veio para balancear essa diferença.

Há uma certa naturalidade nas tonalidades, porém, que fez-me notar com mais cuidado nos efeitos das cores utilizadas em *Suspense* (2018) (fig.13). A artista Sally Mann disse em entrevista ao *The Guardian*: "o cheiro não me incomodou. E você deveria ver as cores - elas são realmente lindas. Como Wallace Stevens disse, a morte é a mãe da beleza" (MANN, 2010, *tradução nossa*).



Figura 22: Repouso (2019)
Acrílica e carvão sobre papelão, 114x147cm

Na série *What remains* (fig. 23), Mann desenvolveu uma série de fotografias na “fazenda de corpos”, nome pelo qual é popularmente conhecida a área da Universidade do Tennessee onde a decomposição de corpos humanos é estudada a céu aberto, sendo deixados por semanas ou meses até completarem todo seu ciclo..



Figura 23: Sally Mann (1951-)
Sem título (2000)
 Gelatin Silver Print, 76,2x96,5 cm, edição de 3.
 Gagosian Gallery

Já o artista Andres Serrano desenvolveu uma série de fotografias dentro de um necrotério, de maneira tão ou mais explícita do que Mann, em especial pelas cores e pela iluminação cuidadosa utilizada por Serrano.

“Eu nunca vi os corpos como cadáveres ou defuntos. Eu os chamei de meus modelos, meus assuntos. Eu estava interessado na maneira como eles ainda tinham uma presença humana, que algo de suas almas estava intacto” (HEARTNEY, 2003, *tradução nossa*).

Ambos artistas parecem partilhar a fascinação pela beleza do pós-morte. Especificamente em *Smoke Inhalation XIII* (1992) (fig. 24), fica explícita a relação cromática que vejo entre os lívres cadavéricos (as manchas coloridas presentes no

rosto do cadáver - ou do modelo?) e entre as pinceladas pictóricas - daí os *Livores Pictóricos*.

Ambos artistas costumam ser cercados por controvérsias devido a natureza de seus trabalhos. Mann ressalta a questão dúbia da morte em nossa sociedade



Figura 24: Andres Serrano (1950-)
Smoke Inhalation XIII (1992)
<https://andresserrano.org/series/the-morgue>

contemporânea, onde “há uma nova prudência sobre a morte. Nós a levamos para o hospital, atrás de cortinas, e não usamos lenços pretos para reconhecer sua presença. Se tornou imencionável” (MANN, 2010, *tradução nossa*).

A mudança na relação que temos com a morte pode ser explicitada através de imagens de períodos

distintos do passado. Uma obra singular de um tema recorrente na história da arte para pensarmos esta questão é *O corpo do cristo morto no túmulo* (1522) (fig. 25) de Hans Holbein, o jovem.

A face verde-acinzentada do homem morto vira-se em sua direção, cabelo duro e seco espalhado sobre o bloco de pedra coberto com um manto branco, barba apontando para cima ao baixo teto da caixa selada na qual o cadáver descansa enterrado. Pés escurecidos repousam perto da parede do invólucro de pedra. A mão direita se equilibra na beirada do lençol amarrotado. O corpo está nu exceto por uma tanga. Ossos pontudos e músculos estendidos cutucam uma pele que sucumbe sem vida. (...) sangue escuro endurecido em um ferimento feito por uma lança; o sulcado vazio da caixa torácica; aqueles pequenos, cegos olhos.
 (JONES, 2009, *tradução nossa*)

A descrição do jornalista do *The Guardian* é precisa; as extremidades escurecidas, os tons verdes, os olhos sem vida mostram a proximidade do pintor com a aparência de um cadáver. Aqui a morte era glorificada, dentro do ideal cristão, como a redenção. A imagem evocava piedade e, claro, medo da mortalidade, que só



Figura 25: Hans Holbein, o Jovem (1497-1543)
Corpo do Cristo morto no túmulo (1521)
Óleo e têmpera sobre madeira, 32,4x202,1cm
Kunstmuseum Basel

seria vencido através da salvação oferecida pela Igreja. Não havia o distanciamento que possuímos hoje, onde ela só é aceita quando espetacularizada através da mídia ou da cultura popular. Essa transição é, também, recente, como podemos observar através das populares fotos vitorianas de familiares falecidos (fig. 26).



Figura 26: Sem título (Séc. XIX)
Casal com filha falecida
Fonte: <https://www.bbc.com/news/uk-england-36389581>

Como as fotos costumavam ser de longa exposição devido ao dispositivo fotográfico da época, podemos ver que a jovem parece muito mais definida do que os pais, justamente por não se mover - o que dá um destaque especial justamente para aquele que já faleceu, deixando os vivos fantasmagóricos.

Ainda que não com o intuito de chocar, ou de ser tão explícito quanto Mann ou Serrano, buscar este estranhamento que caminha entre a identificação e a repulsa continua sendo desafiante. Com minha rotina profissional

concomitante à pesquisa, acabo sempre me confrontando com esta realidade de forma física - visual, olfativa, tátil. Após *Repouso* (2019) (fig. 22), atendi uma

ocorrência de feminicídio, que, apesar de não tão comum quanto os homicídios relacionados com tráfico de drogas, também é uma constante em meu ofício.

Há algum tempo não fazia um trabalho com um corpo feminino - desde *A resposta mais confortável* (2015) (fig. 10) - porém, resolvi não utilizar uma referência direta. Em *Sempre fui bom* (2019) (fig. 27) - título com trecho da carta entregue à vítima do feminicídio que inspirou o trabalho - havia separado uma lona encontrada em uma praça pública próxima de minha casa faziam algumas semanas, então, fiz um esboço em cima de uma fotografia do suporte e desenvolvi o desenho de maneira mista a partir de memória e referências diversas.

Ficam mais explícitas, nesse momento, as variações cromáticas concentradas nas mãos e rosto, e o suporte carrega intensamente sua superfície através do corpo. Ainda que não tenha me referido a fotos do caso que inspirou a imagem, e que não haja qualquer semelhança física com a vítima, a sensação de que era uma espécie de lembrança ou registro findo foi constante durante a sua feitura. John Berger diz que “as pessoas falam do frescor da visão, da intensidade de ver algo pela primeira vez, mas a intensidade de ver pela última vez é, creio eu, muito maior” (BERGER, 1993, p. 146, tradução livre de Flavio Gonçalves). Essa é uma sensação crescente que tenho tido com meus trabalhos: certa urgência, mesmo que não haja, em si, uma ligação direta com a inspiração original, ou uma necessidade de registro de algo efêmero.



Figura 27: Sempre fui bom (2019)
Acrílica e carvão sobre lona, 138x121cm

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação certamente foi um processo difícil e fora do comum em minha curta carreira acadêmica. Senti, por vezes, que tinha abraçado algo que estava um pouco além do meu alcance. Sinto que chego neste momento com a pesquisa ainda em andamento - ainda que, creio, este seja um sentimento comum para todo pesquisador.

Esta investigação, que já estava em curso anteriormente, teve avanços muito importantes: a melhor definição do tema e objeto, as experimentações com outras linguagens, o afinamento das referências teóricas. Eu costumava dizer que trabalhava com a morte; e, de fato, trabalho - tanto no âmbito profissional quanto artístico. Mas meu trabalho não é *sobre* a morte, mas com ela. Ela é uma presença constante - não só em minha pintura, ou em minha vida -, mas que optamos por desviar o olhar. Com este desenvolvimento, vejo que pensar o pós-morte é como devo refletir sobre minha produção. Afinal, nós somos os que ficamos aqui, após ela, lidando com o que resta e com aquilo que se transforma.

A estruturação da pesquisa neste trabalho escrito também trouxe à tona diferentes olhares e possibilidades dentro dos caminhos que percorri. Daí a importância, vejo, de buscar as raízes da mesma como apresentado no início deste texto, no capítulo *O CORPO CAÍDO: experiências em desenho e fotografia*, tecendo uma linha do tempo - não com um viés evolutivo, mas para perceber as nuances das

relações entre o fazer e o pensar, entre a prática e a teoria, que geraram, por fim, as obras aqui presentes.

Neste sentido, as próprias pinturas formam uma linha de pensamento, uma argumentação contínua, que se metamorfoseia. Ainda fugindo de um pensamento evolutivo, creio que a cada fase esta argumentação poética amadurece: retém o que possuía, buscando refinar-se - às vezes distanciando-se para poder produzir um comparativo dialético e ter consciência de si mesma. Isso fica claro no segundo capítulo deste trabalho, *O CORPO SUSPENSO: a gravidade e a pintura*, onde há uma transição visível em relação às origens da pesquisa, porém, há uma tentativa de distanciamento e de busca por novos caminhos.

Este distanciamento aumentou nos trabalhos seguintes, como vemos no terceiro capítulo - *INCORPORAÇÃO: o tempo e a morte no vídeo* -, onde busquei explorar outras linguagens com a intenção de enxergar os problemas que encontrava em minha prática por um outro ângulo. Ainda que tenha gerado muitos frutos, como a exposição *Não há esquecimento, só há abandono*, e a parceria com a artista Manoela Furtado, a tentativa de utilizar das linguagens do vídeo e da performance para tentar solucionar questões práticas da poética se provou uma armadilha: não seria com a busca por outras linguagens que eu poderia resolver as lacunas que encontrava em minha pintura. Ainda que tenha chegado nesta conclusão, este processo foi extremamente importante, pois revelou como estas outras técnicas podem, de fato, contribuir para esta pesquisa - ainda que não da maneira que inicialmente fora planejado.

A realização destas contradições revela-se nos trabalhos finais, como evidenciado no último capítulo, *INÉRCIA: o peso do vazio*. O retorno a linguagem na pintura pareceu-me, inicialmente, como um passo atrás - possivelmente uma repetição de algo que já havia feito. Porém, as experiências anteriores infiltraram-se na pintura, trazendo novas características e mostrando novas possibilidades, especialmente de maneira comparativa aos primeiros trabalhos desta série.

A resolução dos trabalhos foi o avanço mais significativo que observo nesse período. As questões da gravidade e do peso, que entraram de maneira intensa nesse processo, resultaram numa formatação diferente da relação dos suportes com

as figuras. O conceito Deleuziano de *figural*, bem como as reflexões durante a feitura dos trabalhos e as orientações recebidas trouxeram outras soluções nas questões formais, resultando em suportes ainda advindos de descarte e de materiais recolhidos da rua, porém com maior unidade, sem a fragmentação intensa que disputava espaço com as figuras. Figuras estas nas quais a relação entre linhas e manchas pictóricas alterou-se, retirando seu peso e integrando-as no material onde são representadas. As experimentações em vídeo também foram muito frutíferas; acabaram ficando como uma marca de processo, neste momento, mas indicam definitivamente uma nova linha de exploração do mesmo objeto de pesquisa, que reverberou diretamente nas produções posteriores.

Pensando este trajeto de pesquisa como um todo, e não só analisando individualmente cada etapa, vejo que os trabalhos inicialmente possuíam uma pintura que buscava integrar-se ao material do qual o suporte era composto, porém, muitas vezes, acabava tornando-se tímida e diminuta com receio de invisibilizar o material. Vejo esta abordagem como mais bem sucedida quando a linguagem do desenho assume um papel mais importante (como em *Suspense* (2018) (fig. 13) e *Sempre fui bom* (2019) (Fig. 27)), focando as massas pictóricas em pontos específicos e removendo a corporeidade da figura, retirando-lhe o peso para que seja substituído pela gravidade da própria lona.

As experiências com fotografia, vídeo e performance trouxeram a necessidade de explorar outras soluções que se apoiassem mais na pintura em si, partindo da minha experiência sensorial com a carne e o corpo: sentia a necessidade da massa pictórica, e era o que eu via em todas linguagens que experimentava. Tanto no vídeo e vídeo performance, quanto na fotografia, senti-me mais próximo daquilo que procuro quando esta carne era mais evidente de maneira cumulativa, com massa, sensação tátil, pesada por si só. Isso ficou evidente não só com o resultado final das fotografias impressas ou das projeções: durante a própria feitura das obras, com o toque no outro, o gesso, a tinta escorrendo em meu corpo, eu acabava sempre, instintivamente, querendo pintar.

Após estas experiências, quando desenvolvi o trabalho *Repouso* (2019) (fig. 22), tentei conciliar estas questões - ainda que consiga ter maior consciência sobre

essa tentativa apenas agora, de maneira retrospectiva. Os acúmulos constantes de camadas, com menos planejamento e maior experimentação diretamente no objeto final - diferentemente do restante dos trabalhos presentes aqui - resultaram numa imagem por si só diferente formalmente, e que ainda mantém sua conexão com o material, ainda que coberto majoritariamente por tinta. Em parte, *Repouso* resgata características dos trabalhos iniciais, ainda durante meu TCC, como *Decúbito ventral* (2015) (fig. 7), de forma mais madura. Essa organicidade resgatada, mas com uma intencionalidade mais decidida do que nos trabalhos antigos, representa para mim a pontuação final deste momento da pesquisa, ao mesmo tempo que é o ponto de partida para trabalhos futuros.

Dentro do espectro dos referenciais, ainda que tenham sido modestos e não explorados com a profundidade merecida, a visão fenomenológica de Merleau-Ponty, em especial de seus conceitos de *carne* e *carne do mundo* provaram-se extremamente produtivos e essenciais para pensar minha produção. Em conjunto com isto, novas referências artísticas, partindo da fotografia, ajudaram a pensar o trabalho a partir do seu assunto, e não apenas sua técnica, e acabei encontrando muitos apontamentos análogos aos interesses que aqui busquei explorar.

Ainda que não tão profundo, creio que o desenvolvimento aqui presente possa contribuir para o debate que cerca a prática artística de pintura, desenho, relações com a figura e o corpo e, principalmente, questões cercando a morte, o pós-morte e o luto. Todos que abordam estes temas encontram (e encontrarão) diversas dificuldades - internas e externas - além daquelas inerentes à pesquisa em poéticas visuais.

Thomas Condon, fotógrafo de Cincinnati foi condenado à prisão em 2003 quando o laboratorista que revelava suas fotos entregou à polícia negativos que continham fotos de cadáveres tiradas em um necrotério (com autorização da instituição). Os negativos de Condon foram vazados para imprensa, causando grande comoção pública. Condon diz que as fotos eram para um projeto pessoal de arte, e que quaisquer possíveis identificações das vítimas seriam cortadas das imagens. “Eu queria ajudar as pessoas terem uma aceitação de que isso é o que o

corpo é. O corpo representa uma vida vivida. É um mapa da vida de uma pessoa. Quando o corpo é aberto e exposto dessa maneira, é algo muito bonito” (HEARTNEY, 2003). Na mesma cidade, em 1990, Dennis Barrie, então diretor do Centro de Arte Contemporânea, sofreu judicialmente acusações de obscenidade por promotores ao realizar uma “controversa” retrospectiva das fotografias Robert Mapplethorpe.

Vivemos hoje uma época em que todas estas questões parecem mais fortes do que nunca, onde censuras e represálias que pareciam no passado voltam a ganhar legitimidade. Não acho que meu trabalho tenha busque este tipo de questionamento, mas as palavras de Condon me pareceram relevantes para as perguntas que busco fazer com meus trabalhos.

Agradeço àqueles que dispuseram-se a ler este trabalho, e espero que possa ter contribuído em seus questionamentos e pesquisas.

REFERÊNCIAS ESPECÍFICAS

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: LP&M, 1987. 260p.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. 273 p.

BELTING, Hans. *Image, medium, body: a new approach to iconology*. *Critical inquiry*. Chicago, n. 31, p. 302-319, inverno 2005.

BERGER, John. *Drawn to that Moment: In the sense of sight: writings*. New York, Vintage Books, 1993.

CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1993. 144p.

HEARTNEY, Eleanor. Is the Body More Beautiful When It's Dead? *The New York Times: Art / architecture*. Nova Iorque, 1 jun. 2003. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2003/06/01/arts/art-architecture-is-the-body-more-beautiful-when-it-s-dead.html>>. Acesso em: 25 fev. 2020.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Edições Antipáticas, 2005. 160 p.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993. 374 p.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007. 179 p.

JONES, Jonathan. Holbein's dead Christ delivers a shock. *The Guardian: Culture / Art & Design*. Londres, 18 jun. 2009. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2009/jun/17/holbein-dead-christ-jonathan-jones>>. Acesso em: 25 fev. 2020.

LUKÁCS, György. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 599 p.

MANN, Sally. *Sally Mann: The naked and the dead*. *The Guardian: Culture / Photography*. Londres, 29 mai. 2010. Entrevista concedida a Blake Morrison. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/29/sally-mann-naked-dead>>. Acesso em: 25 fev. 2020.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2009. 62p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 662 p.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 271 p.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 184 p.

TARKOVSKI, Andrei A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 197 p.

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

AUBERT, Emmanuel de S. Carne e espelho em Merleau-Ponty. *Dois pontos*, v. 9, n. 1, 2012. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/29091/18941>>. Acesso em: 25 fev. 2020.

BACON, Francis. *Conversas com Francis Bacon: o cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. 93 p. Entrevista concedida a Franck Maubert.

BALANDIER, Georges. *Political Anthropology*. London: Penguin Books, 1972. 214 p.

BELL, Bethan. Taken from life: The unsettling art of death photography. *BBC News*. Londres, 5 jun. 2016. Disponível em <<https://www.bbc.com/news/uk-england-36389581>>. Acesso em: 25 fev. 2020.

BENJAMIN, Walter. *The arcades project*. Cambridge: Harvard University Press, 2002. 1074 p.

BLOCK, Jenny. Dead mickey: photographer styles and shoots himself dead. *Huffpost: Entertainment*. Nova Iorque, 07 out. 2014. Disponível em <https://www.huffpost.com/entry/dead-mickey-photographer-_b_5573059>. Acesso em: 25 fev. 2020.

COGGINS, David. Michael Borremans: An Interview. *Art in America*. Nova Iorque, 25 fev. 2009. Disponível em:

<<https://www.artnews.com/art-in-america/features/michael-borremans-62770/>>.

Acesso em: 25 fev. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da Arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015. 328p.

FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge: MIT Press, 1996. 299 p.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. *In*: MOTTA, Manoel B. da (org.). *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. São Paulo: Forense Universitária, 2001. p. 264-293.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: Quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 200 p.

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Ática, 1996. 280 p.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. 438 p.

JEUDY, Henri-Pierre. O texto da pele. *In*: MALYSSE, Stephane. *Opus Corpus: Antropologia das aparências corporais*. Disponível em: <<http://www.each.usp.br/opuscorpus/>>. Acesso em: 25 fev. 2020.

LUKÁCS, György. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 599 p.

MICHAUD, Yves. O Corpo nas artes visuais. *In*: COURTINE, Jean-Jacques; *História do corpo: as mudanças do olhar: o século XX*. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 541-565.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. *In*: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 39-53.

_____. *What does seeing an image mean?* Journal of Visual Culture. Thousand Oaks, vol. 9, n. 3, p. 307-315, dez. 2010. Disponível em <<https://bibliodarq.files.wordpress.com/2013/11/3-c-mondzain-m-j-what-does-seeing-an-image-mean.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2020.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (orgs.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000. 264 p.

SANTOS, Renato dos. Do corpo à carne: Merleau-Ponty e a radicalização do sensível. *PERI - Revista de Filosofia*, v. 9, n. 2, 2017. Disponível em: <<http://www.nexos.ufsc.br/index.php/peri/article/view/2845>>. Acesso em: 25 fev. 2020.

STALLYBRASS, Peter. *Casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. 112 p.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999. 224p.