



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

HEITOR ASSUNÇÃO DUTRA

**A Grande Aventura:
desdobramentos de uma imersão em pintura**

Recife
2020

HEITOR ASSUNÇÃO DUTRA

**A Grande Aventura:
desdobramentos de uma imersão em pintura**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Design.

Área de concentração: Planejamento e Contextualização de Artefatos.

Orientadora: Profa. Dra. Oriana Maria Duarte de Araújo.

Recife
2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

D978g Dutra, Heitor Assunção
A Grande Aventura: desdobramentos de uma imersão em pintura /
Heitor Assunção Dutra. – Recife, 2020.
126f.: il., fig.

Sob orientação de Oriana Maria Duarte de Araújo.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro
de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design, 2020.

Inclui referências.

1. Planejamento e Contextualização de Artefatos. 2. Pintura. 3.
Processo Artístico. 4. Singularização. 5. Capitalismo Artista. I. Araújo,
Oriana Maria Duarte de (Orientação). II. Título.

745.2 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2021-253)

HEITOR ASSUNÇÃO DUTRA

**"A GRANDE AVENTURA:
DESDOBRAMENTOS DE UMA IMERSÃO EM PINTURA"**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Design.

Aprovada em: 15/12/2020.

BANCA EXAMINADORA

Participação via Videoconferência

Prof^a. Dr^a. Oriana Maria Duarte de Araujo (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Participação via Videoconferência

Prof. Dr. Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Participação via Videoconferência

Prof^a. Dr^a. Ana Elisabete de Gouveia (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Participação via Videoconferência

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy (Examinador Externo)
Universidade Federal do Pará

Dedico este trabalho aos meus pais, Ana Lúcia e Robson, que sempre me incentivaram a me aventurar, e à minha avó Lisete, que certa vez, há muitos anos, desejou que a pintura fosse uma realização na minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família que têm apoiado incondicionalmente todos os meus projetos que tangenciam o universo da pintura. Sem esse precioso apoio não conseguiria seguir pintando e pensando minha prática. Agradeço à minha mãe, Ana Lúcia e ao meu pai Robson pelo suporte incomensurável e ao meu irmão Rodrigo, pelos conselhos em tantos momentos. Agradeço aos meus primos que sempre estiveram entre meus melhores amigos e com os quais tanto aprendi, ao longo de tantos anos, sobre as relações entre arte e vida.

A Daniel de Andrade Lima, pela colaboração artística que viabilizou este projeto, pela sensibilidade, confiança e pelas sempre estimulantes trocas de ideias e de imagens. Aos meus amigos Horácio, Stéfany, Carla, Barbara e Milena pelo apoio, pelas conversas infinitas, pelas risadas revigorantes, e por terem feito, mesmo que à distância, com que meu isolamento social durante a pandemia da Covid-19 fosse um pouco mais tolerável. À Isabella Puente, pelas trocas artísticas, à Bruna Rafaella Ferrer, pelas conversas e pelo *Risco!*, à Marcela Dias, pelas muitas horas de conversas sobre pintura, a Guilherme Moraes pelas inúmeras páginas de e-mails trocadas sobre processos artísticos, e aos meus colegas do ateliê Pangéia, Aslan Cabral, Paula Boechat, Bruno Alheiros e Caroll Falcão, com os quais dividi algumas das melhores horas desta aventura.

Agradeço à professora Bete Gouveia, pelas contribuições feitas na ocasião do meu exame de qualificação, e ao professor Gentil Porto Filho, pela colaboração atenciosa, desde o princípio deste projeto, pelas recomendações, trocas e pelo interesse em minha pesquisa. Agradeço à minha orientadora, professora Oriana Duarte, pela confiança depositada em meu trabalho, pelas longas conversas e ensinamentos artísticos e acadêmicos, e por apontar para as lições que podem se apresentar na interface entre estas formas de proceder.

Esta pesquisa contou com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

RESUMO

Relata-se no presente documento o processo artístico que culminou na primeira exposição de pintura do autor desta dissertação: *Escola de Artes Aplicadas*. Conjuga-se à apresentação deste relato noções teóricas que comentam os modos de constituição subjetiva dos sujeitos inseridos na sociedade capitalista contemporânea. Partindo da verificação de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015) em *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*, na qual definem o braço “artista” do capitalismo, busca-se entender a prática de pintura do autor desta pesquisa, que se insere no contexto do capitalismo artista, sob a luz do processo de singularização, isto é, um modo de subjetivação dissidente, como entendido por Félix Guattari e Suely Rolnik (1996) em *Micropolítica: cartografias do desejo*. Questiona-se, assim, a possibilidade de reivindicação de um processo de singularização através da prática de pintura relatada pelo autor desta dissertação que, no próprio proceder deste artista-pesquisador, se configuraria enquanto plano de relação com o mundo, sendo assim um processo permeado pelos dados da subjetividade capitalista dominante.

Palavras-chave: pintura; processo artístico; singularização; capitalismo artista.

ABSTRACT

It is reported here the artistic process that culminated in the first painting exhibition by the author of this dissertation: Escola de Artes Aplicadas (School of Applied Arts). This report combines theoretical notions that comment on the ways in which subjects are constituted in contemporary capitalist society. It starts from the verification of Gilles Lipovetsky and Jean Serroy (2015) presented in *A Estetização do Mundo: Viver na era do capitalismo artista*, who define the “artistic” arm of capitalism, seeking to understand the painting practice of the author of this research, inserted in the context of artistic capitalism, in the light of the singularization process, as understood by Félix Guattari and Suely Rolnik (1996) in *Micropolítica: Cartografias do Desejo*, that is, a mode of dissident subjectivation. Thus, the possibility of claiming a singularization process through the author of this dissertation painting practice is questioned, which, in the very procedure of this artist-researcher, would configure itself as a plane of relationship with the world, therefore being permeated by the data of capitalism’s dominant subjectivity.

Keywords: painting; artistic process; singularization; artistic capitalism.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	SINGULARIZAÇÃO NO CAPITALISMO ARTISTA	13
2.1	CAPITALISMO ARTISTA	13
2.1.1	Hipermodernidade e Hiperespetáculo	16
2.1.2	Hiperconsumo transestético: Hiperarte e hipermoda	20
2.1.3	Hiperindividualismo	23
2.2	SINGULARIZAÇÃO	25
2.2.1	Subjetividade e Desejo	25
2.2.2	Subjetividade capitalística	27
2.2.3	Singularização	29
2.3	UM CORPO SEM ÓRGÃOS NO HIPERESPETÁCULO CAPITALÍSTICO OU A SINGULARIZAÇÃO EM TEMPOS DE CAPITALISMO ARTISTA	31
3	ESCOLA DE ARTES APLICADAS	38
4	PINTANDO À BEIRA DA PISCINA	73
4.1	A BREVÍSSIMA HISTÓRIA DA MINHA PINTURA	73
4.2	DOMINGOS EM PARADISA	82
4.3	FANTASIAS EM CARNE FRESCA	91
4.4	PERSONAGENS DO GÊNERO AUTORRETRATO	99
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
	REFERÊNCIAS	124

1 INTRODUÇÃO

Apresento nesta dissertação o relato do processo artístico que culminou na minha primeira exposição de pintura: *Escola de Artes Aplicadas*, realizada em setembro de 2019 no Museu Murillo La Greca, em Recife, capital pernambucana. Conjugo a este relato noções teóricas que comentam questões relativas aos modos de constituição dos sujeitos no capitalismo contemporâneo.

Na primeira parte apresento o discernimento do campo teórico. Partindo do entendimento de dois livros, traço as bases teóricas para o desenvolvimento desta dissertação, sendo estes, *A Estetização do Mundo: Viver na era do capitalismo artista*, de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015) e *Micropolítica: Cartografias do Desejo*, de Félix Guattari e Suely Rolnik (1996).

A Estetização do Mundo: Viver na era do capitalismo artista expõe as mudanças proporcionadas pelo modo de vida hiperconsumista na organização social e no modo de constituição da cultura, e por consequência, de formação dos sujeitos. A partir disso, apresentarei a concepção de capitalismo artista. Do segundo livro abordado, *Micropolítica: Cartografias do Desejo*, exploro a noção de singularização, pela qual se define uma transgressão em relação à subjetividade dominante do capitalismo, propondo maneiras de subjetivação que escapem à lógica consumista e alienante deste sistema econômico.

O capitalismo artista, membro considerado *transestético* do capitalismo de hiperconsumo, conjuga o racionalismo das operações econômicas do liberalismo ao caráter de enriquecimento subjetivo que passa a ser conferido ao consumo. Este modo de capitalismo acaba por criar sujeitos completamente entregues à irracionalidade do consumo, e são estes consumidores *hiper* que fazem girar as engrenagens desta máquina global.

Segue a esta imersão na hipermodernidade capitalista um breve discernimento sobre o modo de entender a construção de sujeitos no capitalismo a partir do livro *Micropolítica: Cartografias do Desejo*, de Guattari e Rolnik (1996). Nele, os autores discorrem sobre a dominação que o sistema econômico vigente inflige nas subjetividades daqueles sujeitos à sua influência. É sobretudo com o uso das mídias de massa que os dados subjetivos do capitalismo produzirão as subjetividades serializadas que definem a alienação dos sujeitos.

Guattari e Rolnik (1996) defendem que existem proposições, modos de proceder e de inventar, que iriam de encontro à normalização desta subjetividade hegemônica. Os autores chamam estas possibilidades de processos de singularização. Estes processos, de natureza dissidente, se fazem notar tanto na amplitude dos movimentos sociais, quanto no caráter pessoal de algumas invenções de si, que a arte, por exemplo, possibilitaria.

Apresento, ainda, uma pista possível para o processo de singularização através do entendimento do conceito de *Corpo sem Órgãos*, proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012) em *Mil Platôs*. Esta proposição define um corpo parcialmente “desubjetivado”, isto é, que teria se desvinculado de grande parte dos referenciais hegemônicos.

No momento seguinte compararei o entendimento de Guattari e Rolnik (1996) com a visão apresentada em *A Estetização do Mundo*. Perceberemos certa oposição entre algumas ideias apresentadas nestes livros e nos nutriremos desta aparente contradição – que está no cerne da inquietação motora desta pesquisa – para tecer os núcleos subsequentes do texto dissertativo, relacionando às teorias apresentadas, o relato da pintura.

Do trânsito entre esses dois modos de estar no mundo – a prática artística, potencialmente singularizadora e os dados da subjetividade capitalística que me constitui - proponho a seguinte questão: é possível reinvidicar, na manutenção da subjetividade capitalista, um processo de singularização?

Na parte II da dissertação, relato o processo de pintura que resultou na exposição *Escola de Artes Aplicadas*. O artista e pesquisador Daniel de Andrade Lima colaborou artisticamente com este trabalho, posando para mim em sessões de modelo vivo que constituíram alguns dos pontos norteadores da pesquisa artística em apreço. Daniel, além de modelo foi curador da exposição, operando num binômio de amplitude inusual: modelo-curador e curador-modelo.

Neste relato do processo artístico - além de destrinchar as influências, os operadores e os afetos que edificariam o universo das pinturas da *Escola de Artes Aplicadas* - verifico que a pintura começa a se entranhar em esferas da minha vida e da minha constituição que transcendiam o momento de feitura daquele objeto, diante do cavalete.

A parte III, “Pintando à Beira da Piscina”, aborda os desdobramentos da pesquisa pictórica iniciada no contexto da *Escola de Artes Aplicadas*. Debruço-me aí sobre características da pintura que parecem relevantes diante do potencial de subjetivação dissidente que verifico nesta prática artística.

Inicio essa parte da dissertação com uma sessão retrospectiva da minha pesquisa em pintura. No capítulo “A Brevíssima História da minha Pintura”, discorro sobre os interesses que guiavam a prática no início da minha relação com a pintura e verifico a manutenção de muitos destes pontos na pintura que pratico hoje.

Relato, em seguida, o processo de pintura da série *Domingo em Paradisa*, que representou um importante condensador de questões estético-afetivas que pairaram sobre o desenvolvimento do processo anterior, culminando na referida exposição. Esta série é inspirada diretamente por um brinquedo que tive na infância, e que se revelou disparador de uma consciência

para uma série de pontos que se tornaram assimilações basilares para o modo como venho pensando a pintura.

Trabalho no capítulo “Fantasias em Carne Fresca” a noção de *fantasia vitalista* apresentada por Isabelle Graw (2018) em seu livro *The Love of Painting*. Graw (2018) defende que muitos pintores encaram a pintura como um objeto que detém vida e subjetividade próprias. Esta crença fantasiosa teria garantido à pintura um prestígio crítico singular e, além disso, teria feito com que muitos pintores levassem ao limite sua relação de intensidade com o meio pictórico.

No último capítulo da dissertação, “Personagens do Gênero Autorretrato”, busco aprofundar a compreensão da relação que localizo entre pintura e subjetividade. Tento estabelecer proximidades entre as figuras de animais selvagens que pinto e a minha condição de sujeito do capitalismo artista a partir do entendimento de *devenir* de Deleuze e Guattari (2012).

Incluo, nas considerações finais, um breve comentário sobre a série de pinturas na qual trabalho no momento de conclusão desta dissertação. Este “último mergulho” é uma retomada do universo temático que constituiu a *Escola de Artes Aplicadas*, junto à figura de Daniel de Andrade Lima, que posou novamente para mim a fim de fomentar estas novas pinturas.

Chamo esta dissertação de Grande Aventura por acreditar que o processo artístico que nela relato, conjugado ao meu mestrado configurariam, efetivamente uma aventura, isto é, um gênero narrativo, mas também algo que se vive intensamente. Na definição de Giorgio Agamben (2018):

[...] ela designa tanto o acaso quanto o destino, tanto o evento inesperado que põe o cavaleiro à prova quanto uma cadeia de fatos que necessariamente se verificarão. Do primeiro significado, derivam a expressão adverbial *par aventure*, “por acaso”, e o adjetivo *aventureux* no sentido de “arriscado”; do segundo, as múltiplas acepções do termo no sentido de “evento providencial” ou “boa sorte”, “destino adverso” ou “desventura”. Decisiva é, porém, sempre a irresistível implicação do sujeito na aventura que lhe acontece. Como foi sugerido, a aventura é para o cavaleiro tanto encontro com o mundo quanto encontro consigo mesmo e, por isso mesmo, fruto de desejo e de espanto. (AGAMBEN, 2018, p. 28-29).

Foi essa “implicação do sujeito na aventura” que procurei relatar nas páginas que se seguem. Foi com o desejo de atentar aos desdobramentos que o entrelace da pintura à minha vida acarretou que me esforcei por tecer um texto que opera segundo um duplo movimento. Oscilo entre momentos de proximidade e afetação, quando trato de assuntos bastante pessoais que julgo relevantes à pesquisa, e de afastamento, indispensável ao empreendimento crítico.

Dessa maneira, tento apresentar minha vivência na pintura como possibilidade de um processo de singularização. No meu proceder, a pintura se configura enquanto plano de relação com o mundo. Nela, lido com meus afetos e constituições subjetivas, muitas das quais oriundas das produções do capitalismo artista.

Estaria eu em posição de reivindicar um processo de singularização, mantendo-me instalado, em certa medida, no estrato da subjetividade hegemônica? Seria tal empresa possível? Garantir neste arranjo uma promessa de coerência seria viável? Ou devemos insistir em abraçar as contradições que nos alicerçam? Minhas respostas a estas perguntas revelam-se na forma de vestígios extraídos de tentativas, experimentos, leituras e práticas. Apresento a seguir algumas das pistas que surgiram para mim ao longo desta aventura.

2 SINGULARIZAÇÃO NO CAPITALISMO ARTISTA

2.1 CAPITALISMO ARTISTA

A tese defendida por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015) em *A Estetização do Mundo: Viver na Era do Capitalismo Artista* é a de que o sistema capitalista vem, desde a industrialização do século XIX, desenvolvendo um braço artista. Esse membro capitalista emprega, de maneira crescente, efeitos estéticos em suas operações como estratégia de ampliação do alcance de suas ações, garantindo que os indivíduos consumam cada vez mais. Dessa maneira, apela para as emoções e os afetos dos consumidores, que passam a comprar não somente por necessidade, como em outrora fazia a maioria, mas por encantamento, por identificação e por lazer. O novo *capitalismo artista*, ou capitalismo de consumo transestético, como denominaram os autores, perpetua-se nas vidas dos indivíduos, direcionando seus desejos, moldando seus modos de vida, canalizando suas aspirações e objetivos para um único fim: consumir.

Logo na introdução de *A Estetização do Mundo*, Lipovetsky e Serroy (2015) afirmam que “Os aspectos devastadores da economia liberal se impõem com tanta evidência que não podemos pô-los em dúvida” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 13), mas, ao mesmo tempo, salientam a importância de se matizar a observação deste sistema complexo: “Devemos radiografar uma ordem econômica cujos efeitos são menos unidimensionais, mais paradoxais do que afirmam seus mais ferozes contestadores” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 13).

Os autores sustentam, contudo, que este braço do capitalismo, artista, criativo e estetizado, que emprega efeitos emocionais e sensoriais, deve ser entendido, evidentemente, como um sistema que visa agressivamente à maior rentabilidade possível, configurando-se enquanto: “[...] um novo modo de funcionamento que explora racionalmente e de maneira generalizada as dimensões estético-imaginárias-emocionais tendo em vista o lucro e a conquista dos mercados” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.14).

Assim, esse novo modo estético de operar, mescla, de forma a tornar indissociáveis, indústria e cultura. As esferas nitidamente delineadas de outrora dão lugar a uma só produção, imbuída de dados emocionais, evocados por fatores estéticos e dados racionais, característicos da ordem econômica:

Sistema de essência transestética, o capitalismo artista mistura estruturalmente arte e indústria, arte e comércio, arte e entretenimento, arte e lazer, arte e moda, arte e comunicação. Nele, a arte nunca se apresenta de forma pura ou autônoma, mas sempre misturada às lógicas do comercial, do utilitário, do

entertainment. Desse modo, o capitalismo artista deve ser entendido como o estado da ordem econômica liberal que, não tendo mais como eixo fundamental a produção dos bens de equipamento, investe cada vez mais nas indústrias de criação a fim de colocar no mercado uma multidão de produtos e serviços de consumo atraentes, de bens que proporcionem prazer, distração e experiências emocionais. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 70).

É, portanto, um novo modo de produção que surge com o capitalismo artista, uma produção em massa de entretenimento, publicidade e artefatos estetizados. Uma nova sociedade se configura sob este novo estado da economia; uma sociedade hedonista, hiperconsumista e hiperindividualista.

Lipovetsky e Serroy (2015) localizam o nascimento desta sociedade nos anos de 1950, quando, após a Segunda Guerra Mundial, o consumo de bens industrializados se tornou acessível a uma ampla parcela das sociedades industriais. O braço estético do capitalismo já existia desde o princípio da industrialização, mas se manifestava de maneira mais restrita; será a partir da segunda metade do século XX que este conquista a maturidade que o levará à sua amplificação exorbitante estendendo-se ao início do século XXI.

O que se verifica nos tempos atuais é um desenvolvimento colossal das empresas do setor criativo, elevando a dimensão artista/ estética/ criativa do capitalismo a um grau de importância inédito. Antes restritas e secundárias, as operações de ordem estética do capitalismo se tornaram estruturais: “É essa incorporação sistêmica da dimensão criativa e imaginária aos setores do consumo mercantil, que autoriza a falar de um regime artista do capitalismo” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 41). O crescimento das ações estéticas do sistema capitalista se deve ao estabelecimento de novos mercados para os artigos industriais, cada vez mais diversos; à autonomização da economia em relação aos outros campos sociais; a uma economia desregulamentada, comandada apenas pelos preços do próprio mercado; e à crescente valorização do indivíduo em detrimento da comunidade (LIPOVETSKY; SERROY, 2015). Deste modo, o fortalecimento do capitalismo artista ocorre através da consolidação dos valores da economia liberal, e seu modo de proceder opera segundo os ditames desta lógica econômica.

O capitalismo artista não se manifesta somente no embelezamento dos produtos industriais, há uma série de serviços e ações de cunho estético que compõem o império do capitalismo artista. Estas operações se fazem notar, por exemplo, pela produção em massa de produtos de alta tecnologia, como celulares inteligentes, leitores de e-books, videogames, tablets e outros. Estes dispositivos funcionam como “portais” que garantem acesso a redes de produtos digitais que alimentam um consumo estético; como os aplicativos de celular, textos digitalizados, vídeos, serviço de *streaming* de música e filmes, jogos, etc. Assim, o capitalismo artista fomenta

um mercado de bens de consumo imateriais de cunho estético: “Com isso, suas fronteiras nem sempre delimitam domínios homogêneos e exclusivos, pois muitos bens de consumo têm um uso utilitário, ao mesmo tempo que cultural” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 66). Entende-se, assim, que o desenvolvimento das tecnologias digitais expande o terreno de crescimento do capitalismo artista por meio de suas operações de natureza híbrida:

O capitalismo artista é esse sistema que produz em grande escala bens e serviços com fins comerciais, mas impregnados de um componente estético-emocional que utiliza a criatividade artística tendo em vista a estimulação do consumo mercantil e do divertimento de massa. Ele engloba produtos industriais e produtos culturais, bens raros e bens de *mass market*, ‘produtos singulares’ e produtos intercambiáveis. Na interseção da produção material e da criação cultural, do comércio e da arte, da indústria do divertimento e da moda, ele resiste a uma cartografia definida de uma vez por todas. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 67-68).

Marca deste estado do capitalismo, a penetração da lógica de consumo nos bens imateriais da cultura, como as viagens, festas, concertos, e o domínio digital, demonstra a amplitude do grau de difusão desta lógica na nossa era. Lipovetsky e Serroy (2015) citam como exemplo do cruzamento entre experiência estética e tecnologia a empresa norte-americana de produtos eletrônicos Apple. A empresa foi extremamente hábil em firmar uma aliança entre seus produtos e uma imagem de sobriedade e elegância, ao ponto que os proprietários de celulares e computadores Apple podem se considerar parte de uma comunidade composta por usuários que acreditam que “[...] o computador não é apenas uma máquina, mas uma cultura, uma *cool attitude*, um estilo de vida” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 68). Além do apelo do design elegante e minimalista de seus produtos, a Apple teve em seu líder, Steve Jobs, uma figura que transcendia a imagem do diretor de uma empresa multinacional, sendo considerado, por muitos, um visionário artista.

Está no cerne do capitalismo artista dotar objetivos empresariais racionais de truques de sedução estética que recorrem a uma apelação sensível que extrapola a dimensão funcional e comercial, e adentram, digamos, em zonas menos superficiais dos indivíduos. Este estado de capitalismo estabelece um modo de vida hiperconsumista, ancorado nos ideais de prazer e satisfação, de beleza e conforto, de emoção e de pertencimento.

A partir desse trecho, vamos nos deter sobre algumas das operações fundamentais deste fenômeno. Partirei de alguns termos empregados pela mesma dupla de autores Lipovetsky e Serroy (2015) em *A Estetização do Mundo*, para tecer o discernimento deste *fenômeno artista* que marca o capitalismo contemporâneo. Estas noções buscam dar conta da potencialização, na

atualidade, dos efeitos de paradigmas observados ao longo da modernidade, e que hoje, na “hipermodernidade” se manifestam de maneira exacerbada. Estes termos empregados pelos autores são precedidos pelo prefixo “hiper”. O acréscimo deste prefixo aos termos revela a constatação de uma hiperbolização das referências e padrões de comportamento no nosso tempo. Dissecar estes pontos nos ajudará no entendimento do *fenômeno artista* do capitalismo.

2.1.1 Hipermodernidade e Hiperespetáculo

Os fenômenos de acirramento e de transversalidade *hiper*, observados por Lipovetsky e Serroy (2015), fazem com que a época na qual vivemos, seja uma era *hiper*. A hipermodernidade é a modernidade elevada a um nível extremado, e se apresenta como um tempo marcado pela acentuação dos paradigmas modernos. Lipovetsky e Serroy (2015) não trabalham com a ideia de *pós*-modernidade. O prefixo *pós* deixa entender que a modernidade trata de algo superado, que abriu caminho para novos esquemas, para outras referências, o que não é, de modo algum, a maneira por meio da qual os autores entendem esta questão. O termo *pós* seria inapropriado por carregar uma marca de luto pela modernidade, quando esta modernidade, longe de estar morta, teria sido, na realidade, radicalizada, sofrendo uma hiperbolização de seus referenciais.

Em uma palestra, na Universidade de Bordeaux, em 2016, Gilles Lipovetsky (2016) defendeu que na hipermodernidade muitas regulações sociais e econômicas se dissolvem, e essa dissolução de antigos limites reestrutura os modos de vida, que passam a assimilar a pujança do comércio, do entretenimento, da democracia e do individualismo. Ele localiza o início desta era, justamente no momento em que o consumo se transforma em *hiper*, com o desenvolvimento das sociedades de consumo em massa. Antes da hipermodernidade, a modernidade, ainda segundo Lipovetsky (2016), tinha como paradigma central a construção de um futuro. Observa-se, por exemplo, a violência do rompimento das vanguardas históricas com a arte tradicional do fim do século XIX. Assiste-se nesta época a manifestações paradigmáticas que buscam livrar-se do passado para delinear um futuro.

Para o filósofo, as sociedades que vieram antes da modernidade, (cujo início ele localiza no século XVIII), seriam fortemente ligadas à ideia de tradição, sentindo-se devedoras eternas do passado. A época atual, hipermoderna, sustenta-se, então, numa relação basilar com o presente: “De uma cultura orientada para o futuro, típica da primeira modernidade, passamos a uma sociedade presentista comandada por normas de fruição, de lazeres, de satisfações imediatas” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015. p. 180). Firma-se neste momento uma cultura

hedonista e imediatista, que estabelece o consumo como meio (quando este não se torna o próprio fim) de conquista de suas aspirações e da realização de seus desejos. Uma época de desregulações na economia e no campo social: uma era hipermoderna.

A noção de espetáculo na hipermodernidade é entendida por Lipovetsky e Serroy (2015) como um fenômeno que atravessa vários segmentos da cultura. Antes restrita ao entendimento dos produtos televisivos e de apresentações em palco (concertos, óperas, ballets) esta noção ganha uma nova amplitude. Para além da produção e distribuição de artefatos destinados ao consumo, o capitalismo artista opera no campo cultural do entretenimento e do lazer, constituindo aquilo que se convencionou chamar de indústrias criativas. Esse campo de geração de espetáculo e divertimento engloba o cinema, as séries televisivas, a publicidade e se firma como um dos principais alicerces das operações do capitalismo artista. O fenômeno excrescente do hiperespetáculo é definido pela expansão dos procedimentos do espetáculo (encantamento, teatralização, grandiloquência, desmesura) em áreas que escapam aos domínios nos quais antes operavam.

A célebre crítica ao espetáculo apresentada por Guy Debord em *A Sociedade do Espetáculo*, publicado em 1967, é contemporânea da expansão dos aparelhos televisores nos lares de todo o mundo. Lipovetsky e Serroy (2015) comentam, contudo, que até os anos de 1980 havia na França somente três canais de televisão (LIPOVETSKY; SERROY, 2015). O que se percebe hoje, na hipermodernidade, é o aumento colossal na oferta de programas televisivos, filmes, documentários, séries, conteúdos educativos, que podem ser acessados em qualquer momento, em outras telas que não a da televisão, de qualquer lugar. É a sociedade da tela generalizada (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 265). Os hipertespectadores assistem hoje a uma televisão hiperespetacular com canais especializados em culinária, moda, esportes, viagens, vida selvagem, pornografia, cinema, notícias, celebridades, pescaria, desenhos animados; soma-se às possibilidades dos novos aparelhos televisivos o acesso à internet, aos jogos digitais, e aos serviços de streaming de filmes e música.

Assim, na televisão os autores verificam a hiperespetacularização da vida comum, promovida pelos *reality show*, que ao invés de conceder visibilidade à banalidade do cotidiano prosaico dos indivíduos, apresenta: “[...] um real que se tornou espetáculo, parecendo um filme, com suas lágrimas, seus risos, seus dramas e seu final feliz, e filmado como tal, com closes, flashbacks, montagem precisa e fundo musical” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 285). A publicidade, por sua vez, torna-se cinematográfica, adotando os excessos do hiperespetáculo, associando-se à imagem das celebridades midiáticas, que passam a personificar as marcas. Utilizando-se de induções emocionais, abordando temas sensíveis e por vezes perturbadores, a

publicidade hipertrofiada busca provocar e conquistar a atenção do consumidor, firmando uma imagem para a marca publicizada que a diferencia das demais.

No cinema contemporâneo o hiperespetáculo se manifesta pelo uso desmedido dos efeitos especiais nos filmes de ficção científica e de horror, pela escalada na violência observada nestes filmes e pelos apelos das cenas sexuais: “Cada vez mais pornô, violência, catástrofes, horror, sensações fortes: o hipercinema é o da imagem-excesso” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 276). A violência gráfica representada nos filmes acaba se tornando um espetáculo por si mesmo, quase que autônomo em relação ao enredo. Além disso observa-se dentro do hiperespetáculo cinematográfico, uma cadeia na qual os romances *best-sellers* alimentam adaptações para o cinema, bem como biografias de políticos, cantores, empresários, estilistas, artistas e escritores. Jogos de videogame e HQs também são adaptados para a forma de filmes. Também se verifica nesta cadeia o movimento contrário, no qual o cinema inspira outras produções culturais, como peças de teatro musical adaptadas de filmes, como *O Rei Leão*, *Moulin Rouge* e *Anastasia*. Livros, séries de TV e jogos eletrônicos também são produzidos a partir dos universos fictícios apresentados nos filmes, como é o caso da franquia cinematográfica *Star Wars*, que desde 1977 vem nutrindo vários produtos derivados.

Mas não é apenas no audiovisual que o hiperespetáculo se manifesta. Existe uma arquitetura que é feita para ser espetacular, com suas chamativas edificações mastodônticas desenhadas por nomes como Frank Gehry, Zaha Hadid e Santiago Calatrava, que servem aos interesses das prefeituras em gerar atrativos turísticos para as suas cidades, como é o caso do célebre museu Guggenheim de Bilbao, na Espanha, projetado por Frank Gehry. Os grandes museus, por sua vez, investem em exposições com suntuosos projetos de expografia, contando com dispositivos eletrônicos que garantem uma nova forma de interação com as obras de arte. Além disso, estes museus como o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMa), ou o Centro Georges Pompidou, em Paris, investem num modelo de visita que atrela à apreciação das obras, a experiência de consumo através da implementação das lojinhas de *souvenirs* presentes em vários museus, mesma estratégia utilizada nos grandes parques de diversão, além de cafeterias e livrarias de arte.

Os parques temáticos que conferem palpabilidade às fantasias do cinema, proliferam. Além das *Disneyland* da Califórnia e da Flórida, nos Estados Unidos; há parques da Disney em Paris, Tóquio, Xangai e Hong Kong. Estes ambientes construídos inspirados nos filmes produzidos pela empresa, visam a proporcionar ao visitante a vivência de uma outra realidade. A experiência proposta é a da imersão, possibilitada pelos cenários e atrações dos parques, numa emulação da diegese dos filmes. O que estes parques de diversão vendem e habilmente

publicizam é uma experiência, tanto de corpo, possível nos brinquedos radicais e simuladores de movimento, quanto de subjetividade, pela evocação dos afetos despertados pelos filmes adorados na infância:

[...] o universo do espetáculo era analisado como sendo o da ilusão, do engano, do ‘pseudoacontecimento’, empenhando-se em representar, em oferecer em imagem e em espetáculo o que os homens não vivem em seu cotidiano: o espetáculo coincide com a ‘representação ilusória do não vivido’. Com a sociedade do hiperespetáculo se estabelece outra lógica, que se dedica, precisamente, em gerar permanentemente uma vivência: por meio do *fun shopping*, dos filmes em 3D, das viagens e dos fins de semana insólitos, dos hotéis exclusivos, dos concertos-monstro, dos parques de lazer, das arquiteturas-espetáculo, o capitalismo artista cria estímulos em cadeia a fim de proporcionar sensações decuplicadas, extraordinárias, hiperbólicas, e ambiciona fazer os consumidores viverem experiências sensoriais e imaginárias, ‘aventuras’ sensitivas e emocionais. Não mais a ‘sobrevida’ aumentada, mas a *realidade aumentada*, hipersensacionalista, que hoje oferecem o virtual e o 3D, e isso até mesmo nas lojas. Assim, o hiperespetáculo é uma das peças principais da nova economia da experiência. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 267).

Os hiperconsumidores anseiam por experiências que os deleitem com prazer e emoções fortes, intensidades das quais não desfrutam todos os dias na vida ordinária que levam. O capitalismo artista pretende suprir, mediante pagamento, essas demandas de ordem subjetiva.

No passado, antes da espetacularização massiva que se instaurou com a industrialização, a igreja e os monarcas realizavam grandes espetáculos através da teatralização da arquitetura e das decorações vertiginosas das igrejas barrocas e dos palácios ostensivos, além dos rituais fortemente estetizados das missas, dos bailes e eventos formais realizados nos castelos, com música, banquetes, danças e fogos de artifício. Os autores defendem que a natureza destes espetáculos é diferente da natureza do hiperespetáculo, uma vez que no passado, estes eventos e artifícios tinham por objetivo engrandecer os reis, ou louvar a Deus (LIPOVETSKY; SERROY, 2015).

O hiperespetáculo não visa a nada além da satisfação imediata do consumidor por meio de experiências de divertimento e lazer, momentos que são dissociados de causas ou crenças “superiores”: “Não há mais sentido forte nem missão transcendente: apenas uma finalidade econômica que leva cada vez mais longe a busca de efeitos para seduzir e divertir um número crescente de consumidores” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 269-270). O divertimento se firma na hipermodernidade como uma indústria poderosa que emprega os artifícios do hiperespetáculo para alcançar um número cada vez maior de consumidores sedentos por experiências. Nos filmes histriônicos de Hollywood, nas edificações extravagantes da arquitetura-espetáculo,

no apelo afetivo dos parques temáticos, o hiperespetáculo do braço artista do capitalismo conjuga economia, diversão e emoção.

2.1.2 Hiperconsumo transestético: Hiperarte e hipermoda

O hiperconsumo define o estabelecimento de uma nova relação social com a ação de consumir, marcada pela ideia de um consumo que transcende a mera necessidade; trata-se de consumir por prazer. Tornando excrescente durante a fase II do capitalismo artista, como categorizam os autores, o fenômeno do hiperconsumo já vinha se estruturando desde a fase I desta nova forma de capitalismo, que engloba o século XIX e as primeiras décadas do século XX (LIPOVETSKY; SERROY, 2015). A fase II, marcada pelo desenvolvimento do hiperconsumo, compreende os anos de 1950 a 1980 e se caracteriza pelo crescimento na renda das famílias, ao qual corresponde o aumento da oferta de artigos industriais no comércio. Essa possibilidade inédita de relação com o consumo dá origem a uma nova configuração social:

[...] um novo grande ciclo histórico do capitalismo artista se instaura no decorrer das três décadas que seguem o fim da Segunda Guerra Mundial. Essa fase II corresponde ao momento em que se desenvolve o que foi chamado de “sociedade de consumo de massa”, a qual vê uma forte e rápida ascensão do poder aquisitivo das famílias, a difusão dos bens de consumo durável em quase todos os grupos sociais, a democratização do conforto e do lazer, o crescimento da renda discricionária das massas, a possibilidade de consagrar uma parte das despesas para comprar o que agrada e não apenas aquilo de que se tem imperiosa necessidade. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 170).

O hiperconsumo reflete mais do que a escalada exponencial do consumo na sociedade da segunda metade do século XX, ao revelar um novo tipo de indivíduo. O hiperconsumidor é aquele que, ao consumir os artigos frívolos da indústria, engaja-se num ciclo de renovação, estetização e espetacularização da mercadoria inédito em escala e proporção. Além de dedicar boa parte de sua renda aos artefatos disponíveis no comércio, o hiperconsumidor gasta cada vez mais no consumo de experiências estéticas, como o cinema, os parques de diversões temáticos, o turismo e os festivais de música.

Sendo assim, o hiperconsumo é a modalidade sob a qual opera a potencialização do consumo, ligado diretamente à estetização dos bens e à abundância destes em quantidade e em diversidade de tipologias, assim como às atividades e serviços de ordem imaterial: “O capitalismo artista não só desenvolveu uma oferta proliferante de produtos estéticos, como criou um consumidor faminto de novidades, de animações, de espetáculos [...]” (LIPOVETSKY;

SERROY, 2015, p. 62). O hiperconsumidor é o consumidor estético do capitalismo artista, atraído pelas inutilidades que o fascinam, pelo seu apelo de ordem subjetiva, apelo este despertado estrategicamente pelas empresas como chamariz para o consumo através da penetração do capitalismo nas searas (outrora distantes) da beleza, das emoções e do prazer.

É a partir da observação das estratégias de abordagem estética empregadas pelas empresas que os autores irão definir um histórico para o capitalismo artista. Essa linha do tempo é dividida em três fases. A fase I, que abarca o século XIX até a Segunda Guerra Mundial, corresponde ao surgimento das estruturas basilares do capitalismo artista: o design industrial, o cinema, as lojas de departamento e a publicidade. Na fase II assiste-se à valorização econômica conferida à lógica artista de produção e distribuição, isto é, a uma estetização da produção industrial e à associação do consumo com imaginários e universos subjetivos de sonho e idealização, pelo uso de táticas publicitárias e pela crescente valorização das experiências estéticas ligadas ao ato de fazer compras. Nesta fase, surgem os primeiros shoppings centers e hipermercados, enquanto a televisão passa a dominar boa parte dos lares de classe média das sociedades industrializadas.

A fase III é aquela na qual vivemos atualmente. Marcada pela elevação da importância da lógica artista no modo de funcionamento mundial do capitalismo de hiperconsumo, esta fase corresponde, desde os anos 1980, a importantes processos de hibridização entre esferas antes localizadas em polos opostos. A arte e a indústria se cruzam, a publicidade e a moda, o entretenimento e o turismo, etc. O capitalismo artista se fortifica por meio dessas hibridizações: “Outrora menor, ele funciona hoje num regime maior, hiper e planetário: seu papel no funcionamento do capitalismo de hiperconsumo não para de se potencializar” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 135). Estamos no momento *hiper* do consumo, que fomenta a excrescência dos fenômenos do hiperespetáculo, da hipermoda e da hiperarte.

A estética desempenha papel fundamental no capitalismo de hiperconsumo de massa. Se o consumidor se torna *hiper* no momento em que passa a consumir aquilo de que não necessita, é em grande parte à estética, como defendem Lipovetsky e Serroy (2015), que se deve esta guinada ao “emocionalismo consumista” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015). O hiperconsumo está conectado àquilo que os autores chamam de *transestético* que, conforme o prefixo ilustra, é um transbordamento entre os diferentes lugares da cultura. Vivemos numa era transestética porque desde os anos 1950 “os fenômenos estéticos não remetem mais a mundinhos periféricos e marginais” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 27), mas estes fenômenos estão plenamente integrados às lógicas de produção industrial, à divulgação e à venda das mercadorias: “Acabou-

se o mundo das grandes oposições insuperáveis – arte contra indústria, cultura contra comércio, criação contra divertimento [...]” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 27).

Desta forma, para os autores, o hiperconsumo, modalidade de consumo emocional ex-crescente, é personificado pelos hiperconsumidores transestéticos que aspiram a “[...] um modelo de vida transestética centrada nos prazeres dos sentidos, nas fruções da beleza, na animação perpétua de si” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 63). Um ideal de vida hedonista passa a nortear os desejos e objetivos de vida dos hiperconsumidores.

O termo hiperarte está diretamente ligado à ideia de transestético, e por consequência, à de hiperconsumo. Este termo define uma arte fora do seu domínio específico; arte para as massas, afastada de seu circuito restrito. Importante salientar que os autores não fazem diferenciação entre a arte que está nos grandes museus e a arte do design industrial de um Renault Twingo, ou de um *sitcom* americano qualquer: “É inegável que as decisões acerca das artes de consumo de massa são fortemente orientadas para a rentabilidade. Mas isso não basta para recusar a elas qualquer dimensão artística” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 73). Importante é entender que a arte, em *A Estetização do Mundo*, é tão somente aquilo que tem uma preocupação estética em busca de seduzir por meio de um apelo sensorial ou subjetivo. Ao envolver a arte em seus produtos e serviços, o capitalismo artista, obcecado pela estética, espalha arte no mercado:

No tempo da estetização dos mercados de consumo, o capitalismo artista multiplica os estilos, as tendências os espetáculos, os locais de arte; lança continuamente novas modas em todos os setores e cria em grande escala o sonho, o imaginário, as emoções; *artaliza* o domínio da vida cotidiana no exato momento em que a arte contemporânea, por sua vez, está empenhada num vasto processo de “desdefinição”. É um universo de superabundância ou de inflação estética que se molda diante dos nossos olhos: um mundo *transestético*, uma espécie de hiperarte, em que a arte se infiltra nas indústrias, em todos os interstícios do comércio e da vida comum. O domínio do estilo e da emoção se converte ao regime *hiper*: isso não quer dizer beleza perfeita consumada, mas generalização das estratégias estéticas com finalidade mercantil em todos os setores das indústrias de consumo. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 27).

Falamos então de uma arte criada deliberadamente para o consumo massivo, que deixa de ser uma linguagem específica de um ambiente constituído autonomamente (galerias de arte e museus) em relação às outras esferas da vida. Uma hiperarte propulsionada pelo capitalismo artista para funcionar como “estratégia de marketing, valorização distrativa, jogos de sedução sempre renovados para captar os desejos do neoconsumidor hedonista e aumentar o faturamento das marcas” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 28). Essa valorização estética dos produtos,

percebida pelo fenômeno da hiperarte, sustenta ainda um processo estruturante fundamental do sistema do capitalismo artista, a hipermoda.

O sistema da novidade, a moda, é alicerçado pela obsolescência deliberada dos artigos de um segmento, que periodicamente são inutilizados pelos imperativos de mudança da indústria. Lipovetsky e Seroy (2015) defendem que o sistema moda, antes restrito ao vestuário, tem na nossa era transestética seu modo de funcionamento aplicado a outros domínios. É o tempo da moda generalizada, da hipermoda. A geração de novidades é um imperativo que comanda todos os setores da indústria, do design das embalagens ao turismo, da música *pop* à decoração de interiores.

É a mudança cosmética programada, de estilo dos artefatos e a oferta de uma nova diversidade de objetos e ambientes que definem o sistema moda: “O capitalismo transestético é aquele em que a produção é remodelada pelas lógicas-moda do efêmero e da sedução, por um imperativo de renovação e criatividade perpétuas” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 79-80). Torna-se deliberadamente obsoleta toda uma linha de bens de consumo e de serviços a fim de engajar o hiperconsumidor transestético no consumo de uma nova linha, uma série com aparência levemente diferente da anterior. A hipermoda é, portanto, o sistema que transcende o vestuário, penetra em todas as searas do mercado de bens industriais e se constitui como propulsora do hiperconsumo transestético no capitalismo artista.

O capitalismo se torna artista ao recorrer a propriedades que definem a arte para impulsionar suas vendas: “O capitalismo artista não é designado como tal em razão da qualidade estética das suas realizações, mas dos processos e das estratégias que emprega de maneira estrutural visando à conquista dos mercados” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 41-42). Ele garantiu seu crescimento colossal *artalizando* seus artefatos e serviços. Artealizando o mundo, o capitalismo artista estabelece um hiperconsumo transestético; *artezalizar* é o verbo que conjuga a hiperarte, e é a variável que garante o funcionamento do sistema da hipermoda.

2.1.3 Hiperindividualismo

É na hipermodernidade, com o estabelecimento das sociedades de consumo em massa, que uma grande parte do conjunto social não pertencente à elite, pela primeira vez pôde consumir por prazer, comprar trivialidades, investindo assim num modo de vida mais estético (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 328). A natureza deste consumo é, além de estetizada, individualizada. A individualização surge, nesse contexto, a partir do caráter subjetivo, emotivo, associado à diversão e ao prazer que o hiperconsumo evoca. O gosto pessoal de cada

hiperindivíduo pesa significativamente no momento de consumir: “Em lugar do que era rotina, prescrições tradicionais ou imperativos de classe, afirma-se uma estética consumatória centrada na subjetividade dos gostos e das sensações de prazer” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 331).

Esta importância inédita conferida ao gosto pessoal, à subjetividade, alimenta o sistema da hipermoda, assim como todo o braço artista do capitalismo hipermoderno. O hiperconsumidor tem seus princípios individualistas inflados, consumindo aquilo que lhe agrada, aparentemente insubmisso às condutas sociais que outrora regulavam a estetização da vida. Trata-se do surgimento do *Homo aestheticus*, figura proposta por Lipovetsky e Serroy (2015) que representa “Um hiperconsumidor certamente apressado, zapeador, bulímico de novidades, mas que nem por isso deixa de lançar um olhar estético, não utilitário para o mundo” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 31) - um indivíduo moldado pelo consumo, “colecionador de experiências”, obcecado pela frivolidade e pelo entretenimento:

O consumo com componente estético adquiriu uma relevância tal que constitui um vetor importante para a afirmação identitária dos indivíduos. Coisa cotidiana, o consumo transestético atinge em nossos dias quase todos os aspectos da vida social e individual; à medida que recua a ascendência dos valores de classe, comer, beber, vestir-se, viajar, morar, ouvir música, tudo isso se torna uma questão de gostos subjetivos, de emoções pessoais, de opções individuais, de preferências mais ou menos heterogêneas: é uma estética autorreflexiva que estrutura o consumo hiperindividualista. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 31).

O *Homo aestheticus*, hiperindividualizado cria uma imagem de si a partir das indumentárias, tatuagens, músicas, e decorações ofertadas no mercado: “A vida estetizada pessoal aparece como o ideal mais comumente compartilhado da nossa época: ele é a expressão e a condição do hiperindividualismo contemporâneo” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 32). A possibilidade de criar um ambiente e uma aparência para si, desligados de antigas regulamentações que cerceavam estas práticas, é um valor característico do hiperindividualismo do nosso tempo.

Gilles Lipovetsky (2019) afirma, em uma entrevista concedida ao canal Fronteiras do Pensamento, que o individualismo responde à nova configuração moderna que coloca a soberania no indivíduo. A fase II do capitalismo artista, que engloba o momento de nascimento do hiperconsumismo, provoca uma contundente mudança no modo de organização social global. O hedonismo, o divertimento, o humor, substituem as antigas “prescrições sacrificiais e disciplinares” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015). Os ideais de conforto privado, de sucesso

individual, do prazer, estabelecem-se como valores desta sociedade de indivíduos cada vez mais autonomizados em relação às instituições sociais normativas.

2.2 SINGULARIZAÇÃO

Em *Micropolítica: Cartografias do Desejo* (1996), Félix Guattari e Suely Rolnik (1996) defendem que o capitalismo cria uma subjetividade serializada, que produz um tipo específico de sujeito. Este sistema econômico conquistara grande poder de influência padronizando os desejos dos sujeitos: “[...] essa grande máquina, fábrica capitalística produz inclusive aquilo que acontece conosco quando sonhamos, quando devaneamos, quando fantasiamos, quando nos apaixonamos e assim por diante” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 16). Esta máquina capitalística opera globalmente, conquistando os territórios subjetivos dos sujeitos. O capitalismo considera a subjetividade produto tão precioso quanto o petróleo. É pela promoção de seu modelo subjetivo que ele potencializa sua ação basilar, o consumo, e garante a perpetuação de uma ordem social compatível com seus interesses.

O termo *capitalístico*, que adjetiva esta máquina, é relativo ao modo pelo qual o capitalismo define as operações de sistemas fora de seu centro no hemisfério norte ocidental. Sistemas como o da economia da antiga União Soviética (ainda existente na época de publicação do livro), e dos países em desenvolvimento, como Índia e Brasil, eram modelos econômicos que não se configuravam do mesmo modo que o capitalismo estadunidense, mas que se relacionavam com este capitalismo central, e dependiam dele, encontrando-se, assim, sob a influência da subjetividade padronizada global.

2.2.1 Subjetividade e Desejo

A máquina é entendida enquanto o *corpo* produto dos encontros, absorções, montagens e desmontagens que se empreende ao longo do tempo. O capitalismo seria um corpo maquínico por sua capacidade de adaptação, por sua habilidade de manter-se vivo através de novas conexões, por acoplar-se a outros corpos, trabalhando junto, ou dominando-os, fortalecendo-se e expandindo-se.

Guattari e Rolnik (1996) entendem o modo de funcionamento da subjetividade de maneira análoga, como uma grande fábrica em perpétuo funcionamento. Diferentemente da noção que prega que a subjetividade seria algo pré-formatado por uma natureza humana, a linha seguida pelos autores defende que a subjetividade é um produto do meio, algo a ser produzido

pelos insumos presentes no entorno, e é dessa propriedade que o capitalismo habilmente faz uso para garantir a realização dos seus interesses.

Os autores, com suas respectivas bagagens psicanalíticas, apresentam uma dimensão inconsciente da subjetividade. Este inconsciente é entendido enquanto fábrica de relações, agenciamentos, é nela que se produz o desejo. É nesta dimensão, também, que se dão as intrusões capitalísticas de dominação. É o desejo que se faz cooptado pela dominação da subjetividade imperativa e normalizadora da máquina capitalística. O desejo é a força ignitora dos agenciamentos, isto é, das relações de fluxos que se cruzam e descruzam entre si; ele também se configura enquanto máquina, localizando-se e desterritorializando-se. Esse conceito de desejo como agenciamento, como criação, foi elaborado para responder à concepção de desejo da psicanálise freudiana, por Félix Guattari e por Gilles Deleuze (2010a), em seu primeiro livro escrito em conjunto, *O Anti-Édipo*, de 1972.

Já no célebre *Abecedário*, entrevista gravada em vídeo que concedeu à Claire Parnet, Deleuze (1997) defende que não se deseja algo ou alguém simplesmente. O filósofo diz que se deseja sempre *em* um conjunto, numa relação de agenciamento. Deleuze (1997) apresenta o exemplo de uma mulher que deseja um vestido: ora, ela deseja a vestimenta não por simplesmente querer possuir um belo objeto, mas por imaginar experi-lo para seus amigos; por pretender aparecer vestindo-o em determinado ambiente, e extrair desta aparição uma camada de experiência viabilizada pelo uso daquele vestido.

Disso entende-se que não é difícil extrair da composição que o desejo constrói, deste agenciamento, a oportunidade que o capitalismo visualizou de lucrar penetrando a via do desejo. É a associação de um produto mercantil às sensibilidades, atmosferas, afetos, experiências e ideais, que a publicidade, por exemplo, promove. Desta forma, como diagnosticaram Guattari e Rolnik (1996), o desejo encontra-se cooptado pela máquina subjetivadora capitalística.

Contudo, há momentos, em que se verifica uma resistência do inconsciente; momentos de protesto da inconsciência. Os autores destacam que o desejo, produzido pelo inconsciente, traça rotas, conexões, que nos orientam no mundo e motivam nossas relações, estes desejos desenham uma cartografia (GUATTARI; ROLNIK, 1996). É o controle do traçado deste desenho que a subjetividade dominante busca assumir. Os protestos do inconsciente se configuram como resistência aos direcionamentos arbitrariamente impostos pelo capitalismo:

Os inconscientes às vezes – e cada vez mais – protestam. Só que, a rigor, não poderíamos chamar isso de ‘protesto’. Melhor seria falarmos em ‘afirmação’ ou em ‘invenção’: desinvestem-se as linhas de montagem, investem-se outras linhas; ou seja, inventam-se outros mundos. A raiz desse sistema, que tem por

base a padronização do desejo, sofre um golpe a cada vez que isso acontece. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 12).

O desejo pode encaminhar os sujeitos a novos agenciamentos que possibilitem a construção de subjetividades dissidentes. As linhas traçadas pelo desejo constroem as cartografias que demarcam nossos afetos, nossas conexões, nossa vida. Estas cartografias dos inconscientes, que por vezes protestam, podem ser pessoais ou coletivas e surgem como proposições de novos espaços, novos territórios para a vida (GUATTARI; ROLNIK, 1996). A criação destas novas possibilidades de autonomia, de novas subjetividades, é a singularização.

2.2.2 Subjetividade capitalística

O processo de singularização é a resposta desafiadora à subjetividade serializada do capitalismo. É uma reação às subjetividades individuais e sociais produzidas pela máquina subjetivadora capitalística. Está no cerne do capitalismo, segundo os autores, a tomada de poder do terreno subjetivo dos sujeitos (GUATTARI; ROLNIK, 1996), e é a cultura que realizaria a tarefa de produzir nos sujeitos a subjetividade deste sistema.

A cultura-mercadoria assume o local de equivalente cultural das operações financeiras e mercantis do capital: “[...] o capital ocupa-se da sujeição econômica, e a cultura, da sujeição subjetiva (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 16)”. Aqueles que administram o capitalismo compreenderam, de maneira muito oportuna para seus interesses, que a dominação subjetiva é absolutamente fundamental para o sucesso de expansão desenfreada de suas operações. O capitalismo produz internacionalmente, de forma desterritorializada, “subjetividades de natureza industrial, maquinica, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 25)”. Uma das principais vias de recebimento destes dados subjetivos produzidos pelo capitalismo é a cultura-mercadoria, ou cultura de massas e sua incessante fabricação e manipulação de imaginários que serão difundidos pelo cinema, pela televisão, pela música *pop*, pela publicidade, etc.

A subjetividade, no entender dos autores, não se configura enquanto conteúdo a preencher uma lacuna na mente dos sujeitos. Esta é um processo ininterrupto de produção a partir dos encontros que tecemos com o ambiente, com o outro, com a cultura, etc. Dessa forma, a cultura-mercadoria age como distribuidora dos dados da produção subjetiva capitalista; redirecionando, sub-repticiamente, as linhas que traçam os agenciamentos despertados pelo desejo.

Assim, a subjetividade fabricada a serviço da cultura vigente perpetua a linhagem dos submissos:

Essa cultura de massa produz, exatamente, indivíduos; indivíduos normalizados, articulados uns aos outros segundo sistemas hierárquicos, sistemas de valores, sistemas de submissão – não sistemas de submissão visíveis e explícitos, como na etologia animal, ou como nas sociedades arcaicas ou pré-capitalistas, mas sistemas de submissão muito mais dissimulados. E eu nem diria que esses sistemas são “interiorizados” ou “internalizados” de acordo com a expressão que esteve muito em voga numa certa época, e que implica a ideia de subjetividade como algo a ser preenchido. Ao contrário, o que há é simplesmente uma *produção* de subjetividade inconsciente. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 16).

Guattari e Rolnik (1996) verificam a padronização do desejo, que ocorre por vezes sem sequer que notemos, já que as operações que conduzem a esta dominação subjetiva são muitas vezes mistificadas e reverberam em camadas inconscientes de nossa subjetividade. Há também aqueles que, por necessidade de sobrevivência social, têm como grande aspiração norteadora integrar o conjunto de sujeitos serializados e portanto, codificados: “Por medo da marginalização na qual corremos o risco de ser confinados quando ousamos criar qualquer território singular [...] acabamos reivindicando um território no edifício das identidades reconhecidas” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 12).

A produção de identidades, justamente, é uma tática utilizada pelas forças que comandam as sociedades. No entender dos autores, o conceito de identidade está ligado à noção de indivíduo, noção esta que não deveria guiar o entendimento da relação pessoa-subjetividade, já que o indivíduo é aquele dotado de uma suposta suficiência capsulada que impede a troca com o ambiente. Ele é indivíduo por ser incapaz de se dividir. É indivisível, enformado pela subjetividade capitalística normalizadora.

Este é o indivíduo dócil, que interessa ao sistema. A possibilidade de proposição de outras maneiras de organização da vida é bloqueada pelos imperativos subjetivos do capitalismo. Todo o caráter processual da vida é rejeitado em prol do modelo a ser seguido: “É, portanto num só movimento que nascem os indivíduos e morrem os potenciais de singularização” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 38). O movimento incessante do desejo, o traçado deste desenho no tempo e no espaço, tem seus potenciais tolhidos no empreendimento subjetivo do indivíduo em apreço, o qual se encontra limitado à influência constitutiva da produção serializada de imaginários e subjetividades do sistema capitalista.

2.2.3 Singularização

A singularização ocorre quando há a criação de novos modos de subjetivação, através da instauração de novos repertórios de signos, de outros agenciamentos, de maior liberdade subjetiva e autonomia. Os modos autênticos de existir, modos singulares, tanto os pessoais quanto os coletivos, podem ser assimilados pela máquina capitalística de produção de subjetividade. Esta cooptação estratifica, engessa a singularidade, fazendo-a membro do modo hegemônico de existência. Tornar o potencial singularizador um agenciamento propositivo, que desencadeie uma singularização é um desafio que se dá na forma de uma violenta manifestação coletiva que quebra as vidraças das cidades e incendeia os ônibus, ou pela via silenciosa do protesto de uma desobediência pessoal.

A essa máquina de produção de subjetividade eu oporia a ideia de que é possível desenvolver modos de subjetivação singulares, aquilo que poderíamos chamar de “processos de singularização”: uma maneira de recusar todos esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando, recusá-los para construir, de certa forma, modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 16).

A luta que se empreende contra esta dominação, evidentemente, precisa acontecer não somente no âmbito da economia macropolítica, mas no campo dos valores de ordem subjetiva. É preciso, segundo Guattari e Rolnik (1996), reivindicar a produção de modos de subjetivação que escapem à normalização vigente, a fim de estabelecer outros modos de vida, propor outras maneiras de se viver no mundo, que não a difundida pelo sistema capitalista: “O que caracteriza os novos movimentos sociais não é somente uma resistência contra esse processo geral de serialização da subjetividade, mas também a tentativa de produzir modos de subjetividade originais e singulares [...]” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 45).

Isto é, não se instaura um processo de singularização insistindo-se somente no estado de negação. Faz-se necessário um movimento propositivo, que apresente uma possibilidade de vida mais autônoma: “A função da autonomização num grupo, corresponde à capacidade de operar seu próprio trabalho de semiotização, de cartografia, [...] de fazer e desfazer alianças” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 46). Este empreendimento é da ordem da criação. Recorre-

se a novos referenciais teóricos e práticos, desenvolvem-se novas cadeias simbólicas que se desdobram em novas possibilidades de troca; expande-se o mundo.

Abordando o assunto da singularização, Guattari e Rolnik (1996) falam de algo que chamam de *revolução molecular*. Trata-se de revoluções de caráter minoritário que são empreendidas por grupos ou sujeitos que não desfrutam de representação política relevante. Por isso, são esses de ordem molecular, acontecendo através das relações micropolíticas, isto é, das trocas mais imediatas dentro de um círculo social, e nas esferas mais prosaicas da vida cotidiana. As revoluções moleculares opõem-se à ordem molar, que é representada pelo Estado e pelas grandes instituições sociais, como a escola e a igreja. As revoluções moleculares se fazem: “[...] criando mutações na subjetividade consciente e inconsciente dos indivíduos e dos grupos sociais” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 46). Estas revoluções se desdobram sincronicamente em vários níveis, dos sonhos aos protocolos de convivência social. Os níveis pessoais, infrapessoais e interpessoais são atravessados por esta força molecular que frustra a dominação subjetiva.

É importante frisar que existe a possibilidade de proposição de algum nível de singularização, fora da associação com um coletivo social: “Os microprocessos revolucionários podem não ser da natureza das relações sociais. Por exemplo, a relação de um indivíduo com a música ou com a pintura pode acarretar um processo de percepção e de sensibilidade inteiramente novo” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 47). Contudo, os autores parecem entender que o processo de singularização pessoal, “individual”, produz repercussões que sempre são experienciadas pelo coletivo num momento posterior. O modo de ver, ouvir, ou se mover singularmente, proposto pelas produções artísticas, por exemplo, pode acabar contribuindo para os agenciamentos de um desejo coletivo; enriquecendo, como fizeram os artistas que revolucionaram suas linguagens, a cadeia simbólica e o imaginário de uma nova constituição subjetiva.

Estes mesmos dados oriundos de processos de singularização podem ser apropriados pelo sistema capitalista, que os utiliza como ferramenta de expansão, de penetração em novas searas. Deste modo, entendemos que pautas das lutas raciais, ou dos direitos LGBTQIA+ acabam fazendo parte da produção subjetiva hegemônica, o que pode ter desdobramentos extremamente positivos.

Entretanto, observa-se as manobras que a produção subjetiva capitalística empreende a fim de tornar rentáveis estas apropriações: programas de televisão, filmes com temáticas que tangenciam os desejos coletivos destes grupos minoritários, músicas *pop mainstream* que abordam questões raciais ou de lutas LGBTQIA+, etc. Estas produções podem aparentar ser a rendição da indústria cultural à relevância social destas causas; e podem realmente trazer para os grupos minoritários em apreço maior visibilidade.

Estes produtos, porém, reforçam o caráter *identitário* contido nos seus conteúdos. Há uma diferença entre o que é singular, e o que é *identitário*, isto é, rastreável, codificável: “[...] a identidade é um conceito de referenciação, de circunscrição da realidade a quadros de referência” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 68). Então, estes traços de singularidade são apropriados pelos interesses dominantes da indústria cultural, e convertidos em códigos de identificação que podem findar por tolher, de certa forma e em certa medida, o processo de singularização do grupo social que sofreu a cooptação, já que dilui seus conteúdos para torná-los assimiláveis a um maior número de pessoas e circunscreve seu universo de ação possível a um ambiente controlado e direcionado a obtenção de lucro financeiro. A apropriação capitalística das linhas de singularização dos grupos minoritários, segundo os autores, finda por servir de insumo para a produção de subjetividades serializadas.

Guattari e Rolnik (1996) afirmam que: “[...] cultura de massa e singularização não podem aparecer na mesma frase; elas são, na realidade, incompatíveis” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 39). Convencidos de que a produção da cultura de massas não elabora mais do que processos de subjetivação empobrecidos, desencadeando uma fabricação em série de indivíduos iguais, os autores enxergam no processo que chamam de singularização a via possível de resistência ao imperialismo ao qual nosso desejo está submetido e por consequência, a possibilidade de outra forma de vida, que frustrasse os interesses da máquina capitalística.

2.3 UM CORPO SEM ÓRGÃOS NO HIPERESPETÁCULO CAPITALÍSTICO OU A SINGULARIZAÇÃO EM TEMPOS DE CAPITALISMO ARTISTA

Conforme vimos anteriormente, Guattari e Rolnik (1996) levantam questionamentos em relação à posição de recusa imprescindível para o processo de singularização. Opõem, inclusive, o sonho prometido pelo capitalismo, aquele que Lipovetsky e Serroy (2015) nos mostram, aos campos de trabalho forçado da antiga União Soviética, levantando questões acerca de uma possibilidade de meio termo, de uma vida que não se instalasse necessariamente numa relação de incessante antagonismo:

Será que entre esses novos tipos de lutas dos movimentos sociais e a sociedade industrial só pode haver uma relação de tipo oposição maniqueísta? Será que as revoluções moleculares ficarão sempre por definição na defensiva, ou reivindicando reconhecimento? Será que se vai ficar para sempre prisioneiro deste antagonismo absurdo entre aceitar o neoliberalismo, as belezas do capitalismo, ou cair no ‘gulag’? (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 48).

Cabe questionar a parcela de pessoas sujeitas à máquina subjetivadora do capitalismo que teriam condições, efetivamente, de abrir mão num gesto radical de separação, do seu modo de vida, em prol de outro, afastado da influência da máquina capitalística. Guattari e Rolnik (1996) parecem questionar-se sobre a real possibilidade de singularização no contexto dos subordinados, daqueles que não têm como abrir mão de seus salários, fruto de um trabalho muitas vezes maçante e alienante. Por isso, a singularização, nos termos do rompimento total com a subjetividade capitalística, para muitos, é uma possibilidade distante. Haveria a possibilidade de instauração de traços de singularização, criando-os a partir da manutenção do modo de vida ligado a uma estrutura estratificada?

Ao falar sobre os *punks*, os autores nos fornecem uma pista para a resposta a esta pergunta. Guattari e Rolnik (1996) enxergam os *punks* enquanto sujeitos que se apropriaram de signos da sociedade de consumo para subvertê-los à sua maneira e, conseqüentemente, formular a sua própria cadeia de signos. Seu visual e sua música são construídos, assumidamente, a partir dos insumos da produção capitalística de subjetividades. Ainda assim, os autores enxergam neste movimento uma possibilidade de transgressão que caracterizam como singular:

Se considerarmos todos esses elementos juntos, diremos que se trata de um empreendimento completamente recuperado, que se encontra em implosão, correndo o risco de cair em microfascismos. No entanto, apesar de todo esse caráter heterogêneo e serial de seus componentes (onde tudo parece estar sendo tomado de empréstimo aos sistemas opressivos dominantes), tais componentes podem se constituir em elementos de um processo de singularização. Centenas de grupos vivem, encarnam seu desejo em empreendimentos coletivos como o rock e o punk, que podem ter, para eles, uma importância absolutamente vital. Apesar de veicularem elementos de significação da ideologia dominante, apesar de serem prisioneiros de numerosos sistemas de modelização, eles exprimem, num certo nível inconsciente [...] aquilo que chamo de “vetor de revolução molecular”, o qual pode subverter a modelização da subjetividade. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 54).

Tornar-se *punk* não é a sugestão feita aqui, evidentemente. Apropriar-se dos dados subjetivos de maneira singular, seja em grupo, ou pessoalmente, constitui uma via para a singularização, mesmo que esta se dê mantendo-se, em alguma medida, no “terreno do inimigo”. Notadamente, contudo, por sua proximidade com os insumos da subjetividade hegemônica, este tipo de empreendimento corre o risco de ser apropriado pelo capitalismo, como o punk, de fato, viria a ser, a exemplo da hoje célebre grife britânica Vivienne Westwood, representante da difusão da indumentária *punk*, antes restrita aos integrantes do grupo, no mercado de luxo.

O exemplo do movimento *punk* ilustra a possibilidade de instauração de nova realidade, sem cisão completa com a produção subjetiva capitalística, operando uma subversão dos signos

do capitalismo que desencadeia uma nova rede de significações. É justamente o que sugerem Guattari e Rolnik (1996) enquanto uma etapa crucial da produção singular de subjetividade: a criação de novas cadeias de signos, que podem ser elaboradas, muitas vezes, por apropriações de signos da própria sociedade de consumo.

Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015), constroem ao final de *A Estetização do Mundo*, um balanço das possibilidades de se inventar uma vida bela numa sociedade hiperconsumista, competitiva e destruidora do planeta. Os autores, apesar de enumerarem alguns pontos que consideram positivos ao descreverem a sociedade de hiperconsumo, não consideram, notadamente, o consumismo irracional e desgovernado como um fenômeno positivo: “o ideal a buscar não pode se reduzir a aumentar infinitamente as compras, a maximizar o consumo [...]” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 420). É necessário ultrapassar a programação inculcada em nossas mentes que nos faz cair inadvertidamente nas armadilhas do consumismo cego; urge não se contentar com os ideais de vida do capitalismo; autoformular-se, inventar a si mesmo, esforçar-se para escapar deste controle que se assemelha ao das finas linhas transparentes que guiam os movimentos das marionetes:

[...] o desejável está na invenção ou no fortalecimento de todos os dispositivos capazes de possibilitar que os homens apreciem mais os prazeres não mercantis e, sobretudo, vivam para outra coisa que não as compras e as grifes, sem com isso abandonar as satisfações da civilização do bem-estar. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 420).

Os autores detectam, e isto é bastante notável, uma série de problemas nesta nova forma de organização do capitalismo. Eles consideram, no entanto, que o capitalismo artista propiciou aos sujeitos a possibilidade de uma autoformulação ética que se manifesta, dentre outros meios, pela via da estética, através da manipulação da própria aparência; estas possibilidades de escolha são apresentadas em *A Estetização do Mundo* como manifestação de uma liberdade inédita conferida ao sujeito. Essa visão não impede, contudo, que os mesmos tenham uma contundente crítica ao modo de vida hegemônico da sociedade de hiperconsumo.

Evoco o alerta de Guattari e Rolnik (1996), de que a produção de subjetividade do capitalismo muitas vezes se dá através de operações veladas, que trabalham no inconsciente dos sujeitos. Atentando a este alerta, fica difícil definir como livre o sujeito assistido da possibilidade de escolha, de um estilo ou gosto para chamar de seu, quando esta escolha se dá dentro de opções selecionadas previamente para ele por outras instâncias que operam obedecendo aos interesses do sistema econômico. Se lermos esta suposta liberdade através da ótica de Guattari

e Rolnik (1996) veremos que esta é uma liberdade de identificação, ou seja, uma questão identitária, de referenciação, de codificação, e não desviante ou singularizadora.

É interessante constatar a utilização da palavra “invenção” por Lipovetsky e Serroy (2015) no trecho anteriormente citado. Os autores entendem que se entregar de maneira acrítica aos direcionamentos do capitalismo, ao ciclo do consumo, torna a vida insignificante. Torna-se importante assumir uma posição de autonomia diante da própria vida, ainda que esta se localize sobre a zona de influência direta da subjetivação capitalista, e essa posição se firma através da invenção.

Esta invenção de que falam Lipovetsky e Serroy (2015) é da ordem da desobediência. No contexto apresentado pelos autores esta palavra ressoa. Que “dispositivos capazes de possibilitar que os homens apreciem mais os prazeres não mercantis” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 420) seriam esses? Seria a arte um desses meios possíveis? A visão crítica dos autores sobre a estetização do mundo se manifesta ao proferirem que a arte não é garantia para uma vida rica de significado, e que sozinha não tem forças para mudar a realidade.

Se quisermos favorecer um modelo de existência estética diferente do proposto pelo mercado, a escola, a formação, a cultura humanista preservam toda a sua importância, contanto apenas que não as oponhamos ao mundo tal como é hoje e tal como será, mas que, ao contrário, procuremos harmonizá-las com ele. No entanto, embora eminentemente desejável, iniciar-se nas artes é notoriamente insuficiente. Como compartilhar ainda a fé de Schiller, que fazia o progresso do homem, da moralidade e da sociedade repousar sobre a educação estética? O Belo não é o Bem, e a arte não é condição nem da moralidade nem da liberdade política, nem da qualidade de vida. Há muita ilusão em crer que a formação estética possa ser o caminho moderno da salvação. Não esperemos da educação cultural e estética uma reviravolta do mundo e, muito menos ainda, uma regeneração do homem. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 421).

Embora Lipovetsky e Serroy (2015) pareçam empregar um tom que beira o desestímulo a uma resistência, eles se mostram insatisfeitos com a forma que o modo de vida da sociedade de hiperconsumo assumiu. Ao invés de uma oposição às forças megalomaniacas do capitalismo, eles sugerem um tipo de resposta, aparentemente, mais branda. Esta reação, contudo, traz o germe da revolução molecular trabalhada por Guattari e Rolnik (1996), já que frustra a lógica do capitalismo. Recomenda-se prudência; não se deve abandonar-se às tentações do consumo, tampouco pode se esperar da arte uma resposta retumbante às crises de ordem ética. Seria possível empreender uma revolução subjetiva sem abrir mão das “satisfações da civilização do bem-estar?” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 420).

Talvez encontremos mais uma pista possível para a resposta a esta pergunta na elaboração de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012) chamada *Corpo sem Órgãos*. A dupla de autores cria um manual, cheio de recomendações, visando a prescrever a criação de um Corpo sem Órgãos. Para entendermos este complexo conceito (na verdade definido pelos autores como conjunto de práticas) tenhamos em mente que os autores entendem que o corpo é a via sobre a qual o desejo passa, sendo este desejo a intensidade motriz que nos leva a empreender os movimentos de troca com os outros e com o ambiente que constituem a vida (os agenciamentos, como vimos anteriormente). A construção deste Corpo se dá pela necessidade de resistência à dominação dos estratos sociais, das instituições, da família, do Estado, etc.

O Corpo sem Órgãos seria o corpo que luta pela vida livre, que assume um movimento na direção do rompimento com os tolhimentos dos estratos; é o corpo do desejo: “[...] você faz um, não pode desejar sem fazê-lo [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 11). Desta forma todos temos Corpos sem Órgãos, mesmo que não nos preocupemos em fazê-los da maneira mais interessante para nós.

A prescrição feita é a de que se retire, figurativamente, o estofo que nos preenche: significações e subjetivações; conjuntos de signos codificados pelos interesses dominantes (produzidos no nosso tempo, talvez, por aquilo que Guattari e Rolnik (1996) chamam de cultura-mercadoria ou cultura de massas) e as marcas subjetivas cravadas no inconsciente do sujeito pelos estratos subjetivadores (podemos assumir que dentre os quais, está a máquina capitalística). O Corpo seria sem órgãos, nesse sentido porque seria despojado da formatação de um organismo, que opera, segundo Deleuze e Guattari (2012), de maneira cooptada, dominada, à maneira das instituições estratificadas:

O organismo não é o corpo, O Corpo sem Órgãos, mas um estrato sobre o Corpo sem Órgãos, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 24).

Entendemos, de certa forma, que o organismo seria constituído, então, pelas produções das máquinas dominantes, sendo imperativo se livrar destes constituintes cooptados a fim de embarcar num processo de reformulação própria: o estabelecimento de uma nova ética. Por repetidas vezes, contudo, os autores alertam sobre a importância da prudência neste processo: “Liberem-no com um gesto demasiado violento [o Corpo sem Órgãos], façam saltar os estratos sem prudência e vocês mesmos se matarão, encravados num buraco negro, ou mesmo envolvidos numa catástrofe [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 27).

Deleuze e Guattari (2012) insistem que o Corpo sem Órgãos oscila entre as superfícies estratificadas e as intensidades que o libertam. São notáveis as proximidades entre o empreendimento do Corpo sem Órgãos e o processo de singularização. Não é de surpreender, naturalmente, já que Guattari colaborou com Deleuze por muitos anos e suas ideias a respeito dos processos que levam a formação dos sujeitos na sociedade capitalista estavam bastante alinhadas, fato que os levou a escreverem tanto juntos, a quatro mãos.

Na verdade, para além de uma proximidade que um guarda com o outro, o processo de criação de um Corpo sem Órgãos pode ser considerado um processo de singularização. Ora, se tantos de nós estamos sujeitos ao poder da produção da máquina de subjetivação capitalística, faz-se necessário, caso se pretenda um empreendimento de uma nova formulação de vida, um tipo de escoamento de si que abrirá espaço para novas relações, novos agenciamentos do desejo, etc.

Destaco, contudo, o alerta feito por Deleuze e Guattari (2012) em relação à manutenção de alguma fração do Corpo sem Órgãos sobre estratificações, não perdendo de vistas estes referenciais. Este alerta se apresenta como uma pista, talvez, da possibilidade de se liberar subjetivamente, mantendo-se na zona “dominada”, como prescrevem Lipovetsky e Serroy (2015). Mas por que não se lançar por completo nesta aventura? Por qual razão manter-se no terreno da dominação mesmo que de maneira parcial? Talvez por medo da morte, do abandono, talvez por covardia. São várias as delicadezas que fazem com que grande parte dos sujeitos se encontrem reticentes com as possibilidades da revolução subjetiva:

Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 27).

Parece bastante realista a possibilidade apresentada por Deleuze e Guattari (2012); democrática e factível, de modo que determinadas cadeias estruturantes sejam mantidas e outras sejam descartadas, dando lugar a novas. Pode até mesmo parecer que o que defendo é um empreendimento que não vai até o fim, mas a questão é que não há fim nesta formulação. Essa se configura enquanto busca constante, trabalho para uma vida inteira. O Corpo sem Órgãos é um horizonte na direção do qual se mira; não é um destino no qual se desembarca. É um trabalho de autoconstituição interminável.

Os dois textos, *A Estetização do Mundo* e *Micropolítica* fazem alertas, enumeram perigos e revelam problemas no nosso modo de vida hiperconsumista que nos fazem cair no desespero do pessimismo. Teria a arte, mesmo desprovida da potência transformadora da ordem social, como colocam Lipovetsky e Serroy (2015), algo a propor nesse sentido? Com certeza sim. O alcance dos efeitos desta proposição é que não podem ser estipulados de maneira apressada.

Falo, evidentemente, de uma arte que não é produzida por grandes corporações multimilionárias para circulação em massa. Pergunto-me se uma prática artística um pouco mais tímida, teria um potencial de subversão subjetiva a oferecer. A pintura sustentaria traços de um processo de singularização? Ou: pintar pode ser uma prática subjetivadora que vai de encontro às lógicas do capitalismo de velocidade e utilidade? E em se tratando de uma pintura figurativa que flerta com os dados do imaginário da sociedade de hiperconsumo? Seria possível afirmar que esta pintura teria um potencial singularizador mesmo mantendo-se em relação com os signos da cultura de massa?

3 ESCOLA DE ARTES APLICADAS

Em setembro de 2019, o Museu Murillo La Greca, em Recife, abrigou minha primeira exposição individual, denominada *Escola de Artes Aplicadas* (Figura 1). O convite para o processo que culminou nesta exposição partiu de Daniel de Andrade Lima, artista da dança e da performance, pesquisador da área da Comunicação e meu amigo. Ele, ao se deparar com o edital de ocupação que o Museu havia lançado, perguntou-me se eu tinha interesse em enviar uma proposta de exposição, na qual ele assumiria a função de produtor. Imediatamente aceitei, sugerindo que, além da produção, ele assumisse o papel de curador da exposição, o qual prontamente aceitou.

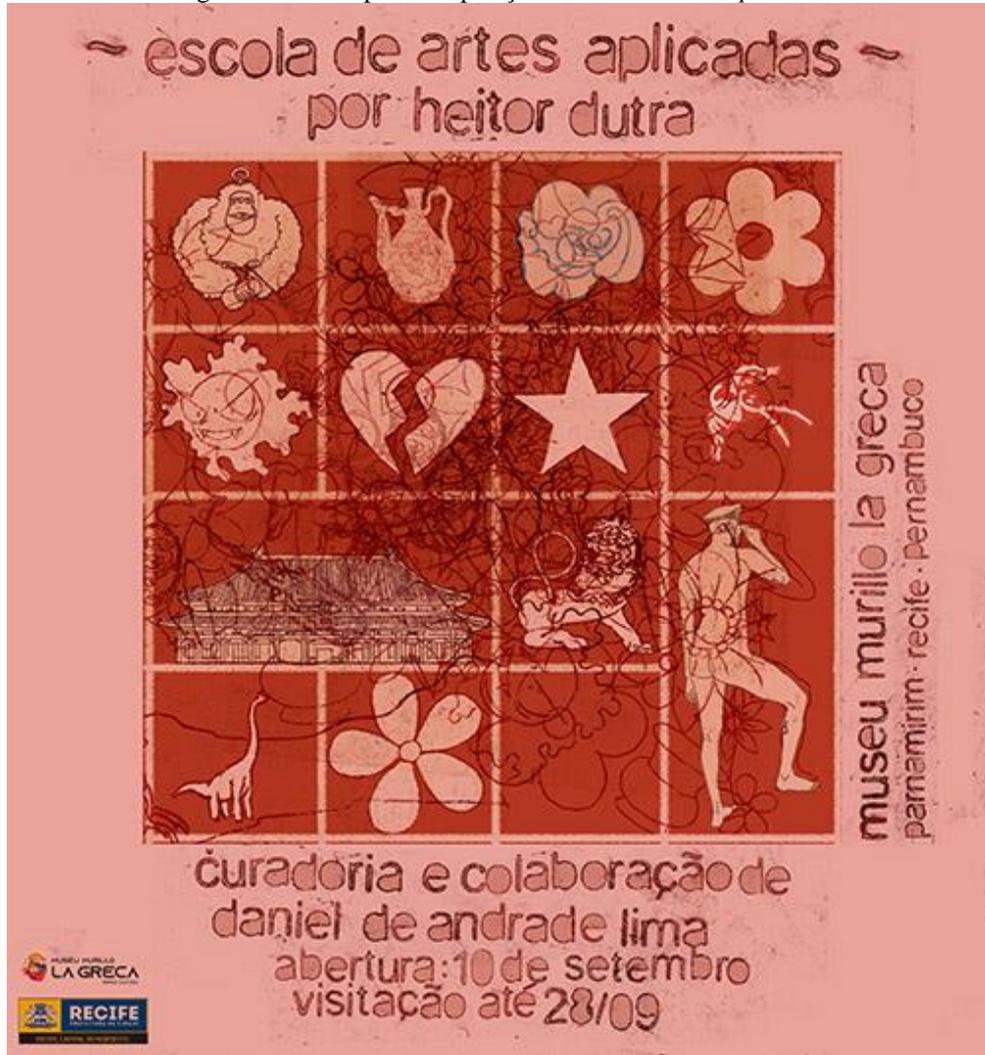
Começamos a nos reunir a fim de traçarmos as linhas de interesse que guiariam o projeto, antes mesmo de sabermos se nossa proposta seria contemplada com a pauta do Museu. Desde o início manifestei o desejo de expor apenas obras produzidas especialmente para a ocasião, deixando de fora trabalhos anteriores. Também ficou claro, desde o princípio, que o trabalho de Daniel enquanto curador iria além da seleção de trabalhos para compor um diálogo com determinado discurso, pois ele acompanharia o processo criativo das obras a serem expostas.

Daniel e eu integramos um grupo de dança e performance chamado UM Coletivo. Trabalhamos juntos, intensamente, desde 2014 e realizamos junto aos demais integrantes do coletivo, quatro espetáculos de dança e performance, dos quais ele atuou como coreógrafo e diretor. Sendo assim, ambos temos muitos interesses artísticos em comum. Essa afinidade, fruto dessa convivência de trabalho corpo a corpo foi uma das forças motrizes do desenrolar deste processo. Por fim, ampliando ainda mais sua presença no projeto, propus a ele que posasse para mim, como modelo vivo, em sessões de desenho que manteríamos com regularidade. Ele, aceitando, sugeriu, ainda, que realizássemos um grupo de estudos, debruçado sobre questões que fossem caras aos interesses da pesquisa artística que iniciaríamos.

Tendo-nos sido confirmado que a exposição seria, de fato, realizada no Museu Murillo La Greca (estávamos dispostos a procurar outro espaço para expor, caso o museu recusasse nossa proposta), dispúnhamos de uma data para a abertura da exposição e tínhamos um prazo a atender. Eu precisava, então, voltar a pintar. Tendo deixado o ateliê de pintura, que mantive por três anos no sétimo andar do Edifício Pernambuco, no centro do Recife, encontrava-me sem espaço fora de casa para trabalhar. Marcamos, então, as sessões de desenho no pequeno apartamento onde moro. Daniel vinha pela manhã e posava para mim no quarto que funciona como ateliê de costura de minha mãe. Foram quatro manhãs de sessões no total, compostos por

momentos fundamentais e que estabeleceram algumas das bases que sustentariam a concepção do grupo de trabalhos que constituiu a *Escola de Artes Aplicadas*. Mais adiante no texto, tratarei especificamente da importância dessas sessões para o processo em apreço.

Figura 1 - Cartaz para a exposição *Escola de Artes Aplicadas*



Fonte: Produzido pelo autor (2019).

Assumimos, então, que Daniel abarcaria uma curiosa e atípica amplitude de papéis, subsumida no binômio *curador-modelo*; ou, ao modo como Daniel assinou o texto curatorial, *modelo-curador*. Essa simples inversão dos termos que designam as funções sublinha ainda mais o questionamento hierárquico em jogo na adoção destes dois papéis, e de seus respectivos pesos, pela mesma pessoa.

Tendo em vista que o curador, comumente, é aquele que lança um olhar para as obras a fim de tecer uma retórica que discursivamente os trabalhos, e o modelo é aquele que se submete ao olhar dos outros para fomentar algo, não é difícil visualizar as assimetrias presentes

no embaralhamento destas funções. Muito nos interessou esta amplitude de atuação. Para além das potencialidades de cada um dos papéis isolados, apostamos que havia algo de muito rico na interface entre estes dois lugares. Daniel, então, estava acompanhando um processo do qual ele participou na gênese, além de nutrir a criação das pinturas a partir das sessões de modelo e das densas discussões e trocas que tivemos.

Tornou-se urgente voltar a pintar. As questões de cunho criativo surgem do trabalho, e, restrito a trabalhar na sala de minha casa, lidava com limitações de espaço que determinavam a escala das minhas pinturas. Assim, foi oportuno o convite do artista visual Aslan Cabral, que, naquele momento, me chamou para integrar o Ateliê Pangéia, no bairro do Recife. Com a possibilidade de trabalhar num ambiente cujo funcionamento é totalmente baseado no produzir artístico, pude me dedicar a um intenso processo de pintura nos meses de julho e agosto de 2019.

A exposição (Figura 2, Figura 3, Figura 4) dispôs 16 trabalhos, entre colagens e pinturas, nas paredes de uma das galerias do Museu Murillo La Greca. Destes, dez trabalhos foram feitos no contexto do processo artístico que aqui será relatado, sendo os outros seis, frutos de processos anteriores, constituindo um grupo “retrospectivo” de obras selecionadas por Daniel para compor a exposição.

Figura 2 - Vista da exposição *Escola de Artes Aplicadas*, Museu Murillo La Greca



Fonte: Acervo do autor (2019).

Figura 3 - Vista da exposição *Escola de Artes Aplicadas*, Museu Murillo La Greca



Fonte: Acervo do autor (2019).

Figura 4 - Vista da exposição *Escola de Artes Aplicadas*, Museu Murillo La Greca



Fonte: Acervo do autor (2019).

Acredito que algo que se impõe ao se observar os trabalhos inspirados pelas sessões com o modelo, é o fato de que Daniel me atrai fisicamente. Este fator constituiu uma camada importante do processo que gerou o grupo de trabalhos da *Escola de Artes Aplicadas*. A arte traz, acredito, a possibilidade de aplicação, em alguma medida, da potência do desejo. É provável que *aplicação* não seja a melhor palavra, existe palavra que cumpre melhor a tarefa de dar conta do entrelace possível entre a energia do desejo e a arte. *Aplicação* me ocorreu por evocar imediatamente o título da exposição, escolha de palavra que evoca as Artes Aplicadas do título, amarrando algumas das delicadezas deste processo.

Fazer arte com meu desejo, com a força que ele me confere, apresentou-se para mim como uma das urgências deste processo. Senti muita vontade de responder aos sentimentos oriundos desta força com concreções que desdobrassem em matéria a virtualidade do desejo, as pinturas. Não num esforço por resolver de alguma forma o desejo; mas usando-o como energia propulsora de uma vivência tangente ao objeto desejado, que em seu trajeto tece outros agenciamentos.

Nossas afinidades estéticas, como já havia comentado, foram fator fundamental para a realização deste trabalho. Daniel e eu somos constituídos, por muitas produções subjetivas em comum. Desde o apreço pelas animações da Disney e a admiração quase obsessiva pela obra da coreógrafa alemã Pina Bausch, ao grande interesse pela pintura europeia clássica. Além disso, somos os dois homens cisgênero gays, brancos, de mesma idade, recifenses e de classe média.

Pouco antes de ter realizado as sessões de modelo vivo que originaram os trabalhos expostos, havia desenhado outros dois modelos já atentando para os desdobramentos que os desenhos realizados nestas sessões pudessem apontar. Com a exposição em mente, acabei preferindo não repetir as sessões com estes modelos, nem desdobrar os desenhos nestas realizados em outras obras. Senti que com Daniel eu teria acesso a imagens de outra ordem, possíveis naquele contexto graças à nossa amizade, confiança e afinidade artística; cumplicidades que não existiam na minha relação com os outros modelos com quem trabalhei.

Desde que o conheci, em 2013, já havia desenhado Daniel algumas vezes, sempre a partir de fotos. Há um apelo gráfico em seu rosto afilado com o nariz que aponta para baixo, atributo imediatamente convertido, no desenho, no signo visual da flecha (Figura 5). Uma única vez ele posou rapidamente para mim. Fiz alguns retratos (Figura 6), e quando o convidei para ser modelo vivo de uma oficina de pastel oleoso que facilitei, em fevereiro de 2019, senti muita vontade de desenhá-lo, o que foi impossível, dada a demanda constante dos alunos.

Sobre a experiência de ser modelo vivo para a ocasião da oficina, Daniel de Andrade Lima relatou, no texto que escreveu para o encerramento da *Escola de Artes Aplicadas*, seu sentimento em relação às imagens que pensamos juntos como inspiração para a sessão:

Heitor [...], me sugeriu algo como mote para a performance de modelo vivo que, confesso, já atravessava meus interesses na ocasião: o de incorporar poses e temas que fossem recorrentes na história da arte europeia e canônica, corporificando a forma, os maneirismos e as afetações dessas imagens. A sugestão, evidentemente, aparecia diante de todos os anos que trabalhamos juntos e de um interesse declarado meu para com estas produções corporais desta determinada história da arte. Em 2016, havíamos participado de um processo

coletivo de construção do espetáculo *Estou Farto de Semideuses* [do UM Coletivo] em que eu figurava em um solo intitulado “*O martírio pelos desejos não realizados*”, em que compus uma coreografia incorporando diversas representações imagéticas de São Sebastião. (ANDRADE LIMA, 2019)¹.

O relato de Daniel, expresso aqui, recordando a modelagem para as sessões da oficina, revela a intricada cadeia de referenciais que atravessava seu imaginário e mesmo a constituição de seu corpo. Daniel continua: “O que percebo é que essas imagens me interessavam, e incorporá-las me interessava, porque, de determinada maneira, elas já me constituíam, e trabalhá-las no corpo era uma maneira de repensar o meu próprio corpo e minhas constituições” (ANDRADE LIMA, 2019).

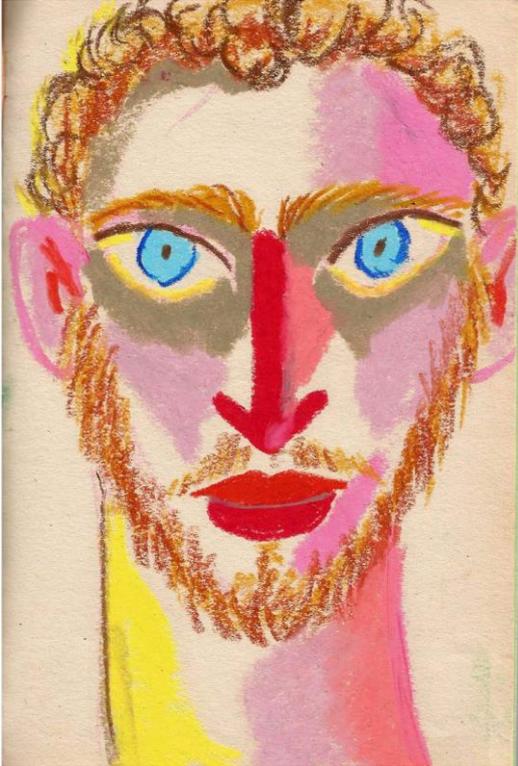
Estes atravessamentos e estas constituições foram a base comum de onde partimos para elaborar as sessões realizadas para a *Escola de Artes Aplicadas*, tendo em vista que ambos já conhecíamos as reverberações destes repertórios imagéticos na vida um do outro; pelos vários anos em que trabalhamos juntos no grupo UM Coletivo. Afinamos nossos interesses a partir do reconhecimento das fontes em comum que alimentavam nossas constituições subjetivas, e mesmo físicas.

Começávamos as manhãs de reunião na minha casa olhando e discutindo trabalhos que realizei anteriormente. Eram pinturas, desenhos e colagens, sobretudo, que se amontoavam em grandes pastas (Figura 7). Pretendia apresentar a Daniel o que eu vinha produzindo nos últimos meses; era da maior importância, para que ele pudesse exercer a função de curador, que ele conhecesse minhas pesquisas recentes. A ideia era que, a cada semana, voltássemos a olhar este grupo de trabalhos, e nos debruçássemos sobre as obras que eu produziria nos dias entre as reuniões semanais, estas já contaminadas por nossos encontros.

Defini que os desenhos que fizesse a partir de suas poses deveriam ter uma aplicação num processo de pintura que viria no momento seguinte, quando eu estivesse devidamente instalado no ateliê Pangéia. A princípio, não interessava a mim, neste momento, desenhar “espontaneamente”, digamos, pelo prazer do gesto. Eu desejava que os desenhos realizados nas sessões com Daniel fomentassem o momento posterior do processo. Desde a primeira sessão ficou evidente que os desenhos produzidos eram *parte* de um desenrolar processual. Eles deveriam nutrir e motivar a concatenação de ideias e sensações que eu operaria nas pinturas e nas colagens que esperava desenvolver.

¹ Esse trecho pertence ao acervo de Daniel de Andrade Lima e, assim como outros que serão apresentados, ao longo do presente trabalho, foram cedidos para a elaboração desta dissertação. Desse modo, não compõem as referências bibliográficas.

Figura 5 - Pastel oleoso sobre papel, 10x20 cm



Fonte: Produzido pelo autor (2014).

Figura 6 - Carvão vegetal sobre papel, 42x30cm



Fonte: Produzido pelo autor (2016).

Os desenhos deveriam atender à necessidade do registro do corpo, que eu pretendia usar como motivo das pinturas e captar com fidedignidade as poses que Daniel propunha. Inevitavelmente, senti-me pressionado para, além de resolver o desenho dentro do tempo estabelecido (começávamos com poses que duravam 5 minutos e íamos aumentando a duração até 10 minutos), apresentar, ao final da sessão, desenhos que agradassem a Daniel. Eu tinha em mente que a generosidade e abertura dele (não havia dinheiro envolvido até aqui neste processo, apenas o desejo de trabalharmos juntos), deveriam ser minimamente recompensadas por mim, na forma de desenhos capazes de fazê-lo vislumbrar o potencial do trabalho vindouro que eu prometia. Desta forma, esforcei-me para realizar desenhos que funcionassem para nós dois.

Figura 7 - Amontoado de colagens



Fonte: Acervo do autor (2019).

Os desenhos gerados nestas duas sessões, são, em sua maioria, enquadramentos do corpo de Daniel excluindo sua cabeça (figuras 8; 9;10; 11). Estava ansioso por encontrar uma aplicação para estes. Ao mesmo tempo, porém, senti, após analisar os desenhos da segunda sessão, que estava me entregando, em certa medida, a um prazer da visão que ia de encontro à minha intenção inicial. Em outras palavras, estava encarando a sessão de desenho como uma desculpa para olhar longamente para seu corpo. Afastava-me, como é comum que aconteça em qualquer processo criativo, de meu objetivo inicial.

Os interesses sublinhados pelos desenhos feitos durante as sessões foram apontando para direções que seriam tomadas por mim no momento posterior de pintura, no ateliê. Interesses ligados à materialidade tátil das superfícies, à volumetria, e ao prazer dos sentidos: à volúpia. Há pintores que, de maneira até supersticiosa, parecem converter, numa operação vitalista, como diria Isabelle Graw (2018), a pele do modelo na tinta aplicada à tela. Recordo-me de um trecho de um lindo livro que Paul Valéry (2003) dedicou ao pintor francês Edgar Degas:

Sente-se claramente que, quando Ticiano dispõe uma Vênus da mais pura carne, molemente congregada sobre a púrpura na plenitude de sua perfeição de deusa e coisa pintada, *pintar* foi acariciar, juntar duas volúpias num ato sublime, onde o domínio de si mesmo e sua técnica, o domínio da Bela Mulher com todos os sentidos, se fundem. (VALÉRY, 2003, p. 84).

Está referida nesta citação uma dupla operação: a de descrever habilmente, com fidedignidade a anatomia, e a de “juntar duas volúpias”; conjugar, ao procedimento de pintura, o toque. Como se o pincel do pintor percorresse, alisando, enquanto modela com suas cerdas, o corpo da modelo representada. Este duplo proceder de que fala Valéry (2003), retrata, em certa medida, aquilo que eu desejava fazer no princípio do processo artístico que iniciei com Daniel, e que foi se desdobrando ao longo deste processo: a prática da pintura soma-se a sensualidade do toque.

O historiador da arte Daniel Arasse (2019) aborda essa relação, que Valéry (2003) trata como a união de duas volúpias de maneira bastante contundente e também problemática. Ao associar a força matricial do pintor ao fato deste possuir um pênis, o historiador exclui imensa parcela das pessoas que pintam, caindo numa redução perigosa.

Tendo a limitação de sua fala em mente, deparamo-nos com uma interessante abordagem da raiz etimológica da palavra pincel, que se desdobra, em seu comentário, nas razões que levam alguém a empunhar este objeto e pintar; razões que Arasse (2019) sugere partirem do desejo sexual:

[...] a pintura com pelos sempre existiu, exceto no tempo das cavernas. Isso porque, para pintar, é preciso ter um pincel, e um pincel é feito de pelos. Disso ou daquilo, mas pelos de todo modo. Então, sempre se pintou com pelos. E não diga que estou jogando com as palavras: o que quer dizer pincel? Hein? De onde isso vem, pincel? Vem do latim e quer dizer pequeno pênis. Sim, senhor, pequeno pênis, *penicillus* em latim, foi Cícero quem disse? Pincel, pintinho, pequeno pênis. Quando você pensa nisso, os horizontes se abrem. Você tem ideia do tamanho dos pincéis de Velázquez? Ele mandava talhá-los especialmente para si, compridos e finos, e não curtos e grossos. Os curtos e grossos eram do Turner. Você consegue imaginar a história da arte que isso daria? Parei. Tudo isso para dizer que deveríamos sempre nos perguntar por que um pintor tem vontade de se tornar pintor, do que ele tem vontade quando pinta e de como vemos essa vontade em suas pinturas. Não, digo eu: é toda a história da arte que deveria ser refeita. (ARASSE, 2019, p. 90-91).

Sugerir que o pintor dependa de seu aparelho sexual, seja ele qual for, para pintar é uma afirmação potente e que acredito poder ser verificada no tratamento que alguns pintores dão à pele humana, ao longo da história da arte, sobretudo homens, e por isso, evidentemente, Arasse (2019) evoca a relação de proximidade morfológica do pênis com o pincel. Os homens heterossexuais, ao pintarem suas modelos conjugavam à observação com fins à realização da pintura, o “manejo” de seu próprio deleite visual. Ticiano, como nos fala Valéry (2003), seria um exemplo evidente desta abordagem.

Se Arasse (2019) defende a escrita de uma nova história da arte partindo deste pressuposto. Seria da maior importância que esta nova história incluísse os desejos proscritos, as manifestações de atração que foram veladas. “Você consegue imaginar a história da arte que isso daria?” Seria também interessante se esta história construísse, ao seu cabo, a expectativa em relação aos próximos passos desta união de volúpias; quais corpos e como operarão, para além da relação pênis-pincel ou homem-mulher, os próximos pintores, pintoras e pintorxs?

Aquilo que denuncia o caráter do olhar do artista sobre o modelo, no desenho, é por vezes, menos a fidelidade da representação que a sua deformação. Como afirmou Henri Matisse (2007): “[...] creio que a expressão essencial de uma obra depende quase exclusivamente da projeção do sentimento do artista em seu modelo, e não da exatidão orgânica deste” (MATISSE, 2007, p. 198).

Por exemplo, acredito ter, em alguns desenhos (e também nas pinturas), acentuado as curvas do corpo de Daniel, bem como acrescido seus volumes, nas coxas e nádegas. Meu entusiasmo, digamos, levou-me a fazê-las maiores, já que, ao desenhar, não estou apenas “pondo as coisas no lugar”, como dizia Edgar Degas (VALÉRY, 2003, p. 140), mas estou, efetivamente, alterando, a partir da particularidade dos interesses e idiosincrasias do meu modo de ver, e do meu modo de executar, a representação, negociando sempre com estas imposições.

Figura 8 - Carvão sobre papel, 29x42cm



Fonte: Produzido pelo autor (2019).

Figura 9 - Carvão sobre papel, 29x42cm



Fonte: Produzido pelo autor (2019).

Figura 10 - Carvão sobre papel, 29x42cm



Fonte: Produzido pelo autor (2019).

Figura 11 - Carvão sobre papel, 29x42cm



Fonte: Produzido pelo autor (2019).

Esse aspecto afastaria, segundo Paul Valéry (2003), o *artista do desenhista*. Este organizaria sua construção em torno da ideia de fidedignidade “pura”, à maneira da fotografia, enquanto o artista se preocuparia com a manifestação, no desenho, de seu modo de ver, particular, com todas as implicações supracitadas (VALÉRY, 2003. p. 140). Valéry (2003) relata que Degas repetia uma frase em latim de autoria de Francis Bacon, o filósofo do século XVI, que para ele definia a arte: “*Homo additus naturae*”; A arte seria o “homem somado à natureza”, então, do mesmo modo, quando Valéry (2003) se refere à fundição de duas volúpias, estamos no terreno da conjugação, ou seja, transformar em *vivido*, aquilo que foi *visto*:

O valor do artista está em certas *desigualdades* [...] que revelam ao mesmo tempo, em uma figura, uma cena ou uma paisagem, a *facilidade*, as *vontades*, as *exigências*, o poder de transposição e de reconstituição de *alguém*. [...] O ‘modo de ver’ do qual falava Degas deve portanto ser entendido de forma ampla e incluir: *modo de ser*, *poder*, *saber*, *querer*... (VALÉRY, 2003, p. 140-141).

É importante destacar, contudo, que embora exista, sem dúvida, um sentimento que norteia esta impressão de conjugação entre vida e superfície pintada, entre pintor e pintura, a obra de arte é constituída - no caso da pintura, ao menos - de matéria morta: tinta acrílica e tela de algodão engessada, no meu caso. Existe a ideia de que o pintor, de certa forma, imprimiria a superfície da tela com a sua própria vida, de que a pintura seria quase uma coisa viva, mas é evidente que não se trata de um ser vivo. A pintura não é algo animado por uma vida própria, ou que detém uma subjetividade sua, mas é um meio, ou um signo, que ao longo de sua história perseguiu a criação dos efeitos que até hoje levam os pintores e os espectadores a crerem nesta “fantasia vitalista”, como defende Isabelle Graw (2018):

A razão pela qual a fantasia vitalista de uma pessoa em um produto é produzida é vista na materialidade específica deste produto, que dá a esta uma base concreta enquanto simultaneamente a abre para escrutínio. Dentro deste tipo de fantasia, marcas pictóricas materiais, como pinceladas, são lidas como ‘vestígios de uma atividade’. Neste contexto, de qualquer modo, fantasia não indica somente produção ilusória. Pelo contrário, fantasias vitalistas precisam de uma âncora material para que elas ocorram. Em outras palavras, elas não são conjuradas do nada, mas artistas deliberadamente as provocam, com consciência total de seus efeitos vitalistas. Ao mesmo tempo, essas fantasias permanecem dependentes da projeção de significado do espectador sobre elas; estas fantasias só podem existir através de um ato de projeção. Uma razão chave para chamar estas fantasias de vitalistas é porque elas imaginativamente assumem qualidades de seres vivos, como subjetividade, vivacidade, e animação na matéria morta. Em uma fantasia vitalista, atributos humanos, - como

autocontrole, vontade, e energia - são projetados na matéria sem vida². (GRAW, 2018, p. 21, tradução minha).

Estas fantasias refletem os esforços dos pintores ao longo da história e se convertem em um tipo de paradigma que é encarado muitas vezes como um pressuposto do meio. Ser guiado por este tipo de impressão é algo que muitos artistas são levados a fazer, por conta dos atributos materiais da pintura e suas possibilidades construtivas. Contudo, o distanciamento que o exercício crítico impõe faz com que atentemos a estas maneiras de proceder; e investigando suas origens e razões de ser, questionamos aquilo que nos leva a assumi-las. Longe de defender uma pintura sem fantasias ou ilusões desta ordem, procuro apenas uma medida de consciência que me permita manter os pés no mundo, enquanto passeio, pintando.

Nunca desenhei Daniel de Andrade Lima como apenas um corpo que se despe diante de mim. Ele é meu amigo, e um artista que admiro imensamente. Ao pintá-lo minha mente incessantemente acessava lembranças imagéticas do nosso trabalho em conjunto no UM Coletivo, os nossos interesses estéticos em comum; nossa relação de amizade e coleguismo. Essas camadas se conjugavam ao apelo sexual que sua nudez despertava em mim, e me conferiam o tipo de energia que a palavra inspiração define. Nesse sentido, em 13 de julho de 2019, logo após uma das últimas sessões que tivemos, escrevi em meu caderno³:

Desde que voltei do curso com Charles Watson digo que inspiração não existe. Mentira, existe sim! Esses dias tenho me sentido extremamente inspirado; é um tesão que me invade, uma excitação, um desejo de pintar, de colar papéis... e quando me ponho a trabalhar esse sentimento não passa⁴! (DUTRA, 2019).

² “The reason why the vitalistic fantasy of a persona inside the product is produced is seen in the specific materiality of the product, which gives the fantasy a concrete basis while simultaneously opening it up to analysis. Within this kind of fantasy, materially visible painterly signs, like brushstrokes, are read as “traces of an activity.” In this context, however, fantasy does not indicate a purely illusory production. On the contrary, vitalistic fantasies need a material anchor that occasions them. In other words, they are not conjured out of thin air, but artists deliberately prompt them, in full awareness of their vitalistic effects. At the same time, these fantasies remain dependent on the viewer's projection of meaning onto them; these fantasies can only be called into existence through an act of projection. One key reason I call these fantasies vitalistic is because they imaginatively assume qualities of living beings such as subjectivity, liveliness, and animation for dead material. In a vitalistic fantasy, human attributes—like self-command, will, and energy—are projected onto lifeless material” (GRAW, 2018, p. 21).

³ Ao longo desta dissertação, recorrerei, muitas vezes, às anotações presentes em meu caderno, a fim de que seja possível o acompanhamento do meu percurso artístico. Nesse sentido, por seu caráter autoral e relativo ao meu acervo pessoal, não haverá indicação dessas anotações nas Referências.

⁴ Charles Watson é um professor e pesquisador escocês que vive, há mais de quarenta anos, na cidade do Rio de Janeiro. Ele pesquisa processos criativos em diversas áreas, e dá cursos e palestras sobre o tema na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e em outras instituições. O curso ao qual me refiro se chama Procedência e Propriedade e é um curso intensivo de desenho de observação que acontece em seu ateliê no qual Watson divide o acompanhamento dos alunos com outros professores. Em 2017, quando fiz o curso, os professores eram os artistas Eduardo Berliner, Cadu, Arthur Chaves e Fred Carvalho.

Desenhei e pintei Daniel através do prisma do meu modo de ver, e isso, obviamente, implica distorções, remendos, exageros e atenuações de minha parte. O próprio Daniel se refere a isso no texto curatorial que assinou para a exposição *Escola de Artes Aplicadas*: “Heitor pinta a mim e ao resto nos modificando, sublinhando nossos artifícios, reinventando o que pretendíamos e podíamos ser” (ANDRADE LIMA, 2019). Tudo seria diferente se fosse outro modelo, e se este modelo não fosse também o curador. Isso se configura à maneira da célebre frase de Michel de Montaigne, que resume: “*parce que c’était lui, parce que c’était moi*”; porque era ele, porque era eu.

No terceiro encontro que Daniel e eu tivemos, insatisfeito com os resultados obtidos nas experimentações que empreendi na tentativa de aplicar os desenhos feitos nas sessões às colagens, ansiava por encontrar um modo de resolver este fluxo. Os desenhos estavam sendo feitos, mas ainda não haviam sido aplicados com êxito em trabalhos mais complexos. Havia certa urgência, já que dispúnhamos de uma data limite, a abertura da exposição no Museu.

Em um dos encontros, quando se prolongou por duas horas e meia nossa discussão sobre o texto de Susan Sontag, *Notas sobre O Camp*, havíamos ficado sem tempo para a sessão de desenho. Sugeri a Daniel que fizéssemos algumas fotos dele tirando a camisa (Figura 12). Ele concordou, fotografei-o e perguntei a ele se não poderíamos fazer ao menos duas poses para que eu o desenhasse. Ele me sugeriu que fizéssemos, ao invés disso, mais fotos. Deste modo eu teria insumo para trabalhar pelo resto da semana e poderia recorrer às imagens das poses a qualquer momento. O uso das fotos possibilitou também algo que não havia realizado, não sei por qual razão, nos desenhos, nos quais a pose sempre se encontrava recortada. As fotografias permitiram que eu tivesse uma visão de corpo inteiro de Daniel.

A nova possibilidade da fotografia reconfigurou o modo como eu vinha trabalhando. Desenhar numa sessão de modelo vivo é totalmente diferente de desenhar a partir de uma imagem. Desenhar uma pessoa que está na sua frente, respirando o mesmo ar que você, ocupando o mesmo espaço, que está o tempo todo, mesmo mantendo o esforço pela estaticidade, reconfigurando-se, pulsando, emitindo calor, é uma relação de outra ordem com a referência.

Vivi essa diferença de experiência quando comecei a frequentar *Risco!*, grupo experimental de desenho, organizado pela artista, pesquisadora e professora Bruna Rafaella Ferrer, que se reúne semanalmente para sessões com modelo vivo na cidade do Recife⁵.

⁵ O *Risco!* Já passou por diversos locais da cidade: Sexto Andar do Edf. Pernambuco; MAMAM; Ateliê Pangéia, Galeria Mau Mau, e outros. Em 2020, por conta da pandemia da Covid-19, passou a ter sessões online. É um grupo que funciona sempre de maneira a conceder bastante liberdade ao modelo. Este é o proponente da sessão, sugerindo as poses, a forma da iluminação e a trilha sonora da noite. Não há orientação de desenho; não se trata de uma aula. Cada um desenha do modo que deseja, com o seu próprio material. O grupo organizado por Bruna

Figura 12 - Sessão de fotografia com Daniel de Andrade Lima



Fonte: Acervo do autor (2019).

Desenhar a partir de uma imagem pode ser menos emocionante, é verdade, mas para mim, a fotografia foi uma imensa vantagem, pois me forneceu algo que não dispunha na sessão de desenho: tempo. Não estava mais submetido ao cronômetro. A figura de Daniel virou, então, um signo visual desvinculado a uma duração, que eu podia destacar e recontextualizar, como um *sticker*, um adesivo de cartela que se cola na traseira do carro ou no vidro da janela do quarto. Dessa maneira, eu não mais partiria de um desenho, atravessado por todas as camadas infligidas pelo meu modo de ver, para desdobrar a imagem do modelo numa pintura ou colagem, mas me basearia na fotografia, que guarda com o referente uma fidedignidade de aparência muito próxima.

Assim, usei a fotografia como registro, o que significa dizer que não fiz nenhum grande investimento estético dos recursos possíveis desse suporte. As preocupações em relação às fotos eram somente as de que houvesse luz suficiente no ambiente para que o fotômetro estivesse zerado, isto é, ajustado de acordo com os referenciais de luminosidade da câmera em relação à luz do sol, de que o corpo inteiro do modelo estivesse no quadro e de que as fotos fossem feitas na altura dos olhos de Daniel, de modo que, ao fitar a câmera, ele estivesse sempre olhando

Rafaella, cada vez mais se configura enquanto espaço de experimentação do corpo e de performance artística, para além de um grupo de desenho. É um ambiente no qual se experimenta uma liberdade muito inspiradora.

para frente, nunca para cima ou para baixo. Consideramos estas fotografias (que só eu e Daniel veríamos) não como produto artístico em si, mas como parte do processo.

Fizemos, então, duas sessões de fotos. Daniel trouxe indumentárias que comungavam com certo imaginário ligado à homossexualidade. Nada foi comprado especialmente para as sessões. Tudo pertencia a seu guarda-roupa próprio: roupões, um quimono japonês e um chapéu de marinheiro. Daniel evocava, sobretudo nas poses de marinheiro (Figura 13), uma apelativa imagística gay que remete a Tom da Finlândia, o ilustrador nórdico célebre nos anos de 1970/80 por seus personagens masculinos hipersexualizados (Figura 14), e a *Querelle* (Figura 15), filme de 1982 do diretor alemão Rainer Werner Fassbinder, inspirado no romance *Querelle de Brest* de Jean Genet.

Figura 13 - Sessão de fotografia com Daniel de Andrade Lima



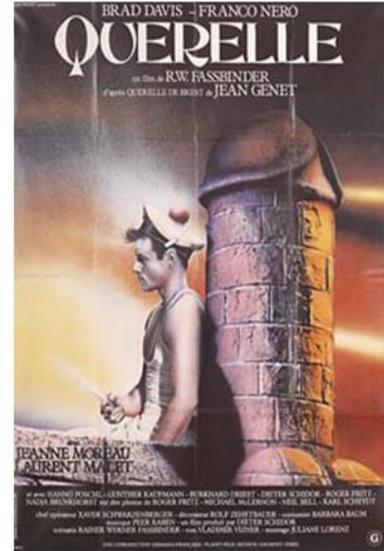
Fonte: Acervo do autor (2019).

O marinheiro compunha um *link* semiológico com toda uma rede de desejo que foi, por muito tempo, *underground*. Penso que um acontecimento que marcou a entrada da figura erotizada do marinheiro para a cultura de massas foi o lançamento do perfume *Le Male* do estilista francês Jean Paul Gaultier (Figura 16), em 1995, que contava, na sua divulgação, com as figuras sensuais dos jovens marinheiros. Além disso, o próprio frasco da fragrância emulava um torso masculino, estilo relíquia arqueológica grega do período pré-Praxíteles, envolvido por um padrão listrado que evoca a roupa típica dos marinheiros explorada na campanha publicitária do perfume. Esse padrão foi, por sua vez, inspirado, justamente, no figurino de *Querelle*, de Fassbinder, e apropriado também em fotografias-pinturas da dupla de artistas franceses Pierre et Gilles (Figura 17).

Figura 14 - Ilustração de Tom da Finlândia



Fonte: Tom da Filândia (1980).

Figura 15 - Pôster do filme *Querelle*

Fonte: Fassbinder (1982).

Figura 16 - Campanha publicitária para o perfume Le Male



Fonte: Jean Paul Gaultier (2018).

Figura 17 – *Dans le port du Havre*. Foto-pintura

Fonte: Pierre e Gilles (1998).

As evocações que Daniel realizou, apontando para esses repertórios visuais, em seu corpo, na maneira através da qual se apresentou, foram determinantes no desenrolar deste processo. Suas ideias, e o modo como as demonstrou, nortearam, em grande medida, o universo que eu viria a construir na pintura, munindo-me, em muitos casos, de sua figura de marinheiro.

A forte carga apelativa do personagem do marinheiro trazia ressonâncias que reverberavam em mim e em Daniel. Ao decidir apresentar esta figura codificada como proposta de modelagem, Daniel adicionava uma camada simbólica significativa no que viria a ser o conjunto de pinturas da exposição. Neste momento, a busca pelos interesses da pesquisa parecia estar sendo estreitada. A sensualidade do marinheiro se desdobrava na minha mente. Excitavam-me as possibilidades de conjugação desta cadeia sígnica com as emanções de signos de outros elementos visuais, no contexto da composição da pintura na qual iria inserir a figura de Daniel marinheiro.

Tentava organizar mentalmente a miríade de sensações e imagens que Daniel naquele momento me provocava. Algumas das pinturas, posteriormente, revelaram-se como construções erigidas totalmente ao redor do Marinheiro, tendo-o como elemento central da composição, que representavam piscinas e ambientes de repouso e relaxamento (figura 36). Locais e atmosferas que faziam ressoar a presença daquele corpo que apresentava uma disponibilidade e ao mesmo tempo uma melancolia marcante. Daniel relata, no texto que escreveu para a ocasião de fechamento da exposição, o processo que o levou à construção deste corpo:

Trabalhando com Heitor na *Escola de Artes Aplicadas*, conversamos bastante sobre que corporeidades nos pareciam interessantes e elas, me parecem, são links entre nossas vivências com sexualidade e um conjunto de arquivos e comportamentos que povoam as culturas visuais canônicas. O próprio ato de posar, de ser visto, examinado, desenhado, fruto de um interesse próprio do olhar do pintor – que não há de ser um olhar desinteressado, pois, no mínimo, busca se interessar – já tende a nos colocar em posições específicas. É um lugar da passividade, da admiração, do desejo, do convite, de uma sensualidade que aciona diversos papéis centrais na maneira como compreendemos tanto a pintura quanto a fotografia quanto papéis e desempenhos sexuais. Tenho certa admiração por quem diz que o corpo nu pode ser simplesmente um corpo nu, afirmação que tende a destituí-lo de sexualidade, pois, para mim, o corpo parece ser sempre um local de disputa, de articulação, de negociação. A sexualidade – e penso sexualidade aqui de maneira mais ampla do que as identidades sexuais – me parecem centrais nas maneiras como nos compreendemos no mundo, como nos imaginamos, nos relacionamos e, principalmente, indicam que lugares e posturas e gestos e corporeidades podemos assumir. (ANDRADE LIMA).

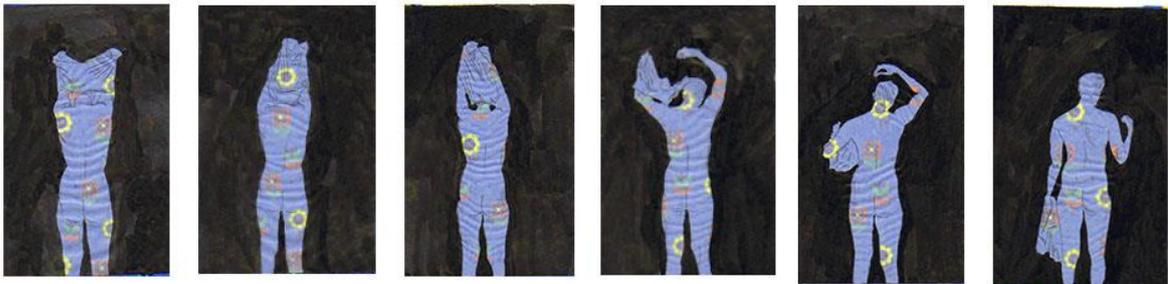
As poses com este acessório de cabeça, propostas em tom de voz ativa por Daniel, foram as poses às quais eu recorri mais vezes ao longo do processo de pintura. Consultei estas imagens repetidamente. Embora tivéssemos realizado fotos sem o chapéu de marinheiro, muito me atraiu os horizontes semióticos para os quais a inserção deste elemento apontava. Aquele universo evocado me afetava, assim como afetava, obviamente, Daniel; afetação evidenciada pelo simples fato dele possuir, há anos, este artefato em seu guarda-roupa.

A possibilidade de acessar as fotos, a partir do sistema de armazenamento em nuvem, de qualquer dispositivo, *smartphone*, *Ipad*, computador; estabeleceu uma relação de proximidade com as imagens que os desenhos, sempre um pouco solenes, por sua unicidade, não permitiam. E as fotos, por serem, em certa medida, menos contaminadas por meus filtros e medições, possibilitavam que outros agenciamentos, outras ligações se concretizassem. Estas imagens que eu tinha sempre à mão se abriam; as ligações não paravam de se efetuar.

Sugeri ainda a Daniel que realizássemos imagens sequenciadas. Estava interessado na ideia de dissecar uma ação, dividindo-a em vários momentos. Produzi uma breve animação a

partir de algumas das imagens em sequência de Daniel tirando a camisa de costas. Acabamos não expondo este material. Utilizei o processo de rotoscopia, decalcando com grafite, numa mesa de luz, as poses fotografadas e depois preenchendo a área ao redor da figura de tinta nankin preta (Figura 18). Digitalizei os desenhos decalcados em papel vegetal, posicionando na parte posterior de cada folha um pequeno pedaço de tecido estampado, que preencheu, por conta da transparência do papel, a parte não pintada com tinta nankin, o corpo do modelo. Por fim ordenei as imagens em sequência, de modo a sugerirem a cadência de um movimento.

Figura 18 - Desenhos constituintes da rotoscopia realizada a partir de sequência fotográfica



Fonte: Produzido pelo autor (2019).

A atividade de inserção da figura de Daniel nas pinturas fez com que eu olhasse longamente para as fotografias que tirei dele; e nas sessões de desenho passei uma grande quantidade de horas olhando para seu corpo. Olhei tanto para ele que concordamos que seria interessante ele olhar para mim um pouco. Pensamos nessa inversão como modo de sublinhar questões que já estavam apresentadas nas pinturas, como a visibilidade, no sentido de um desejo de se mostrar, a vulnerabilidade do corpo, e a relação do modelo com o pintor, do observador e do observado. Propomos ao *Risco!* Grupo Experimental de Desenho e ao Museu Murillo La Greca, realizarmos uma sessão de desenho tendo eu e Daniel como modelos.

A sessão aconteceu na galeria do museu onde estavam expostas as obras da *Escola de Artes Aplicadas*, na semana seguinte à abertura da exposição, em setembro de 2019. Começamos apresentando uma sequência coreográfica que desenvolvemos juntos em 2016. Essa cena fazia parte de um espetáculo que estávamos desenvolvendo, mas que nunca finalizamos. Chamava-se *Ele é Mau: O Melodrama como Resposta ao Cinismo*. O espetáculo traria vivências nossas enquanto homens gays, classe média na faixa dos vinte e poucos anos. Apresentamos a cena que abriria esta peça, onde, vestindo apenas nossas cuecas, mimetizávamos poses de ato sexual em meio a uma miríade de bexigas de festa sobre o chão (Figura 19 e Figura 20). Um som de piano melancólico tocava ao fundo, e nós, fluidamente, trocávamos de pose em isolamento, sem interagirmos um com o outro e conservávamos uma expressão blasé, desafetada.

A música que usávamos na sequência de *Ele é Mau*, desde sua criação, evoca um local melancólico e contemplativo. Trata-se do álbum *EUSA*, do pianista francês Yann Tiersen. Performávamos a sequência durante o tempo que durava o álbum, por volta de 50 minutos. Para a sessão do *Risco!* reduzimos a duração da ação para 30 minutos. Essa atmosfera melancólica, somada ao deslocamento gerado pelas poses deselegantes do ato sexual descontextualizado, em meio aos balões de festa infantil, criava o tom da proposta. O tom alegre, mas triste; colorido, mas cinzento; ensolarado, porém chuvoso, estava presente também, em alguma medida, nas pinturas que nos rodeavam.

No segundo momento da sessão, terminada a amostragem de *Ele é Mau*, Daniel tirou a cueca numa lenta ação estendida por cinco minutos. Eu entrei “em cena” com ele já despido, tirei a cueca e acendi um cigarro. Daniel, que não costuma desenhar, prepara seus materiais e começa a desenhar-me (Figura 21 e Figura 22). Nós dois imersos na ação, despídos; eu posando e ele olhando para mim, no empreendimento de uma inversão.

Figura 19 - Registro da sessão do *Risco!*



Fonte: Walton Ribeiro (2019). Acervo do fotógrafo.

Figura 20 - Registro da sessão do *Risco!*



Fonte: Walton Ribeiro (2019). Acervo do fotógrafo.

Daniel nunca havia me visto completamente nu. Isso era uma questão para mim. Não apenas pela vergonha banal, mas também porque minha nudez, na minha concepção, estaria diretamente ligada a questões que abordamos em outros trabalhos do Coletivo e nesta exposição no Museu. O próprio *Ele é Mau* problematiza questões de desempenho sexual, tamanho de genital, etc. Questões que atravessam os corpos gays da nossa geração de aplicativos de encontro.

Ao contrário de mim, Daniel já havia se colocado nu em cena diversas vezes. A nudez é uma questão da maior importância para suas pesquisas artísticas e ele lida muito bem com

ela, se estabelecermos como parâmetro a pudicícia sob a qual muitos de nós somos formados. Comigo isso se dá de maneira diferente. Sempre tive muitas reservas em relação a expor meu corpo. Mesmo criança, quando ia à praia com minha família, o simples ato de tirar a camisa era doloroso. Esse modo agônico de encarar o corpo despido se manteve até muito recentemente em minha vida. As vivências e o trabalho com o UM Coletivo tiveram papel fundamental nessa mudança.

Figura 21 - Registro da sessão do *Risco!*



Fonte: Walton Ribeiro (2019). Acervo do artista.

Figura 22 - Registro da sessão do *Risco!*



Fonte: Walton Ribeiro (2019). Acervo do artista.

Eu já havia posado duas vezes no *Risco!*, mas posar na companhia de outro artista é uma experiência diferente. Durante a sessão, não poderia me deixar levar pelo poder de atração que seu corpo tem sobre o meu. Deveria desviar-me justamente deste poder, que foi questão norteadora para a realização dos trabalhos ali expostos. Embarcar nos rodopios da minha retina me traria prejuízos naquele momento.

Normalmente, fico muito nervoso antes de apresentar algo a público. Nesse caso, estranhamente não senti essa angústia. Acho que havia um senso de resolução que me acompanhava e me serenizava. Sentia estar mexendo nas amarras do trabalho, das pinturas expostas e desse processo todo. Pensando melhor, talvez estivéssemos, mais que fechando ciclos, tecendo linhas que se ligam a outras conexões. Questões que estão nos trabalhos foram sublinhadas e empreendemos um tipo de retorno às sessões que realizamos anteriormente (junho e julho), revisando nossos papéis. Colocamos mais uma vez nossa relação matizada em evidência através dos binômios: modelo-curador; observador-observado, tendo esse último binômio sofrido a inversão que adiciona camadas ao trabalho da *Escola de Artes Aplicadas* como um todo.

Uma das primeiras *aplicações* que fiz da figura de Daniel, ainda antes de termos realizado as sessões de fotos, foi numa pequena colagem (Figura 23). Esse trabalho é bastante influenciado pelo meu interesse na pintura de Pierre Bonnard, em especial suas obras que trazem as figuras em cenas de comunhão com a natureza.

Figura 23 - Arcádia. Colagem de papéis, tecidos e plástico sobre papel, 21x35cm



Fonte: Produzida pelo autor (2019).

A partir disto, tentei conjugar à ideia de idílio, elementos da cultura industrial, como a caixa de café, e o cupom da rede de lanchonetes Burger King. Somei a esses elementos dois desenhos inspirados naqueles desenhos feitos a partir das poses de Daniel na sessão de modelo. Este trabalho representa bem as tentativas que empreendi procurando encontrar um modo de inserir a figura do modelo num contexto imagético que dispusesse outros interesses meus. Escrevi, no meu caderno de anotações, sobre o processo de realização dessa colagem logo após tê-la finalizado:

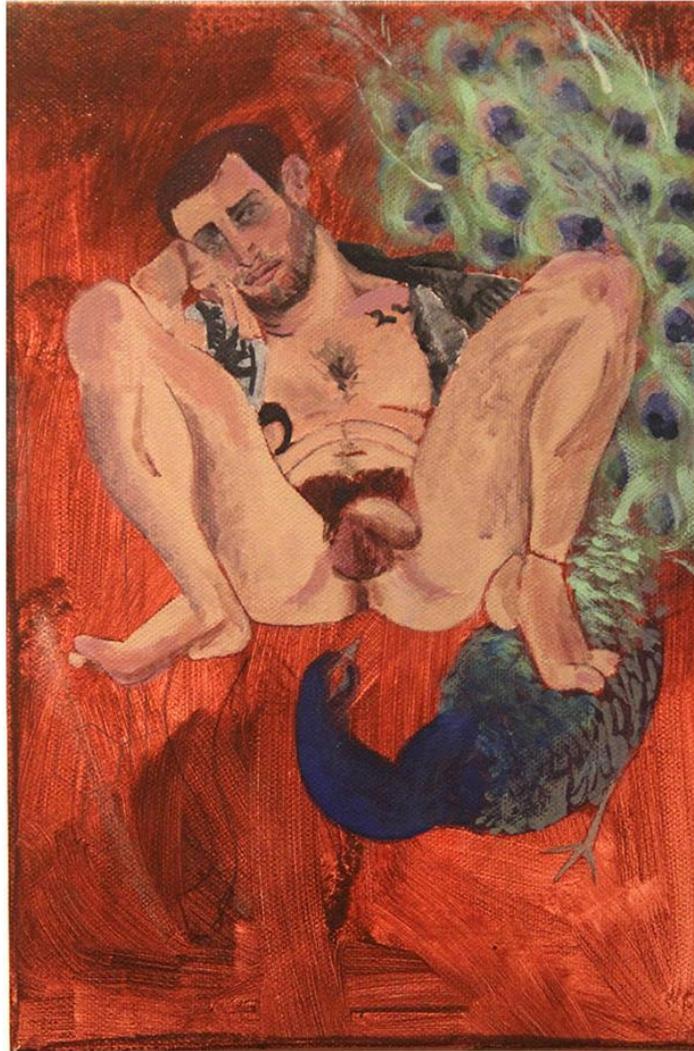
Tinha um começo: os círculos. Queria trabalhar geometricamente com os círculos dividindo em 12 segmentos e preenchendo com padrões colados. Finalizei essa etapa e me lembrei dos veados que desenhei ontem no caderno rosa... Os veados que roubei das decorações de Bonnard. Aquele arcadismo afetado, coloridíssimo! Ontem à tarde fiz vários desenhos a partir dessas cenas, e claro, pensando já em como inserir os desenhos que fiz de Daniel ontem pela manhã. Consegui encaixá-los nos cantos, no alto do papel. dois desenhos dele tirando a cueca frontalmente. Só foi depois que estabeleci uma relação de noite/ dia no desenho dos veados, abaixo, que me dei conta que a ordem dos desenhos de Daniel no topo, sugeriam uma narrativa. (DUTRA, 2019).

Este trecho do relato, e a colagem em si, evidenciam o desejo de conjugação das apropriações de imagens diversas, coletadas de diferentes modos, de repertórios distintos, numa unidade. Logo depois da realização desta colagem, passei a investir mais na pintura sobre tela, deixando um pouco de lado a prática da colagem em si, mas operando sempre o pensamento de reunião, de conjugação, que é o procedimento da colagem.

Na verdade, esse momento marcou uma volta para a pintura. Há, pelo menos, três anos, me dedicava, primordialmente, à colagem de papéis e tecidos. Pinteí muito pouco nos tempos que antecederam a *Escola de Artes Aplicadas*. Confesso que sentia um pouco de medo, de nervosismo diante da tela em branco, e teria que redescobrir como me aproximar da pintura. É notável, ao olhar para o grupo de trabalhos que compuseram esta exposição, a diversidade de tratamentos que dei à pintura, por pura imaturidade e falta de confiança. Acredito que, da quarta pintura em diante, das dez que produzi para a exposição, um modo de pintar minimamente mais assertivo se faz notar.

Pensei em inserir a figura de Daniel em contextos que eram perversos e conversamos bastante sobre estas questões. Apropriei-me de sua imagem, como de um adesivo e “colei-a” em situações inventadas, dentre as quais algumas que representam intrusão e desconforto (Figura 24). Há um poder em jogo que se usado sem cautela, pode ser problemático, por esta razão discutimos muito o assunto.

Figura 24 - *Arcádia II*. Acrílica sobre tela 30x20cm

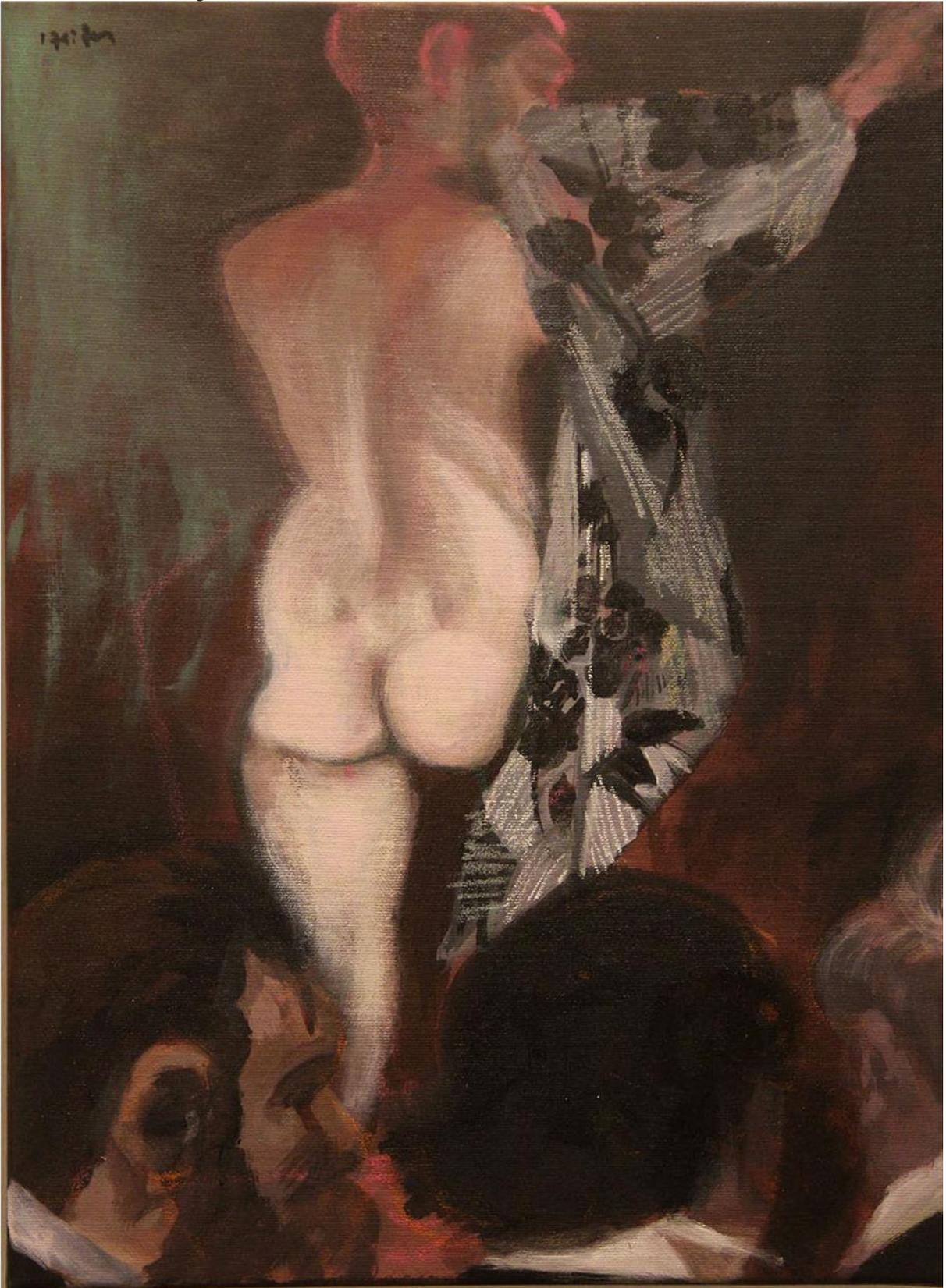


Fonte: Produzida pelo autor (2019).

Queríamos que essas questões fossem levantadas pelos trabalhos: a maneira de apresentação do corpo, insinuando certa disponibilidade que é associada à modelagem feminina, empregada no trabalho de tantos pintores heterossexuais ao longo da história - e que no caso em apreço, converte-se à ideia de passividade gay. Daniel, enquanto modelo, sugeriu caminhos com suas poses que cruzavam este lugar de disponibilidade e melancolia e os contextos nos quais o inseri, reforçam isto. Esta ideia acabou sendo uma das amarras conceituais que unem as pinturas.

Ainda em casa, antes de instalar-me no ateliê, produzi uma pequena pintura (Figura 25) feita a partir de uma foto de Daniel, tirando ou vestindo, não me recordo, o quimono japonês que ele havia trazido consigo. Tirei a foto (Figura 26), na verdade, em um “entreato”, um momento espontâneo *entre* as poses. O que eu fiz nessa pintura, que foi a primeira de todas, foi aquilo que ansiava desde o início das sessões: inserir Daniel em um contexto.

Figura 25 - *Avenue d'Ièna*. Pastel oleoso e acrílica sobre tela, 30x20 cm



Fonte: Produzida pelo autor (2019).

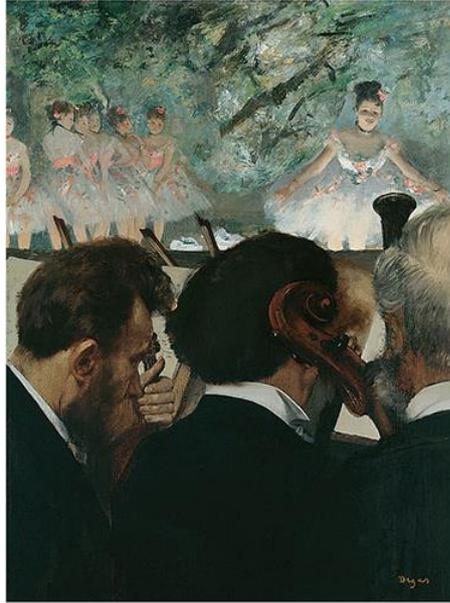
A operação da colagem, que é ativada aqui, mesmo tratando-se de pintura, é a da arbitrariedade de somar heterogeneidades numa composição que pretende uma unidade. Apropriei-me de um trecho de uma pintura de Edgar Degas, *Musiciens à l'Orchestre*, de 1872 (Figura 27). Foi, de certo modo a referida fotografia de Daniel que me informou que eu usaria esta imagem de Degas. O uso que o modelo fez do quimono, e o movimento congelado de tirá-lo ou colocá-lo, fez-me pensar no pintor que tantas vezes retratou o espetáculo da vida moderna parisiense. Degas é um pintor de efeitos. Ele cria uma atmosfera sedutora em suas cenas de concerto e nas cenas de balé ao estabelecer as zonas de penumbra que salientam a luminosidade dos refletores elétricos. No caso de *Musiciens à l'Orchestre*, interessei-me imediatamente pela disposição dos músicos à frente do palco. Inseri, diante do olhar dos senhores, a figura de Daniel com o quimono evocador da sensualidade exotizante do orientalismo. Essa criação ocidental, esse modo de ver a arte do Oriente, o orientalismo, foi uma febre na França do século XIX, um verdadeiro fenômeno comercial e estético que contaminou a pintura, a literatura e as artes aplicadas.

Figura 26 – Sessão de modelo com Daniel



Fonte: Acervo do autor (2019).

Figura 27 - *Musiciens à l'orchestre*. óleo sobre tela, 69x49cm



Fonte: Edgar Degas (1872). Acervo do Museu Städel.

No seu comovente livro *A Lebre com Olhos de Âmbar*, o ceramista e escritor inglês Edmund de Wall (2011), traça a história dos seus antepassados partindo do histórico de uma coleção de pequenas esculturas japonesas, os *netsukês*, que passava de pai para filho na sua família. Ele retraza o momento, na segunda metade do século XIX, em que seu tio bisavô, Charles Ephrussi adquiriu a coleção de pequenos objetos, tecendo um retrato do orientalismo e sua ligação com o consumo:

O Japão era aquela caixa de doces.[...] Sichel escreve sobre *dévaliser le Japon* - de pilhar ou violar o país. As histórias de daimiões destituídos vendendo seus espólios, samurais vendendo suas espadas, dançarinas vendendo seus corpos (...) - tornavam-se uma história de possibilidades infinitas. Qualquer um podia lhe vender qualquer coisa. O Japão existia como uma espécie de país paralelo de satisfação artística, comercial e sexual. As coisas japonesas continham um ar de possibilidades erotizadas [...] Leques japoneses, bibelôs e quimonos só ganhavam vida em encontros privados. Eram adereços para a fantasia, para a troca de papéis, sensuais mudanças de imagem de si mesmo. (DE WALL, 2011, p. 62).

É notável no trecho de De Wall (2011) a sensualidade dedicada aos objetos vindos deste lugar de novidades. O exotismo do endereço distante que se abria ao ocidente recheava a fantasia e coloria a imaginação sexual daqueles que entravam em contato com estes itens. Possivelmente a intensidade do desejo de se dispor ao olhar dos outros não era equivalente ao desejo do outro de ver, sendo a vontade deste último, aquela que se impunha.

O comportamento colonialista dos viajantes europeus no recém-aberto Japão, reverberava nas lojas de quinquilharias dos centros urbanos da Europa, que comercializavam a cornucópia de artefatos banais ou preciosos trazidos do arquipélago asiático. Estes objetos foram assimilados, diluídos ou modificados, formando uma outra cultural material, aquela da Europa, o japonismo.

A arte de ponta da época, o impressionismo, incorporou a visualidade da inédita imagística asiática, até então desconhecida pelos artistas europeus. Os pintores olharam para as gravuras de Hiroshige, Hokusai e Utamaro, que não paravam de chegar aos portos franceses. Essas novas informações, que se constituíam pelas ressonâncias e dissonâncias entre o mundo interior destes artistas e as novidades do exótico e luxuriante mundo novo que se apresentava por meio daquelas novas imagens - influenciaram decididamente os rumos que a arte moderna assumiria. O próprio Degas foi, contundentemente, instigado pelos enquadramentos das xilogravuras japonesas.

Faço essa breve digressão tendo em vista a abordagem da conjugação, gesto este que ensaio na pintura. Juntar dois elementos heterogêneos a fim de, partindo da sua relação, fabricar um terceiro. Essa apropriação, conjugação e assimilação acabaram por definir, como apontei brevemente, os rumos da arte europeia. Fazer, então, com que Daniel se despiisse, na pintura, para estes cavalheiros, convertidos, pelo contexto, em predadores famintos, dispostos como plateia, diante do desnudamento quase inocente de um jovem rapaz em posição de vulnerabilidade vestido com um quimono japonês, evidencia novas ligações possíveis entre elementos de tempos e contextos distintos.

Assim que finalizei esta pequena pintura, em 22 de julho de 2019, escrevi, no meu caderno, um relato que dialoga com a provocação de Daniel Arasse (2019), citada anteriormente, onde ele localiza proximidades entre a prática da pintura e a sexualidade (Figura 28):

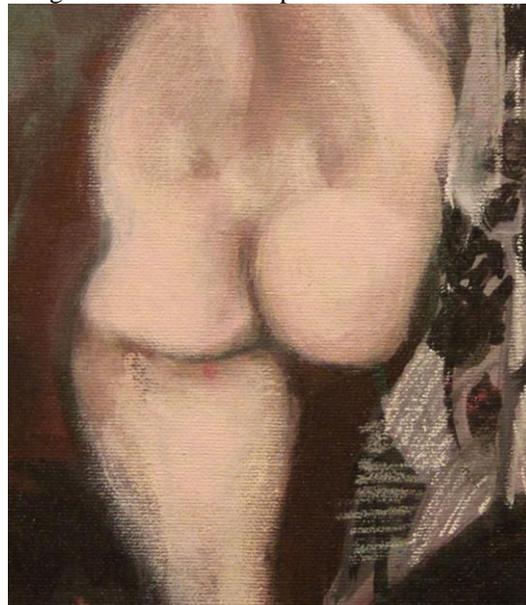
É uma pintura no geral, rala. A área mais empastada, com mais matéria pictórica, é a das nádegas. Fui injetando luz naquela superfície, partindo do breu da primeira camada marrom escura. A bunda findou por ser a parte da pintura que mais se projeta como carne, como pele de pigmento, a área com mais camadas, com mais trabalho. É a zona de destaque para onde os cavalheiros olham de maneira escandalosa. É de uma violência, de uma exploração. E como não pensar que sou eu olhando para Daniel? O pintor e seu modelo? Nessa operação, nessa aventura que nós dois embarcamos, eu também estou me expondo tremendamente... Mostrando as ranhuras, as falésias do meu desejo; revelando certa baixeza... Talvez esteja sendo muito vitoriano, mas é desse modo que me sinto. Não paro de pensar em como ele se sente com estas interações imagéticas nas quais eu insiro sua figura. Penso

também na reação dos outros, de seu namorado, dos seus pais, quando virem essa série de pinturas que não deixam de ser um autorretrato também. Sou eu olhando para Daniel. (DUTRA, 2019).

Com essa pintura adentrei no fluxo de trabalho que eu só deixaria no dia anterior à abertura da exposição. A decisão de pintar apenas Daniel, nenhum outro modelo, revelou uma camada conceitual importante do trabalho. O corpo do modelo-curador se configurou, com seus atravessamentos, notadamente, em um dos principais motes do processo.

Ao fim, ao ver os trabalhos concluídos, meu modo pessoal de ver se apresenta. A natureza deste processo, acredito - e só com algum distanciamento consigo elaborar com clareza - foi investigativa, uma procura pelos *links* que o corpo de Daniel, suas poses, nossas conversas dentro do processo e ao longo de tantos anos, assim como os trabalhos em conjunto no UM Coletivo, fazem surgir. Pedi licença para apropriar-me de sua figura, para percorrer as cadeias de signos e afetos que suas propostas de pose, e o modo como olho seu corpo, me levaram a percorrer.

Figura 28 – Detalhe da pintura *Avenue d'iéná*



Fonte: Produzida pelo autor (2019).

Quando Daniel posou para mim, ele estava apresentando atravessamentos subjetivos seus através das poses que propôs durante as sessões. Eu, ao vê-lo e desenhá-lo, acesso as minhas produções subjetivas e demais constituintes, e da mesma forma, as apresento, só que na linguagem do desenho, ou da pintura. Esses atravessamentos, meus e dele, por vezes coincidem e foram essas coincidências que nos levaram, em primeiro lugar, a trabalhar juntos. O relato

que Daniel apresenta, no texto de encerramento da *Escola de Artes Aplicadas*, mostra-se consonante com minha impressão:

Quando eu proponho um corpo para Heitor, estou projetando uma série de memórias, tradições e vivências que se materializam por meio de adaptações musculares, respiratórias, do suporte esquelético e da maneira como lido com meu próprio peso. Heitor me desenha e, ao ver sua produção, me reinformo sobre meu próprio corpo, me reimagino. O bonito do corpo representado na pintura é que o corpo se torna superfície midiática, tinta sobre tela, passível de ser inventado por meio da cor, da espessura do pincel, do volume da tinta, do esforço da pincelada, da sublimação dos detalhes. Quando o vejo, me reconfiguro, repenso minha anatomia, as imagens que me fundam, os corpos que eu achava que tinha. Por que reconheço o corpo da tela como o meu corpo? Por que, ao ver manchas de tinta, compreendo que existe algo ali que diz respeito a mim, que pode me informar sobre mim mesmo ou sobre como os outros me veem? O que, de mim, se repete para que isso seja possível? O que se desfaz? Não estou seguro de que a invenção do pintor sobre o meu corpo – ou sobre um corpo que se quer meu – fale sobre mim. Mas, de certo, ele vira mais uma imagem – talvez mais recorrente que as outras – sobre como eu me enxergo e, assim, me produzo. (ANDRADE LIMA, 2019).

A pintura pareceu se configurar como um modo particular de lidar com minhas vivências: o trabalho no UM Coletivo, o desejo sexual, os artefatos que consumo, os pintores que admiro. Todos esses insumos deveriam, pensava eu, ser reunidos numa pintura. Félix Guattari e Suely Rolnik (1996) se referem ao modo singular potencialmente presente no momento de realização de um trabalho artístico. Há, creio, na forma através da qual me relaciono com a pintura, e pelas razões que me levaram a ela uma relação que se abre para um processo de singularização.

Nesse sentido, é como se, pintando, eu estivesse esforçando-me para dar conta de uma série de impossibilidades que verifiquei nas vivências que experienciei - frustrações, encantamentos, desilusões, confusões e deslumbres. Como lidar com todos estes gatilhos ativadores de reações, afetos e sensibilidades do meu corpo? Daniel fala que a possibilidade de posar dentro dessas circunstâncias foi para ele um experimento de ordem subjetiva, de certa forma, fazendo-o refletir, questionar-se, e matizar suas constituições corporais relativas à sua assimilação da cultura. Para mim, pintar estes quadros foi um processo análogo, que já vinha investigando anteriormente, mas que na *Escola de Artes Aplicadas* ganhou maior vigor e uma nova consciência:

Quando vivemos nossa própria existência, nós a vivemos com as palavras de uma língua que pertence a cem milhões de pessoas; nós a vivemos com um sistema de trocas econômicas que pertence a todo um campo social; nós a

vivemos com representações de modos de produção totalmente serializados. No entanto, nós vamos viver e morrer numa relação totalmente singular com esse cruzamento. O que é verdadeiro para qualquer processo de criação é verdadeiro para a vida. Um músico ou pintor está mergulhado em tudo o que foi a história da pintura, em tudo o que a pintura é em torno dele e, no entanto, ele a retoma de um modo singular. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 69).

Investindo no processo de conjugação de elementos visuais oriundos de diferentes campos afetivos pessoais, construí um grupo de trabalhos que mesclava Pokémon e David Hockney; A Bela Adormecida e a fauna das savanas africanas. Segui, inicialmente de maneira bastante instintiva, a manifestação de uma vontade de reunir diferentes presenças num mesmo contexto.

Há um quadro que pintei em 2018 que se chama *School of Applied Arts* (*Escola de Artes Aplicadas*) (Figura 29); nele, utilizo a imagem do Portão da Suprema Harmonia, um dos pavilhões que constitui o complexo de palácios da Cidade Proibida, em Beijing, na China. Sobre esta imagem pintada em acrílica, dispus flores e estrelas pintadas e outras imagens recortadas de tecidos e papéis, coladas diretamente sobre a pintura.

Figura 29 - *School of Applied Arts*. Colagem de papéis e tecidos e tinta acrílica sobre tela, 60x60cm



Fonte: Produzida pelo autor (2018).

Também utilizei as imagens de três dragões no quadro. O primeiro é o dragão que se digladiava com uma serpente na porção inferior da composição; outro é a imagem recorrente da iconografia chinesa, o dragão como uma serpente alada; e a terceira é a representação do dragão Mushu, personagem do filme de animação *Mulan* (1998), da Disney. Misturei nesta pintura vários elementos de mídias distintas (adesivos, tecidos e tinta) e de repertórios visuais variados. No processo de pintura para a exposição de que estou tratando aqui, quis usar novamente a imagem desta instituição fictícia proposta nesta pintura: a de uma *Escola de Artes Aplicadas* que funcionaria neste icônico prédio utilizado somente pelos altos cargos do antigo império chinês. Fiz então uma *School of Applied Arts II* (Figura 30), onde somei à representação do Portão da Suprema Harmonia e dos dragões serpenteando pelo ar, uma cena baseada numa vivência pessoal.

Em um dos espetáculos, que criamos no UM Coletivo, nosso grupo de dança, teatro e performance, chamado *Estou Farto de Semideuses* (2016), havia uma cena montada por Daniel, que dirigiu essa peça, onde eu contava uma história absurda a um grupo de ursinhos de pelúcia, os quais eu organizava em círculo ao meu redor (Figura 31). O texto que eu falava apresentava uma tentativa malsucedida de uma aula de ciências na qual eu tentava dissertar para as supostas crianças sobre dinossauros, mas sempre acabava por desviar do assunto:

As crianças amam os dinossauros porque amam o milagre esplendoroso da vida, e tudo que Deus em sua imensa misericórdia criou. De qualquer maneira, um dia, nós também não passaremos de fósseis. Será que então alguém se interessará pelas nossas ossadas? Será que os dinossauros se interessavam pelas ossadas dos seres que vieram antes deles? Isto é, os coacervados e as amebas mais primitivas? (UM COLETIVO, 2016).

Utilizei a representação desta cena do espetáculo, apresentando os bichinhos de pelúcia dispostos como em minha “aula”, mas ao invés de inserir o meu corpo, inseri o de Daniel no movimento de tirar a camisa (Figura 32). Para mim, era como se ele estivesse dando uma aula, que do mesmo modo, talvez, também sofresse com os devaneios e com as fugas ao tema.

Também, interessou-me que uma cena, que trata de uma ideia de infantilidade associada à nudez imprópria para menores de idade, fosse reinserida no telhado desta *Escola de Artes Aplicadas*, no centro da pintura. Apesar de estar em chamas, e ser notável a fumaça que escapa de seu interior, a aula não é interrompida, e é curioso pensar que não há aluno de fato, são brinquedos a “ouvir”, ou a “ver” Daniel se despir. Evidentemente, na *School of Applied Arts II*,

“todos” são feitos de tinta, e a própria figura de Daniel, está bastante estilizada, tendo sua forma simplificada e sua cor de pele distanciada da ideia de verossimilhança com o referente.

Esta pintura exemplifica um dos muitos usos que fiz de elementos visuais representativos de experiências pessoais e que conjuguei à pintura pelo afeto que me despertam. Esta cena, em especial, carrega, ainda, o fato de pertencer a um trabalho de dança-teatro que produzi junto com Daniel e que, por ideia dele, culminou no nome dado à exposição.

Figura 30 - *School of Applied Arts II*. Acrílica sobre tela, 100x100cm



Fonte: Produzida pelo autor (2019).

A ideia de aplicação a qual nos referimos no título da exposição é a da possibilidade do emprego da arte em outras esferas da vida, para além do sistema da arte. As artes aplicadas denominam o grupo de objetos de uso prático e definido que se apresentam sob uma forma

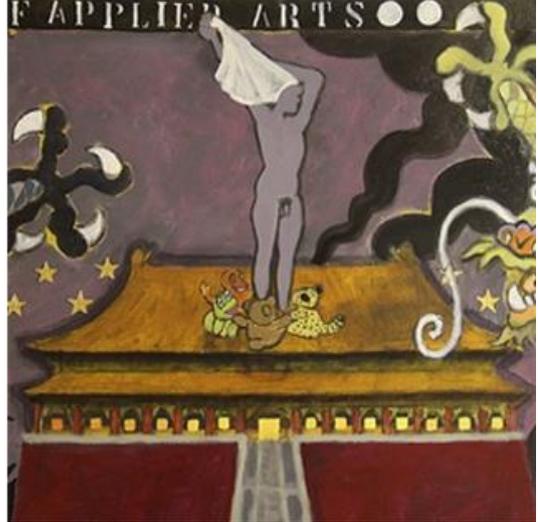
embelezada. As aplicações das artes são, deste modo, o caráter subjetivo e sensível da arte conjugado à racionalidade de uma finalidade objetiva. Há também, na eleição deste termo como parte do título, um interesse na questão hierárquica que se impõe, historicamente, entre aquilo que é considerado “belas artes” e as artes ditas menores.

Figura 31 – Cena de *Estou Farto de Semideuses*



Fonte: Flora Negri (2016). Acervo da fotógrafa.

Figura 32 – Detalhe de *School of Applied Arts II*



Fonte: Produzida pelo autor (2019).

Daniel e eu trazemos no título da exposição o nome desta instituição fictícia criada por mim nas duas pinturas referidas, com o intuito de comentar os usos possíveis dos insumos que nutrem a arte, e evidentemente, a arte em si, na vida do artista, e daqueles que entram em contato com os trabalhos. Daniel, no texto curatorial que escreveu para *Escola de Artes Aplicadas*, e que esteve exposto em uma das paredes da galeria do museu, refere-se, além disso, à operação da colagem, que guiaria o processo de feitura das pinturas, através do ato de reunir, aplicando elementos oriundos de diferentes fontes numa pintura que pretende uma unidade:

Primeiramente, existe uma aplicação do trabalho da colagem, um processo literal de organização de materiais de fontes outras. Há também a aplicação do sujeito aplicado, do artista que realiza a produção como um ofício, enfrentando processos que não se acabam, mas que se abandonam. E existem, evidentemente, as supostas impossibilidades da aplicação das artes em outros contextos que não os da própria arte (e quais são os contextos próprios da arte?); das dificuldades políticas de pensar arte como objeto aplicável. O artista, porém, que aplica para criar arte, que se aplica na arte e que se vê diante das impossibilidades de uma arte aplicada, realiza um procedimento de aplicação do fazer artístico em si mesmo: Heitor produz lidando com o mundo. Aciona repertórios visuais distintos, se afeta por uma história da arte canônica europeia, pelos desenhos da infância, pelos seus desejos, pelos materiais do vuco-vuco e pelas telas de pintura. Olha para o relevo da tinta, para o brilho dos rótulos, para as gorduras e músculos dos corpos, para a maritimidade do Pokémon Tentacool e para os afrescos dos livros de história da arte. Seus

gestos modificam seus traços que modificam seus procedimentos e, assim, parecem modificar e estilizar seu mundo. Minha aposta aqui é de que, mesmo trabalhando na pintura, Heitor continua a trabalhar pela colagem, e uma ideia de aplicação permanece na maneira como pinta. O pintar e o colar são, os dois, dentre infinitas possibilidades, aplicações do seu afeto e do seu consumo. (ANDRADE LIMA, 2019).

A aplicação, como coloca Daniel, manifesta-se em meu trabalho de diversas maneiras. A colagem ressignifica os objetos reunidos. A pintura que venho praticando desde então, ainda que dispense matérias que não a da tinta, guarda com a colagem a proximidade do seu procedimento. Fazer uma colagem é uma organização. Chega um momento em que é preciso decidir aonde vai cada imagem coletada, à maneira como se decide em eventos sociais a disposição dos convidados numa mesa. Decide-se isso tendo em mente o grau de proximidade entre os convidados, os laços e os desafetos, as hierarquias – quem vai sentar na cabeceira- e as necessidades físicas de cada um. É uma organização que se dá com base no estabelecimento de relações entre cada elemento disposto naquela mesa, ou no retângulo que constitui a tela da pintura. Naturalmente nunca me vi numa situação em que precisasse determinar os assentos dos convidados, acredito que essa seja uma prática um pouco distante do meu modo de vida atual. Mas acho que o exemplo dessa situação, que já vimos em filmes, serve de analogia ao procedimento de reunião que define a colagem.

Se eu me aplico à pintura, se aplico minha vida, de certa forma, como aponta Daniel, o faço, notadamente, pelos meios da pintura. A tinta, o pincel, a tela em branco. E o faço com um desejo que vejo ser manifestado no mito fundador da pintura, o mito de Dibutades, narrado por Plínio, o Velho, no seu “História Natural”⁶. Nele, uma moça, ao saber que não vai voltar a ver seu companheiro que vai à guerra, decalca, antes que ele parta para sempre, a sombra de seu perfil na parede, de modo a preservar algo de sua presença na casa, e em sua vida. Sou fortemente atraído pelo apelo dessa sensação, de poder, de certa maneira guardar as coisas e os momentos sobre uma superfície.

E não só essa sensação se imprime à tinta manipulada sobre à tela, mas é todo um dispositivo que está em jogo no momento em que se pinta, dispositivo esse que aciona todas as partes do corpo, que lida com o espaço e possibilita um recesso às experiências às quais se quer, de alguma forma, alisar ou arranhar no plano de trabalho da pintura, como aponta Suely Rolnik (1996) ao longo da *Apresentação de Micropolítica*: “Vivemos sempre em defasagem em relação à atualidade de nossas experiências. Somos vítimas dessa incessante desmontagem

⁶ Essa história tem várias versões e já foi recuperada diversas vezes ao longo da história. Extraí essa informação do site da Royal Academy de Londres.

de territórios [...]” (ROLNIK, 1996, p. 12). A pintura vem se configurando para mim como um potente meio de criação subjetiva, de revisão de meus dados constitutivos, de minha experiência, desse momento que Rolnik (1996) aponta como tão raro: “Temos de ser craques em matéria de montagem de territórios, montagem, se possível, tão veloz e eficiente quanto o ritmo com que o mercado desfaz situações e faz outras” (ROLNIK, 1996, p. 12).

Dada a aceleração sob a qual estamos submetidos, poder empreender esta atividade, que se constitui, na minha vivência, como prática lenta, do modo que a venho praticando, *revivendo*, de certa forma, aplicando minhas experiências na construção pictórica, é uma possibilidade que leio a partir do entendimento do processo de singularização.

4 PINTANDO À BEIRA DA PISCINA

4.1 A BREVÍSSIMA HISTÓRIA DA MINHA PINTURA

As pinturas realizadas dentro do processo da *Escola de Artes Aplicadas* foram elaboradas em relativamente pouco tempo: dois meses para construir oito pinturas e duas colagens. Nunca havia produzido tanto em tão pouco tempo. Foi uma experiência nova que possibilitou que eu vivesse uma relação inédita de envolvimento com a prática. Já me dedicava às artes plásticas, mas fazia principalmente colagens. A pintura, até então, se configurava enquanto um flerte, de certo modo. Apesar da falta de familiaridade com o meio, aventurava-me de vez em quando, pintando sobre tela.

Essas primeiras pinturas são constituídas por grandes massas de cor chapada, sem muita indicação de volume. Sua construção foi guiada por um desejo de conjugar elementos visuais da cultura da sociedade hiperconsumista a elementos icônicos da imagética decorativa brasileira, como as frutas e os pássaros. Em *Hoje eu Vou Chorar de Amor* (Figura 33), por exemplo, associo as frutas que muitas vezes estampam as toalhas de mesa das casas brasileiras, aos chaveiros em forma de macaquinho da célebre marca belga de bolsas Kipling. No centro da composição há um coração partido, imagem apropriada do emoji clássico presente no acervo de todas as redes sociais, empregado quando se deseja expressar uma ideia de desilusão.

Figura 33 - *Hoje eu Vou Chorar de Amor*. Acrílica sobre tela, 40x50cm



Fonte: Produzida pelo autor (2017).

Essas pinturas representam um momento no qual, um tanto cansado do trabalho repetitivo e pouco espontâneo que vinha desenvolvendo na colagem, eu tentava experimentar um exercício mais fluido, onde iniciava um trabalho sem necessidade de estabelecer previamente todos os passos do processo. A pintura surge para mim como resposta ao caráter projetivo da colagem que eu praticava naquele momento, sempre muito geométrica e precisa (Figura 34).

Figura 34 - *Florilégio II*. Tecidos, papéis e tinta acrílica sobre papel cartão, 40x53cm



Fonte: Produzida pelo autor (2018).

Antes de experimentar de maneira mais fluida a pintura, pintando diretamente sobre a tela; pratiquei o exercício de colagem de tinta desenvolvido pela pintora carioca Beatriz Milhazes (HERKENHOFF, 2013). Este método consiste na transferência da tinta acrílica aplicada numa folha de plástico para a tela. A tinta acrílica, uma vez seca, forma uma película que é colada sobre a superfície da tela. Quando a cola seca, puxa-se o plástico e a tinta fica colada na tela, como um adesivo. Essa possibilidade muito me interessou pela precisão que ela permite. Pintando sobre a superfície lisa do plástico, sem contato com a trama da tela, conserva-se a cor em sua intensidade máxima, visto que o plástico não absorve a tinta.

Algo curioso deste método é que se pinta no avesso da forma. A primeira coisa que se pinta, é aquilo que o pintor deseja que esteja no “topo” da imagem, como um realce de luz (*highlight*), por exemplo. Pintar sobre o plástico também faz com que a pintura não conserve a memória da pincelada, já que depois de colada a superfície se revela perfeitamente lisa, lembrando a pintura dos eletrodomésticos.

Essa possibilidade proposta por Milhazes também permitia que eu tivesse à mão um repertório de formas que podia acessar, de modo que sempre tinha uma flor, um círculo, uma estrela, que poderia inserir na pintura. Paulo Herkenhoff (2013) chamou essa “transposição de uma pele de cor” (HERKENHOFF, 2013) apresentada por Milhazes de “forma peregrina”. Este método assume a opacidade e o brilho da tinta acrílica afastando-se da tradição clássica da pintura a óleo, construída sobre uma ideia de transparência, de construção camada por camada. Milhazes está interessada na sobreposição de elementos opacos, densos corpos de tinta que vão aderindo uns aos outros, estabelecendo um rico palimpsesto de cores e motivos decorativos: “Para Milhazes, o que interessa é a ideia de imagens que se colam umas sobre as outras, que apõem zonas de cor. É uma inesperada entrada de uma cor na cena pictórica. Daí ela mencionar o ‘princípio da colagem’” (HERKENHOFF, 2013, p. 24).

A possibilidade de tratar a construção da pintura como a elaboração de uma colagem, contando com a arbitrariedade própria deste meio, é um ponto que muito me atraiu neste método. Apesar de ter abandonado este procedimento, continuo acessando a operação da colagem pela via do pensamento de reunião e aplicação comentada anteriormente.

Ainda um outro aspecto do trabalho de Beatriz Milhazes que me atrai e que me fez estudar com afinco seu trabalho é o apreço que ela tem pelo mundo hiperenfeitado da sociedade hiperconsumista: O modo como ela se apropria em suas pinturas da imagística da arte decorativa brasileira, com suas rosas, suas rendas, seus babados e franjas, notáveis, sobretudo, nos trabalhos dos anos de 1990; e mais tarde nas suas colagens de papel sobre papel, na apropriação que faz das embalagens dos chocolates, confeitos, etc. Exercitei este tipo de apropriação na

pintura *Venetian Pop Corn* (Figura 35), que conjuga um anjo barroco, um *putto*, com a figura do garoto que é símbolo da marca de pipocas Veneza, vendidas nos semáforos e paradas de ônibus da cidade do Recife:

A colagem é um desdobramento do interesse de Milhazes pela *pop art* e pela matéria plastificada. É o mecanismo pelo qual é absorvida a estética industrial no plano das cores inventadas, dos materiais tradicionais e sintéticos, das inovações do mercado e das estratégias de *marketing*. (HERKENHOFF, 2013, p. 227).

Figura 35 - *Venetian Pop Corn*. Acrílica sobre tela, 35x35cm



Fonte: Produzida pelo autor (2017).

Os signos da sociedade hiperconsumista se manifestam no meu trabalho desde que começo a praticar a pintura por meio da técnica de Milhazes. Há uma coerente amarração conceitual que enlaça as operações da obra da pintura. A opacidade de um mundo sem meios termos, de acirramentos e altos contrastes, um mundo colorido e decorado, feito de plástico, como a tinta acrílica, que pode encantar, alegrar, e no fim, muitas vezes, nos deixar um gosto aguado na boca, uma sensação entediante de vazio existencial. Ao comparar as relações das sociedades ocidentais e da antiga URSS com o consumo, Guattari e Rolnik (1996) chegam a uma amarga conclusão que aponta para esta sensação de estagnação:

São as mesmas calças, os mesmos cigarros, as mesmas vitrolas HiFi - enfim, as mesmas coisas com os mesmos materiais: só que no mundo capitalista nos personalizamos. De qualquer forma, esses dois tipos de sociedade transpiram a mesma espécie de tédio, a mesma espécie de impossibilidade de sair desse cerco pseudopersonológico. E aí, acho que da para falar, sem dúvida, de uma modelização, ou de uma produção de subjetividade completamente alienada. (GUATTARI; ROLNIK, 1996. p. 128-129).

Se a pintura de Milhazes pode cansar, de alguma forma, é pela operação de esvaziamento dos signos, que ela empreende, repetindo-os à exaustão e descontextualizando-os. Oferecendo ao espectador uma cornucópia de informações visuais que brigam incessantemente pela atenção do olhar e que constituem um arranjo pretensamente decorativo; a artista joga com as características do regime de imagens ao qual estamos submetidos, no qual a imagem mais valorosa é sempre a próxima, num fluxo que nunca se encerra, numa atenção que jamais se detém. É um jogo atraente este, de borboletear em cada sedução.

Esse movimento de *pinball* que os olhos fazem diante das pinturas de Milhazes foi o que primeiro me fez atentar à sua produção artística. Fui seduzido e passei a dedicar minha atenção ao que ela fazia. Desde então, sigo estudando seu trabalho; muitos dos seus interesses de pesquisa na pintura são também os meus interesses.

As relações dos sujeitos com o consumo, algo que se apresenta no trabalho de Milhazes, se manifestava enquanto uma linha de interesse que eu gostaria de investigar. Conhecendo seu trabalho, e seu método de pintura indireta, mediada por “adesivos”, passei a investir na pesquisa sobre o consumo.

O polímero da tinta acrílica, se relaciona com o plástico das superfícies dos artefatos industriais. As cores escandalosas dos *cartoons* televisivos e das marcas das empresas de *fast-food* eram relações possíveis que minha mente, a partir destes primeiros contatos com artistas interessados na estética do hiperconsumismo capitalista, começava a ligar a outras cadeias.

Limitei mais tarde a minha pesquisa pictórica a artefatos que despertavam meu desejo na infância, brinquedos, Legos, chocolates, Barbies, dinossauros de brinquedo, etc. Comecei a me debruçar sobre afetos pessoais despertados pelos dados subjetivos da cultura de massas na minha infância. Produções que me constituíam, como o manuseio dos referidos brinquedos, os filmes de animação da Disney, e os Pokémon que eu tanto amei.

Estava evidente, desde as primeiras colagens de papel que realizei, o desejo de trabalhar a ideia de um mundo de abundância, de fartura. Isso não quer dizer, contudo, que visava pintar

um idílio apaziguado. Interessava a mim, como me atraíam os contrastes de cor, acionar as contradições do mundo, inserindo elementos descontextualizados numa circunstância criada.

Apesar das cores saturadas, não considero que as pinturas que realizei para a *Escola de Artes Aplicadas* sejam somente alegres. Há, certamente, alegria, fantasia, regozijo, mas paira um estranhamento que se liga ao tédio, ao desalento de que falam Guattari e Rolnik (1996). Um mundo de excessos, um mundo por vezes lindo, que não cessa de nos estimular, e assim, entope nossos receptores com frivolidades baratas. Lipovetsky e Serroy (2015) apontam para este sentimento, que verificam ao se debruçarem sobre o fenômeno do capitalismo artista:

Com o capitalismo transtético triunfa uma profusão caótica de estilos num imenso supermercado de tendências e de looks, de modas e de design. É uma proliferação dissonante, desregulamentada, que caracteriza o domínio estético contemporâneo [...]. Não obstante, e esse ponto deve ser frisado logo de saída, a inflação da variedade que se apresenta é de tipo paradoxal. Porque se os estilos mais heterogêneos na moda, na música, no cinema, na arte têm direito de cidadania, não é menos verdade que esse fenômeno é acompanhado por uma fortíssima concentração dos sucessos, criando um amplo sentimento de monotonia, *déjà-vu*, de sempre igual. A oferta musical é imensa, mas são sempre os mesmos sucessos e os mesmos cantores que ouvimos nas ondas. Os desfiles de moda oferecem o espetáculo de uma grande variedade de estilos, porém na rua não tem surpresas e é cada vez mais parecido em todo o globo. E encontramos em todos os grandes museus do mundo as obras ou as exposições dos mesmos artistas contemporâneos em voga. O capitalismo artista e sua ordem midiático-publicitária é um sistema que produz a ‘diversidade homogênea’, a repetição na diferença, o mesmo na pluralidade. (LIPOVETSKY, SERROY, 2015, p. 53-54).

Nesse ponto há certa consonância entre as visões de Lipovetsky e Serroy (2015) e Guattari e Rolnik (1996) no que tange ao tédio produzido pelo excesso do capitalismo. De um lado Guattari e Rolnik (1996) detectam a formação deste tédio na própria produção de natureza ex-crescente do capitalismo; do outro, Lipovetsky e Serroy (2015) apontam que este tédio é sintoma do privilégio que se dá às produções que por uma razão ou outra (geralmente razões de cunho financeiro, evidentemente) ganham a luz da evidência, em detrimento de uma miríade de outras produções, que ficam sempre à sombra das “mais tocadas”, ou dos “mais vendidos”. De qualquer modo, os quatro autores parecem estar de acordo com o fato de o capitalismo produzir excessos, e que estes excessos, de diferentes formas, produzem um sentimento de tédio.

Produzi as pinturas que constituíram a *Escola de Artes Aplicadas* seguindo o desejo de pintar o excesso. Queria lidar na pintura, com este mundo da beleza exagerada, da produção em massa, e do modo particular que reverberavam em mim os estímulos fabricados por este mundo.

Recorri a filmes que amava, como as animações da Disney e *Jurassic Park*, de 1993; pretendia conjugar, à figura de Daniel, elementos da arte decorativa que despertavam meu interesse. Minha intenção era criar uma reunião de representações que, de forma simbólica, organizassem meus desejos e afetações na unidade de um quadro.

De repente, havia decidido que queria investir na prática da pintura de cavalete; desejava fazer uma pintura direta, mais espontânea, que exigisse menos planejamento, queria me afastar do método de Milhazes.

Algo que iluminou as sessões em que trabalhei na pintura *Hôtel Gazelle ou Eu Nunca Estive Aqui* (Figura 36), além da apropriação do nadador de David Hockney (Figura 37) representado na piscina ao centro, foi uma paleta: o esquema de cores de um brinquedo da minha infância, precisamente um conjunto de blocos Lego, da série *Paradisa*, de 1997 (Figura 38). As relações cromáticas presentes nesse brinquedo, por alguma razão povoam meu imaginário, desde criança. Anos mais tarde, este brinquedo viria a inspirar toda uma série de pinturas, assunto que trato adiante.

Figura 36 - *Hôtel Gazelle ou Eu Nunca Estive Aqui*. Acrílica sobre tela, 80x80cm

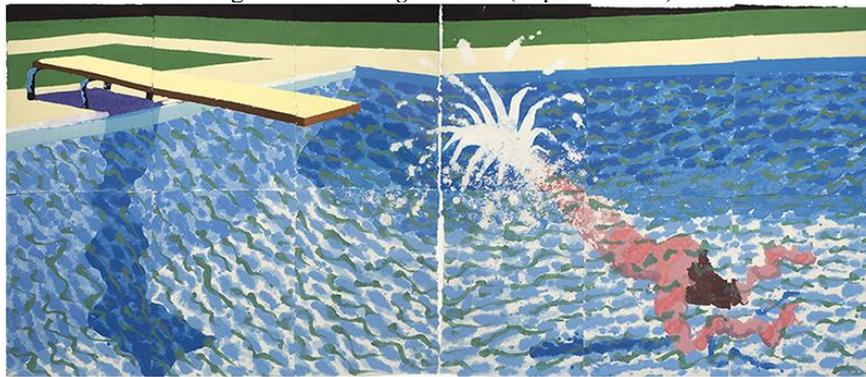


Fonte: Produzida pelo autor (2019).

No que eu estava pensando? – O esquema de cores me lembra certos doces artificiais que são muito mais atraentes visualmente do que gostosos. De qualquer forma, esses doces fazem, através dos meios de que dispõem, que são, sobretudo, os visuais, com que você os coloque na boca. Tudo em *Hôtel Gazelle* parece convidar ao consumo: a piscina, envolta por uma vegetação luxuriante; a figura de Daniel como marinheiro, que evoca em sua pose e com seu olhar uma disponibilidade convidativa, ainda que melancólica, e os antílopes que parecem aguardar passivamente seu momento de serem atacados pelos dois guepardos que rondam o ambiente.

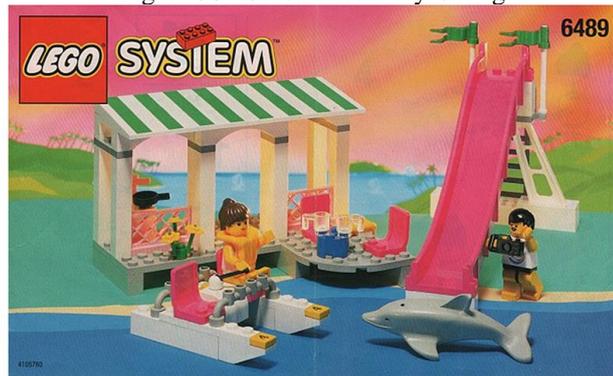
Além de evocar David Hockney, trago elementos recolhidos da imagética das animações da Disney nessa pintura. O coreto chinês no canto superior direito é uma apropriação do filme *Mulan* (1998) e há, na beira da piscina a figura de uma *Bela Adormecida* (1950), fotografando com o celular o mergulho que acaba de acontecer. Somei à composição uma gaiola ornamentada com arabescos inspirados num antigo brinquedo, item acessório do universo da Barbie. Localizei, além disso, no canto superior direito, a imagem do morro Dois Irmãos, célebre montanha da zona sul do Rio de Janeiro.

Figura 37 - *A Larger Diver* (Paper Pool 27)



Fonte: David Hockney (1978). Acervo do SFMOMA.

Figura 38 - Seaside Holliday Cottage



Fonte: Lego (1997).

A produção em massa do capitalismo e o excesso e a variedade de estilos de produtos disponíveis para o consumo, deixam marcas estéticas na cultura, evidentemente. Uma das primeiras manifestações desta ordem foi o que se observou como o fenômeno do kitsch. Sinônimo de mau gosto para as classes mais abastadas, os artigos kitsch, artefatos industriais acessíveis de estética apelativa e emocional, chamaram a atenção dos comentaristas da cultura desde meados do século XIX. Isso se manifesta no fato do capitalismo ter suas produções definidas pela marca da repetição própria da indústria, do exagero decorativo e do sentimentalismo: “[...] suas criações são marcadas com o selo do inautêntico, da pieguice do estilo, do desnaturado, do estereótipo, da cópia, do mau gosto, em suma, do kitsch” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 302). Identifico o kitsch como chave de leitura possível da conjugação de elementos heterogêneos da cultura de massas, associada à certa desmesura decorativa presente em meu trabalho. Embora não reivindique o termo para definir meu trabalho, reconheço que o universo que ele abarca é importante nutriente para minha pintura.

Ao descreverem a Disneylândia, Lipovetsky e Serroy (2015) apontam características estéticas que despertam as emoções que sustentam a experiência do visitante no parque temático; e pessoalmente, tomando para minha vivência, condensam em palavras pontos norteadores na elaboração de minha pintura:

Nesse jardim encantado de cores melosas, em que convivem heróis e as figuras de contos de fadas mais díspares, os estilos arquitetônicos e os personagens de todas as origens e de todas as épocas se misturam de maneira ingênua, compondo uma ambiência feérica e aquele sincretismo tão típico do kitsch. É a mistura e a incoerência estilística, a promiscuidade heteróclita, a profusão decorativa e sentimentalista que se expõem no maravilhamento do kitsch contemporâneo. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 307).

O exagero e o excesso que caracterizam o kitsch, consequência de sua origem industrial e capitalista, são interesses que assumem a posição dianteira no processo de construção de minha pintura. Esses belos objetos que constituem o conjunto a que se chama kitsch evocam uma harmonia que parece inalcançável nos nossos tempos; eles parecem defender algo impossível: uma convivência pacífica entre elementos contraditórios. O kitsch parece desejar pulverizar no ambiente um sentimento de comunhão com o mundo e com a natureza, direcionando-se a este sentido por meio de um excesso decorativo e artificial.

Sinto ter acionado, à medida que ia descobrindo a pintura sobre tela (prática em relação à qual me encontrava, e me encontro ainda na posição de neófito) os operadores próprios do

meio com o qual estava lidando, tendo em vista ativar, ou acessar as sensações e os lugares subjetivos que o imaginário kitsch condensa e resume.

No momento de feitura das pinturas que constituíram a *Escola de Artes Aplicadas*, e também ao refletir posteriormente, reconheci que estava, naquele processo, concatenando produções subjetivas minhas, dados semióticos e afetos, nas pinturas. Era como se realmente eu me esforçasse para organizar a bagunça interna que me constitui enquanto sujeito; desordem esta nutrida pela bagunça do mundo e de suas relações. Eu queria, sinto, lidar com isso externamente, de modo a poder trabalhar, matizar, rearranjar com minhas mãos essas informações. Ao fazer isso estava também desdobrando esses dados constituintes e meus desejos em outros fluxos, que se ligavam a novos agenciamentos e aventuras.

Pintei lugares que considero lindos; animais que se dão às vistas como se não houvesse perigo; inseri a figura de um modelo que evocava o erotismo e representava os complicadores da sedução, da sexualidade, do prazer e da melancolia; misturei tempos históricos distintos, conjugando tudo isso numa unidade: a pintura. Acredito ter pintado as coisas que gosto de consumir, as que desejo consumir, as que se impõem historicamente e por gostos particulares; e pintei coisas para as quais, por várias razões, eu queria olhar.

4.2 DOMINGOS EM PARADISA

Encerrei o processo da *Escola de Artes Aplicadas* com algumas ideias em mente. Ideias surgidas durante o processo de pintura, a partir do embate com a matéria e com o universo temático no qual mergulhei. Queria continuar a inserir animais selvagens em situações que causassem certo estranhamento. Também desejava continuar a trabalhar com o contexto de um balneário, ao modo como havia feito em *Hôtel Gazelle* ou em *Eu Nunca Estive Aqui* (Figura 36). Não pensei, porém, em inserir figuras humanas. Nada de marinheiros ou Belas Adormecidas, apenas os animais num ambiente de paraíso construído. Chamei esta série de *Domingo em Paradisa*.

Como já comentei, estava, desde a *Escola de Artes Aplicadas*, interessado no Lego Paradisa, que foi uma linha de brinquedos Lego desenvolvida especialmente para as crianças de gênero feminino nos anos 1990. A Lego que, até então, fabricava brinquedos com temas de pirata, cowboy, bombeiro, policial, etc. iniciou esta série de conjuntos de montar que evocam o tema de balneário de férias. Os conjuntos, então, representavam cafeterias, feiras de diversões, casas de veraneio e cenas de praia. As peças da série Paradisa carregavam uma paleta pastel, dessaturada, de verde, amarelo e variações de rosa.

A minha ideia era investigar o Lego desta série que tive na minha infância; voltar a olhá-lo. Não sabia muito como iria avançar na pintura. Iniciei uma pequena tela. Vinha de um processo bastante intenso e não queria pensar demais. Comecei por um desejo de revisitar este brinquedo de infância, como se, de certa maneira, quisesse visitar a mim mesmo através das imagens dos objetos que constituíram o início da minha experiência de sujeito. Depois de olhar bastante para as imagens deste brinquedo, que não tenho mais, somei à cena o hipopótamo e a cegonha bico de sapato (Figura 39).

O desejo imiscui-se na ideia, gerando sua pontiaguda presença de engate. O que eu estava querendo? Novamente queria olhar para algo que me desse prazer. Um brinquedo que não tenho mais, a não ser na intimidade de minhas recordações. Uma onda nostálgica me tomava, e me fez acessar a materialidade do resistente plástico daqueles blocos de montar.

Figura 39 – *Aventura em Paradisa*. Acrílica sobre tela, 30x40cm



Fonte: Produzida pelo autor (2019).

Queria pintar plástico; blocos de Lego representados por blocos de cor. Parecia coerente pintar o plástico, usando tinta acrílica, que também é um plástico. Lembro de estar em busca de uma sensação específica; de carregar o pincel com bastante tinta e preencher, os espaços determinados pelo desenho à carvão, com determinada cor. Queria lidar com a matéria pictórica de modo a trabalhar com mais faturas; desejava investir em superfícies “roliças”, como se, de algum modo, a pintura fosse recheada; que guardasse algo no seu estofo que a aparente maciez carnuda da superfície pintada denunciasse.

Exibi, em dezembro de 2019, essa série de pequenas pinturas (6 telas de 16x22cm) em um evento de uma noite, no Ateliê Pangeia, no bairro do Recife Antigo. Dispus as *pinturinhas* sobre uma placa de madeira, e a pendurei, com cordão, em uma viga do telhado (Figura 40). Na face oposta da madeira, escrevi um texto que assume certo tom curatorial. Era um texto que pretendia “dar conta” dos trabalhos expostos, assinado pelo próprio artista. Nenhuma imparcialidade ou neutralidade de visão possível. Em um trecho, do texto curatorial que escrevi para a exibição de *Domingo em Paradisa*, no Ateliê Pangeia, falo sobre as intenções que me levaram à construção da referida obra:

Queria pintar o plástico do Lego, da Barbie e da pele lisa dos cetáceos. Pintar brinquedos faz pensar num dos procedimentos básicos da pintura: a miniaturização. Localizar os pequenos elementos que imitam a vida num espaço fictício, ilusório, como o da perspectiva; remete às invenções da infância. Nós diminuímos o mundo para poder brincar com ele, não é? Para determinarmos onde vai cada coisa, juntar quem desejamos que se junte, matar quem queremos que morra, etc. Esse é o domínio das crianças e dos pintores: organizar um pequeno mundo que funcione, ou não. O nosso mundo de 2019/20 funciona precariamente e o dos dinossauros... Bem, sabemos o que aconteceu. Vejamos se teremos a mesma sorte, ou se teremos que continuar, como as crianças, ordenando a vida das bestas sanguinárias de outrora, conjugando-a com as existências das feras de hoje, reconstruindo em plástico brilhante os que já extinguíram-se, e fossilizando aqueles que insistem em viver. Pintando à beira da piscina. (DUTRA, 2019).

Figura 40 - Visão da exibição da série *Domingo em Paradisa*



Fonte: Acervo do autor (2019).

As pinturas que compuseram *Domingo em Paradisa* representam cenas com animais marinhos, dinossauros, e artefatos encontrados em parques aquáticos - inspirados no Lego Paradisa - como guarda-sóis e toboáguas. As pinturas apresentavam uma ideia de paraíso tropical, manifestada pela representação dos clichês de férias no litoral dos trópicos: a piscina,

a praia, os coqueiros, o céu aberto, etc. Este paraíso, no entanto, apresenta sempre um acontecimento prévio ou prestes a ocorrer que gera um deslocamento na impressão de prazer e tranquilidade que estes locais costumam inspirar.

A morte parece nunca estar muito longe do balneário fictício de Paradisa. A orca encalhada (Figura 41), o dinossauro assassinado (Figura 42), a iminência da morte do peixe-boi (Figura 43), são imagens que contrastam com os ideais das férias sonhadas pela sociedade de hiperconsumo. A estranheza ganha outra dimensão ao conjugar a esses episódios de morte, elementos de diferentes épocas (Figura 44). As colunas romanas (Figura 43 e Figura 44) denunciam a ruminação de uma herança - histórica, cultural e estética determinante - ainda em processo.

No balcão da barraca de cachorro-quente da praia (Figura 45), ao invés dos tradicionais frascos de mostarda e ketchup, uma ânfora de porcelana chinesa pintada evoca a distância temporal e cultural entre as representações distintas reunidas nesta praia. Duas Kim Kardashians, a célebre socialite norte-americana, aqui duplicada, desfilam pelas areias, observadas por um cisne neste estranho fim de tarde. Ainda se nota, no canto esquerdo, ao fundo, o raro fenômeno óptico do raio verde descrito por Jules Verne, e evocado pelo filme de Eric Rohmer.

Figura 41 - *Dolphin Point*. Acrílica sobre Tela, 16x22cm



Fonte: Produzida pelo autor (2019).

Figura 42 - *Poolside Magic*. Acrílica sobre tela, 16x22cm



Fonte: Produzida pelo autor (2019).

Figura 43 - *Sirenia's Bar*. Acrílica sobre tela, 16x22cm



Fonte: Produzida pelo autor (2019).

Figura 44 - *A Grande Aventura III ou Seaside Holiday Cottage*. Acrílica sobre tela, 16x22cm



Fonte: Produzida pelo autor (2019).

No filme de Rohmer, *O Raio Verde*, de 1986, a personagem principal, Delphine, interpretada por Marie Rivière, é uma parisiense profundamente deprimida que não vê graça em mais nada. Entediada com sua vida na cidade grande, Delphine vai para o interior em busca de algo que a engaje; tudo em vão - as caminhadas pela montanha, os almoços ao ar livre com amigos, os encontros casuais, os mergulhos na praia - nada lhe interessa. Na última sequência do filme, Delphine assiste ao pôr do sol no mar com um rapaz que conheceu há pouco, ela questiona se ele já ouvira falar do raio verde, o fenômeno no qual o sol - em algumas épocas do ano, em alguns locais do planeta- nas últimas frações de segundo antes de se pôr, emite uma luz verde. Delphine começa a chorar, deixando seu novo parceiro confuso. Ela insiste para que eles observem o sol se pôr e sob o olhar atento de Delphine a última nesga luminescente que o sol dedica àquele dia, é verde. Delphine dá um grito de alegria e ri, emocionada.

A banalidade da vida não interessa à Delphine, as esferas prosaicas de sua existência não a comovem. É necessário um fenômeno natural extraordinário, raramente presenciado, para que ela dê a primeira risada do filme, poucos segundos antes dos créditos finais. Ficamos com o arrebatamento da personagem diante do poder espetacular do raio verde; podemos apenas especular quais seriam seus desdobramentos no quadro depressivo de Delphine. O raio verde que eu pintei, pelo contrário, não desperta comoção alguma, nenhuma figura lhe dá atenção.

Delphine aguardava aquele momento, ela buscou o último raio de sol do dia a fim de verificar sua cor; não foi pega totalmente de surpresa, ela torcia para que aquilo acontecesse, e se entregou totalmente à contemplação.

Figura 45 - *O Raio Verde*. Acrílica sobre tela, 16x22cm



Fonte: Produzida pelo autor (2019).

Desejava, ao pintar meu raio verde, que coisas extraordinárias, que nunca vi pessoalmente, se conjugassem à banalidade das coisas mais supérfluas. Queria comentar um mundo bonito, feito de água e plástico, areia e carne. Um mundo para o qual se deve olhar por mais tempo, mundo que pode nos presentear com experiências ímpares. Não apenas experiências relacionadas à natureza, como foi o caso da comunhão de Delphine com o sol. Também o mundo criado pelos humanos comove. Sem Rohmer e sua apresentação mediada deste fenômeno, eu sequer saberia que o raio verde existe.

Dentre as produções humanas que nos fazem sair do nosso eixo; ou que por ventura, nos devolvem a ele, está, notadamente, a arte. Podemos notar facilmente na fala de vários artistas, a importância que eles dão ao ato de olhar para as coisas do mundo. Sua arte, muitas vezes, configura-se enquanto resposta aos estímulos do seu entorno. No caso de David Hockney, pintar, muitas vezes, é uma ação que parece partir de uma desculpa para olhar longamente para algo; para uma árvore, para uma piscina, para o *grand canyon* ou para as infinitas *drives* de Los Angeles. Em uma conversa com Martin Gayford (2012), ao longo do livro *Uma mensagem maior*, Hockney afirma:

Quando ando de carro, eu gosto de sentar sempre na frente (...) - porque me dá tanto *prazer*. Ainda cedo, percebi que não é assim para todo o mundo. Aliás, cheguei à conclusão de que a maioria das pessoas só olha para o chão diante de si. Desde que ele esteja livre e elas possam seguir em frente, não se preocupam com mais nada. Observar é um ato muito positivo. Tem que ser praticado deliberadamente. (GAYFORD, 2012, p. 86).

Hockney pinta e desenha de observação em seu *Iphone*, no *Ipad* e em seus cadernos. Apesar de trabalhar muito com fotografia, ele é um dos mais ferrenhos críticos dessa linguagem. Ele costuma dizer que a fotografia deixa o mundo com uma aparência tediosa, e que as pessoas assumem, de modo muito perigoso, que o mundo *é* do modo que a lente o registra. Olhar para as coisas somente através da mediação da fotografia, segundo o pintor, seria um grande erro: “Vivemos numa época em que se faz um número enorme de imagens que não afirmam ser arte. Afirmam ser algo muito mais dúbio. Afirmam ser a realidade” (GAYFORD, 2012, p. 52). A reflexão de Hockney reverbera no modo através do qual encaramos, em nosso tempo, as redes sociais e sua excrescência de imagens. No que a nossa cultura transformou o modo de consumir imagens? Qual a experiência de tempo que extraímos dessa relação com as imagens?

Será que é possível que as pessoas olhem por mais tempo para as coisas que as rodeiam? Faria sentido esperar esse comportamento de uma sociedade na qual a *próxima* imagem é sempre a mais interessante? Somos alimentados com um fluxo infinito de imagens; sempre há uma inédita a seguir, de modo que poucos se dedicam à atividade de parar e olhar. Como a pintura se porta diante da verificação da aceleração deste consumo, onde se produz rapidamente para se consumir ainda mais depressa?

A pintura parece solicitar uma pausa. Ela costuma se dar em outro tempo. Na minha prática, ao menos, não conto com muitos atalhos. As coisas só vão se tornando claras diante do tempo que emprego olhando para elas. Talvez eu possa dizer que aquilo que eu queria é muito pouco diante do que eu não sabia que queria e que se manifestou durante o processo de feitura destes objetos. Nós, nossos corpos, não acompanham a velocidade do desenvolvimento tecnológico, a assimilação das informações por nosso cérebro não evolui no mesmo ritmo dos dispositivos eletrônicos. A pintura trouxe pra mim a experiência de outro tempo:

O que torna a pintura a óleo interessante, para mim, é o fato de ser feita sem pressa. O interesse cresce à medida que a cultura circundante enfatiza o veloz e o imediato. Mesmo que as pinturas simulem participar da rigorosa instantaneidade do cartaz e da fotografia [...], espera-se que o espectador saiba que o efeito é fazer crer, e que saboreie a distância entre os complicados recursos de uma pintura e sua aparência geral, casual e acessível. (CLARK, 2004, p. 19).

T.J.Clark (2004) se refere aqui à tinta a óleo e à pintura francesa do século XIX. Contudo, a pintura que pratico hoje, em 2020, no litoral do nordeste do Brasil, feita à tinta acrílica industrial, carrega uma questão de tempo que me parece relevante destacar. Mesmo que a tinta acrílica seque extremamente rápido, diferentemente da tinta a óleo que leva dias, semanas ou até anos para solidificar; e que eu não trabalhe estritamente a partir da técnica clássica de velatura, camada por camada; ainda assim, a pintura acrílica, configura-se enquanto uma prática que propõe uma outra experiência no tempo para mim. Um tempo dilatado; um tipo de presente expandido; abertura experiencial cada vez mais difícil de acessar diante da aceleração do nosso tempo histórico.

Apesar de lidar o tempo todo com o passado, com a tradição, com minhas lembranças, minha pintura me traz para o presente. Lidar com a matéria - tal qual estivesse numa cozinha, com suas fórmulas e manipulações de insumos – desacelera o tempo de produção, pois este manuseio de tintas, bases, telas, espátulas e pinceis é não somente um meio para se atingir objetivos predefinidos por uma ideia, mas o assunto da pintura em si. É parte incontornável do meu processo de criação de uma pintura o embate material que se empreende na criação das figuras, corpos, animais, objetos, piscinas, que são, no fim das contas, tinta; que são - como as coisas do mundo às quais se referem - matéria. Deste modo, pintar guarda uma relação, ainda que bastante problematizável, com recriar o mundo.

O desejo de criar um mundo compunha uma das camadas do mil folhas recheado de questões que me levaram à Paraisópolis. Como fazem os brinquedos, diminuí o mundo para reorganizá-lo.

[...] a pintura é uma atividade limitada e limitadora. Quase sempre ela torna menor aquilo que mostra (a miniaturização é um dos seus efeitos mais profundos) e quase sempre converte as três dimensões em duas. Acima de tudo, subtrai da realidade as palavras. Seu mundo é sensorial e concentrado mas igualmente reduzido; é um mundo de procedimentos, de prazeres e ordens erigido pela conduta especial do meio. (CLARK, 2004, p. 21).

O mundo da pintura, cindido da realidade, não para de encará-la e absorvê-la, convertendo suas dimensões e outros atributos à planaridade, traduzindo as coisas do mundo a componentes pictóricos num movimento de *download* e *upload*, entre o manejo do material (da ordem tátil), e a figuração – quando a matéria é simbolizada.

Estes movimentos parecem acontecer simultaneamente, numa coreografia intrincada na qual afasta-se e aproxima-se da tela, de modo que aquele mundo visual funcione de perto e de longe. Enquanto estou pintando, repetidas vezes refaço estes passos, *zoom in* e *zoom out*. Pintar

com o rosto colado à tela, cheirando a tinta, faz com que criemos deformações no nosso mundinho pintado que não percebemos a não ser quando damos uns passos para trás. Ainda que, como estamos vendo, a pintura seja toda baseada em deformações e achatamentos, devemos nos mover junto com ela a fim de procurar entender as variáveis que operam a constituição deste mundo matérico recriado numa superfície.

4.3 FANTASIAS EM CARNE FRESCA

*eu queria uma coisa
mas a pintura queria outra
eu queria mexer aqui
ela diz que tenho que mexer ali
eu achando que terminei o quadro
ela determina que ainda não é o fim
maldita pintura empoderada
quer mandar em mim
Heitor Dutra⁷*

Pintar é lidar com as melecas do material. É também operar um sonho de tradução possível entre as carnes e polpas do mundo e a pele da pintura. A rica tradição do meio nos fornece as pistas para essa tarefa de conversão. Ao pintar dentro deste regime específico de pintura (é sempre importante lembrar que a pintura existe em outros contextos que não o das artes visuais) estamos indissociavelmente ligados a este universo que conta com uma história absurdamente extensa: “A pintura é uma tradição artesanal, que olha sem constrangimento para trás em busca de casos exemplares. Ela tem o que os músicos de jazz chamam de ‘standards’” (CLARK, 2004, p. 21). Além dos motivos que são retomados ao longo da história da pintura, e além de procedimentos que são reassimilados – há um modo de lidar com o meio que parece insistir, há muito, em sobreviver no imaginário dos pintores. Tratar a matéria como se fosse a produção de uma mucosa, ou outra cremosa substância corporal, é tradicionalmente assumida pelos pintores como algo que dá vida aos quadros. A pintura, neste entendimento, seria um corpo quase que autônomo criado pelo pintor.

O processo de criação deste corpo, determinaria o modo através do qual o pintor olha para os outros corpos do mundo que o circunda. Com a força vital instituída pelo seu criador, a própria pintura seria dotada, nesta crença, de um poder de influência na maneira pela qual o pintor enxerga e se relaciona com o ambiente. A força da crença nesta qualidade vitalista da obra de arte se manifesta na fala de vários pintores:

⁷ Poema escrito por mim, e compartilhado em minha conta pessoal do *Twitter*, em outubro de 2020.

[...] a arte imita a natureza: pelo caráter vivo que um trabalho criador confere à obra de arte. Então a arte aparecerá tão fecunda e dotada desse mesmo frêmito interior, dessa mesma beleza resplandecente que possuem as obras da natureza. É preciso um grande amor, capaz de sustentar esse esforço contínuo em busca da verdade, essa generosidade ilimitada e esse despojamento profundo que se encontram na gênese de toda obra de arte. Mas o amor não está na origem de toda criação? (MATISSE, 2007, p. 372).

Eu confesso comungar, em certa medida, com Matisse (2007). Naturalmente, isso é uma questão de fé, realmente, uma fé que se apreende a partir do embate com a história da pintura. Talvez esta crença se configure como uma charmosa mentira que se repetiu tantas vezes, a ponto de sua veracidade ser acatada sem maiores questionamentos. Bom, a dura realidade é que isto é um delírio. As obras de arte não têm uma vida sua; isto é uma fantasia. Mas claro, ainda assim, temos infinitos exemplos do poder de profunda transformação que a fantasia empreendeu nas ações dos sujeitos.

Eu deveria me sentir enganado. Porque não me sinto traído? Ora, talvez porque eu goste de acreditar nesta farsa. Digo mais: é possível que esta fantasia tenha me levado à prática da pintura. Eu sempre tive uma queda pelo mundo da ficção; sempre me interessou certa ideia de controle da vida que a brincadeira infantil traz. Uma vida arbitrariamente inventada.

Se é um sentimento que alimenta uma crença mentirosa, essa fantasia que a pintura fornece - através dos esforços de seus procedimentos - verdadeiramente influencia e determina o modo como encaro o mundo. A pintura tomou conta dos meus olhos. Foi depois de tomar aulas de canto que descobri os meus ouvidos. Antes dos exercícios de canto, eles estavam alhures! Com os olhos algo similar aconteceu. Depois do processo intenso da *Escola de Artes Aplicadas*, estava vendo melhor.

David Hockney comenta a potencialização do olhar que uma vivência intensa, por necessidade ou por exercício - no caso a experiência radical da guerra - proporciona:

Os soldados americanos falavam de *eye-fuck*⁸. Sabiam muito bem que, ao se movimentar, precisavam manter os olhos constantemente em busca das mínimas oscilações da folhagem, absorvendo o máximo que pudessem. Talvez tenha sido a única época de suas vidas em que observaram com tanta intensidade. Adoro a expressão *eye-fuck*: é um jeito de dizer que o olho sente enorme prazer. (GAYFORD, 2012, p. 86).

⁸ Foda com os olhos.

Hockney, que é um observador obsessivo, constata que possivelmente os soldados nunca mais tornaram a olhar para o mundo com tanta atenção. A maioria de nós não tem necessidade de observar o entorno com tanta intensidade. Nosso modo de vida confortável, longe dos predadores naturais fez nosso corpo relaxar, tornando várias de nossas funções básicas mais preguiçosas; como que flácidas. Sabemos, porém, que o exercício combate a flacidez.

Sinto que meu olho está tonificado. A pintura me faz ver mais e melhor; o mundo se abre diante de nós como uma miríade de fascículos inéditos quando atentamente detemos nosso olhar sobre ele. Ela é a prática de construção de corpos falsos, que cremos reais - por isso o esforço desmedido que muitos dedicam à atividade – que informa, em grande medida, o modo como olho e experiencio outros corpos.

Francis Bacon, um pintor que passou toda a sua carreira pintando corpos carnificados - com seu pincel violento, de gestual agressivo e trato sensual da tinta - revela uma relação direta entre o modo como percebe a vida e a sua pintura. Sua prática parece mediar sua relação com o mundo. Quando procura a razão pela qual se sentiria atraído pelo visual da carne no açougue, recorre às cores que compõem o elemento; assumindo em seguida que somos todos constituídos por esta matéria - matéria que mais tarde ele representará sobre a tela, tratando a tinta, com sua espátula e seus pincéis, como se espalhasse carne explodida pela superfície. A esse respeito, em uma entrevista concedida a Franck Maubert (2010), presente no livro *Conversas com Francis Bacon*, o pintor afirma:

Mais tarde, em Londres, tive outro “clique” [...], diante da bancada do setor “açougue” nas lojas Harrods. Não sabemos por que determinadas coisas nos tocam. É verdade, adoro os vermelhos, os azuis, os amarelos, a gordura da carne. Somos carne, não é mesmo? Quando vou ao açougue, acho surpreendente não estar ali, no lugar dos nacos de carne. E depois há um verso de Ésquilo que me obceca: “O cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim” [...] A carne realmente fustigou todos os meus instintos. Era um choque visual. Magnificamente visual. Eu pensei: puxa, dá para fazer alguma coisa com todas essas coisas que nos tocam. De tempos em tempos isso nasce e se torna um material de trabalho. (MAUBERT, 2010, p. 30).

A carne que nos constitui e que fascina Bacon, o interessa na medida em que pode ser apresentada para o escrutínio. Ela interessa ao pintor de maneira desvelada; dando vistas. Outro pintor, profundamente, interessado na carne humana, desta vez restrita aos limites do seu invólucro epidérmico, é Lucian Freud. Se Freud não tem a violência explosiva de Bacon - que parece pintar com raiva, por vezes operando através de gestuais irados – ele age através da indiscrição quase violenta da observação de seus modelos. John Richardson, amigo de Freud,

em depoimento, estabelece uma relação entre sua prática de pintura e as relações sexuais do amigo pintor, algo que mesmo o menos informado dos espectadores, diante de uma obra de Freud, especularia. Em uma entrevista concedida a Geordie Greig (2013), no ano de 2011, e retomada no livro intitulado *Café com Lucien Freud*, John Richardson afirma:

Ele transforma o sexo em arte e a arte em sexo, a manifestação física de sua vida expressada através da tinta. Sua criatividade era muito assemelhada à transa. O ato sexual e o ato intelectual – ou criatividade, ou como se queira chamá-lo – da pintura eram intercambiáveis sob certos aspectos. Ele não tinha nenhuma dificuldade para transformar ideias sexuais em pintura e pintura em ideias sexuais. Não havia diferenciação: os dois aspectos de seus sentidos se reuniam no ato de pintar. (GREIG, 2013, p. 169).

Estes aspectos dos sentidos do pintor borram as barreiras entre as instâncias de sua vida, de modo que não se torna exagero afirmar que a vida é parte do processo de pintura; e a constatação reversa é óbvia: a pintura é parte relevante de sua vida. Ao fazer sexo, Freud praticava a pintura, ou, coletava informações que informariam o processo posterior, o de concatenação da pintura. E, ao pintar seus modelos, a partir de seu olhar atento de ave de rapina, Freud parecia crer que estava manuseando a pele do sujeito de sua observação.

Isto me lembra que certa feita, tarde da noite, estive me agarrando com um rapaz no velho sofá do ateliê Pangéia, onde trabalho. Estava beijando seu pescoço longo e muito branco; disparei a frase “pensei como pintor agora”. Ele fez uma cara confusa e eu disse: “seu pescoço é lindo”. O roçar do meu corpo no dele, dos nossos corpos sobre a capa um tanto áspera e surrada do sofá, e a relação do verde limão berrante do estofado com a pele esmaecida do moço me fizeram cócegas sinápticas. Estava vivendo as superfícies.

Tento tecer uma relação entre o modo como os pintores encaram a pintura como uma encarnação de sua própria vida, como um membro do seu corpo e a maneira que a pintura informa a relação do pintor com todas as instâncias da vida. Lucian Freud parece querer fecundar cada pincelada que constituía as massas carnudas de suas pinturas com uma substância vital. Muitos pintores tratam o processo de pintura, e o objeto produto deste proceder, como forma prenhe de sua energia vital.

É possível assumirmos que a pintura pode ser um processo de subjetivação. Esta prática que media a relação do pintor com o mundo se revela um modo particular e potencialmente dissidente de se subjetivar. Levando em consideração o anacronismo que certa pintura evoca no nosso tempo de aceleração frenética, esta prática lenta pode abrir-se para um processo singularizador, como nos falam Félix Guattari e Suely Rolnik (1996).

Os microprocessos revolucionários não têm a ver só com as relações sociais. Por exemplo, Modigliani vê os rostos de uma maneira que talvez ninguém tinha ousado ver até então. Ele pinta, por exemplo, um certo tipo de olhar azul, num determinado momento, que muda inteiramente aquilo que poderíamos chamar de "máquina de rostidade" em circulação em sua época. Esse microprocesso de transformação, a nível da percepção, a nível da prática, é retomado por pessoas que percebem que algo mudou, que Modigliani não apenas mudou seu próprio modo de ver um rosto, mas também a maneira coletiva de ver um rosto. Esse processo vai preservar sua vitalidade, seu caráter revolucionário, num determinado campo social, numa determinada época e por um período determinado. E depois, a própria história dos processos na pintura, vai acontecer em outro lugar; outros processos e outras mutações revolucionárias aparecerão que, de certo modo, vão localizar novos microprocessos em estado nascente. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 186).

Assume-se que a pintura tem um potencial transformador do prisma através do qual lemos o mundo. O processo particular do pintor, diante da tela, seria o principal fomentador deste potencial? Já que num movimento cíclico, sua vida pintada encarnaria sua pintura vivida? Esta crença fantasiosa numa vida própria da pintura alimentaria o potencial mediador, e até, como estou sugerindo aqui, subjetivador da pintura; posto que esta prática desfruta de um estatuto privilegiado diante de outras modalidades artísticas?

Isabelle Graw (2018) sugere que o destaque e a atenção que se dedica à pintura, que sobrevivem, teria a ver com projeções do pintor e do espectador sobre o quadro, proporcionadas por crenças irracionais, mas também por razões concretas sustentadas na prática em apreço (GRAW, 2018). A pintura, defende Graw (2018), goza há vários séculos de um prestígio intelectual ímpar: “Mais do que qualquer outra forma de arte, ela tem uma longa história de exaltação teórica”⁹ (GRAW, 2018, p. 11, tradução minha). A autora associa a elevação da pintura à posição excepcional na qual se encontra desde o renascimento, à crença naquilo que ela chama de *fantasias vitalistas*.

As fantasias vitalistas são o que aproxima pessoa e produto, artista e obra. Esse amálgama se dá em diferentes formas de produção midiática, e na pintura se manifesta como uma das suas garantias de prestígio e perenidade. É comum se assumir que a pintura seja de tal forma autônoma, que ela guie sua própria feitura, como se desempenhasse o papel da persona de seu autor. Em *Café com Lucian Freud*, Geordie Greig (2013) apresenta, através da reconstituição de um diálogo que teve com Freud, uma fala em que o pintor discorre acerca desse tipo de relação.

⁹ “More than any other art form, it has a long history of theoretical exaltation” (GRAW, 2018, p. 11).

Se uma pintura estiver evoluindo bem, você trabalha nela por inteiro. Você não diz: “Ah, não vou tocar mais nessa parte”. De repente, você descobre que alguma coisa que fez afeta outra parte. Esse é o elemento da arte. É assim que você se sente, ou não se dedicaria a pintar. O quadro como que acaba por se pintar sozinho. Ele não quer que você faça mais nada; o que fez já bastou. Mas às vezes você prossegue, equivocadamente, e pensa: “Fiz isso aqui e agora vou fazer mais um pouco logo ali”, e então chega à conclusão: “Que erro!”. (GREIG, 2013, p. 159).

Freud, desaconselha qualquer um a desobedecer à pintura, já que ela, assim como o freguês, sempre tem razão. A ideia de uma pintura que se pinta sozinha, remonta aos inícios da legitimação do meio, há mais de 500 anos. Trago este assunto com o intuito de tentar compreender de que modo a pintura instituiria - mesmo que por vezes a partir de táticas que flertam com projeções fantasmáticas e crenças fantasiosas – uma possibilidade de subjetivação que, pela natureza de seus procedimentos (que passam pela miniaturização; pela forçosa estilização do mundo que se opera na conversão das três dimensões para o plano; e pela lentidão de sua feitura), escaparia, em certa medida à lógica da subjetividade capitalista dominante.

É notável a ligação direta que a pintura mantém, historicamente, com a subjetividade (GRAW, 2018). Esta prática guardaria, em sua constituição material, qualidades que possibilitariam a leitura deste tipo de objeto como dotado de uma espécie de vida própria. A cor desempenharia papel importante neste modo de encarar a pintura: “Pigmentos são colhidos da natureza e por consequência, vêm com um aspecto imanente de vida e auto-agência”¹⁰ (GRAW, 2018, p. 23, tradução minha). Outros atributos materiais, como o manejo que o pintor faz da tinta, colaboram para esta visão de que a pintura seria um corpo, de certa forma, autônomo:

Em entrevistas, pintores como Francis Bacon e Charline von Hevl descreveram, com diferentes níveis de ironia, o ato de pintar como se a própria pintura tivesse guiado o pincel. Por outro lado, a ideia mítica de uma pintura que é quase como um sujeito autônomo capaz de agir não vem do nada; isso reverbera na experiência de feitura. Enquanto trabalha num quadro pode parecer ao pintor ou a pintora que seu trabalho se pintou sozinho. A fantasia vitalista, em outras palavras, é baseada em algo concreto: o potencial vitalista da própria pintura¹¹. (GRAW, 2018, p. 24, tradução minha).

¹⁰ “Pigments are harvested from nature and thus come with an immanent aspect of life and self-agency” (GRAW, 2018, p. 23).

¹¹ “In interviews, painters such as Francis Bacon and Charline von Hevl have described, with varying degrees of irony, the act of painting as if the painting itself had guided the brush. On the other hand, the mythic idea of an autonomous, subject-like painting capable of action does not come from nowhere; it resonates with the experience of production. While working on a picture it can seem to the painter as if his or her work were painting itself. The vitalistic fantasy, in other words, is based on something concrete: the vitalistic potential of painting itself” (GRAW, 2018, p. 24).

Verifico, em minha prática, o potencial vitalista de que fala Graw (2018). Se acredito, mesmo que apenas por alguns instantes (instantes da maior importância), que a pintura vai ficar de pé sozinha, enquanto a pinto, e tomar o pincel de minha mão, este dado sem dúvida informa minha prática.

Às vezes me pergunto: onde a pintura acontece? No cavalete ou na minha mente? Estou construindo algo fora do meu corpo que é um anexo do edifício da minha vida interior. Ela acontece, simultaneamente, dentro e fora de mim. O caráter material da pintura evoca uma sensação de vitalidade que inspira as fantasias de vida própria a partir das quais enxergamos esta prática. Estas fantasias, surgidas das características físicas de sua apresentação material - que apresentam seu potencial de vitalidade, levam o pintor a fantasiar sua própria vida, fazendo-o crer que mistura na tela a substância da sua própria existência.

Quando comecei a pintar *Paradisa*, reconheci um desejo de pintar um tipo de tesouro. Assim eu teria algo enormemente precioso e, de certa forma, era um jeito de *ser* reluzente e valioso eu próprio. Queria pintar as coisas mais lindas que existem (Figura 46), as vegetações luxuriantes dos trópicos, os animais que povoam as águas, os homens mais belos, o descanso das férias, os brinquedos de plástico produzidos pela indústria. As coisas que são lindas, quando sou eu que as pinto, tornam-me um pouco lindo. Elas me emprestam alguns de seus adjetivos, ao permitirem que eu tome parte em sua aventura de encantamento.

Figura 46 - *Sábado, nas Imediações de Paradisa*. Acrílica sobre tela, 80x80cm



Fonte: Produzida pelo autor (2019).

A pintura é um lugar para se viver por um tempo: um tempo talvez curto, mas um tempo bom. Como fazer com que isso dure? A pintura não tem a fragilidade das residências efêmeras das cabanas que as crianças montam com lençóis, mas tem o apelo imaginativo da abertura à fantasia que estas construções demonstram. Essa sensação de lar é capturável? É possível congelá-la numa superfície plasmada e sempre que se der de cara com ela reaccessar aquele mesmo grau do momento da feitura?

Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010b) dirão, em *O Que é a Filosofia*, que não há obra de arte que não guarde algo de seu autor, e que por essa razão não se sustente sozinha: “Ela é independente do criador, pela autopoção do criado que conserva em si” (DELEUZE; GUATTARI, 2010b, p. 193). Os filósofos afirmam que é imprescindível que o artista, no momento da realização da obra, esforce-se no sentido de condensar suas impressões, sua energia, suas percepções num bloco sensório composto por aquilo que eles chamam de afectos e perceptos.

As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (DELEUZE; GUATTARI, 2010b, p. 194)

A afirmação dos autores confirma a crença que parte da sensação de que a obra de arte guardaria algo da subjetividade de seu autor, que a sustentaria enquanto “*ser* que vale por si mesmo”. Continuo achando que se trata de uma sensação evocativa de tal pressuposição. Mesmo me deparando com ela, mesmo me entregando a seus encantos fomentadores; resisto a reconhecer que a obra de arte contenha parte localizável da subjetividade da pessoa que a realizou. Em outras palavras: reconheço e utilizo-me desta sensação de comunhão com a matéria da pintura; aplico-me a esta prática, por vezes, como se moldasse uma parte do meu corpo. No entanto, acredito que, como Isabelle Graw (2018) defende, estas sensações são oriundas das características materiais a partir das quais a pintura foi encarada ao longo dos séculos; estratégias que os pintores traçaram na história a fim de validar a pintura como forma de arte superior às outras.

Isabelle Graw (2018) nos mostra que estas impressões de vitalismo se tornaram parte indissociável da prática da pintura mesmo em pintores associados à desafetação do minimalismo, ainda que de maneira um pouco diferente, como Frank Stella (GRAW, 2018, p. 93), e do modo como a pintura é encarada pelos espectadores. Ela naturalmente defende que a

pintura não teria uma subjetividade própria, dado que não tem autonomia mental, mas que, de maneira relevante (por conta dos meios que nos levam a crer nestas fantasias vitalistas), através da representação do pensamento e das idiossincrasias do pintor, aponta de volta para o mundo: “A pintura [...], não encena mera subjetividade, mas, mais importante, revela os vínculos que amarram esta subjetividade a restrições externas”¹² (GRAW, 2018, p. 53, tradução minha). Simulando através de marcas que se tornam representações visuais do temperamento do pintor (como pinceladas que sugerem um estado de ânimo através de um gestual; ou o modo como certa figura foi representada), e até mesmo de uma subjetividade coletiva, a pintura nos joga de volta para o mundo fora do quadro; o mundo que ela não para de evocar.

Concluo por ora esta questão com o resumo que Graw empreende: “Obras de arte, afinal de contas, são matéria morta e não seres vivos. Ao mesmo tempo, estas estratégias adotadas pelos pintores capturam uma experiência que qualquer pessoa que produz arte já viveu uma vez ou outra”¹³ (GRAW, 2018, p. 56, tradução minha). Através de um esforço projetivo dedicado sobre a superfície pintada, conectamo-nos à materialidade circundante do mundo. Empreendendo este esforço, acionado também pelos flertes da própria matéria, produzo-me. Pintando, visto-me com fantasias em carne viva, elas aderem à minha pele, feito tatuagem; e assim, não me abandonam.

4.4 PERSONAGENS DO GÊNERO AUTORRETRATO

Eu havia começado a pintar. Como disse há pouco, estava no “laboratório” da pintura, buscando um modo de proceder que me estimulasse e que comportasse meus interesses. Sigo nesta procura, investigando, de certo modo, as mesmas questões, mas obtendo resultados diferentes daqueles apresentados no início desta imersão na pintura há um ano, em meados de 2019, na *Escola de Artes Aplicadas*.

Sinto ter apenas começado a familiarizar-me com o meio da pintura. Embora flertasse há tempos com seus procedimentos, sou um neófito. Tem sido uma aventura atentar aos modos próprios da pintura; tentar compreender como as ideias passam da virtualidade para a atualidade da superfície tramada da tela. Foi preciso entender desde cedo que ideias vão e vem e que deve-se ouvi-las com parcimônia. Nos experimentos que venho praticando parece não haver tanto

¹² “Painting [...] doesn't stage mere subjectivity but, more importantly, brings out the bonds that tie that subjectivity to external constraints. (GRAW, 2018, p. 53).

¹³ “Works of art, after all, are dead matter and not living beings. At the same time, these strategies painters adopt do capture an experience that virtually anyone who produces art has had at one time or another” (GRAW, 2018, p. 56).

espaço para a fidelidade irrestrita a uma ideia. Ter uma ideia incrível não é sinônimo de ter uma pintura incrível na mente esperando para ser atualizada na palpabilidade do mundo físico. Não há necessariamente correspondência entre visualizar algo mentalmente, num estalo estimulante - o que se chama ter uma ideia - e a feitura de uma pintura. Há sempre uma incapacidade ou uma impossibilidade que se manifesta de maneira marcada, e impede que esse tipo de conversão possa ser operada. Acredito que buscar transferir uma *ideia* para uma *tela* seja uma grande causa de frustração em jovens pintores, já que o resultado é, geralmente, uma transfusão mal realizada e ruidosa entre dois meios com especificidades distintas.

Ao iniciar uma pintura, é preciso empreender um desapego em relação àquilo que se havia imaginado, e atentar ao que acontece durante o contato com o material. A ideia, que falo aqui, funciona como um engate, que vai perdendo a importância à medida que avança. Tenho verificado que cada vez mais minhas pinturas se distanciam da ideia inicial que as propulsionou. Por mais que faça desenhos projetivos em um caderno e esboce na tela rascunhos esquemáticos, as coisas sempre se modificam em algum momento. As cores se alteram, as figuras trocam de lugar, elementos somem, outros surgem. Levei algum tempo para conseguir acessar esse desapego e essa abertura para o acaso, que hoje me parecem tão importantes. Este processo se configura como uma dança, como ilustra Jean Dubuffet (2014):

Começar um quadro: uma aventura que não sabemos aonde nos levará. O interesse do artista seria mínimo se ele, precisamente, conhecesse esse destino com antecedência, se executasse um quadro já feito prévia e inteiramente na imaginação. Nada disso: o artista está atado ao acaso. É uma dança para ser dançada a dois, não sozinho, e o acaso é o parceiro. Ele vai a torto e a direito, enquanto o artista conduz os passos como pode, mas com habilidade, tentando tirar proveito do acaso à medida que ele se apresenta, adequando-o a seus objetivos, sem jamais se proibir de desviar-se um pouco deles. (DUBUFFET, 2014, p. 88).

Seguindo o comentário de Dubuffet (2014), podemos assumir que a ideia é como uma passagem de ônibus, sem ela não vamos a lugar algum, porém ela não guarda necessariamente em si as potencialidades e surpresas da viagem. Ela é um disparador, que puxa outros gatilhos; uma série de disparos é acionada ao longo do processo de pintura. As ideias não se limitam ao momento anterior ao início da pintura propriamente dito (o momento de se prostrar diante da tela em branco com o pincel em punho). As ideias não cessam de surgir.

Gilles Deleuze (1987) defende, em uma palestra realizada, em 1987, sobre o ato criativo, que as ideias são potenciais específicos, isto é, elas atuam como ignições para um meio em particular. Então, segundo o filósofo, ter uma ideia em cinema é diferente de ter uma ideia em

pintura. Deleuze (1987) aponta que se Akira Kurosawa, célebre cineasta japonês, adapta uma obra de Dostoiévski para o cinema é porque os dois artistas têm uma questão aberta em comum, mas a ideia, como potencial que é, manifesta-se de maneira diferente em cada prática. Os recursos de que Dostoiévski disporia para fazer um filme seriam diferentes daqueles da literatura de sua época, por tanto, outras ideias impulsionariam seu fazer. Do mesmo modo Kurosawa, a escrever um livro, partiria não de ideias de cinema (ideias de som, de luz, de imagem, de atuação, de movimento de câmera, etc.) mas de ideias de literatura.

Pintar é diferente de pensar. Uma coisa está inevitavelmente dentro da outra; mas não são de forma nenhuma, a mesma. “O que significaria para um pintor pensar?” É o que pergunta Yve-Alain Bois (2009), ao evocar um texto de Hubert Damisch, sobre Mondrian: “Não apenas qual o papel especulativo do pensamento para o pintor enquanto trabalha; mas, acima de tudo, qual a modalidade de pensamento do qual a pintura é o suporte. Pode-se pensar *em* pintura como se sonha em cores?” (BOIS, 2009, p. 297).

Podemos embarcar na assumpção que Isabelle Graw (2018) questiona, de que a pintura pensa por si própria. Haveria nela, se assim nos dispusermos a crer, uma tese formulada em parceria com o pintor. Pintar é diferente de pensar porque a pintura exige lidar com o mundo proteico do material. Pensa-se muito para pintar, e pinta-se mais e mais, a fim de se pensar. Não há necessariamente correspondência entre as duas coisas, mas são práticas coladas uma à outra. Na minha vivência em pintura, verifico que não há como separá-las. No texto, que escrevi para a exibição de *Domingo em Paradisa*, refleti sobre essas operações:

Pensar se dá na virtualidade. Fazer, num movimento de duplo twist carpado, que as hastes nebulosas da mente se atualizem em cor e forma visíveis, é pintar. Mas pintar não é somente essa operação de download da cabeça para as mãos. Chega um momento, logo no princípio, em que é preciso ativar o corpo inteiro, vísceras e músculos e acionar outros corpos, muitos dos quais, de seres sem vida própria. (DUTRA, 2020).

Não é preciso ser pintor para atentar ao universo háptico que não para de se abrir, assim como não é preciso ser pintor para se comover contundentemente com as aparências das coisas do mundo. Mas em mim, sinto que a pintura tem fomentado apetites de vida. Ela dilata o presente e fortalece os músculos que regulam o foco mecânico dos meus olhos, e como consequência da sofisticação desse espaço-tempo, tonifica os meus braços, minhas coxas, reverbera em minhas vísceras e em tudo que eu faço.

A pintura tem feito parte de meu pensamento; ela tem configurado o modo que operacionalizo minhas ideias e seus desdobramentos. Não por ser coisa mágica, mas por um tipo de

envolvimento que tenho mantido com suas características fundamentais; baseando minha prática por vezes em fantasias, e em projeções que se refletem num pavilhão de superfícies brilhantes que se entrelaçam, entre transparências e opacidades.

Não é a pintura em si que carrega uma abertura singularizadora. Se ela tem, como defende Graw (2018) um potencial vitalista, isto não é garantia do seu efeito subjetivador na vida dos pintores; embora tenhamos visto alguns exemplos de relatos de pintores que denunciam a mediação da pintura. Não é somente a pintura, não é o meio em si; é o investimento que se faz.

Seria isto o que venho entendendo como potencial subjetivador da pintura; a mediação que a prática assume nas demais searas da minha vida. No modo através do qual me relaciono com as outras pessoas, e na maneira que tenho adotado para olhar o mundo:

Só a vida cria tais zonas onde turbilhonam os vivos, e só a arte pode atingi-la e penetrá-la, em sua empresa de cocriação. É que a própria arte vive dessas zonas de indeterminação, quando o material entra na sensação como numa escultura de Rodin. São blocos. A pintura precisa de mais uma coisa diferente da habilidade do desenhista, que marcaria a semelhança entre formas humanas e animais, e nos faria assistir à sua metamorfose: é preciso, ao contrário, a potência de um fundo capaz de dissolver as formas, e de impor a existência de uma tal zona, em que não se sabe mais quem é animal e quem é humano, porque algo se levanta como o triunfo ou o monumento de sua indistinção; assim Goya, ou mesmo Daumier, Redon. É preciso que o artista crie os procedimentos materiais sintáticos ou plásticos, necessários a uma empresa tão grande, que recria por toda a parte os pântanos primitivos da vida. (DELEUZE; GUATTARI, 2010b, p. 204).

Estou convencido de que a pintura penetra na minha vida por seu caráter (problematizável) de coisa viva. Como conferir à pintura uma garantia de vida? Como levar em frente tal empreendimento? São sempre duas vidas em jogo, a do pintor e a da pintura, e este jogo se dá sobre o tabuleiro de uma fé na possibilidade de união destes dois “corpos”.

Leda Catunda (2019) estofa seus trabalhos com o conteúdo constitutivo de seu universo visual e afetivo: metros e mais metros de tecido estampado que ela retrabalha. A artista relata que preenche suas pinturas-objeto com até trinta camadas de tecido, de modo que estas camadas não se revelam totalmente para o espectador, que apenas vislumbra uma nesga daquela estampa, levando-o a especular sobre o miolo:

Esses trabalhos são como as pessoas, que têm muitas e muitas camadas interiores, algumas impossíveis de acessar até para elas mesmas, mas estão ali... como parte constitutiva do sujeito. Estou muito interessada na espessura da existência e da realidade, em intensidades e sensações possíveis de serem percebidas, mas que são inexplicáveis. (CATUNDA, 2019, p. 237).

Há muitas coisas neste campo que sabemos que acontecem, mas nos custa delas falar. Empreender este esforço, me parece, vale ouro. A atividade reflexiva alimenta a própria prática e o mesmo é verdade para o caminho inverso. Talvez exista um momento apropriado para operar cada faculdade, mas cada vez se torna mais complicado discernir estes momentos. Eles se misturam, e a pintura parece prometer uma possibilidade de organização da vida.

Por vezes, na pintura, manifestam-se zonas de indiscernibilidade; entre momentos, entre personagens (as figuras pintadas), entre ficção plástica e a vida diária. Seria possível “devir piscina”, de certo modo? Devir não humano para abrigar estes personagens, molhando com seu conteúdo clorado, os que mergulharam, e que, assim, passam a constituir eles próprios o recheio líquido que preenche seu estojo d’água? São tentativas.

Deleuze e Guattari (2012) nos falam de *devir*, um tipo de disponibilidade e de abertura que permitiria uma relação com algo (um mineral, um vegetal), ou com alguém. Devir-cisne, devir-dinossauro... Todo devir é minoritário, notadamente; devir-mulher, devir-criança, devir-animal etc. Não se devém macho-hetéro-branco-europeu (DELEUZE; GUATTARI, 2012). Os autores falam que Melville, ao escrever *Moby Dick*, teve que devir baleia cachalote (DELEUZE; GUATTARI, 2012). Foi preciso vibrar junto ao cetáceo para escrever: “Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 21). Não há devir homem, porque os devires se dão como experiências minoritárias, isto é, moleculares, e os homens representariam a forma molar: a estratificação dominadora do poder (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 94).

[...] todos os devires já são moleculares. É que devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reintroduz analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente possível uma zona *de vizinhança ou de co-presença* de uma partícula, o movimento que toma toda partícula quando entra nessa zona. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 67).

Já me questionaram se seriam o que se chama de alter ego estas figuras animais, estas manchas de cor figuráveis (Figura 47). Eu não sei apontar precisamente quem são estes

personagens da ficção plástica, se sou eu em vários papéis... Às vezes paro de pensar para poder continuar a pintar. Quem são estas belugas no tanque? (Figura 48).

Representação e matéria assimbolizada podem se confundir a depender da proximidade com a superfície da tela. Reconhece-se “[...] a potência inalienável de significar, que é a da pintura, e ao mesmo tempo os laços que esta mantém, mesmo nos seus casos mais abstratos, com o mundo real”¹⁴ (DAMISCH, 1984, p. 68, tradução minha).

Figura 47 – *Café do Marajá*. Acrílica sobre tela, 100x100cm



Fonte: Produzida pelo autor (2019).

Pintar animais e coisas que não tenho e não sou faz vibrar minhas coordenações motoras, que governam o poder de alcance dos meus membros. É como se eu pudesse agarrar mais longe. Isto é uma impressão. Mas não é, dentre outras coisas, de impressões que é feita a pintura? Estas impressões enganadoras ressoam num lugar bem real e palpável: o corpo: “Ora, o sujeito pensa que se transformou em bicho, porco, boi ou lobo, e os observadores também acreditam nisso; mas há aí um movimento local interno que leva as imagens sensíveis em direção à imaginação e as faz ricochetear sobre os sentidos externos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 38-39). É

¹⁴ “[...] l’inaliénable puissance de signifier qui est celle de la peinture, em même temps que lês attachés que celle-ci entretient, jusque sous son espèce la plus abstraite, avec Le monde réel” (DAMISCH, 1984, p. 68).

preciso que o corpo esteja *em relação* para que a pintura consiga vibrar as coordenações dos espectadores; para que ela seja imbuída daquele frêmito que alimenta a ilusão que garante seu sucesso. É necessário que ela, ao contrário de um cachorrinho adestrado, finja-se de viva; e que esteja disponível para alimentar os olhares.

Figura 48 – Pormenor da pintura *Café do Marajá*



Fonte: Produzida pelo autor (2020).

Pintar dinossauros é pensar em sobrevivências e em extinções. Pinto o sangue frio dessas bestas porque circulam em mim desejos de predar e de ser presa; de chafurdar numa festa de vísceras frescas, e de ser carcaça descartada. Se os dinossauros se metamorfosearam com o passar das eras e evoluíram para se tornar pombos e cegonhas, há algo nas aves de monstruoso e arcaico. O comportamento das feras sanguinárias, quando lhes é dado chance, não é dos mais elegantes:

Quem não conheceu a violência dessas sequências animais, que arrancam da humanidade, mesmo que por um instante, e fazem-no esgaravatar seu pão como um roedor ou lhe dão os olhos amarelos de um felino? Terrível involução que nos chama em direção a devires inauditos. Não são regressões, ainda que fragmentos de regressão e sequências de regressão juntem-se a eles. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 22).

Os dinossauros figuram na minha pintura como um lembrete, talvez, de que de uma hora para outra tudo pode mudar; um asteroide, uma extinção em massa pode pôr um fim nos nossos excessos escalafobéticos.

A pintura, que nunca foi extinta, e segue, mesmo que em alguns sentidos, como prática anacrônica, é um grande dinossauro, com seus milhões de anos nas costas. Nosso modo de vida hiperconsumista, porém, parece ser a fera realmente ameaçadora que circunda estes parques aquáticos, paraísos artificiais erguidos pela mesma força que nos destrói, onde vamos nos divertir e repousar. Ele que abre as feridas no Parassaurolófo, figura recorrente, cujo corpo passivamente repousa à beira d'água (Figura 49).

Figura 49 – *Dia dos Namorados em Paraisa*. Acrílica sobre tela, 20x30cm



Fonte: Produzida pelo autor (2020).

A operação da pintura é de congelar e de descongelar o tempo. Ela tem momentos – partes que sustentam um conjunto (uma diegese plástica) – seus ápices e clímax e momentos mais mornos. Dispara corações e induz comas temporários.

Dizem que a pintura congela a ação. Mas as geleiras que a pintura forma se despedaçam, desprendendo-se de seu corpo aparentemente estável; mergulham no sem fim azul dos mares

gelados. Quando vêm respirar à superfície, tal qual uma tartaruga marinha ou qualquer um dos cetáceos, estes pedaços de gelo flutuam. Boiando, os icebergs passeiam. Eles escondem a maior parte de seu corpo no escuro total; não revelam mais que 10% de suas massas. Passeiam pelas águas servindo de porto para a cabotagem de focas e pinguins. Passeiam para afundar os navios; até que vão arredondando suas quinas, diminuindo sua tonelagem, virando o líquido que foram outrora.

A pintura devolve à vista que a ela se dedica. Parece entregar também as peles que carrega em si, simulando, como camaleão, as peles de outros corpos. Ela engana e diz a verdade, ilude e revela.

Pintando na varanda de casa, impossibilitado de trabalhar no ateliê, durante a pandemia de COVID-19, segui pintando cenas com água em ambientes tropicais. Insisti em pintar animais que se configuram enquanto passagens para estados evocativos de sensações muito precisas. Como pode uma sensação ser precisa? Ora, é difícil dizer; mas você sabe, quando se envolve com arte, quando uma coisa não está certa num trabalho. Como congelar determinado estado? Você pode não saber para onde tem que seguir, mas algo lhe indica que não é por ali. A coreógrafa Pina Bausch (2000) fala sobre a forma cuidadosa a partir da qual encara este processo de procura:

A dança deve ter outra razão além de simples técnica e perícia. A técnica é importante, mas é só um fundamento. Certas coisas se podem dizer com palavras, e outras, com movimentos. Há instantes, porém, em que perdemos totalmente a fala, em que ficamos totalmente pasmos e perplexos, sem saber para onde ir. É aí que tem início a dança, e por razões inteiramente outras, não por razões de vaidade. Não para mostrar que os dançarinos são capazes de algo de que um espectador não é. É preciso encontrar uma linguagem com palavras, com imagens, com movimentos, estados de ânimo, que faça pressentir algo que está sempre presente. Esse é um saber bastante preciso. Nossos sentimentos, todos eles, são muito precisos, mas é um processo muito, muito difícil torná-los visíveis. Sempre tenho a sensação de que é algo que se deve lidar com muito cuidado. Se eles forem nomeados muito rápido com palavras, desaparecem ou se tornam banais. Mas, mesmo assim, é um saber preciso que todos temos, e a dança, a música, etc. são linguagens bem exatas, com que se pode fazer pressentir esse saber. Não se trata de arte, tampouco de mero talento. Trata-se da vida e, portanto, de encontrar uma linguagem para a vida. E, como sempre, trata-se do que ainda não é arte, mas daquilo que talvez possa se tornar arte. (BAUSCH, 2000, p. 11 apud CYPRIANO, 2018, p. 27-28).

Diferentemente da dança-teatro, linguagem de Pina Bausch (2000), a pintura, depois de finalizada, é imóvel. O plano de trabalho do pintor está mais próximo de um fóssil do que de um palco. A tela de pintura é um local onde tudo se apresenta de uma só vez. Também opera

de modo diferente da tradição chinesa da pintura em pergaminho, por exemplo, na qual se vai desenrolando com as mãos o rolo de papel, a fim de observar a imagem revelando-se, neste caso, nunca de uma só vez. A pintura de cavalete opera na simultaneidade.

Na pintura não existe uma coisa depois da outra, nem atrás e na frente. Mas há espaço e há tempo; relações que a pintura fisga do entorno. O que se vê de perto não é o que se vê de longe (relação de espaço), e aquilo que se apreende de uma contemplação de alguns segundos não é o mesmo do que se observa por alguns minutos (tempo). Georges Didi-Huberman (2013) se refere às relações que a imagem incessantemente tece no tempo e no espaço:

[...] não ficamos *diante da imagem* como diante de algo cujas fronteiras exatas não podemos traçar. O conjunto das coordenadas positivas – autor, data, técnica, iconografia etc. – não basta, evidentemente. Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica – que parte de longe e continua além dela. Eles nos obrigam a pensá-la como um *momento* energético ou dinâmico, ainda que ele seja específico em sua estrutura. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 34-35).

Num momento em que vivemos, a pintura parece congelar o tempo, mas não o pensamento, nem o corpo. Parece que, por ser uma prática lenta, ela nos permite outra experiência no tempo da aceleração de que nos fala Franco Berardi (2019): “Quando cada milímetro havia sido colonizado, iniciou-se a colonização da dimensão temporal, ou seja, do vivido, da mente, da percepção” (BERARDI, 2019, p. 19). A extrapolação do uso das redes sociais como única forma de contato durante o período de isolamento social por conta da pandemia da COVID-19 acentuou a sensação de um tempo inalcançável. A pintura representou, neste momento, uma pausa no tempo. Uma fenda nesta loucura.

Congelei uma grande cena de praia tropical na parede do meu quarto (Figura 50). Pintar me fez ir à praia, de maneira figurada. Pinte à “beira da piscina” um paraíso inacessível. Há um dinossauro morto na areia, no canto inferior direito. Isso não parece causar grande comoção nos animais que frequentam esta praia.

Esta grande pintura serviu ainda de cenário para a primeira sessão on-line do *Risco! Experimental*, que iniciou suas sessões virtuais durante a pandemia. Posei de sunga para a câmera do computador, através da qual dezenas de pessoas me observavam em *Paradisa* (Figura 51).

Figura 50 – *Miserere*. Acrílica sobre papel, 160x200cm



Fonte: Produzida pelo autor (2020).

Figura 51 – Captura de tela da reunião do *Zoom do Risco! Experimental*



Fonte: Acervo do autor (2020).

Pintar tem sido, de certa forma, tentar lidar melhor com a culpa de gostar de certas coisas: de homens, por exemplo. Ou de artigos produzidos em massa na Ásia e comercializados no Atacado dos Presentes. Culpa por gostar de McDonald's e da Disneylândia.

Desejava misturar coisas que eu amo e que me tocam; as coisas mais tolas, sem dúvida, e as que considero as mais sérias. Visava apresentá-las de um modo bonito. A beleza é um paradigma que muito me interessa; e não somente a beleza da história da arte canônica, mas

também a das embalagens, dos *blockbusters* comerciais; do mundo do hiperconsumo e do hiperespetáculo.

Fico me perguntando se em alguma medida esse meu interesse representaria um arrefecimento da possibilidade singularizadora de minha pintura. Estou operando como sugerem Deleuze e Guattari (2012), ao recomendarem prudência ao construir um Corpo sem Órgãos, mantendo-me parcialmente sobre estruturas estratificadas? Ou estaria me entregando à autoindulgência?

Resisto à ideia de que pintando, estaríamos automaticamente, resistindo à subjetivação hegemônica; acredito que isso varia de acordo com o grau de envolvimento com a prática, e com o tipo de pesquisa que se empreende no meio. Apresentei, ao longo desta dissertação, algumas características da pintura que, parece-me, agiriam como facilitadores do empreendimento de um processo de singularização.

Seria possível assumir a pintura como tal processo, mesmo reconhecendo a penetração destes dados subjetivos hegemônicos na prática que venho desempenhando? O fato de reconhecer isto seria o suficiente para reconfigurar minha prática?

As apropriações que faço dos elementos visuais da cultura de massa são empregadas nos trabalhos de maneira acrítica? Acredito que as conjugações que faço precipitam um distanciamento irônico, por vezes. Quando misturo à cena de uma atraente praia a marca da morte (Figura 49) onde também figuram elementos inocentes apropriados do Lego Paradisa e uma ânfora chinesa, estou reunindo evocações de sensações distintas; que num conjunto, apontam para o uso da ironia:

Na ironia, há sempre a consciência da dissociação entre linguagem e realidade. Como figura retórica, a ironia consiste em afirmar negando, em dizer uma coisa para dizer o seu contrário. Mas não é exatamente assim. É e não é assim. Não podemos definir a ironia de maneira tão unívoca e precisa. Defini-la seria pouco irônico. A ironia é a consciência da irredutibilidade da linguagem ao mundo e do mundo à linguagem. Ela sugere que não levemos tão a sério o que dizemos, o que propomos, e, sobretudo, sugere que não assumamos responsabilidade pelo mundo tal qual ele é nem por aquele que nós mesmo fazemos. A ironia é espírito de irresponsabilidade e, portanto, é a dissolução do sentimento de culpa. A ironia nos lembra que a vida não pode ser contada. (BERARDI, 2019, p. 74).

Cada vez mais, a ironia se manifesta no meu trabalho como uma de suas camadas mais importantes. Contudo, não é necessariamente irônica minha relação com estes elementos. Eles se apresentam como coisas que eu gosto, realmente. A disposição de algumas dessas imagens

no contexto de artes visuais pode gerar algum estranhamento, mesmo depois da Arte Pop e seus desdobramentos.

Considero importante frisar que a reunião destes elementos é um rearranjo de uma bagunça de afetos. Vivências encarnadas em objetos que, convertidos a duas dimensões, passam a habitar um espaço na pintura; espaço que abarca confusões, na intenção de organiza-las num arranjo bonito. Tal mistura de elementos heterogêneos pode ser lida em relação à nossa era transestética: “[...] eis a época plural em que tudo é possível, em que tudo pode coexistir, se superpor, se misturar como num grande bazar caleidoscópico” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 53).

Misturei, por exemplo, uma cena inspirada em algumas peças de Pina Bausch a blocos de Lego, um Renault Kangoo, um bambolê, uma tela de cinema projetando o rosto de Joan Crawford e um búfalo (Figura 52). Esse espaço-tempo heteróclito – onde os elementos evocam diferentes épocas – me faz pensar na constatação de David Hockney diante dos afrescos de Giotto e com o turbilhão da cultura visual em mente: “Olhe para os camelos na Adoração dos Reis, de Giotto, na capela de Scrovegni em Pádua, pintado no início do início do século XIV. Lá está Walt Disney”¹⁵ (HOCKNEY; GAYFORD, 2016, p. 16, tradução minha).

Figura 52 – *Não me Deixes V*. Acrílica sobre papel, 30x42cm



Fonte: Produzida pelo autor (2020).

¹⁵ “Look at the camels in *Adoration of the Kings* by Giotto, from the Scrovegni Chapel, Padua, painted in the early 14th century. There’s Walt Disney” (HOCKNEY; GAYFORD, 2016, p. 16).

Em outro momento, construí uma composição inspirada na embalagem de um conjunto de Lego chamado *Barracuda Bay* (Figura 53), que representa um navio pirata naufragado que foi convertido num tipo de bar. Inseri neste contexto inventado um grupo de cisnes que tomam chá com frutas, servidos nas folhas de Lótus; uma dupla de elefantes que se banham; o tentáculo de um monstro marinho que ameaça agarrar o navio, mas é surpreendido pela investida de uma das araras-canindé da cena; e um grande Braquiossauro, que também se junta à festa, um tanto anarquista, deste Barracuda Café (Figura 54). Figuram também as logomarcas do Guaraná Antarctica e uma minúscula garrafa de Coca-cola sobre a mesa, que só verá quem se aproximar bastante da pintura.

Figura 53 – Embalagem do Lego Barracuda Bay



Fonte: Lego (2020).

Nessa pintura apresentei também dois momentos de grande arbitrariedade decorativa. São arranjos de flores, frutas e periquitos (canto superior esquerdo e no centro à direita) que “flutuam” com os dizeres “only you”, “só você”, estampados sobre a planaridade assumida de sua existência. A moldura amarela, inspirada pela embalagem do Lego, ao mesmo tempo que determina o espaço diegético, é interrompida várias vezes; pelo papagaio do congo no canto inferior direito, pelo coqueiro e pelo elefante.

que elas guardam (pensem na caixa de um Lego, ou Playmobil, por exemplo) São figuras, dispostas numa cena, que precisam ser VISTAS para que gerem o engajamento que leva o possível freguês a querer consumi-las: “ah, eu vou comprar esse aqui, porque vem com um leão e esse coqueirinho; ah não, vou levar este, pois vêm com R2-D2 e Padmé Amidala”. Mas enfim, pensando sobre isso... Gosto de fotografar as etapas da pintura porque lembro de coisas que estava pensando naquele estágio, e penso em coisas que não havia pensado anteriormente. No fim (com sorte) as pinturas se vão, pra enfeitar outras paredes, e eu fico com esse passeio que fiz enquanto pintava, que é combustível para o próximo passeio. (DUTRA, 2020).

Esse passeio pela pintura é um tipo de conversa consigo mesmo. Há muita escuta e ação. Proposições e atenção. Por vezes só nos damos conta do quanto caminhamos ao olharmos para trás. Nisso a pintura pode ser muito generosa; ela pode ser um cemitério aberto a visitas das decisões que você tomou sobre sua superfície. É um local de soterramento; sítio sujeito a avalanches. Nela as coisas se cobrem e têm sua presença transformada incessantemente.

Sinto como se existisse uma bússola dentro de mim. Eu não nasci com ela, estou certo. Eu a engoli, pedacinho por pedacinho, de modo que em meu estômago, ou onde quer que estes fragmentos se alojem, formou-se (e segue se formando incessantemente) um tipo de bússola. Ela aponta, quando os polos magnéticos conseguem mobilizá-la com seu poder atrator, para um norte decorativo. Isso me guia, dentre outras coisas. Não tenho como agradecer o bastante àqueles que me presentearam ao longo dos meus 28 anos com os pedaços que me orientam no labirinto. Importante: o norte não é um lugar, é uma direção que cruza infinitos territórios, já que o mundo é redondo, e embora a pintura seja retangular, ela também costuma girar.

Figura 55 – Processo de *Café do Marajá*



Fonte: Acervo do autor (2020).

Figura 56 – Processo de *Café do Marajá*



Fonte: Acervo do autor (2020).

Na pintura se misturam as coisas que eu amo e acho lindas. A tinta constrói as contradições que desejo organizar num esquema bonito. As misturas que empreendo, onde se embaralham hierarquias e valorações, configuram-se como uma forma de autoinvenção. Mesmo quando a pintura acirra sua arbitrariedade, suas fantasias e projeções, sinto estar envolvido num processo de autoformulação. Ela se revelou como meio possível de singularização.

Enquanto a produzo, a pintura me responde incessantemente, mesmo quando não pergunto. Como se ela revidasse e propusesse. Ouvindo estes momentos de silêncio, quando as cerdas do pincel alisam a superfície, pinto imagens que imagino ser, ou que gostaria de ter; de modo a me enfeitar e assumir corpos que não são necessariamente os meus.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pouco antes de finalizar esta dissertação, convidei Daniel de Andrade Lima para posar novamente para mim. Queria encerrar este trabalho com uma volta que sugerisse um círculo. Além de um circuito contínuo – onde passamos diversas vezes por lugares que já conhecemos, com a esperança renovada de que há sempre algo de novo para se atentar – queria experienciar novamente a intensidade de trabalho que antecede um prazo.

Ora, precisava terminar a dissertação e desejava, ainda em tempo, comentar mais um mergulho no universo que as trocas com Daniel criou, há mais de um ano, em meados de 2019. Daniel aceitou meu convite e posou da segurança de sua casa. Atentando às medidas sanitárias recomendadas durante a pandemia do novo Coronavírus, não nos encontramos pessoalmente.

Elaborei uma série de sugestões de poses para que ele reproduzisse e desdobrasse em outras poses. Enviei-lhe fotos do meu corpo nas posições que desejava que ele mimetizasse. Ele fez longos vídeos posando para a câmera, seguindo minhas sugestões, e indo muito além, propondo coisas muito mais interessantes do que aquelas que eu havia solicitado.

Assim que o abordei, convidando-o, sugeri que deixássemos um pouco de lado a figura do marinheiro. Logo em seguida mudei de ideia, e pedi para que investíssemos ainda nas evocações sensíveis que a figura do modelo nu com aquele chapéu, inspirariam. Não era o momento de inventar mirabolâncias. O desejo era seguir pintando o corpo da *Escola de Artes Aplicadas*. Queria reacessar a intensidade e a força que o interesse pela aplicação da figura de Daniel me deu um ano atrás.

Eu poderia ter feito as poses, e pintado-as a partir das imagens do meu corpo. Mas queria o ciclo, o movimento de retorno, que nunca é somente volta, mas redescoberta. O corpo de Daniel era outro, então, e minha pintura também havia se modificado um pouco. É pouco tempo que separa a *Escola de Artes Aplicadas* desta “Volta às Aulas”, eu sei, mas tanto aconteceu! Tanta reflexão e tanta pintura (Figura 57)!

Não queria repetir, queria voltar a olhar. Sempre se vê algo que parece inédito. Já estava lá, mas ninguém notou! Desta vez queria sublinhar as curvas do seu corpo e seus volumes ainda mais. Queria criar ressonâncias do seu corpo e de suas poses – que reforçavam estes atributos físicos – nos outros elementos pintados.

O corpo se espalha. O corpo da pintura é a reverberação de um elemento no outro, como caminhos que temos no nosso próprio corpo, se alguma via é bloqueada, temos um problema. O sorvete (Figura 58 e Figura 59) que sai da máquina em espiral, aponta a familiaridade com

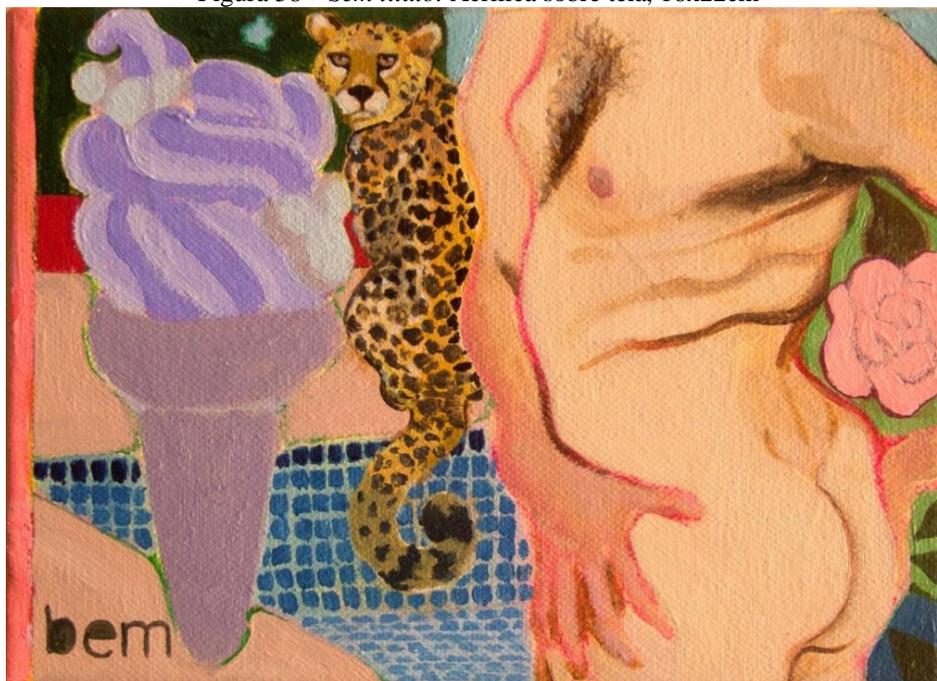
as dobras do corpo do modelo. Um corpo de pintura que é liso e brilhante, algo escorregadio e atraente, como os corpos de plástico do mundo industrial, e a pele das salamandras e dos cetáceos.

Figura 57 – *Sem título*. Acrílica sobre tela, 16x22cm



Fonte: Produzida pelo autor (2020).

Figura 58 – *Sem título*. Acrílica sobre tela, 16x22cm



Fonte: Produzida pelo autor (2020).

Figura 59 – *Sem título*. Acrílica sobre tela, 16x22cm

Fonte: Produzida pelo autor (2020).

O ambiente é o de um parque aquático. Pode-se dizer que não saí de *Paradisa*, e que passei todo ano de 2020 hospedado em seu complexo de piscinas, descendo de seus tobogãs, mergulhando em suas águas, por vezes sinistras, povoadas por sucuris (Figura 60) e outras feras. Isto se manteve. Não quero mudar aquilo que mal comecei a explorar. Acredito que insistindo se pode ir muito longe. E no caso em apreço, ir longe pode ser justamente um caminho que passa por lugares “repetidos”, mas que não cessam de desdobrar coisas novas.

Penso em Morandi e em Wayne Thiebaud que passaram décadas se dedicando a observar os mesmos elementos. Thiebaud, o pintor de bolos e tortas, fez imagens que eu queria comer. Ele traduziu a sensualidade do mundo para a pintura, que se torna assim, mais uma coisa erótica e deliciosa que se quer muito pôr na boca. Poder lambe uma superfície é uma possibilidade que, infelizmente, grande parte da pintura não oferece. Quebra-se algo aí. A festa é para os olhos. Volta-se ao mundo então; pede-se uma fatia de torta generosamente recheada.

Figura 60 – *Sem título*. Acrílica sobre tela, 20x30cm



Fonte: Produzida pelo autor (2020).

Nesses trabalhos, os animais selvagens e os signos da sociedade de consumo convivem sob uma frágil harmonia: a sucuri (Figura 60) comendo pipoca de um saco enquanto banha parte de seu corpo na piscina; o padrão natural que o cervo africano Waterbuck carrega nos pelos do traseiro dialoga com a ênfase do recorte do corpo de Daniel. O corpo sobre o tapete persa não é mais, necessariamente, aquele do personagem do marinheiro, embora nada impeça que ele volte a fazer vistas. Este entra e sai de signos; placas de *drive-thru* de lanchonete; embalagem da pipoca Veneza; ladrilhos; tapete, faz pensar na escorregadia sopa de enguias que serve de analogia para o modo de trabalhar do historiador Aby Warburg, e da maneira rizomática e inusual através da qual organizou os livros em sua biblioteca:

O próprio Warburg falava de seu estilo como sendo uma “sopa de enguias”: imaginemos uma massa de corpos serpeantes, reptilianos, em algum lugar entre as perigosas circunvoluções do Laocoonte [...] e a massa informe, sem pé nem cabeça, de um pensamento sempre avesso a se “cortar”, isto é, a definir para si mesmo um começo e um fim. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 29).

Relatei um processo que sinto estar apenas começando. Será a partir dos insumos que venho colhendo desde que mergulhei na pintura, na *Escola de Artes Aplicadas* que

desenvolverei os passos seguintes da minha pesquisa em pintura. Uma pintura alimenta a outra. O que pinte há alguns meses possibilitou o que venho pintando hoje.

Percebo a importância da reflexão que a natureza deste trabalho me forçou a empreender. Mesmo que eu já estivesse inclinado a refletir sobre as questões que norteavam meus interesses, ter um compromisso com a escrita e com a leitura me levou a caminhos que, por conta própria, dificilmente acessaria. Minha orientadora, Oriana Duarte, disse-me certa vez que pintando eu estava escrevendo. O contrário também se revelou verdadeiro. Escrevendo sobre esta aventura, senti-me, em muitos momentos, pintando.

Que tipo de aventura mínima é esta? Que não conta com dragões nem donzelas? Onde está o clímax e o desfecho? A aventura é o que se conta do que se viveu. É a narração do vivido. E não são apenas os valentes desbravadores das florestas amaldiçoadas que têm desventuras a relatar: “[...] a aventura do cavaleiro é a mesma aventura do poeta” (AGAMBEN, 2018, p. 27)

Questionei-me ao longo desta pesquisa se haveria nutriente em meu trabalho prático para fomentar uma dissertação de mestrado. Graças à confiança de Oriana no meu projeto, pude atender aos “pontos reluzentes” que eu poderia “puxar” para desenvolver minha pesquisa acadêmica. Foi graças à Oriana, inclusive, que abordei minha pintura nesta dissertação. Meu projeto era, a princípio, essencialmente outro; mas por sugestão dela, foi se transformando e sendo redesenhando para assumir a presente forma.

O processo da *Escola de Artes Aplicadas* foi um momento determinante na minha relação com a pintura. Pude experimentar uma grande proximidade com o meio com o qual vinha, até então, apenas flertando. Consumi, por assim dizer, uma relação com a pintura neste projeto. Daniel de Andrade Lima colaborou artisticamente e foi curador da minha primeira exposição individual, acompanhando-me na aventura que foi desbravar a pintura e o regime no qual está inserida, seu modo de apresentação, sua recepção pelos espectadores, etc.

Nesse momento pude perceber a pintura expandir-se em minha vida, ultrapassando as fronteiras do ateliê e do retângulo da tela. Senti que a prática transbordou e modificou o prisma através do qual olhava para o mundo. Fechava meus olhos à noite e nas costas das minhas pálpebras via pinceladas estampadas. O trabalho intenso que empreendi naquele momento garantiu que as horas que passava diante da tela, lidando com as imagens e com a matéria, condensassem em minha mente, novas chaves de entendimento, e novas possibilidades de sensibilização com o mundo.

Defendi aqui a pintura como um modo de subjetivação dissidente, de certo modo. Um modo subjetivador que se abriria para um processo de singularização. Acredito ter fornecido

pistas para o entendimento da prática da pintura sob esta ótica, tendo sempre em mente o regime de consumo e de produção de imagens no qual estamos inseridos.

As produções deste mesmo regime inspiram contundemente minha pintura. Poderia, sem abrir mão destes dados, desta cornucópia de imagens e afetos fabricados pelo capitalismo, reivindicar tal subjetivação anti-hegemônica? Não seria uma contradição sugerir que um processo singularizador se instalaria no estrato do capitalismo artista, mantendo seu potencial dissidente?

Deleuze e Guattari (2012) nos recomendam prudência: “Não se atinge o Corpo sem Órgãos e seu plano de consistência desestratificando grosseiramente.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 26) Romper com todos os referenciais de uma só vez nos deixaria no caos completo. Seria este conselho uma pista para o modo subjetivador que reivindico? A consciência que tenho, ou que me esforço por ter, ao menos, faz com que questione incessantemente as fontes que produzem minha subjetividade. Isso me leva a emitir juízos de valor sobre mim mesmo e sobre as pinturas que produzo. Acredito que o esforço no sentido de garantir certa consciência, evitando a entrega completa e acrítica, seja da maior importância:

[...] considero que o desenvolvimento da subjetividade capitalística traz imensas possibilidades de desvio de reapropriação. Isso desde que se reconheça que a luta não mais se restringe ao plano da economia política, mas abrange também a economia subjetiva. Os afrontamentos sociais não são mais apenas da ordem econômica. Eles se dão também entre as diferentes maneiras pelas quais os indivíduos e grupos entendem viver sua existência. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 45).

Apresentei algumas características materiais da pintura que conferiram a ela um potencial vitalista. Este potencial alimentou fantasias que foram usadas por diversos pintores ao longo dos séculos para legitimar o meio diante de um sistema hierárquico de artes. Estas fantasias garantiriam também os rodopios subjetivos que os artistas empreendiam a fim de vivenciar uma relação de intensidade com a pintura

Embarcar nestas fantasias vitalistas não impede a manutenção de uma consciência crítica por parte do pintor. Usar esta fantasia como um caminho, tendo consciência de que, justamente, trata-se de uma formulação cultural fantasiosa, pode ser uma maneira de lidar com a prática mantendo-se uma intensidade de processo. Não se entregar grosseiramente às sensações e aos deleites da matéria e à autoindulgência (lembremos do alerta feito por Deleuze e Guattari), deverá garantir que usemos de maneira – dentro da margem que nos for possível –

consciente, o fluxo das projeções vitalistas que o signo-pintura e os atributos materiais do meio evocam:

Kline e De Kooning realizaram suas pinturas com deliberação, trabalharam e retrabalharam nelas visando a “espontaneidade” e estavam tão preocupados em produzir arte quanto qualquer bom pintor. E, quanto a “viver no quadro”, seria uma *façon de parler* [maneira de falar], aplicável a toda arte real ou a nenhuma. Michelangelo dizia que seu sangue fluía em suas obras. O velho Ticiano, segundo nos contam, atacava uma tela semiterminada como se fosse seu inimigo mortal. E James Joyce falou em nome de todos eles quando, ao receber a primeira cópia impressa de *Ulisses*, pesou o volume em suas mãos e disse: “*Hoc est corpus meum*” [eis o meu corpo]. (STEINBERG, 2008, p. 88).

Pintar envolve uma simulação da lida com as carnes e matérias do mundo a nossa volta. É uma prática que evoca também as mucosas e fluidos que nos constituem fisiologicamente. A pintura deste modo se encontra numa posição privilegiada de emulação de corporeidades constitutivas do corpo humano propriamente dito, com suas gorduras, pregas, calombos, volumes, texturas, cores e brilhos; e a fisicalidade do mundo material produzido pelas indústrias, pela arte, pela cozinha, etc. Estas duas concreções se entrelaçam num amálgama carnudo que é construído na intenção de se recheiar aquele objeto pintado, que forma aquela imagem vibrante, com os dados subjetivos tornados fluídos e pastosos.

Manipulados por cerdas de trinchas e pincéis, por espátulas, cotonetes, dedos e pedaços de tecido, este material, se for fruto dos esforços aos quais me referi, poderá vir a fabricar os efeitos que nos chamam a atenção ao nos depararmos com uma grande pintura.

As coisas costumam funcionar por razões, e não por mágica. Mas imaginem um parque temático que expusesse suas estruturas, suas válvulas de pressão hidráulica, suas engrenagens e barras de ferro e não apresentasse o amortecimento vital do embelezamento, da proposição atmosférica, da precipitação da chuva afetiva, que deve molhar os visitantes. As coisas da ordem da arte não se fazem somente por necessidade, quero crer. Nem tampouco seu funcionamento pode ser posto de maneira absoluta sob a luz de um atencioso escrutínio.

Há mistérios na criação artística. Quem já fez arte sabe. Já sentiu um arrepiozinho que vem lá de não sei onde. Na verdade, eu acho que sei mais ou menos de onde vêm meus arrepios, embora eu ache que novas “centrais de arrepio” estejam se desenvolvendo, como glândulas que liberam hormônios e outros estimulantes, no meu corpo. Ao tentar encontrar o ponto originário deste arrepiamento me arrepiei com coisas que não conhecia, e por razões que desconheço. Por isso que investigar seus mistérios, suas zonas menos iluminadas, não tem nada de frio. Quanto mais alguém se interessa por algo, quero crer, mais este algo se espalha pelo corpo, em

movimento de metástase, tomando conta de nossos interesses, mediando nossas relações com o mundo, informando nossos gestos e jeitos de interagir com os outros, etc.

Neste trabalho, dissertei sobre minha relação com a pintura até este momento. Acredito com muita força que ela há de se transformar ainda muitas vezes ao longo de minha vida. Pensar sobre minha prática de maneira tão intensa foi um privilégio e se configurou num exercício que pretendo manter pelo tempo que eu pintar. Como afirmei aqui, a pintura mudou minha vida, porque, acredito, é uma prática que informou, em grande medida, uma nova configuração subjetiva em mim. Pensar sobre a pintura, no espaço desta dissertação, revelou-se como uma conscientização dos procedimentos através dos quais esta prática opera em minhas constituições subjetivas. Conte aqui uma aventura.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A Aventura**. São Paulo: Autêntica Editora, 2018.
- ARASSE, Daniel. **Nada se Vê: seis ensaios sobre pintura**. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BERARDI, Franco. **Depois do Futuro**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- BOIS, Yve-Alain. **A Pintura Como Modelo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CATUNDA, Leda. **Tempo Circular**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- CLARK, T.J. **A Pintura da Vida Moderna: Paris na Arte de Manet e de seus Seguidores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CYPRIANO, Fabio. **Pina Bausch**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.
- DAMISCH, Hubert. **Fenêtre Jaune Cadmium ou les Dessous de la Peinture**. Paris: Editions du Seuil, 1984.
- DEGAS, Edgar. **Musiciens à l'orchestre**. 1872. Oléo sobre tela, 69x49cm. Coleção Acervo do Museu Städel, Frankfurt.
- DELEUZE, Gilles. **Gilles Deleuze On Cinema: What is The Creative Act**. 1987. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=a_hifamdISs&t=2s&ab_channel=thinkingaloud7189. Acesso em: 20 jul. 2020.
- DELEUZE, Gilles. **O abecedário de Gilles Deleuze: Entrevista com Gilles Deleuze**. Edição: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997, VHS, 459min.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 3. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-édipo**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010a.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Que é a Filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 2010b.
- DE WALL, Edmund. **A Lebre com os Olhos de Âmbar**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DUBUFFET, Jean. Notas para finos letrados. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org). **A Pintura: O ateliê do pintor**, vol. 13. São Paulo: Editora 34, 2014.

DUTRA, Heitor. **Sobre o processo de feitura da pintura Café do Marajá**. Recife, 23 out. 2020. Instagram: @hetoir. Disponível em: www.instagram.com/p/CGsbEAjj7v-/?utm_medium=copy_link. Acesso em: 23 out. 2020.

DUTRA, Heitor. **Eu queria uma coisa**. Recife, 10 de outubro de 2020. Twitter: @heitori. Disponível em: www.twitter.com/Heitori. Acesso em: 10 out. 2020.

GAYFORD, Martin. **Uma Mensagem Maior: conversas com David Hockney**. São Paulo: DBA Editora, 2012.

GRAW, Isabelle. **The Love of Painting: genealogy of a success medium**. Berlim: Sternberg Press, 2018.

GREIG, Geordie. **Café com Lucian Freud**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

HERKENHOFF, Paulo. **Beatriz Milhazes**. Rio de Janeiro: Barléu, 2013.

HOCKNEY, David. **A Larger Diver (Paper Pool 27)**. 1978. Acervo do San Francisco Museum of Modern Art, São Francisco.

HOCKNEY, David; GAYFORD, Martin. **A History of Pictures**. Nova York: Abrams: 2016.

LEGO. **Pirates of Barracuda Bay**. 2020. Disponível em: www.lego.com/en-us/product/pirates-of-barracuda-bay-21322. Acesso em: 10 set. 2020.

LEGO. **Seaside Holiday Cottage**. 1997. Disponível em: www.brickinstructions.com/en/lego_instructions/set/6489/Seaside_Holiday_Cottage. Acesso em: 10 set. 2020.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A Estetização do Mundo: Viver na Era do Capitalismo Artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIPOVETSKY, Gilles. **La Nuit des Idées #2**. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jJ3ff1MH9Qs&t=974s>. Acesso em: 20 jul. 2020.

LIPOVETSKY, Gilles. **O que é “individualismo” afinal?** 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FuA_rii0ySs&ab_channel=FronteirasdoPensamento. Acesso em: 22 jul. 2020.

MAUBERT, Franck. **Conversas com Francis Bacon: o cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2010.

MATISSE, Henri. **Escritos e Reflexões sobre Arte**. São Paulo: Cosaic Naif, 2007.

O RAIOS Verde. Eric Rohmer. Paris: Les Films du Losange, 1986.

PIERRE ET GILLES. **Dans le port**. Disponível em: www.instagram.com/p/B_HmLk7oCuO/?utm_medium=copy_link. Acesso em: 10 nov. 2020.

QUERELLE. Rainer Werner Fassbinder. Neuilly-sur-Seine: Guamont, 1982.

ROYAL ACADEMY OF ARTS. **The Origin of Painting**. Disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/the-origin-of-painting>. Acesso em: 10 nov. 2020.

ROLNIK, Suely. Apresentação. *In*: GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

STEINBERG, Leo. **Outros Critérios**: confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.