



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

César Maurício Alberto

CORPO: O OBJETO DA ARTE

VOLUME 1

Tese no âmbito do Doutoramento em Arte Contemporânea, orientada pela Professora Doutora Maria Alice Barriga Geirinhas dos Santos e pelo Professor Doutor António José Olaio Correia de Carvalho e apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

Fevereiro de 2021



1 2 9 0



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

César Maurício Alberto

CORPO: O OBJETO DA ARTE

VOLUME 1

Tese no âmbito do Doutoramento em Arte Contemporânea, orientada pela Professora Doutora Maria Alice Barriga Geirinhas dos Santos e pelo Professor Doutor António José Olaio Correia de Carvalho e apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

Fevereiro de 2021

À minha amada e parceira Clarice Libânio, que em nenhum momento desta nossa trilha deixou-me sem incentivo e puxadas pela mão, agradeço pelo exemplo de coragem e força dignos de uma grande mulher.

Aos meus amados filhos, Benjamin e Nino, que fazem parte desta coragem, amo vocês.

Agradecimentos

Ao longo de todos estes anos caminhados, tantas belas pessoas estiveram diante de meus olhos e próximos de minha pele e vida. Muitas apresentaram e apresentam um carinho por mim e minhas buscas pessoais, nada invisíveis, vagalumes em minha alma.

Obrigado, Clarice, que nossos trapos nos vistam até o fim. Obrigado pela coragem de ter comigo belíssimos filhos, beijo enorme para vocês, Benjamin e Nino.

Dona Nicinha e Benonil, meus pais, que em meio a esta minha busca cansaram da caminhada e pararam um pouco para descansar, sentados em suas respectivas pedras, enquanto nos observam, obrigado!

Meus agradecimentos de coração ao meu grande amigo Ronaldo Silva, meu Téo, como brincamos. A Ângela Azevedo, eterna entusiasta de meus trabalhos, beijos.

A minha mestra, Dona Júlia Portes, gratidão eterna.

Amigos e parceiros de música, amo todas as nossas parcerias, cada uma delas, cada vírgula, cada letra e melodia, obrigado!

Ao meu professor do ensino fundamental (“eu protegi teu nome por amor, em um codinome beija flor”, como dizia Cazuzo) que, em uma conversa onde expunha meus temores sobre o futuro, me fez duvidar de mim. E que bom, pois assim me coloco sempre à prova. Obrigado pelas belas palavras: “o seu problema não é você, mas sim de onde você veio, você nasceu no Jardim América e isso muda tudo”.

Aos meus novos amigos portugueses, que me acolheram em suas casas, vidas e cozinhas! Obrigado pela paciência, Dona Júlia e Sr. Urbano Relvão, Zeta e João Marques, Sr. Monteiro, Sra. Mena e Sr. Gonçalves Gaspar (Madie), Gonçalo Loureiro e Joana Relvão. Obrigado António Garcia, Amílcar e tantos outros que me proporcionaram outras oportunidades, curiosidades, risadas, vinhos e histórias.

Obrigado, Sra. Maria Isabel e todos os outros com os quais convivi no Colégio das Artes, professores e colegas de Doutorado, em especial João Taurino, colega que se transformou em amigo. Meu muito obrigado!

E finalmente, a meus queridos Professores António Olaio e Alice Geirinhas, que de forma generosa e afável souberam apontar-me caminhos possíveis para a valorização de minha investigação e fazer artístico, sou eternamente grato!

Vou emprestar meu corpo
Para você para mim
E que possa me ver
Através de você
Pois são seus olhos
Que me guiam nesses dias
E seu calor é todo sangue em minhas veias
Eu quis parar o sol ao meio dia
E dar um mundo para você
Vou emprestar meu corpo e o cobertor
Me aquecendo sempre através de você
Pois são seus olhos
Que me guiam nesses dias
E seu calor é todo sangue em minhas veias
Eu vi o sol parando ao meio dia
E a gente sabe, tudo pode acontecer
Pode ser sol e lua
A natureza muda se você quiser
A minha casa é sua
Eu vivo pela rua
Posso te encontrar
O medo é sombra pura
E sobre o nosso amor
O tempo é quem dirá
Em menos de um segundo
Descemos do mundo
Para qualquer lugar
(Qualquer lugar, César Maurício Alberto, 2010)

Resumo

A prática artística no mundo contemporâneo tem assumido, cada vez mais, o lugar da narrativa e da reflexão sobre o ser humano e suas relações sociais. Na era das imagens rápidas e do compartilhamento instantâneo – via meios digitais de longo alcance – a exposição dos sujeitos e de suas vidas pessoais configura o reposicionamento do próprio corpo como objeto da arte, em suas múltiplas possibilidades. A tese traz, a partir de minha prática artística e das reflexões sobre ela, um estudo que aborda o corpo como objeto e como suporte da arte, tanto em seu estado físico quanto na construção de imagens. Ora através da análise da obra de outros artistas, ora da minha própria, constroem-se paralelos entre o papel do artista, sua intenção, método, ação e objeto final produzido. O foco da análise transita entre a temática da autorrepresentação na arte – e do espelho como metáfora do autoconhecimento – e do corpo como objeto de arte, seu campo de ação situado entre o real e o metafórico, bem como suas e narrativas e possibilidades de leituras e releituras. Além da pesquisa teórica e análise da obra de terceiros, o trabalho se desenvolve também a partir da análise de minha prática, materializada em trabalhos em vídeo, pintura, desenho e poesia, entrelaçando todas minhas áreas de ação. A partir da exposição destes trabalhos, e da reflexão sobre eles, busca-se mostrar como se constrói – através de múltiplos fragmentos: música, texto, desenhos, pintura, vídeo, enfim, variadas linguagens – um único corpo e um sujeito a ser decifrado.

Palavras-chave: autorrepresentação, corpo, persona.

Abstract

Artistic practice in the contemporary world has increasingly assumed the place of narrative and reflection on human beings and their social relations. In the era of fast images and instantaneous sharing - via long-range digital means - the exposure of subjects and their personal lives brings the repositioning of the body itself as an object of art, in its multiple possibilities. The thesis brings, from my artistic practice and the reflections on it, a study that approaches the body as an object and as a support of art, both in its physical state and in the construction of images. Sometimes through the analysis of the work of other artists, sometimes of my own, parallels between the artist's role, his intention, method, action and final object produced are constructed. The focus of the analysis transits between the theme of self-representation in art - and the mirror as a metaphor of self-knowledge - and of the body as an art object, its field of action between the real and the metaphorical, as well as its narratives and possibilities of reading and re-readings. Besides the theoretical research and analysis of the work of others, the work also develops from the analysis of my practice, materialized in works in video, painting, drawing and poetry, intertwining all my areas of action. From the exhibition of these works, and the reflection on them, we seek to show how one builds - through multiple fragments: music, text, drawings, painting, video, in short, various languages - a single body and a subject to be deciphered.

Keywords: self-representation, body, persona.

Sumário

Introdução ao Objeto	18
<i>Trajetos</i>	<i>19</i>
<i>Buscas</i>	<i>23</i>
I Corpo Alma	28
<i>Ação</i>	<i>36</i>
<i>Marca</i>	<i>40</i>
<i>Morte / vida e o corpo esquecido</i>	<i>41</i>
<i>Os limbos e o renascimento</i>	<i>45</i>
<i>Autorrepresentação</i>	<i>50</i>
II Sujeito e persona	56
<i>Fotografia e corpos</i>	<i>57</i>
<i>Distorcendo a si mesmo</i>	<i>63</i>
III Imagem	70
<i>Cotidiano registrado</i>	<i>72</i>
<i>O Subjetivo</i>	<i>78</i>
IV Modelo	83
<i>Mensagem</i>	<i>85</i>
<i>Fuga</i>	<i>96</i>
<i>Método e obra</i>	<i>112</i>
V Umbigo	117
<i>321 Fogo!!!</i>	<i>127</i>
<i>Coração</i>	<i>140</i>
<i>Ossos</i>	<i>145</i>
<i>Pele</i>	<i>150</i>
VI Sangue: Vermelho de dentro	162
Considerações finais: meu corpo, objeto da arte	184
Referências	189
Anexos	193
<i>Anexo I - Troca epistolar - Transcrição das cartas de Gaëtan Lampo</i>	<i>193</i>
<i>Anexo II – Livro de artista</i>	<i>198</i>

Introdução ao Objeto



César Maurício, Xilogravura sobre papel 50x30cm, 2004.

Depois do mar o céu e o som
A terra que beija os pés
Flechas cortam gotas de ar
Milhões de palavras, amor e amar
As marcas não têm coração
Nem sentido e sequer argumento
“Tanto mar, tanto mar, tanto mar”
O infinito bem preso nas mãos
Navegar, navegar, naveguei
Vendo a noite o vento é flor
Carregando em seus braços o eu
Transbordado o cálice e o céu
Transpirando o homem sem dor
Nesse barro descansa a mulher
Que acerta o alvo sem dó
Tanto medo descarta a morte
A máquina da reinvenção
Navegar, navegar, naveguei
Os deuses retornam ao quintal
Quando choram por sua criação
No infinito nos beijam a testa
Quando ensinam o fogo e a paixão
Tanta sede me pede mais vinho
E o tempo estendido em cordão
Pulsa o peito no casco vazio
Sem dias e estrelas nas mãos
Navegar, navegar, naveguei
Esse barco em sua direção
Vou chegar, vou chegar, chegarei
Meus beijos em seu coração

(Letra César Maurício Alberto, música Nie Mayer, voz por Milton Nascimento, 2017)

Trajetos

O trabalho que ora se apresenta é o produto de minha trajetória ao longo de meus estudos no doutoramento em Arte Contemporânea do Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, Portugal. Este período foi fundamental para agregar novos conhecimentos e reflexões sobre minha própria trajetória artística e profissional, além de me colocar em contato com outros artistas e experiências que vieram a se somar e enriquecer este percurso. Por outro lado, me levou a reforçar os caminhos que já vinha trilhando e sobre os quais faço a seguir breves considerações.

Desde 1987 divido minha atividade artística entre a música, a poesia e as artes plásticas e visuais¹, transitando por diversas linguagens artísticas, o que tem me permitido conhecer os limites e potencialidades de cada uma delas. Em todo este tempo, seja na música, nas artes plásticas, no vídeo ou na poesia, venho trabalhando com as diversas expressões do corpo como suporte e, mais especificamente, como conteúdo e objeto da arte.

O tema do corpo tem sido de fundamental importância em minha obra, o que me levou a querer aprofundar esta questão em meu doutoramento, partindo de uma reflexão sobre minha prática e meu próprio trabalho artístico. Desde o tempo de minha graduação na faculdade de Belas Artes tenho usado a imagem de corpos, seres imaginários (ou não), com um traço próximo ao grafite, além da espontaneidade de imagens soltas pelos muros da cidade com suas peculiaridades e simplicidades gráficas.

Mesmo quando estou atuando em minhas outras vertentes artísticas, como músico, por exemplo, fica clara esta relação, pois tenho que construir e reconstruir minha própria imagem, seja ela física – em cima dos palcos, na performance do meu próprio eu – seja no processo e na busca de uma reflexão que se traduz em poesias e letras de música.

O corpo como objeto de arte, suporte e transporte, também pode ser traduzido no corpo espacial que performa em cima de um palco, invertendo suas funções. O corpo, ocupando o espaço pictórico na sua representação, por imagens retiradas instantaneamente da performance musical e projetadas nas paredes da casa de show – ou da galeria – o corpo do artista e seus companheiros músicos, os corpos do público em interação, o corpo do espaço ocupado e reinventado, tudo são corpos, cada qual com sua expressão, expressividade e intenção.

Quando vejo e reflito sobre as imagens de minhas bandas de música – Virna Lisi e Radar Tantã – feitas respectivamente nas décadas de 1990 e 2000, posso perceber toda uma linha do tempo estendida à minha frente. Fatalmente caio no labirinto da memória e novas imagens são construídas por mim. Talvez isso seja lembrança. É interessante perceber quão lisa é uma imagem, uma fotografia, um fotograma, uma imagem pura... Talvez nesse momento eu esteja de cabelos descoloridos e arrepiados, aos berros, em algum palco do Brasil ou fora.

¹ Para que o leitor fique menos perdido ao longo deste relato, parte de minha obra está disponível na internet através do site WWW.cesarmauricio.com.br.

Estas imagens fazem parte da construção de um personagem: César Maurício, amante da poesia e da liberdade que o palco permite, como disse para mim mesmo antes de entramos no palco do Festival *Monster of Rock*, em São Paulo, no estádio do Pacaembu, nos idos dos anos de 1990.



César Maurício, lançamento do terceiro CD Virna Lisi, Belo Horizonte, 1996.

Além da performance artística trazer para aquele que está em cima do palco um grande prazer, em função desta liberdade que damos para o corpo e da entrega desse corpo, também constrói e entrega sua imagem para o público e para a história, reproduzida *ad infinitum* a partir de seu registro em foto e vídeo. Aliás, a prática do registro da imagem é cada vez mais comum nos dias de hoje, com a difusão em meios digitais, tema este que será objeto de um capítulo específico neste volume.

Se na música a importância do corpóreo é relevante, é ainda mais evidente nas artes plásticas, onde desde o início de minha formação convivi com a recorrência da imagem dos corpos e pessoas que eram minhas fontes de inspiração (muitas vezes eu mesmo). Ao pintar, fazer uma gravura, um vídeo ou desenho, crio situações que falam de riscos e sentimentos, reais ou fictícios. Busco, às vezes em tom irônico, retratar a figura humana em cenas diversas, estabelecendo metáforas e reflexões sobre a vida em suas várias formas, ora simples, ora complexas. Por vezes uso o texto incorporado na pintura, aproximando meu desenho à poesia, ou apenas criando texturas com as palavras.

É a partir de minha prática artística e das reflexões sobre ela que busquei ao longo do Doutorado construir um estudo que aborda o corpo como objeto e como suporte da arte, tanto em seu estado físico quanto na construção de imagens. Seja através da análise da obra de outros artistas, seja da minha própria, a tese, cujo resultado agora apresento, tratou de construir paralelos entre o papel do artista, sua intenção, método, ação e objeto final produzido.

O foco da análise transita entre a temática da autorrepresentação na arte e do corpo como objeto de arte, seu campo de ação situado entre o real e o metafórico, bem como suas e narrativas e possibilidades de leituras e releituras.

Ao longo do processo acabei por me aproximar e por estudar vários artistas e suas obras, alguns dos quais apresento mais adiante, num breve recorte das várias manifestações existentes ao longo da história da arte. Estes artistas escolhidos para análise são exemplos de linguagens diferentes e épocas diferentes, e não devem ser vistos como únicos ou particularmente representativos do tema tratado. De fato, são alguns exemplos, entre muitos outros possíveis, sobre as discussões que empreendo no estudo.

Entre eles realço Naomi Kawase, cineasta e documentarista japonesa, e Gaëtan Lampo Martins de Oliveira, artista português, com o qual troquei cartas para produzir este estudo. A intenção aqui, mais do que aprofundar na obra destes artistas, foi tê-los como modelos, como

ponto de partida para um diálogo fora de meu trabalho pessoal, ampliando a percepção e a discussão sobre a autoimagem e o corpo na arte.

Além da pesquisa teórica e análise da obra de terceiros, o trabalho se desenvolveu também a partir da análise de minha prática, materializada em obras como vídeos, pinturas, desenhos e poesias, entrelaçando todas minhas áreas de ação. É importante que fique claro para o leitor que buscarei, ao expor meus trabalhos, mostrar como se constrói um personagem a partir de múltiplos fragmentos: música, texto, desenhos, pintura, vídeo, enfim, várias linguagens postas a serviço de um único corpo e um sujeito a ser decifrado.

Por fim, posso afirmar que este processo de investigação também teve resultados em minha própria obra, me permitindo aperfeiçoar e buscar nas bases teóricas algumas reflexões sobre linguagem, mensagem e estrutura. Estudar e perceber a obra de grandes artistas, bem como a teoria que nos permite refletir sobre as práticas, certamente contribuiu para aperfeiçoar meus pensamentos e minha caminhada, permitindo ainda a consolidação daquilo que já fiz e do que ainda pretendo fazer.

Buscas

A partir de minha trajetória e motivações, o objetivo deste estudo foi sistematizar, organizar e estruturar o pensamento e a discussão sobre o corpo e a autorrepresentação na arte, tanto a partir do olhar sobre a obra de outros artistas quanto, mais particularmente, sobre a minha própria prática. Ao final, espero contribuir de alguma forma para a produção e reflexão artística, entendida como meio e processo de mediação social e cultural na sociedade contemporânea.

Entre seus objetivos complementares a tese buscou desenvolver a reflexão teórica sobre minha prática artística, aprofundando meus conceitos, contextualizando e conceituando o trabalho que tenho desenvolvido nos últimos 30 anos. Nesse sentido, compartilho um pouco da minha própria trajetória artística, contribuindo não apenas para difundir e propiciar o acesso a esta produção recente, mas também para resgatar e manter viva uma história que permite, de modo ímpar, perceber a interseção das artes através de meu próprio corpo e história, construindo vínculos profundos entre a música independente mineira com a poesia e as artes plásticas.

Em minha prática, sempre percebi o processo meticuloso da criação até mesmo na distorção das guitarras e voz, quando fiz parte de dois grupos de rock no Brasil, mesmo que

no momento da apresentação tudo soasse como se estivesse sendo criado naquele instante. Também o percebo quando vejo uma pintura, um desenho de um artista: está ali cada traço expresso de forma meticulosa, pensado em cada cena escolhida.

Na música e na pintura a espontaneidade é mais clara, mas também aparece em outras linguagens artísticas. Na literatura há o mesmo: um misto de esquecimento do próprio corpo e transe, apenas mãos e cérebro em diálogo, como, por exemplo, na escrita automática, usada por surrealistas. O que vai contar ao final é a ação, a atitude diante do fazer artístico.

Frente à realidade dos dias atuais, é fundamental perguntar-se: qual é afinal a função da arte? Ou melhor, que papéis a arte tem desempenhado nos dias atuais? Em tempos repletos de imagens, tempos de convívio cotidiano com o outro e com o próprio reflexo e corpo, vive-se uma overdose de imagens que parecem querer anular o ser, o indivíduo, o transformando em uma massa de arquétipos. A arte, nesse aspecto, parece ter um papel fundamental, ao mediar, ao estar entre o ser humano e a imagem deste ser, entre a leitura e a escrita desse corpo que vaga entre tantos outros corpos pelo universo, entre o passado e o futuro, que, neste instante, quando somados, poderíamos chamar de presente.

Nunca em épocas anteriores a imagem e os personagens foram tão reformulados. A presença das tecnologias, vídeos e fotos instantâneas, velocidades que contrapõem as rugas dos rostos ultrapassam a velocidade real da existência, transformando e marcando tudo pela urgência de um universo que põe na berlinda o corpo do ser humano. Nesse novo mundo, a imagem do corpo passa a ser mais importante do que ele próprio.

Ainda que o objeto deste estudo se limite à discussão sobre a presença dos corpos e da autorrepresentação visual ligada à arte, não se pode deixar de lembrar que a intervenção sobre os corpos se dá de varias formas: o ser humano o ornamenta, usa em rituais, o transforma através de cirurgias plásticas, tatuagens, *piercings* e outros meios. Para Jeudy (2002), o corpo está sempre em processo de mudança, e mesmo depois da morte continua sua saga de transformação.

Tendo estas concepções como pressupostos, percorri neste estudo um trajeto que teve quatro etapas e linhas de ação paralelas e que visaram atingir os objetivos propostos inicialmente. Estas etapas, grosso modo, foram: a) Revisão bibliográfica, com aprofundamento teórico nas temáticas da arte contemporânea, do corpo como objeto de arte e da autorrepresentação; b) Aprofundamento e análise da obra dos artistas escolhidos aqui como estudo de caso; c) Reflexão sobre a autorrepresentação e o corpo como objeto em meu próprio

trabalho e trajetória; e d) Elaboração de obras próprias, com o tema da autorrepresentação e do corpo, tendo como produtos a elaboração de um livro de artista, anexo a este volume.

Em relação a esta última etapa, é fundamental destacar que no primeiro ano de minha estadia em Coimbra me dediquei diariamente ao desenho e à pintura dentro do tema da autorrepresentação, de forma a praticar não somente a técnica bem como a autopercepção e criar um método para a escolha das obras aqui apresentadas. De volta ao Brasil, já no processo de escrita desta tese, continuei a produzir obras focadas em meu tema.

Assim, são resultados deste trabalho: o livro de artista produzido, além de uma série de desenhos e poesias que pretendo publicar e lançar no Brasil com o nome *Vermelho de Dentro*. Parte dos desenhos e pinturas produzidos também está apresentada no corpo da tese, a título de ilustração deste percurso. Além destes livros decidi trazer para análise outras obras que desenvolvi nos últimos 30 anos, para que fique clara a trajetória que segui e a recorrência da temática em pauta no conjunto da minha obra, trabalhos estes que estão mostrados dentro do próprio corpo da tese, a título de ilustração.

O volume que apresento a seguir está estruturado em seis capítulos e dois anexos, além desta Introdução e das Considerações finais.

O Capítulo I – Corpo e Alma – trata de apresentar o escopo teórico da tese, em seus principais elementos, a partir da bibliografia e autores trabalhados ao longo do doutoramento. Neste âmbito, discute especialmente os elementos que configuram o ato de autorrepresentação na arte e o papel do artista na sociedade contemporânea. Traça, ainda, uma breve linha do tempo, apresentando a trajetória do retrato, do autorretrato e do corpo como suporte da arte nos últimos séculos. Por isso foi intitulado Corpo Alma, ou seja, o cerne do que foi proposto para o trabalho. Entre as várias questões apontadas, reflete particularmente sobre o ato da autorrepresentação na arte, a ação e seu produto, além da própria presença do corpo – vivo e morto – como suporte e inspiração para toda e qualquer produção artística na sociedade humana.

O Capítulo II – Sujeito e Persona –, por sua vez, traz alguns exemplos a respeito do tema, com exemplos da fotografia e da pintura. O objetivo é a compreensão deste sujeito que habita o corpo artista, e também do personagem que se constrói a partir de sua ação e prática. Para tanto, serão estudados alguns exemplos de artistas que fazem de si mesmos a própria obra, como é o caso de Claude Cahun e Francesca Woodman, na fotografia e Egon Schiele, na pintura. Tais personagens, com personalidades quase autônomas, são construídos como

seres com existência própria, que passam a ser ao mesmo tempo reais e fictícios. Através deste processo, a autorrepresentação e o uso do corpo na arte vêm também contribuindo para a construção e a reconfiguração do próprio sujeito na contemporaneidade, para além (ou através) da construção de personagens compartilhados com o espectador-fruidor.

No Capítulo III – Imagem – dedico-me às novas linguagens artísticas nascidas a partir das tecnologias de comunicação e informação – especialmente o cinema documental e o cinema performático – que trazem novos contornos e desafios para que o artista possa se expressar e produzir nos dias atuais. Em tal contexto – numa era de imagens rápidas e do compartilhamento da própria intimidade, da sociedade do espetáculo e do efêmero – a autorrepresentação está presente no cotidiano, mesmo daqueles que não tem a intencionalidade de produzir arte a partir de si mesmo, de sua vida e de seu corpo. Como exemplos cito Naomi Kawase e outros documentaristas, como Jean Rouch e Cris Marker, que mostram, em seus trabalhos, como a memória e seu registro através do vídeo transformam o papel da arte e do artista na contemporaneidade.

Em seguida, o Capítulo IV – Modelo – é um aprofundamento sobre o artista Gaëtan Lampo, cuja obra me foi apresentada por minha orientadora durante os estudos do doutoramento. A escolha deste artista se deu, principalmente, em função de sua técnica, do método adotado por ele para produzir seus autorretratos. O artista usa a mão esquerda (a chamada “mão cega”) para desenhar a si mesmo, com o auxílio de um espelho, além de construir rotinas e repetições para buscar o outro de si nos autorretratos que produziu. A partir de uma troca de cartas com Gaëtan, busquei não apenas analisar seu trabalho, mas também me inspirar para criar meu próprio método na elaboração dos novos trabalhos que apresentei como parte da Tese.

Aproximando-se afinal de minha própria obra, o Capítulo V – Umbigo – apresenta alguns trabalhos que venho desenvolvendo nos últimos 30 anos, sempre focado no corpo e na autorrepresentação, além de reflexões de terceiros sobre o resultado destes processos. É aqui que mostro meu umbigo, fogo, coração, pele e ossos. Como o leitor poderá perceber, alterno aí depoimentos e lembranças em primeira pessoa com outros olhares, falas de terceiros sobre aquilo que produzi, mas também sobre aquilo que vivi. Apresento exemplos de trabalhos diversos – música, poesia, gravura, animação, pintura, escultura e desenho – enfim, um pouco de cada uma das linguagens pelas quais transito, e que, em minha opinião, podem falar melhor de mim do que eu mesmo.

Para terminar, o Capítulo VI – Sangue: Vermelho de Dentro – traz os trabalhos mais recentes, produzidos especialmente para o doutoramento, através da série de desenhos e pinturas intitulada *Vermelho de Dentro*. Estes fazem parte do livro que pretendo publicar no próximo ano, e que reflete sobre aquilo que está além da pele, abaixo e dentro, onde somos todos iguais, em oposição à imagem externa, a pele e suas cores, que geram desigualdades e lutas, conflitos.

A título de encerramento do trabalho trago as Considerações Finais – Meu corpo: objeto da arte – que devem ser vistas, mais do que como conclusões, como portas abertas, questionamentos, enfim, caminhos que conduzem o leitor para outras perguntas e novas propostas de pesquisas e estudos. Apresento, ainda, dois anexos: Anexo I – Troca epistolar – que apresenta as cartas trocadas com o artista Gaëtan Lampo; e Anexo II – Livro de Artista – que traz uma breve descrição sobre o livro de artista que produzi ao longo do doutoramento e que tem um único volume.

Desde já gostaria de chamar a atenção para o fato de que o fio condutor da tese, que liga todos estes capítulos, é a percepção de que a criação e a execução de uma obra de arte – que tenha em seu cerne o corpo e a sua autorrepresentação – necessariamente constroem, ao mesmo tempo, um objeto, um personagem e uma imagem que permitem o compartilhamento com o outro da expressão de uma alma, um corpo e um sujeito particular.

As reflexões sobre este corpo também estão presentes nos âmbitos para além das artes: ao olharmos para as relações humanas e o uso do corpo nas mais diversas tarefas cotidianas: caminhar com o cachorro, falar, olhar algo, fazer sexo e outros fazeres da vida que dependem desse suporte físico. Estudar as formas de autorrepresentação reposiciona nosso próprio olhar diante do espelho (Derrida, 1990), ou seja, quando observamos um retrato do artista ocupamos o papel do espelho, como vou discutir mais adiante.

Enfim, no final espera-se, com este estudo, contribuir para a fundamental discussão a respeito das práticas artísticas, do lugar do artista e do lugar do sujeito face aos novos desafios da imagem e dos corpos na contemporaneidade e na sociedade do consumo e do espetáculo, conforme o conceito trazido por Guy Debord (1997, primeira publicação 1967).

I Corpo Alma



César Maurício, Óleo, acrílica e colagem sobre lona 160 x 110 cm, 2011.

O corpo, o ser e a imagem
O divino, o espírito e o santo
O santo, o espírito e o divino
A imagem, o corpo e o ser
O divino espírito santo
O ser corpo imagem
(César Maurício, 2018)

Uma visão clássica do papel do artista na sociedade remete a um ser que coloca suas habilidades – como o desenho e a pintura, entre outras técnicas artísticas – a serviço de retratar seu lugar (a natureza), sua época (os feitos humanos), suas crenças (religião, utopias) e os personagens que fazem de alguma maneira a história (reis, senhores, religiosos, etc.). Um artista, nesta perspectiva, é como uma ferramenta, ou seja, instrumento entre aquele ou aquilo que é retratado e a imagem que é construída. O artista, nesse momento, surge como aquele que trabalha como materializador do imaginário de uma sociedade e de sua época, ou seja, um ser sem imagem própria.

Entretanto, este sujeito-ferramenta, para além de retratista, também registra a si mesmo – mostrando ou não ao público sua imagem – o que amplia a perspectiva da arte como retrato do mundo exterior e a coloca face a face com a expressão do *self* do artista. Esta expressão, que se denominou *autorretrato*, decorre do retrato e pode ser definida como uma imagem representativa da individualidade de seu autor; ou seja, um retrato de si. Autorretrato é uma representação do próprio autor, criando desta forma uma reflexão sobre o universo particular do artista.

Ao longo da história da arte diversos artistas se viram diante do espelho, projetando suas próprias imagens no papel ou na tela. Esses retratos permitem a nós, espectadores, perceber de alguma forma, esses artistas em seus tempos.

Alguns exemplos de autorretratos são *O Auto-Retrato com Orelha Enfaixada*, Vincent Van Gogh (1853-1890); *Autorretrato* (1500) e *Autorretrato com Luvas* (1498), de Albrecht Dürer (1471-1528), esta última uma obra em óleo sobre madeira; *Bonjour, Monsieur Courbet* (1954) e *O Ateliê do Pintor: Uma Real Alegoria que Define uma Fase de Sete Anos de Minha Vida Artística* (1854-1855), ambos de Gustave Courbet (1819-1877); *Pintura Suprematista: Auto-Retrato em Duas Dimensões* (1915), de Kazimir Malevich (1878-1935); *As Meninas* (ca.1656), de Diego Velázquez (1599-1660), que traz um autorretrato subliminar; *Auto-Retrato com a Mulher* (1609), Peter Paul Rubens (1577-1640); *Self Portrait at the Age of 63* e *Self Portrait in the 1669*, Rembrandt van Rijn (1606-1669); *Auto-Retrato: Os Miseráveis*

(1888), Paul Cézanne (1839-1906); *Auto-Retrato na Janela*, *Auto-Retrato com Cabeça de Bacalhau* e *Auto-Retrato na Varanda Envidraçada II*, todos de 1940, Edvard Munch (1863-1944); Frida Kahlo (1907-1954) Arnulf Rainer (1929) e Cindy Sherman (1954). No Brasil, Eliseu Visconti (1866-1944), Guignard (1896-1962), José Pancetti (1902-1958) e, sobretudo, Ismael Nery (1900-1934) também apresentam trabalhos nesta linha.

Mas a partir de que época começa a se firmar a arte do retrato, mais particularmente a do autorretrato? Pensar em autorrepresentação pressupõe pensar em uma valorização do indivíduo, de seu corpo e de sua subjetividade, processo este que surge no renascimento. Antes, na era medieval, chamada era ou idade média, pode-se aventar a hipótese de que o corpo valia pouco, fosse este de homens, mulheres ou crianças, consumidos precocemente e, segundo informações históricas, com baixa expectativa de vida. Assim,

A história tradicional era, de fato, desencarnada. Interessava-se pelos homens e, secundariamente, pelas mulheres. Mas quase sempre sem corpo (p. 9). Pensando nisso, seria, segundo eles, "preciso [...] dar corpo à história. E dar uma história ao corpo" [porque] "o corpo tem uma história", [e a] "concepção do corpo, seu lugar na sociedade, sua presença no imaginário e na realidade, na vida cotidiana e nos momentos excepcionais sofreram modificações em todas as sociedades históricas" (p. 10). Por isso mesmo, a "história do corpo na Idade Média é [...] uma parte essencial de sua história global (LE GOFF, 2014, p. 11)

Uma era marcada, no mundo ocidental, por guerras e cruzadas; tempos comandados por Deus e o divino, expansão do cristianismo, abadias espalhadas por toda a Europa, com suas cúpulas e vãos gigantescos que desafiam a física, muitas de pé até os dias de hoje. Sob pestes, como a peste negra e a lepra, o corpo divino está a salvo nas pinturas e mosaicos.

Sobre esta época Le Goff (2014) afirma que foi marcada pela lepra, que chegou a ser o maior problema saúde pública da Idade Média. A doença era para as pessoas uma forma de castigo divino, lançado por Deus sobre aqueles que pecavam ao fazer sexo na quaresma ou nos dias Santos, por exemplo. As doenças também surgem como uma possibilidade de purificação através do sofrimento e o doente se vê rejeitado ou eleito, aquele que pode conseguir a redenção. Um milagre divino. O leproso perdia seus bens e era afastado do contato social. Verdadeiras distorções ambulantes, o corpo deformado traz a repulsa do olhar e contato do outro.

De uma forma ou de outra, o ser medieval e seu corpo é reprimido e agredido. O corpo na idade media está dividido em duas partes, ora glorificado no sangue de Cristo, ora desprezado com forte insignificância sob os olhos do poder da época. Assim, o homem medieval traz em si aspectos sombrios e seu corpo não é uma ferramenta para a realização de

si mesmo. Para Le Goff "o corpo cristão medieval é de parte a parte atravessado por essa tensão, esse vaivém, essa oscilação entre a repressão e a exaltação, a humilhação e a veneração" (LE GOFF, 2014, p. 13).

Dependendo do lugar que o indivíduo se encontra na sociedade da época, seu corpo vale nada ou quase nada. Como diz Le Goff, em seu livro Uma história do corpo na Idade Média:

As manifestações sociais mais ostensivas, assim como as exultações mais íntimas do corpo, são amplamente reprimidas. É na Idade Média que desaparecem, sobretudo, as termas, o esporte, assim como o teatro herdado dos gregos e romanos; e os próprios anfiteatros, cujo nome passará dos jogos de estádio às disputas de espírito teológico no seio das universidades. Mulher diabolizada; sexualidade controlada; trabalho manual depreciado; homossexualidade no início condenada, depois tolerada e enfim banida; riso e gesticulação reprovados; máscaras, maquiagem e travestismos condenados; luxúria e gula associadas O corpo é considerado prisão e o veneno da alma. À primeira vista, portanto, o culto do corpo da Antiguidade cede lugar, na Idade Média, a uma derrocada do corpo na vida social. (LE GOFF, 2014 p.37).

O corpo medieval, resignificado, é quem vai abrir caminhos para o Renascimento. Retomando a arte e a cultura clássica, a renascença, ao contrário da era das trevas, coloca o ser humano no centro da vida e, portanto, este se transforma em tema para as artes. Homens e mulheres são aqui representados junto à natureza, os corpos aparecem materializados quase humanos nas esculturas e pinturas, o corpo é apreciado, admirado e fonte de realização de si mesmo e para o outro.

Assim, é possível perceber que foi a partir do Renascimento que o autorretrato se firmou no meio artístico, talvez por decorrência da valorização crescente do indivíduo, com o humanismo, e não ao contrário, quando a atividade artística estava a serviço dos preceitos religiosos, como no período medieval. Assim, a noção de indivíduo toma o imaginário dos artistas e tanto o retrato quanto o autorretrato passam a ser produzidos e difundidos em grande escala para a época. Desenhos, pinturas e esculturas ilustraram e representaram poder e classe social, alimentando assim os anseios primeiro da corte e depois da burguesia urbana ascendente, projetando suas imagens na vida pública e privada.

Os autorretratos também tiveram como função permitir o exercício do estilo para os artistas, uma forma de aprimoramento da técnica ou simplesmente um instrumento de tradução ou suposição de sentimentos íntimos ou mesmo ocultos. De acordo com Kátia Canton,

Os artistas começaram a pintar seus próprios rostos. Isso porque eles também queriam: deixar sua imagem gravada para o futuro; sentir que eram importantes como pessoas humanas e como profissionais; expressar em suas

pinturas o que sentiam internamente, suas emoções e seus pensamentos; usar suas próprias imagens como pretextos para elaborar obras de arte, cuidando das cores, das pinceladas, dos contornos, das texturas, (CANTON, 2001, p. 05).

Um exemplo singular é a obra *As Meninas* (1656), de Velásquez, onde, a pretexto de pintar o retrato de terceiros, o artista introduz sua imagem – e, portanto, ele próprio – na obra de arte, e mais ainda, sua imagem em ação. Assim, o artista ganha vida, materialidade e agência, passando a ser também sujeito, tanto quanto aqueles que ele retrata. Dürer também alimenta esse conceito e desde então a autorrepresentação vem caminhando pela história da arte e construindo uma importante forma de diálogo com os tempos modernos, chegando até os dias de hoje, quando os *selfies* se amontoam em dados nas coronárias da internet.

Com a virada do século XIX, já no modernismo, artistas como Egon Schiele² tratam do tema autorrepresentação e constroem um diálogo que parecia agressivo para a época, mas que pode ser também pensado como um retrato de uma sociedade em busca de uma liberdade maior do indivíduo, onde a fama e o reconhecimento – e a imagem de si mesmo – adquirem fundamental importância. Aqui, o sujeito artista é múltiplo e também um personagem de si mesmo.

A partir daí as formas de se autorrepresentar tomaram vários caminhos para além do desenho e da pintura, ganhando maiores proporções com a chegada da fotografia, por exemplo. Já nos dias de hoje autorrepresentar-se traz outra perspectiva, uma vez que as novas tecnologias de comunicação e informação permitem ao homem e à mulher contemporâneos levar ao extremo seu individualismo e individualidade na busca do compartilhamento de sua identidade. Esse efeito fica claro ao se observar as várias redes sociais e seus *selfies*.

São várias as obras e artistas que constroem imagens tendo como base o próprio corpo, muitos deles trabalhando na perspectiva da autorrepresentação. Exemplos podem ser muitos, em todas as áreas da arte, desnecessário repeti-los à exaustão. Ao longo deste trabalho serão apresentados alguns deles, de forma a permitir entender melhor essa temática, antes de focar em meu próprio trabalho e sua análise.

Segundo a enciclopédia Itaú Cultural, o autorretrato, por suas características e objetos, se inscreve comumente como arte figurativa. Entretanto, também é possível localizar alguns exemplos que fogem a essa tendência. Como exemplo pode-se citar a obra *Pintura Suprematista: Auto-Retrato em Duas Dimensões* (1915), de Kazimir Malevich (1878-1935),

² Ver imagens e breve biografia do artista no próximo capítulo.

uma composição abstrata realizada com base em formas geométricas. O artista, autor de um autorretrato anterior (1910) – em que sua cabeça se encontra justaposta a imagens do corpo feminino nu – retoma o tema na tela abstrata de 1915. Para ele, o autorretrato suprematista lança luz sobre a tarefa do artista e sobre o que ela não é: uma mera cópia do mundo e da natureza.

Artistas contemporâneos têm se utilizado das tecnologias e outras linguagens para a produção de autorretratos. Um exemplo é o artista plástico de origem russa, radicado no Canadá, Felix Kalmenson, em sua instalação intitulada *OCT 1 00:00-OCT 16 00:00* (2014), exposta no Centro de Arte Contemporânea Aomori, no Japão. Nas palavras do artista, “um auto retrato de dados”, que traz uma nova possibilidade de diálogo com o espectador.

Nesta obra, são captados do corpo do artista, os movimentos e suas variações diversas, que são transformados em dados e posteriormente em imagens através de um jogo de computador abstrato, intitulado *Imersão de dados*, que permite aos visitantes navegarem pela paisagem de dados gerados pelo corpo do artista. O artista explica todo o processo:

No projeto OCT 1 00: 00-OCT 16 00:00 faço uso de várias tecnologias vestíveis como métodos de auto-documentação, reunindo grandes quantidades de dados no meu corpo e como ele interage com plataformas digitais, formulando um auto-retrato de dados sobre o período de 15 dias (1 de outubro às 12h - 16 de outubro às 12h). O primeiro método de geração de dados que eu usei é o Fitbit Flex, uma tecnologia wearable que é usada no pulso e monitora a atividade do corpo 24 horas por dia, 7 dias por semana. Os dados gerados pelo Fitbit geram estatísticas sobre quantos passos você dá, as calorias queimadas, os pisos elevados e os padrões de sono. Esses dados são complementados por aplicativos móveis adicionais e variáveis de entrada própria, como água e consumo de alimentos. Aparentemente, este dispositivo é usado para definir metas na aptidão pessoal e monitorar a realização ou a falha dessas metas. Eu uso este dispositivo para monitorar duas variáveis, calorias queimadas (como uma indicação de movimento) e padrões de sono (sono profundo, sono superficial, vigília) e registrar essas variáveis em uma série de tabelas traduzidas por software de imagens 3D em paisagens 3D representando estas variáveis ao longo do tempo. Esses dados foram então impressos como dois trabalhos em vinil intitulados, Statistical Motion Analysis (um para o sono e um para o movimento) que foram montados em um 'centro de dados' central, uma torre de andaimes. Essas duas paisagens também são incorporadas como elementos de terreno (movimento) e céu (sono) de um jogo de computador abstrato, intitulado *Imersão de dados*, permitindo que os visitantes naveguem pela paisagem de dados gerados pelo meu corpo. (disponível em <https://www.felixkalmenson.com/oct-1-0000oct-16-0000>, tradução minha).

Para além da discussão sobre o autorretrato e como tem sido revivido com as novas tecnologias, importa aqui reforçar a importância do corpo no processo de criação artística, mesmo que este corpo não seja o objeto daquela arte em si, por exemplo. De acordo com Merleau-Ponty,

Na pintura o pintor “entra com seu corpo”, diz Valéry. E com efeito não se vê como um espírito pudesse pintar. Emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender estas transubstanciações, há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e de movimento. (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 33)

E qual seria o papel da arte na mediação do ser humano com a imagem que ele constrói de si e do mundo? Ao que tudo indica, a arte parece ter um papel fundamental, justamente por ser veículo, por ser meio, por estar entre o ser e a imagem do corpo deste ser, entre a leitura e a escrita desse corpo que vaga entre tantos outros pelo universo, entre passado e futuro, se reescreve e se reinventa como tal em corpo presente.

Neste sentido, a autorrepresentação parece ter um importante papel, que vai além de um registro dentro do tempo, mas condensa um esforço do artista em decifrar o enigma do real e do imaginário da existência. Do espelho e do narciso, do físico e do inimaginável.

Talvez por isso a busca pelo autoconhecimento entre os seres humanos passe pela observação, quando ainda crianças, de sua própria mão, ferramenta que se apresenta mais importante e que concentra maior poder que outras (afinal, será com elas que vamos enxugar as lágrimas em uma despedida ou chegada, será com elas que vamos tocar o corpo do outro ou nosso próprio e será com elas que vamos *a priori* nos representarmos a nós mesmos). A visão de si, assim, tem a profundidade da extensão do próprio braço, que se encerra nas pontas dos dedos.

E o exemplo mais direto desta mediação é a própria autorrepresentação, que é o tema desta tese, bem como prática e exercício dos trabalhos que acompanham essa investigação. Um corpo que foi registrado por seu próprio dono-artista transcende o tempo, vai além de um registro, fixa uma imagem de uma pessoa que pode já não mais existir, ou que já mudou e não é a mesma que se autorretratou. Uma clássica forma de contagem de tempo.

A imagem deste corpo, assim, passa a ser mais importante do que ele próprio, afinal “não somos aquilo que pensamos ser”, conforme nos diz Cindy Sherman. Pensando nessa frase da artista, uma das citadas nesse trabalho, é possível perceber o elo entre o uso de seu corpo como suporte para seus personagens, em contraponto às pinturas de Egon Schiele, que

em nada são fiéis à sua imagem, em uma representação sempre transformada de um corpo, como se o artista quisesse mostrar o seu outro, ou quem sabe desenhar e pintar seus sentimentos mais profundos e profanos. Corpo poroso feito de falhas, de orifícios, de infinitas distâncias entre uma molécula e outra, se configura em imagem diante dos olhos e é reorganizado em outras novas imagens de um corpo e seu olhar.

Para além da recriação do corpo na imagem retratada, a intervenção ou mudança pode ser dar sobre o próprio corpo físico. Ao longo da história, em várias sociedades, os seres humanos buscam cotidianamente se transformar, mudar sua imagem, o cabelo, as unhas, o uso de ornamentos, joias, tatuagens, isso sem falar das cirurgias plásticas e muitas outras alterações marcadas na primeira pele, ou superpostas nas camadas que a cobrem. Sendo ou não o dono deste corpo artista, tendo ou não intenção de fazê-lo, o corpo está sempre em transformação.

Se por um lado tentamos construir o nosso próprio corpo, como uma criança que faz um desenho de si mesma, em busca do que se pode chamar de identidade e de um autoconhecimento, por outro isso seria algo como tentarmos, sem o artifício do espelho, enxergar a ponta de nosso próprio nariz. Nesse sentido, o outro, ou aquele que nos vê, ou o próprio espelho, é o que nos constrói, ficando nossa existência nas mãos e nos olhos de um externo a nós.

Em tal perspectiva teria a arte o papel de nos propiciar olhos para que o indivíduo se perceba a si mesmo?

Essa arte teve vários momentos, como no modernismo – como uma busca do eu e também como negação deste que podemos chamar de mim; como na poesia de Stefan Mallarmé; nos autorretratos de Egon Schiele; nos sentimentos e romantismos de Maiakovski; no discurso de Walt Whitman, um observador compulsivo e existencialista do seu tempo; passando pela arte dos anos 60 e suas buscas pelo sensório, o tato / táctil, o além do olho; até os dias de hoje, onde a virtualidade reconstrói e redistribui em imagem todos os corpos, talvez buscando um corpo único, um corpo cósmico.

O papel da arte e do artista, neste entendimento, seria então o de observar, transformar, ressignificar imagens e corpos e devolvê-los para os olhos e sentidos, numa missão de “facilitar” de forma metafórica – questionando e contrapondo – o entendimento da própria existência. Contrapor, provocar, abstrair e contar a presença do ser humano na existência. Segundo Derrida, “quando observamos um retrato do artista ocupamos o papel do

espelho”, assim “o espectador substitui e obscurece então o espelho, deixa cego para o espelho produzido, pondo em obra a especularidade procurada” (DERRIDA, 1990, p. 66).

Em direção oposta – ou complementar – é possível também observar as trocas que se dão entre artistas e seu público. Por exemplo, quando assistimos a um filme e nos identificamos tanto com o personagem, por um ou outro motivo, a ponto de sairmos da sala do cinema “possuídos” pela estória, como se, por alguns instantes ou momentos, nos deixássemos levar pelo comando de outro sujeito – aquele do filme – que toma as rédeas do nosso corpo e permite que ele se transforme de alguma forma.

Pensar o corpo na arte é pensar tanto em sua materialidade quanto em sua representação. É também pensar em seu conteúdo, ou seja, sua alma. Corpo, pele e alma, morte e vida. Esquecimento. Renascimento. Construção e criação.

Ação

 Espelho, espelho, espelho
 As rugas da minha cara
 Não são como as do Joelho
 Espelho, espelho meu
 Qual de mim sou eu?
(César Maurício Alberto, 2017)

A ação de construir uma obra de arte – em si um objeto – seja ela pintura, desenho, música, vídeo, cinema ou mesmo uma poesia, passa necessariamente pela escolha de um método e um processo para se realizar. Consequentemente, exige a presença de um corpo, seja o corpo do artista-criador sejam os corpos de terceiros, um ator ou modelo, por exemplo. Isso sem entrar na discussão dos corpos expectadores, o público que interage com as obras. Assim, por mais que seu resultado sugira espontaneidade, este resultado foi criado de forma intencional e calculada.

Eu percebia o processo meticuloso da criação até mesmo na distorção das guitarras e urros, quando fiz parte de dois grupos de rock no Brasil, com clara influência punk, mesmo que no momento da apresentação tudo soasse como se estivesse sendo criado naquele instante. Na música todos os instrumentos, inclusive a voz, estão interligados aos domínios do corpo, seja uma orquestra, uma banda de rock, um show, onde as performances em cima do palco são um desfrute para o corpo e os olhos dos espectadores. Como parte meticulosa da

criação, até mesmo o suposto *free style*, tudo faz parte de um domínio pensado e conduzido pelo autor, do desejo aos fragmentos das notas das guitarras.

Um exemplo é o cantor e compositor americano Iggy Pop, que teve a oportunidade de assistir em seu retorno, início da década de 2010. Ao longo de toda sua carreira usa seu corpo para cantar e expressar sua arte, se contorce como uma cobra, mesmo nesse momento, no auge de seus 60 anos, com seu corpo esculpido (o corpo de um homem de 60 anos), um verdadeiro espetáculo. Um êxtase pessoal, um domínio de si e de seu personagem que fazem parte da obra que constrói e exhibe para o público, o melhor show *punk rock*.

Também em uma grande orquestra é impressionante observar a sincronização dos arcos dos violinos, dos instrumentos, corpos e almas, cada músico com sua entrega corporal e faces que trazem seus movimentos a leitura de seus sentimentos ao interpretar determinada peça. É possível perceber processo semelhante numa pintura de Cecil Brown, por exemplo, pois a artista traz ao mesmo tempo meticulosidade e velocidade da expressão em cada traço e borrão de tinta, em cada cena escolhida, explicitando a ação de seu corpo de forma visível no produto final. O corpo, neste caso, também está em seus temas, muitas vezes corpos em ações e posições sexuais explícitas, em meio a manchas que sugerem a presença do artista e seu corpo em ação na construção daquela imagem. Neste ponto pode-se pensar mesmo que o que vai contar ao final, o que vai produzir esta ou aquela obra, é a ação, a atitude diante do fazer artístico.

Se na música e na pintura a espontaneidade e gestualidade ficam mais claras, não deixam de existir e estar presentes também em outras linguagens artísticas. Na literatura, por exemplo, também ocorre um misto de transe e esquecimento do próprio corpo, como se ali somente mãos e cérebro estivessem funcionando. Despir-se do corpo, neste momento, pode ser uma necessidade e há autores que buscam estratégias para tal: Ernest Hemingway, por exemplo, escrevia sistematicamente de pé e muitas vezes mesmo nu.

Esta também parece ser a proposta da chamada “escrita automática” usada pelos escritores surrealistas, um exemplo de quase transe onde o corpo produz o texto praticamente separado da mente. É como se fosse dado ao escritor um corpo sem o controle do cérebro, que neste momento sai de cena. Um relaxamento profundo, uma busca em dar total autonomia aos músculos, mesmo que empunhem qualquer instrumento: lápis, caneta, pincel, etc. Não se trata de um descontrole desse corpo e o que ele gera, mas sim um corpo que pensa sem o auxílio do cérebro. Segundo Breton,

Surrealismo, s.m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito, ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral. (BRETON, apud GROSSI DOS SANTOS, 2002, p.231).

A escrita automática seria, assim, a associação da liberdade do discurso consciente pela qual se livra da censura. Por outro lado, fica claro que a escrita enquanto ato não é inconsciente. Breton, no primeiro *Manifesto* a propósito desse projeto de escrita diz:

Como, naquela época, eu ainda andava muito interessado em Freud e familiarizado com os seus métodos de exame, que tivera oportunidade de empregar em alguns pacientes durante a guerra, decidi obter de mim mesmo o que se tenta obter deles, vale dizer, um monólogo enunciado o mais depressa possível, sobre o qual o espírito crítico de quem o faz se abstém de emitir qualquer juízo, que não se atrapalha com nenhuma inibição e corresponde, tanto quanto possível, ao pensamento falado. (BRETON, 1924, apud GROSSI DOS SANTOS, 2002, p.235).

Para além da literatura, vale destacar que o automatismo tem reflexos de grande expressão nas artes plásticas. Sua origem no surrealismo segue ao longo dos anos e passa a fazer parte de novas formas de expressão. Os artistas surrealistas entendem que o automatismo tem limites no desenho, uma vez que de toda forma se faz uso da memória para criar imagens, inclusive dos sonhos, por exemplo.

Alguns exemplos de artistas que usaram o automatismo no desenho e na pintura são André Masson, Osman Spare, Jean Arp e André Breton. Além destes, cita-se Max Ernst, dadaísta e depois surrealista, destacou-se na pintura, e na poesia; Salvador Dalí, o mais famoso dos surrealistas, cujo nome com o tempo veio a ser sinônimo do movimento; Joan Miró, um dos mais influentes artistas do século XX, que trabalhou com várias linguagens – pintura, design, cerâmica, etc.; e, por fim, René Magritte, surrealista que atingiu sua fama em meados dos anos de 1950.

Outro exemplo de automatismo é o movimento conhecido como Expressionismo Abstrato, que surge em Nova York em 1940 tem uma de suas bases no automatismo, a construção de imagens que carreguem ação do corpo do artista, a liberdade de corpo e alma, a gestualidade como expressão pura do artista.

O expressionismo abstrato tem grande influência nas artes das próximas décadas do século XX, como é o caso do movimento da *Action painting*, que busca fazer contraponto com a pintura da época, sugerindo, como antes dito, uma liberdade, espontaneidade do artista, praticamente uma visão do corpo liberto da mente. Alguns expoentes deste movimento são Willem de Kooning, Franz Kline, Mark Rothko e Barnett Newman.

Retomando a questão da gestualidade e produção de conteúdos, vê-se que nos dias atuais, cada vez mais, em tempos repletos de imagens, tempos de convívio cotidiano com o outro e com a própria imagem, vive-se uma overdose de imagens que parecem querer anular o ser, o indivíduo, o transformando em uma massa de arquétipos.

Quando eu estava em meio a meus estudos de Cinema Documentário em Barcelona, uma dentro de muitas aulas que tive me chamou particularmente a atenção. O professor Albert Albacete, professor de cinema na Universidade Internacional da Cataluña, disse que quando construímos uma imagem, uma pintura, um desenho, um vídeo, qualquer que seja essa imagem ela não existe na natureza. Todas as imagens têm o indivíduo como construtor, como o observador de todas as coisas. O ser humano, o olho desta criatura, as imagens que produzimos e disseminamos são objetos construídos e conferidos por nós mesmos. E isto também diz respeito à nossa imagem, o que me levou a pensar na autoimagem, nos corpos e na imagem destes corpos e seres, bem como a arte perpassa por todas estas questões.

Numa visão distinta, Jean Gilibert afirma:

Tudo isso porque a imagem diz não sou você. Trata-se de seu status essencial. A subjetividade tropeça nessa manifestação de irresponsabilidade. A imagem é irresponsável. Se fossemos responsáveis por ela, não haveria mais imagens. Esta se constrói; ela só se desconstrói porque traz a morte (GILIBERT, Apud JEUDY, 2002, p. 53).

Assim, pode-se pensar que a imagem que representa o corpo de alguma forma nega a própria imagem, a representação de um determinado corpo chega a negar o modelo. A dessemelhança com o modelo, se não o nega, no mínimo o contrapõe, já que a imagem que o modelo carrega não pode reproduzir sua pele, sua face e seus contornos.

A partir deste ponto de vista afirma-se que uma representação será sempre uma representação e nada além disso (“isto não é um cachimbo”, diria René Magritte). Por outro lado, sobretudo pela ação – o ato dessa construção, ato criador – seja ele uma pintura de ação, seja de observação para um hiper-realismo de pinceladas milimétricas, neste momento o corpo, veloz ou lentamente, gera uma imagem como uma aparição, uma nova possibilidade.

O caso do pintor Egon Schiele é emblemático, uma vez que este distorce e transforma tanto sua imagem como autorretrato que é quase impossível perceber a semelhança com o modelo-autor. O que fica e fixa neste momento é a ação e o contexto que trará aos olhos a pintura pura e também o desenho. A memória e a intenção/ação deste ser, deste corpo geram outro produto-imagem, mas não outro corpo.

Se o pintor ou desenhista usa a alma para expressar seus sentimentos é seu corpo que é tomado emprestado para que os desejos da alma surjam diante de seus olhos. Antes de todo traço há um clarão que nos faz cego, como um renascimento, o surgimento de dentro de uma rocha, algo vivo, móvel e renovado. Mas este é um tema para outro momento.

Marca

Resta o prazer que se sabe que foi inscrito pela natureza no processo dos *aphrodisia*. Pode-se elimina-lo, ou fazer com que ele não seja sentido? Nada disso, posto que ele está ligado diretamente aos movimentos do corpo e aos mecanismos da retenção-ereção. (FOUCAULT, 1985, p. 141/142)

Pensar no corpo material não é possível sem perceber a pele, a primeira fase do conhecimento de um corpo, a primeira identificação. A pele como um invólucro do corpo, a roupa, parte exposta dos seres, aquela que traz, carrega e leva as marcas, ela própria uma marca das combinações genéticas.

A pele é a escrita mais pura do indivíduo, é como uma tela de Cy Twombly. Toda e qualquer marca na pele de uma pessoa conta sua história: de um acidente ou incidente, de qualquer fato que deu origem à marca, de uma herança genética... A pele é o que primeiro se apresenta ao olhar do outro, é a cartografia, é o livro escrito em uma única página ou mesmo uma pintura, desenho ou escultura e, ao mesmo tempo, uma autorrepresentação que carrega ações geradoras de marcas na superfície de um corpo exposto.

A partir de seu corpo e sua pele – ao tomar seu próprio corpo como referência e assistir a forma surgir a cada instante como imagem –, o artista mergulha em si. Assim, a autorrepresentação, nascida da ação do corpo e sua entrega física, é que vai traduzir em uma imagem esta alma, que lhe é devolvida agora em forma externa e passível de contemplação. Um espasmo dentro do orgasmo do corpo e a imagem ali surgindo, ali surgida, a primeira descoberta do corpo vendo a si mesmo.

Imagine um corpo nu em meio à mata, com seus galhos e folhas e formas e formigas e vento e espinhos. O riacho que canta em seu contato de corpo ao outro corpo, no caso a pedra, o barro da margem, a vegetação. Toda a natureza reunida. O corpo não sai ileso, sai ensinado, marcado e atento. Todos os ensinamentos a este corpo recairão sobre a pele e sobre os olhos. Toda sensação tátil ocular comporá desde então este corpo, esse indivíduo.

Um jovem, na expectativa de impressionar aquele ou aquela com quem quer compartilhar seu corpo, apressa-se em mostrar suas marcas espalhadas pela pele, um mapa de aventuras e bravuras, de descuidos e instantes bem vividos. A outra ou outro provavelmente vai observar, olhar atentamente a pele do que se exhibe, pele/relevo/ranhura carregados de imaginação. O corpo agora suporte de uma tela gravada, gravadora, a pele, a embalagem da alma e do corpo. Para Paul Schilder,

Existe uma profunda ligação entre a imagem do corpo de um indivíduo e a de todos os outros. No trabalho da construção da imagem do corpo, há uma busca cotidiana do que se poderia ser aí incorporado. Não somos menos curiosos acerca do nosso corpo do que somos em relação ao corpo do alheio (...) Desejamos conhecer nossa imagem corporal e que os demais a conheçam. Voyerismos e exibicionismo tem, assim, a mesma origem. (SCHILDER, Apud JEUDY, 2002, p.41)

A apresentação do corpo para observação do outro pressupõe algum preparo deste corpo, a intencionalidade de usá-lo como suporte de outra imagem e transmissão de outra mensagem que vai além da própria superfície e existência perceptível. Por exemplo, o ato de pintar o corpo para uma guerra, a fim de fazer com que este se misture entre as folhagens e se camufle, ou, ao contrário, que se apresente como um assustador e feroz inimigo.

Pode-se pensar que o objeto observado guarda uma carga de potência por tudo o que ele representa ou acumula de marcas e significados dentro do jogo de trocas entre sujeitos e seus corpos. Sendo assim, o corpo é o objeto mais valioso como moeda e suporte para a troca de informação, dada a condição de seres humanos.

E a perda do corpo (e sua pele), chamada morte, traz consigo esquecimento, a não ser que se usem outras imagens e outros suportes para manter e reproduzir a memória.

Morte / vida e o corpo esquecido

As imagens do corpo ocorrem como alucinações; elas nos atormentam, exacerbando, no momento de sua aparição, a violência do desejo e a angústia da morte. Nós não a produzimos, mesmo que sejamos tentados a construí-las; elas surgem quando não a esperamos e nos arrastam na vertigem de uma epifania do corpo. (JEUDY, 2002, p. 53)

O corpo como objeto da morte, corpo sem vida, a imagem-cadáver. Um corpo que continua em seu movimento natural de metamorfose, a vida em movimento, a existência do corpo segue construindo trocas, vivendo mutações, num ciclo sem fim. O que o diferencia do corpo com vida, em movimento?

O telefone toca, ouço ao longe e vou em sua direção. Entro na sala e olho Clarice falando ao telefone, fico olhando. Ela desliga, olha para mim e diz que ele tinha acabado de morrer. Me abraçou chorando, por mais que se saiba, nesse instante o universo é de alucinações. Lavei meu corpo, peguei o carro e fui até a casa dele. Vi minha mãe chorando, em pé na sala me esperando. Um abraço e a pergunta: tudo bem? Sim! Onde está ele? No quarto da sua irmã.

O corpo de meu pai ali deitado no chão do quarto, ainda quente, vestido, com uma mão sobre a outra e as duas sobre sua barriga, os pés descalços. Foi um ataque cardíaco fulminante durante o banho, depois de uma sessão de dança de salão. Esta situação me propiciou a possibilidade de percebê-lo ainda com um aspecto de vivo. A pele ainda guardava um roseado e o rosto ainda trazia um aspecto de uma pessoa que dorme.

Passei sobre ele buscando com meus olhos algum ângulo pelo qual eu pudesse percebê-lo melhor, algum lugar ou enquadramento que pudesse revelar para mim aquela pessoa ali deitada. Seus olhos ainda estavam semiabertos e ainda tinham um brilho que propunha um diálogo, uma fala ou mesmo a expectativa que ele se levantasse dali, sentasse e me perguntasse o que estava acontecendo.

O quarto, pequeno, foi meu até eu sair de casa. A cama estava ao fundo, encostada na parede, diferente de quando o quarto era meu, a cama do lado oposto, com o pé próximo a porta.

Seu corpo, grande, estava atravessado próximo à porta do quarto, por isso eu e os outros tínhamos que passar por cima dele em busca de documentos, uma cadeira ao fundo e até mesmo a janela que é voltada para a varanda. Esperando pela funerária que iria apanhar o corpo – não antes de darmos o pagamento, os cheques – ficamos ali velando durante horas o corpo do meu pai. O baile por sobre ele, ora um ora outro, mais parecia um ritual.

O fato da casa mais parecer um labirinto, com corredores e viradas, não permitia que o caixão chegasse até o quarto, não havia ângulo para a manobra e tampouco era bom passa pela janela. Assim, o corpo de meu pai foi levado até a entrada da casa enrolado em um cobertor, só depois colocado em seu caixão, daí para a rua, para o carro, adeus, até outro dia.

Porém, antes de tudo isso aquele olho ainda falava, ainda era uma porta para a alma. E o corpo de meu pai ali deitado no chão, como corpo vivo, presente, seguido seu movimento de metamorfose. Um modelo, um objeto. Me vi olhando para aquele corpo com um desejo de ver além daquilo tudo. (César Maurício, depoimento verbal, 2018.).

O corpo de um morto – levando em considerações todos os sentimentos que estão impregnados nessa mobilidade – na prática se apresenta como um objeto, um corpo imóvel, ainda que em outro tipo de movimento, possível de ser lido em todas as suas formas. O paradoxo da metamorfose do corpo sem vida. Jeudy (2002) considera que o corpo imóvel se parece como uma obra de arte.

De uma maneira geral, o corpo que adota uma imobilidade e se mostra parece mesmo se apresentar como objeto de arte. Trata-se de uma atitude diferente de “desnudar”, pois a postura escolhida e mantida exige também uma certa imobilidade do olhar, um tempo suspenso que obriga o olho a anular a captação do detalhe pela pregnância da forma global. (JEUDY, 2002, p. 39/40)

Para este autor, o corpo é sempre um objeto quando posto em modelo, apesar do corpo do modelo negar a cópia, pois o próprio corpo já se constitui como um objeto de arte. O modelo despossui o próprio corpo e o empresta à observação do outro. Isto não caracteriza a construção de um personagem, já que um personagem carrega traços de seu autor e ambos se confundem na imagem.

Imaginemos os atores pornográficos que nas suas encenações tratam de apresentar um corpo capturado como imagem, que carrega o paradoxo de ser somente um corpo despossuído, em detrimento de uma imagem de uma ação. Porém o corpo em ação, em movimento, nega a encenação. Ele é entregue a si mesmo e autônomo, funciona segundo suas regras próprias e, de rédeas na mão, devolve ao dono as sobras, as imagens.

Um exemplo a citar é o ator pornô italiano, Rocco, que tem em seu corpo sua ferramenta de trabalho, usado para propagar sua imagem como ator. Rocco é seu próprio personagem, é refém de sua própria imagem e corpo. A vida do artista, distante das câmeras, distante de sua própria imagem, segue como a vida de um qualquer: família, filhos, compras em supermercados, cinema e pipoca.

Se existe esse corpo observado, um corpo objeto de arte, refém da observação e auto-observação, um corpo repleto de imagens e gerador de imagens, existe também aquele outro corpo, o que se apaga e busca o invisível, um corpo que permite ou se encontra invisível mimético, o corpo esquecido, por si e pelos outros.

Em 2012 vivenciei a experiência deste tipo de corpo invisível e esquecido, quando residia em Barcelona, complementando meus estudos em cinema documentário. Por lá fiquei um ano e durante esse período morei sozinho em um apartamento típico de um conjunto habitacional, simples, mas bem característico do povo catalão. Sempre um balcão para nos aproximarmos do externo. Era um conjunto de pequenos prédios e esses balcões davam frente um para o outro, quase como uma janela indiscreta. Esses espaços são usados para tudo: para um banho de sol, para secar roupas, para leituras, e no verão, no meu caso, para uma cerveja.

E foi durante esse verão que vi, praticamente todos os dias, uma senhora que aparecia em seu balcão em frente e se dirigia a mim com muita simpatia, palavras de felicitações pelo belo dia que estava fazendo e que realmente ele merecia aquela cerveja. Me peguei por muitas vezes observando a senhora e o movimento de sua casa, a hora que acordava, frequentava a cozinha, almoçava e jantava sozinha e fazia exercícios em sua bicicleta ergométrica. Pensei por algumas vezes ir até essa mulher e, quem sabe, registrar algo dela em vídeo, mas não me parecia legítimo furtar, digamos, imagens de uma pessoa.

Em um fim de semana estávamos na varanda, eu minha esposa – que naquela altura estava passeando por lá com nossos filhos –, quando percebemos um movimento estranho e agitado na área aberta do prédio. Vimos um homem – um vizinho – escalar os dois balcões e chega até o balcão daquela senhora, no

terceiro andar. É muito comum no verão europeu os idosos que moram sozinhos morrerem por causa do calor elevado. Soubemos ali que algo tinha acontecido. Ela estava morta. Sozinha. Vieram os bombeiros. Pelo telhado. Não podiam arrombar a porta. Os parentes, que eu nunca tinha visto se importarem, foram acionados para liberar o corpo esquecido. Mas se lembraram de passar a noite toda no local, pilhando o que puderam.

Diante de tudo pensei: se tivesse imagens daquela senhora agora eu poderia ter um argumento interessante. Não adianta querer o inatingível. Assim, continuando minha observação sobre o balcão e as janelas da casa à minha frente vi que as plantas que ela cuidava quase que diariamente sentiam sua falta, as roupas que ela tinha dependuradas na varanda ainda estavam por lá, ali o tempo tinha parado. A ausência daquela mulher passava a agitar aquele lugar.

Estava interessado em construir imagens digitais, manipular signos, fora do desenho e da pintura. Assim, passei a filmar todos os dias, praticamente durante os seis meses que me restavam, a vida das janelas, varandas, panos e plantas. Em meu apartamento fiz como que um ritual: filmava-me dentro de minha casa, ocupando espaços da casa com meu corpo nu, sobreposto por imagens de bolhas de sabão (as bolhas de sabão aqui tem a intenção de apresentar a ideia de sopro de vida de uma existência fugaz, além de ser um brinquedo típico para encantar crianças). Esta composição também foi sobreposta com movimentos de meu corpo dentro da casa, observando e sendo observado.

Sabendo que os apartamentos eram todos espelhados, busquei criar uma relação entre a presença do corpo no lugar, mas também a presença da ausência a casa em frente, ainda por si só. Os objetos da casa, ainda que sem a presença da dona, alimentavam relações entre si e o resto. O vídeo, um diálogo com um outro ausente, tornou seu corpo menos esquecido. E ainda trouxe com uma certa sutileza a presença do meu Sexta-Feira, representado naquela senhora (César Maurício, depoimento verbal, 2018).

Em outras passagens deste trabalho se discute a ideia do despossuir do corpo, a partir de conceito proposto por Henri Pierre Jeudy (2002). A ideia pressupõe um afastamento do sujeito de si próprio, de forma a tornar-se observador de si mesmo, como se fosse outra pessoa. Jeudy aponta:

Para pensar na morte de meu próprio corpo, sou obrigado a me situar como sujeito que observa um objeto (meu Corpo) destinado a desaparecer. A morte não me oferece se não uma representação antecipada e puramente fictícia da realidade de meu próprio corpo, ainda mais quando assistindo à morte dos demais constato o quanto cadáver permanece um corpo cuja lembrança não deixará de me perseguir. (Jeudy, 2002, p.15).

Como exemplo o autor cita os profissionais do sexo, que, para escapar da humilhação do corpo objeto, decidem que seu corpo não lhe pertence, imaginando não ser seu o próprio corpo. Este seria, assim, um estágio suspenso da subjetividade, gerado mesmo por um sentimento de desapropriação de si.

Por outro lado, a situação da morte seria um pouco distinta, por mais que possa haver semelhança entre os fatos – o corpo imóvel de um morto e o corpo “despossuído”. Estes se

assemelham na ausência de algo ou na presença, sejam os fatos, os fatos, os sentidos e sentimentos.

Exceto a fascinação que o corpo em repouso pode provocar, concebe-se também que essa atração liga-se à incrível presença do movimento na imobilidade. A visão prolongada de um belo cadáver, comparável à escultura de um jacente, sempre nos leva a crer, apesar da evidencia de sua impossibilidade, no retorno dissimulado do movimento. Toda a ambivalência entre o “Corpo em repouso” e o “corpo em movimento” está aí: a imobilidade e a mobilidade se contem uma à outra nas inúmeras imagens corporais. O corpo impávido não é o símbolo supremo da beleza, sua referencia originaria; ele próprio só é percebido como tal na medida em que sua visão induz as imagens do movimento. (Jeudy, 2002, p.59).

Assim, na morte, onde supostamente há a separação das partes – alma / carne – há de fato um corpo morto. O fato é que um cadáver que ainda se apresenta aos olhos reverbera e exige uma cumplicidade daquele que observa. Isto porque nesse caso não há como retroceder a ação para que seja possível a desocupação, ou o empréstimo aos outros deste corpo, do modelo, aquele que transforma seu próprio corpo e imagem para outro propósito. Jeudy questiona:

O que nos fascina olhando o corpo em repouso seria a beleza da morte? Uma morte singular, pois contem a vida, um leve sopro, mal perceptível continuando a dar ao corpo um estremecimento. As angustias que torturam o rosto desapareceram e, por vezes, permanece esse estanho sorriso como esboço de uma resposta sem fim às intermináveis questões existenciais. Desconhecendo qualquer intenção de sedução, o corpo em repouso se apresenta como objeto de arte. Ele impõe ao observado uma distancia tal que sua maneira de mostrar-se suspende o desejo de posse, exacerbando-o pela visão. (Jeudy, 2002, p. 59)

Dentro de um tempo e ação esse corpo se reconfigura aos olhos dos espectadores. Um corpo morto não carrega mais a responsabilidade de sua imagem.

Os limbos e o renascimento

A saga de Robinson Crusóe e de seu “companheiro” Sexta-Feira já foi contada de várias formas e por vários autores, desde seu original de Daniel Defoe, publicado no Reino Unido em 1719. Uma das mais significativas versões foi a de Michel Tournier (2001), em seu livro *Sexta-Feira ou Os Limbos do Pacífico*, que recebeu um primoroso posfácio de Gilles Deleuze.

A ação transcorre em uma ilha deserta do Pacífico, em pleno século XVIII, onde Robinson é o único sobrevivente de um naufrágio. Por um tempo Robinson tenta manter os laços de memória com seu passado recente, e para isso mantém e reutiliza objetos que o mar

devolveu: baús, armas, roupas, pratos, etc. Sua luta todo o tempo é para manter viva a civilização dentro de si, além do desejo de voltar para suas origens e não se desprender das raízes.

Sozinho e quase sem referências que soassem familiares, Robinson se vê à beira da loucura e começa então sua transformação. É um processo de construção de um novo Robinson, mais integrado cosmicamente à natureza, que avança ilha adentro (o nome da ilha era *Speranza*) e rompe assim aos poucos seus próprios laços.

Michel Tournier e Gilles Deleuze utilizam no texto do posfácio a esta obra a noção de *outrem*, que, note-se, não é outro corpo ou outro sujeito na relação (e, portanto, outro objeto quando se inverte o sentido da comunicação). O que os autores buscam mostrar é que outrem não é nem sujeito e nem objeto, pois antes de haver os dois termos da relação (sujeito e objeto), é necessário que a relação em si seja possível, que exista uma estrutura a ser preenchida no processo.

Outrem seria, portanto, essa estrutura: é através de sua existência que o mundo se define enquanto espaço da virtualidade, da possibilidade.

(Robinson) descobriu assim que outrem é para nós um poderoso fator de **distração**, não apenas porque nos perturba constantemente e nos arranca ao pensamento atual, mas ainda porque a simples possibilidade do seu aparecimento lança um vago luar sobre um universo de objetos situados à margem da nossa atenção, mas capaz a todo momento de se lhe tornar o centro. (TOURNIER, 2001. p. 32).

Outrem é a mediação entre o sentido humano e o mundo, um fator de relativização do real, sempre relacional. Outrem é a medida do mundo, isto é, a apreensão do real a partir da comparação. Outrem é a existência do ponto de vista, um, dois, múltiplos, milhares, infinitos, já que é apenas na relação que seus contornos virão a se definir. Na ausência de outrem, o mundo perde a profundidade, as nuances, seu rumor constante, se transforma num espaço sem contornos. Enfim, num mundo sem outrem o que vale é “a lei sumária do tudo ou nada”, sem a presença da possibilidade.

Nessa perspectiva, Deleuze coloca que a estrutura outrem seria, portanto, a própria categoria de possível, e sua ausência o desmoronamento do virtual. Por extensão, a ausência de outrem significa o aborto precoce do futuro, já que eu sou o já vivido, o passado, e outrem o que pode vir – ou não – a se efetivar. Outrem como expressão de um mundo possível introduz não apenas a categoria de espaço, mas também a de tempo.

Se Robinson está sozinho na ilha, e se nesta ilha não há nem Outro (corpo, sujeito) e nem Outrem (estrutura possível de se relacionar) seria possível substituir o referencial de seu passado e construir outro referencial para a nova existência? Sozinho na ilha e passando por fases diversas de abalo, transformação e desmoronamento de outrem (“do humano em mim”), é a partir do trabalho que Robinson tenta reconstruir sua estrutura interna.

Sei agora que, se a presença de outrem é um elemento fundamental do indivíduo humano, nem por tal motivo ela é insubstituível. Decerto necessário, mas não indispensável (...) o outro pode ser suprido por aquele a quem as circunstâncias o recusam. Substituir algo **dado** por algo **construído**, problema geral, problema humano por excelência, sendo verdade que tudo o que distingue o homem do animal é ele poder esperar só de seu próprio esforço tudo o que a natureza dá gratuitamente ao animal – a veste, as armas, a pitaça. Isolado na minha ilha, eu podia afundar-me ao nível da animalidade não construindo – e esse foi, afinal, o meu começo – ou, pelo contrário, tornar-me uma espécie de super-homem construindo tanto mais quanto a sociedade não o faz por mim. (TOURNIER, 2001, p. 103, grifos do autor).

Em Tournier, vê-se que os estados subjetivos de Robinson são inseparáveis dos estados da Ilha Speranza. Ambos se metamorfoseiam, mudam de elemento, de humores, se transformam, se influenciam mutuamente e se entrelaçam, a ponto de fazerem às vezes de um só corpo. De fato, é Robinson o outro da ilha, é ele o elemento que vem introduzir outro ponto de vista em Speranza, dar a medida, criar possibilidades onde antes só havia a tirania dos elementos puros, construir, enfim, ainda que muitas vezes não intencionalmente, a noção radical de diferença.

Entretanto, há aqui um problema que não se resolve com a chegada do aborígine Sexta-Feira: no Robinson de Tournier a atualização da estrutura Outrem só se faz entre iguais, entre pares, isto é, num campo perceptivo em que a diferença encontra regras tanto de caráter físico/genético (apenas seres humanos da espécie *homo sapiens* são passíveis de se relacionar) quanto de cunho social (apenas *homo sapiens* brancos, ocidentais, cultos, escolarizados, falantes de inglês, etc., são sujeitos com os quais é possível se relacionar). Nesse sentido, natureza e cultura distanciam, afastam, impõe barreiras prévias à construção de uma relação, à possibilidade dos relacionamentos entre dois sujeitos e seus corpos.

Log-book – (...) Deus enviou-me um companheiro. Mas, por uma decisão obscura da sua Santa Vontade, escolheu-o no mais baixo degrau da escala humana. Pois além de homem de cor, este araucano costeiro está longe de ser um puro-sangue, e tudo nele denuncia o mestiço negro! Um índio cruzado de negro. E se ainda fosse de uma certa idade, capaz de avaliar calmamente sua nulidade perante a civilização que eu encarno! (...) E ainda esta chegada inesperada, depois de lustres de solidão, a abalar o meu frágil equilíbrio (TOURNIER, 2001, p. 129/130).

Não só porque chegou “tarde demais”, quando a estrutura outrem já estava se desfazendo, mas também (e principalmente) por não ser par, e antes o outro do outrem, que Sexta-feira não assume para Robinson o papel de um sujeito portador de um ponto de vista com o qual se relacionar seriamente, a não ser de maneira assimétrica. A “grande partilha” robsoniana não permite, a priori, que ele veja em Sexta-feira qualquer possibilidade de troca, de diálogo, enfim, de compreensão, empatia, companheirismo.

Log-book – (...) Não espero razão de um homem de cor – deverei dizer de cores, visto que há nele o Índio e o Negro. Ele podia, pelo menos, manifestar qualquer sentimento. Ora, fora da absurda e chocante ternura que o liga a Teen, não lhe conheço qualquer outra prova de afeição. Na verdade, esbarro num desgosto que me custa confessar, mas que me obriga a dizer. Nunca me arriscaria a pedir-lhe ‘ama-me’, porque sei, perfeitamente, que, pela primeira vez, não seria obedecido. No entanto, não há razão nenhuma para que não me tenha amor. Salvei-lhe a vida, involuntariamente, é certo, mas como pode ele sabe-lo? Ensinei-lhe tudo, a começar pelo trabalho que é o bem supremo. É verdade que lhe bato, mas como não compreenderá ele que é para seu bem? (TOURNIER, 2001. p. 136).

Pensando a questão foco desta tese, o corpo objeto da arte, o corpo e a alma, a autorrepresentação e a importância do olhar do outro para absorção da minha imagem, questiona-se: como não ver em cada ser ao redor – mesmo que não humano –, ou antes, como não ver na existência da diferença a presença possível de um outro com quem estabelecer relações (por definição sociais), relações de predador e presa, relações de respeito e medo, relações múltiplas, multifacetadas e dinâmicas?

Impetuosamente, condena-se Robinson por seus preconceitos, e conclui-se, ainda que talvez também preconceituosamente, que não haveria lugar para a reconstrução da estrutura outrem, a ponto de não haver mais como preenchê-la com a chegada de um outro. Talvez por esse motivo Robinson tenha desejado a morte, a aniquilação e o esquecimento do seu corpo. E se afundado no útero/gruta de Speranza, “situada no centro da ilha, no pé do enorme cedro, aberta como um gigantesco respiradouro na base do caos rochoso, a gruta sempre aos olhos de Robinson se revestira de fundamental importância” (TOURNIER, 2001, p.90).

Perigosamente acolhedora, aquela gruta/útero onde Robinson passou muitos dias, símbolo de vida, quase significou a morte de seu corpo.

O interior era perfeitamente polido, mas curiosamente irregular, como o fundo de um molde destinado a dar forma a coisa por demais complexa. Essa coisa suspeitava Robinson que era o seu próprio corpo e após sucessivas experiências acabou efetivamente por encontrar a posição-todo dobrado joelhos encolhidos até o queixo pernas cruzadas as mãos apoiadas nos pés-que lhe assegurava uma inserção tão exata no alvéolo que, mal a adotou, logo esqueceu os limites do seu corpo. (...)

Estava suspenso numa eternidade venturosa. Speranza era um fruto amadurando ao sol, cuja amêndoa nua e branca, recoberta por mil camadas de crosta, casca e pele, tinha por nome Robinson. Qual não era a sua paz, assim alojado no mais secreto da intimidade rochosa desta ilha desconhecida! (...).

Deve ter adormecido. Não saberia dizê-lo. Portanto, a diferença entre a vigília e o sono, no estado de inexistência em que se encontrava, era indistinta. De cada vez que pedia à sua memória um esforço para tentar calcular o tempo decorrido desde a sua descida à gruta, era sempre a imagem da clepsidra parada que se apresentava com monótona insistência ao seu espírito (...).

Notou que o relâmpago luminoso que marcava a passagem do sol pelo eixo da gruta se verificara uma vez mais, e foi um pouco mais tarde que se produziu uma alteração surpreendente, embora já há muito esperasse algo no gênero: de repente a obscuridade mudou de sinal. O negro em que se banhava transformou-se em branco. Desde esse momento, seria em trevas brancas que flutuaria, como um coágulo de nata em tigela de leite. Pois não tivera de esfregar com leite o seu grande corpo branco para ter acesso a uma tal profundidade? (TOURNIER, 2001, p.94/95)

Ao sair da gruta, ao ser parido, Robinson nasce, ressurgente, purificado, integrado àquela ilha, à natureza. Seu corpo surge de dentro de uma rocha e traz à tona outro ser em um mesmo corpo. Agora Robinson é tão integrante dessa natureza quanto as palmeiras, as rochas, as cabras, o pântano. Agora ele já tem seu outrem.

E foi assim que decidiu dividir seu corpo com Speranza.

(...) Robinson hesitou vários dias no limiar do que, mais tarde, viria a chamar a via vegetal. Voltava sempre, a rodar com ares equívocos em volta do *quillai* acabando por encontrar nos ramos que afastavam sob as ervas como duas enormes coxas negras um qualquer subentendido. Por fim, estendeu-se nu sobre a árvore fulminada, abraçado ao tronco – e o sexo aventurou-se-lhe na pequena cavidade musgosa que se abria na junção dos dois ramos (...). Conheceu longos meses de feliz ligação com *Quillai*. Vieram depois as chuvas. Nada aparentemente mudara. Um dia porem, quando jazia esquartelado na sua estranha cruz de amor, atravessou-lhe a glândula uma dor fulgurante e num salto Robinson pôs-se de pé. Uma grande aranha com manchas encarnadas correu sobre o tronco da árvore e desapareceu sob a erva. A dor só se acalmou várias horas mais tarde, enquanto o membro ferido tomava o aspecto de uma tangerina (TOURNIER, 2001, p.107/108).

Já integrado ou buscando efetivar sua simbiose, Robinson se apresenta à natureza com sua virilidade e desejo, certo que apesar do mesmo corpo ele se percebe agora mais um vegetal, uma árvore ou musgo na pedra ou até mesmo a própria pedra. Esquece-se do corpo que o carrega, desapegando, digamos, de seu próprio corpo para possibilitar esse encontro. É necessário que a natureza devolva para Robinson seu corpo: ao ser tomado pela dor ele se volta para a própria existência e crava em sua pele e memória o seu eu.

Ao sentir dor, da mesma forma que até então o prazer, Robinson sente o próprio corpo, que lhe é devolvido. Dor e prazer, todos em um mesmo lugar, agora prendem

Robinson em um cerco, da mesma forma como antes, quando buscava se organizar na ilha, ele cercou cabras e porcos ainda usando as regras de sua sociedade. Robinson se fecunda na natureza para depois buscar nesta fusão seu corpo transformado, mas também esquecido por ele.

Autorrepresentação

Portanto esse espaço de seu corpo que a alma estende às coisas, esse primeiro aqui de onde virão todos ali, como é que ela o sabe? Aquele não é, como este, um modelo qualquer, uma amostra da extensão; é o lugar do corpo a que a alma chama de “seu” é um lugar que ela habita. O corpo que anima não é para ela um objeto entre os objetos, e ela não subtrai dele todo o resto do espaço a título de premissa implicada. A alma pensa segundo o corpo, e não segundo ela própria (MERLEAU-PONTY, 1969, p.60).

O corpo aparece na obra de arte, ao longo da história, de várias maneiras: como molde ou motivo, sujeito ou suporte, ausência ou imposição. De uma forma ou de outra, está presente e gera reflexões e provocações no sujeito-espectador. Também na autorrepresentação é preciso haver um corpo presente, que será retratado pelo sujeito-artista.

Para Hall (2014), em sua obra *The Self-Portrait: A Cultural History*, Plotino (204-70 D.C.) revisor das teorias de Platão, sugere que o autorretrato não tem base na imagem refletida a partir de um espelho e sim no olhar para si mesmo – para dentro – em um mergulho subjetivo.

O autor relata que Platão, em seu livro *A República*, afirma que o artista, artesão cria meras imitações e que, com o uso do espelho, distorce o que se pode chamar de realidade. A importância do espelho e a imagem refletida em uma superfície, neste processo, podem ser medidas a partir da descoberta do espelho de vidro por artesãos venezianos no século 14, já que até então os espelhos eram basicamente bases metálicas polidas como a prata e o bronze.

No período do surgimento do modernismo, a imagem do artista não carrega somente seu caráter fisiológico, suas semelhanças com o real, mas a reveladora imagem do eu, do indivíduo único entre milhões. Se a imagem exterior é possível de ser confundida e perpassar aos arquétipos de Jung, o não revelado das particularidades de um indivíduo buscam ser representadas, agora ao espectador através da subjetividade das imagens e suas ações construtivas.

Outros autores, como é o caso de Burckhardt, sugerem que o individualismo começa em 1500, quando da invenção do espelho de cristal de boa qualidade, onde a imagem refletida aproxima-se do real.

O fato é que no modernismo os autorretratos são trânsitos entre a subjetividade e a realidade, criando um contato direto entre o pintor e o espectador através de certa cumplicidade entre ambos de alguma forma confessional o artista representa a si mesmo esperando que o espectador o perceba tendo como viés seus próprios sentimentos ocultos. Assim chegamos aos dias atuais, novas mídias, novas tecnologias. Nunca o individualismo e seus reflexos foram utilizados pelo ser humano como forma de imposição, urgência nesta sociedade atual, temática esta que será tratada em outro capítulo.

É importante ainda retomar a questão do autorretrato e da autorrepresentação a partir de sua própria etimologia. De acordo com o dicionário a palavra autorretrato por definição é: Auto + Retrato, um substantivo masculino que tem duas acepções:

1. Retrato desenhado ou pintado pela própria pessoa.
 2. Fotografia que alguém tira a si mesmo. = AUTOFOTO, AUTOFOTOGRAFIA
- "auto-retrato"**, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013
Autorrepresentação: Imagem que se faz de si próprio cujas formas e aspectos podem ser realizadas na forma de pinturas, desenhos, Fotografia, literatura, narração escrita ou oral
[Gramática] Forma anterior ao Acordo Ortográfico: auto-retrato.

Se, segundo tal fonte, o autorretrato na arte é uma imagem que decorre do ato da autorrepresentação, ou seja, uma imagem que se faz de si próprio, seria possível dizer o mesmo no meio social? Ou aqui é preciso falar mais de construções baseadas na expectativa do outro sobre si do que um olhar subjetivo de si mesmo?

O sociólogo americano Erving Goffman em *A Representação do eu na vida cotidiana* (1985) considera que os indivíduos não conseguem se apresentar de forma linear dentro de uma representação de si mesmos. Isso porque em sociedade está-se exposto e sujeito a várias mudanças de espírito, a alterações de energias, a impulsos e estímulos variados, o que faz com que os seres humanos vistam máscaras sociais variadas. A partir desta constatação, veem-se as grandes dificuldades de entendimento do outro e de percepção para aquele que observa. Afinal, quem somos realmente ou quantos somos, enfim, o que define o nosso eu socializado? O autor cita Santayana, que afirma:

Mas quer a fisionomia que adotamos seja alegre ou triste, ao toma-la e acentua-la definimos nosso temperamento supremo predominante. Dai em

diante, enquanto continuarmos sob o feitiço deste autoconhecimento, não viveremos apenas, mas atuaremos; compomos e representamos nosso personagem escolhido, calçamos os coturnos da deliberação, defendemos e idealizamos nossas paixões, encorajamo-nos eloquentemente a ser o que somos (...) o retrato que pintamos desse modo e exibimos como nossa verdadeira pessoa pode bem ser feito em grande estilo com colunas cortinas e distantes paisagens de fundo... Mas se este estilo é natural em nós e se nossa arte é vital, quanto mais transfigura seu modelo, tanto mais será profunda e verdadeira arte. (SANTAYANA, apud GOFFMAN, 1985, p. 58).

O autor cita ainda Simone de Beauvoir, para quem é preciso se valer de ganchos presos diretamente ao corpo, alguns ocultos e outros à mostra, para manter uma máscara de atitude, mediante a disciplina social.

Mesmo se cada mulher vestisse de acordo com sua condição, ainda assim estaria sendo feito um jogo: o artifício, como a arte, pertence ao domínio do imaginário. Não se trata apenas de que cintas, corpetes, tinturas e maquilagens disfarçam o corpo e o rosto, mas do fato de que a menos sofisticada das mulheres, uma vez “arrumada”, não mostra ela mesma a uma observação. Tal como um quadro, a estátua ou um ator no palco, é um agente por meio do qual sugere alguém que não está, a saber, o personagem que ela representa, mas não é.

É essa identificação com algo irreal, fixo, perfeito, como o herói de um romance, um retrato ou um busto, que agrada a ela. Esforça-se a identificar-se com esta figura e assim parecer a si mesma estar estabilizada, justificada em seu esplendor (DE BEAUVOIR, apud GOFFMAN, 1985, p. 59).

Esta reflexão leva a pensar que a carga social de cada sujeito, ou suas condições financeiras, por exemplo, expõem sempre sua origem e posição³. As marcas da vida sobre o corpo se explicitam e tudo conta sob o olhar do outro, por isso também a necessidade humana de alterar, de certa forma, seu eu frente ao outro, criar um personagem, ou quem sabe uma couraça, algo que o esconda na contramão da exposição, na afirmação de ser um sujeito.

De fato, a todo instante se reconfiguram as imagens dos corpos, seja de forma permanente ou temporária. Uma festa, uma reunião ou uma noite de amor, cada momento distinto demanda uma reorganização, uma preparação. A todo instante, independente dos objetivos – trabalho, passeio, sexo, meditação, assistir a TV – o sujeito se transforma, sempre mutável.

Um alerta é importante aqui: por mais que o sujeito construa imagens de si mesmo, por mais que seja ator de seu próprio roteiro, a partir do momento em que lança ao outro estas imagens não tem mais controle sobre elas e sobre os desejos e qualquer outro sentimento que

³ Sobre a carga social dos sujeitos, ver Pierre Bourdieu (2009) com o conceito de *Habitus*, formado pela carga recebida da família e da classe social, atualizada, mantida, reproduzida e acumulada pelos indivíduos, através dos chamados capital social e capital cultural.

elas geram no outro. Já não pode controlar o retorno desta imagem, pois a reação do outro é sempre incerta. De alguma forma, o indivíduo entrega – empresta – o corpo ao outro, é a representação daquilo que ele sente e mesmo do que ele pensa.

Na sociedade moderna, sobretudo, cada vez mais os indivíduos são objetos sob o olhar do outro, em forma de camadas visíveis e invisíveis: as roupas, as posturas nas relações, nos enfeites e trejeitos, tudo em nome de algumas coisas a serem conquistadas. É sob o olhar do espectador que a alma busca se manifestar e o outro é aquele que a supõe e percebe.

Esse congelamento, essa manipulação da imagem pelo protagonista/ modelo apresenta uma vez mais a ideia de desocupação do corpo, transformando-o em objeto e conseqüentemente em imagem. E transformando, ao mesmo tempo, a imagem desse corpo em arte.

O pintor ou o escultor são também forçados a ver nas imagens de seus modelos a imagem de sua própria morte. E não é a sublimação de seu desejo que é um meio de dissipação (...) mesmo frente a frente com o espelho não impõe limites ao jogo de imagens corporais. A imagem refletida em sua superfície aparece simultaneamente como uma “chamada à ordem” e um logro. A imagem de si leva a dizer: “Você pode imaginar tudo o que quiser, mas não se esqueça de que você é o que você vê. O espelho não engana, ele diz o estado presente de seu corpo e se você não quer vê-lo vire-se...” O espelho é comparável a um quadro vivo na superfície do qual surge o autorretrato. As caretas, os sorrisos, as maquiagens e outros cosméticos não mudarão muito a imagem refletida. Deixar a moldura é dar-se a liberdade de desfrutar de todas as imagens do corpo. Voltar a ela é reencontrar uma imagem referencial (JEUDY, 2002, p. 54/55).

Se por um lado Jeudy aponta o espelho como uma chamada à realidade, por outro se introduz aqui a ideia que o espelho não devolve a imagem pura. Ele traz em si também uma “versão” própria do corpo ali refletido, uma vez que, em maior ou menor grau, todos os espelhos deformam a imagem. Não existiria, assim, imagem pura, o que indica que o indivíduo não é ou não se vê como realmente é – e nunca se verá como tal. Está na observação do outro o que de fato ele é, como se apresenta e é visto – e talvez esteja aqui uma das âncoras das angústias e insatisfações constantes com a própria imagem.

Buscar algo além do que está visto ou exposto leva a outra construção, a uma autorrepresentação – seja através de um desenho, uma pintura, etc. –, qualquer processo ou ação que gera uma nova imagem e que aprisiona o que pode-se talvez chamar de alma, a alma das coisas, o que está além de tudo.

Na sociedade ocidental um corpo morto é o corpo que não mais carrega alma, a própria troca é interrompida, o reflexo do espelho está mudo. No extremo, um corpo morto

diante de um espelho supõe a morte não somente por sua inércia, mas sim pela presença (ausência?) de algo que não se representa mais, não se percebe, está além do objeto.

A autorrepresentação leva mais além, por se tratar da representação de um corpo, imagem de alguém e que foi ou é capaz de se perceber, se representar e apresentar-se ao outro. A autorrepresentação de um artista constrói uma nova forma de observação do seu personagem, constrói um novo caminho a percorrer e que pode ser entendido de outras maneiras pelo espectador.

Como um tatear com os olhos o que possa existir para além das manchas na tela, as linhas e volumes, a autorrepresentação surge como um labirinto que, por sua vez, desestrutura o espectador, o faz buscar na imagem a alma do seu dono, aquilo que está além daquela imagem. O tempo, a imagem que dispara o gatilho do tempo e nos reposiciona nele, a semelhança suposta com seu criador, a presença da alma do artista ali representada ou mesmo a presença de outros que compõem o dono de tal imagem. O além da imagem. O espectador busca ler os olhos da imagem, a expressão escolhida pelo autor, subsídios para uma troca especular, como se estivesse diante de si mesmo quando observa um autorretrato.

Ao observar os trabalhos de autorrepresentação do artista português Gaëtan Lampo⁴ – em sua série de desenhos a lápis sobre papel branco e formatos pequenos – pode-se perceber e mesmo arriscar a dizer que cada desenho seu traz as marcas de uma busca para representar algo além da imagem.

Por exemplo: na série A Arte da Fuga III – A última morada, seus 27 desenhos, numa primeira observação, parecem se repetir cópia a cópia, como um desenho feito a partir do anterior. Entretanto, um olhar mais atento mostra, a partir da observação e da absorção dos infinitos detalhes, que cada um dos trabalhos é uma peça única e, mais, que cada autorretrato seu traz uma espécie de eu distinto naquele momento, um múltiplo de si.

O espectador, ao observar uma imagem de autorrepresentação, acaba por ocupar o lugar do espelho, como diz Jacques Derrida, e assim dispara a troca. Antes e ante do desenho aquele que desenha é cego, diz Derrida (2010), o ponto zero na ação do desenho e desejo, o traço que ocorrerá – e a cada movimento do braço, pernas, olhos e movimentos faciais descontrolados – o desenho ou pintura surge ao fim ditado pelo criador.

⁴ Ver capítulo “Modelo”, no qual se apresenta com mais detalhe a obra deste artista.

A partir da ideia de autorrepresentação – e, especialmente, da construção de personagens na arte, e do corpo como objeto da arte – o próximo capítulo traz o trabalho de alguns artistas, em mais de uma linguagem. O objetivo é exemplificar, sem a pretensão de esgotar o assunto, como a arte constitui imagens e personagens que transitam entre a realidade e sua própria representação / ficção.

II Sujeito e *persona*



César Maurício, Óleo e acrílica sobre lona 100x 100 cm, 2013.

Ver: a visão não é um certo modo do pensamento ou a presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro a fissão do ser, só no termo da qual eu me fecho sobre mim. (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 99)

Como apontado na Introdução, a presente tese não tem a pretensão de realizar um mapeamento ou uma descrição exaustiva dos diversos artistas que, ao longo do tempo e em diversas linguagens, realizaram trabalhos de autorrepresentação, ou focaram sua prática na temática do corpo como objeto da arte. Entretanto, antes de fazer uma reflexão sobre meu próprio trabalho, é importante olhar para a obra de outros artistas, como forma de aprofundar nas temáticas propostas no capítulo anterior.

Nesse sentido, o presente capítulo traz três partes, cada qual olhando brevemente para uma linguagem artística – fotografia e pintura como exemplos – e alguns representantes de cada uma delas. Em seguida, serão aprofundados dois casos em particular, apresentados em capítulos separados: o do documentário performativo e o do desenho, aproximando-se cada vez mais de minha própria obra.

Fotografia e corpos

Considerando o corpo como lugar de desordem, o discurso artístico das últimas décadas sublinhou de diversas formas o exercício do poder sobre o corpo, seja pela problematização da noção geral de identidade, seja, mais singularmente, pelas referências à androginia, ao domínio do sistema patriarcal e ao falocentrismo. Estas últimas exprimem-se nas reflexões desenvolvidas por mulheres, artistas e não artistas, através da crítica à invisibilidade a que estavam condenadas outras minorias entre as quais as de carácter sexual, como é o caso, por exemplo, das minorias homossexuais (NEVES, 2012, p. 150).

Estudar a temática do corpo como objeto da arte e a questão da autorrepresentação em algum momento vai necessariamente tangenciar a arte da fotografia. Isso porque esta linguagem é uma das mais propícias para a construção das autorrepresentações, especialmente por fazer o papel do olho externo, o espelho, e pela própria facilidade de manipulação da ferramenta pelo artista.

Um retrato ou autorretrato, na fotografia, é uma imagem que traz em si, em um primeiro momento, uma ispeidade e a ideia de um congelamento do instante, o que o faria carregado da verdade, do momento mais puro de um ser, a pura espontaneidade. Esta suposta

negação de um personagem construído pressupõe a transparência da alma diante da câmera, captada em um frame, uma pose, o tempo suficiente para que o modelo possa transitar entre o possuir e o despossuir do corpo. Por outro lado, por mais que a imagem congelada se aproxime ao máximo da pureza dos sentidos, sobretudo as instantâneas, esta imagem não detém o poder de guardar em si o tempo, apenas de deflagrar a cada troca com o observador o a ampulheta do tempo.

Em sua tese de doutorado Neves cita Gattari em sua análise, propondo que

a subjectividade tornou-se o objectivo primordial das sociedades contemporâneas capitalísticas conforme as designa Guattari. Talvez, defende, todas as outras formas de produção tenham constituído mediações para a produção de subjectividade.

A possibilidade de projectar formas de produção subjectivas, heterogêneas, que renunciem a pretensões universalistas e atravessem as virtualidades do ser, é tanto mais importante quanto a subjectividade é controlada cada vez mais por mecanismos de saber-poder e submetida a figuras retóricas de sociabilização (NEVES, 2012, p.173).

Para Jeudy (2002), a imagem capturada instantaneamente de um corpo, mas principalmente de um rosto, trará em si a eternidade ali representada. O próprio álbum fotográfico é um depositário da história, de um ser, de sua família, de uma individualidade que se destaca na multidão. Nas palavras do autor, “O ‘eu mesmo’ que o retrato garante é, por assim dizer, tirado, extirpado de um ‘si mesmo’ generalizado, de uma massa de si mesmo à espera de ser autenticado” (JEUDY, 2002, p.47).

Além de individualizar o eu, o retrato fotográfico também transforma, explícita ou implicitamente, o corpo retratado em um objeto de arte. Assim a fotografia aparece aqui como uma pintura, que apresenta os sentimentos através da imagem de um corpo, corpo este que também expressa e apresenta os estados do espírito, as emoções, um verdadeiro e misterioso espelho. Em seu livro *Fotografia e Narcisismo* Medeiros realça a transposição das linguagens:

A contaminação dos dois processos levou à importação, para a fotografia, dos códigos estilísticos da pintura: o pictorialismo é disso um excelente exemplo no plano dos processos. A obra de Nadar revela a forma como o retrato fotográfico se procura assemelhar em tudo – até na lentidão com que ainda é feito – a uma obra de pintura, mas principalmente no plano do aprofundamento da relação com o modelo: tem muito pouco da ideia de instantâneo, implicando uma relação personalizada entre o fotógrafo e o seu modelo (MEDEIROS, 2000, p.45).

Segundo esta autora, a obra de Nadar apresenta uma aproximação da fotografia à pintura justamente em função do tempo em que o modelo fica exposto ao clique da máquina. O pressuposto aí implícito é que se o cerne dos sentimentos está gravado e fixado nos

microinstantes do clique de uma máquina de fotos, onde a imagem trará em si a concentração de todos os instantes vividos por aquele corpo, a verdade do retratado está adormecida no menor tempo entre um clique e outro da câmera fotográfica. Assim, quanto maior o tempo entre um clique e outro maior as possibilidades do modelo reelaborar seu personagem, ou seja, criar um outro de si para expor ao olho externo.

Existem vários fotógrafos que transitam pelo tema aqui desenvolvido, apresentando-se a seguir alguns exemplos. Coincidentemente ou não, o foco será dado ao trabalho de duas mulheres e seus questionamentos da sociedade em que vivem ou viveram.

A primeira é *Claude Cahun*, nascida em 1892 em Nantes, França, no seio de uma família de intelectuais literários. Seu pai, Maurice Schwob, era editor de um jornal republicano francês para o qual Cahun escreveria mais tarde. Em 1909, Cahun conhece Suzanne Malherbe, ilustradora que se tornaria sua parceira de vida. Malherbe trabalhou sob o nome de Marcel Moore, e ela e Cahun compartilharam uma colaboração íntima durante todo o resto de suas carreiras.

Cahun também criou vários pseudônimos, proposadamente nomes sexualmente ambíguos, o que traz até os dias de hoje referências a ela como um ser do sexo masculino. Estudiosos de seu trabalho apontam que sua arte está justamente em seu não-gênero. É possível afirmar, inclusive, que os pseudônimos que ela escolheu para si mesma são certamente formas e buscas de uma autocriação, ou melhor, de uma desconstrução sobre a questão da representação do gênero masculino e feminino na arte, questionando as imposições sociais e, conseqüentemente, a sua representação e os estereótipos.

Com suas constantes mudanças de identidade, sempre causou estranheza em seu meio. A artista transitava de um gênero para outro, criando mutantes personalidades com suas colagens e fotografias surreais (título que negou), imagens que dizem o não dizer, brincam com o espectador que vê o que não está sendo mostrado.

Tendo vivido entre as duas guerras mundiais, a artista fez do corpo e sua imagem a matéria prima para sua obra, navegando entre fotos e ativismo político. Numa época em que as mulheres foram para as fábricas de bombas e carros de combate para munir os homens em campos de batalha, Cahun transforma a si mesma em uma bomba, a ponto de explodir o pensamento das pessoas da época, eliminando todas as possibilidades de sabermos ao certo quem era essa figura, em uma sociedade que trazia definidos os papéis de homens e mulheres.

Cahun construiu imagens que não permitem perceber sua real identidade. O espectador questiona se está diante de uma fotografia de mulher, ou de um homem, um ser andrógino, atitude radical para os padrões da época.



Claude Cahun, Self-Portrait, 1928



Claude Cahun, Self-Portrait, 1928

Os autorretratos de Cahun trazem ao espectador um desconforto, lutando com o desejo de saber o sexo do sujeito que ela retrata, quem é e como definir esta imagem e classificá-la. De fato, as fotos são um ataque brutal aos clichês e à moral então vigente, que Cahun rompe com limites visuais.

A metodologia que usa em seu trabalho permitiu criar imagens de si mesma que confundem o espectador, provocando um turbilhão de sentidos e sentimentos diante de suas fotos e de suas posturas. Utilizava os recursos já disponíveis nessa época (artifícios como maquilagem, cenários, figurinos, composições, pré-produção e pós-produção), e contava com sua parceira e colaboradora na construção das imagens. Ela também usava espelhos para refletir sua imagem e construir metáforas. Ela olha para a lente da câmara e seu reflexo olha para o espectador.

Claude Cahun extraiu de si e de seu corpo grandes e belas fotografias atemporais. Entretanto, há ainda que se questionar se são retratos ou autorretratos, uma vez que se pressupõe que o autorretrato precisa ter uma conexão direta com o realizador, ou seja, é o artista quem registra sua própria imagem, sem a intermediação do outro. O corpo-autor tem necessariamente que estar conectado ao corpo-imagem, esse controle tem que existir, mesmo que ligado fisicamente através de um objeto, seja o lápis, o pincel ou o disparador de uma câmera.

Neste caso, de uma forma ou de outra, o que mais chama a atenção é a manipulação da imagem e a crítica a uma sociedade falocêntrica, um contraponto ao modernismo que tentava ser libertador. Sua obra reverbera ainda hoje com uma força gigantesca: a contemporaneidade de suas imagens e ação faz refletir também sobre os dias atuais, especialmente quanto aos papéis de mulheres e homens na sociedade ocidental, dominada pelo homem heterossexual, branco, carnívoro e cristão.

Anos depois da arte de Cahun, Jacques Derrida forja o termo falocentrismo, um neologismo para se referir à ideia da convicção da superioridade masculina, do sexo, enraizada na posse do poder e do falo na sociedade ocidental. Em plena segunda guerra mundial, na Europa, pode-se dizer que Claude Cahun já representava uma resistência a esse falocentrismo.

Outro exemplo é a fotógrafa americana **Francesca Woodman**, nascida em abril de 1958 e falecida em janeiro de 1981. Filha de pais artistas (mãe ceramista e escultora e pai pintor e fotógrafo) começou a fotografar aos 13 anos e já na juventude fez seu

primeiro autorretrato. Entre 1972 e 1981 tirou mais ou menos 800 fotografias, monocromáticas. Com vida breve e obra intensa,

foi uma fotógrafa e modelo e também o objeto e o sujeito – todos ao mesmo tempo. Seu estilo em ebulição de fotografias monocromáticas é uma mistura de borrões e clandestinidade, é arrepiante, dramático, elusivo, gótico, brincalhão, provocativo, e estranho. Suas séries foram um vínculo entre auto-obsessão adolescente e auto-exploração e auto-preservação artísticas (<http://www.lomography.com.br/magazine/178258-o-melhor-dos-melhores-francesca-woodman>, acesso em maio de 2018).



Francesca Woodman (disponível em <https://www.vogue.com/article/francesca-woodman-photographs>).

Os autorretratos de Woodman não são retratos que podem ser chamados autobiográficos, são autorrepresentações, como na obra em que em que três raparigas seguram uma reprodução do rosto de Francesca Woodman, evidenciando que a artista também tentou explorar questões de identidade. A obra de Francesca Woodman, 25 anos depois de sua morte, ainda gera reações, desde os que veem a artista como prodígio e bastante pessoal até aqueles que consideram sua fotografia pouco original e sem grandes influências. .

Em ambos os casos analisados, na autorrepresentação e não somente nela, mas no uso da própria imagem e do próprio corpo, pode-se afirmar que o artista, através de seu produto, que é essa imagem construída de um outro corpo, vai se transformando em uma tela em branco. O autorretratista se faz de um espaço em branco, se manipula e constrói uma nova imagem. A fotografia aparece aqui cumprindo o papel do espelho, fazendo, na construção do autorretrato, o trânsito, a troca, o diálogo entre sujeito-autor e sujeito-expectador, sempre presente em uma manifestação artística.

Nas palavras de Jeudy:

A questão do corpo como origem das origens continua sempre presente na criação artística e, de uma maneira mais geral, em toda reflexão sobre a relação especular. Redescobrir o corpo qual ele pode ser imaginado do lado de cá dos efeitos do espelho, esta seria uma perspectiva cara aos artistas do século XX (JEUDY, 2002, p. 80).

Distorcendo a si mesmo

O silêncio ocupado por mim
o silêncio em mim
eu e o silêncio
o silêncio em mim
o silêncio das palavras
para não dizer das letras
o silêncio do vento
o vento do silêncio
o silêncio ocupado por mim
silêncio material
bruto químico radioativo
desembruteça-me!
(César Maurício, 2015)

Se a fotografia pode construir corpos – e também simular sujeitos –, na pintura o autorretrato pode aparecer mais ainda como uma representação não necessariamente realista, fiel ao modelo original. Nesta perspectiva, apresenta-se agora como exemplo, na área da pintura, o trabalho do austríaco *Egon Schiele*.

O pintor nasceu em 1890, em Tulln, pequena cidade dos arredores de Viena. Como artista é conhecido por ser grotesco, erótico, talvez até pornográfico e perturbador, com foco no sexo, morte e descoberta. O artista se concentrou em retratos de outros, bem como de si mesmo. Em seus últimos anos de vida, ele ainda trabalhou muitas vezes com nus, feitos de uma forma mais realista.

Em abril de 1912 o artista foi preso por seduzir uma jovem. Em sua casa foi apreendida pela polícia mais de uma centena de desenhos considerados pornográficos. Enquanto estava na prisão aguardando julgamento criou uma série de 12 pinturas de grande significação em sua obra.

Schiele participou em numerosas exposições coletivas em sua vida, incluindo as do Neukunstgruppe em Praga (1910) e Budapeste (1912); Sonderbund, Colónia (1912); e várias exposições em Munique, a partir de 1911. Em 1913, a Galerie Hans Goltz, Munique, monta a primeira exposição individual de Schiele. A exposição individual de seu trabalho teve lugar em Paris em 1914.



Egon Schiele, Autorretrato Nu, 1910



Egon Schiele, Autorretrato com a Mão na face, 1910



Egon Schiele, Autorretrato agachado, 1913

No outono de 1918 Schiele morre aos 28 anos, vítima da gripe espanhola, três dias após sua esposa Edith. Durante esses três dias, entre a vida e a morte, Schiele desenha suas últimas obras, justamente alguns esboços dela.

Os autorretratos de Egon Schiele têm um poder especial dentro de sua obra. Como compulsivo observador de si mesmo, o artista pintou cerca de uma centena deles. Egon tinha uma viril conotação sexual, e sua pintura é de uma força desconcertante. Em suas autorrepresentações traz um corpo contorcido, registrado em pinceladas rápidas e cores fortes, as mãos sempre longas.

Schiele não usa do próprio reflexo para se representar e sim uma busca de um outro eu que vai se fixar nos quadros. Entre 1910 e 1913 Schiele cria autorretratos onde fica difícil se identificar o sujeito Schiele, tamanha a carga expressiva imposta pelo artista em seu trabalho. O artista não busca em sua imagem sua identidade, mas sim o outro eu que poderia ser apreendido pelos quadros.

As cores que usa não representam a exterioridade do corpo, mas sim uma exibição de energias vitais – fundo branco que atenua os enquadramentos e faz saltar aos olhos traços e linhas que compõem a imagem desse corpo. O autorretrato exerce assim em sua obra o papel fundamental de narrador da existência e essência humana, que guarda em si a vida e a morte.

A partir da observação da pintura e desenho de Schiele é possível pensar que a ideia de representação de si vai além da possibilidade de uma viagem de fruição entre o espectador e a obra, no caso um autorretrato.

Quando Schiele apresenta, por exemplo, um autorretrato nu, impõe ao outro a existência de um corpo inteiro, uma vida ali representada. Não somente uma exposição ou representação, um corpo artístico, mas um corpo autônomo puro, despido, que grita sua individualidade, sua pele, sua escrita e seu personagem. Neste conflito, reforça a especularidade – o conflito do artista em ser o agente e, ao mesmo tempo, a imagem por ele mesmo construída, no que podemos chamar de real e a desconstrução dessa imagem em pinceladas.

A virilidade exposta por Egon Schiele nesta e outras obras traz a expansão dos corpos para que sejam vistos e observados para além das amarras sociais e das regras da época, uma insistente apropriação de si mesmo e do próprio corpo, das vontades e da

construção da individualidade, tão negada ao ser de sua época.

Para Nietzsche, histeria, doença, loucura e arte andam juntas. Seria este o caso de Schiele?

O artista moderno, cuja fisiologia o aproxima o mais possível da histeria, apresenta igualmente no seu carácter os traços da doença... a excitabilidade absurda do seu organismo, que transforma em crise todas as experiências e faz intervir o dramatismo nos menores passos da vida, rouba-lhe toda a capacidade de previsão: já não é uma pessoa, quando muito é um rendez-vous de pessoas, onde cada uma brotará sucessivamente com uma segurança impudica (NIETZSCHE, apud STEINER, 1993, p. 11).

Outra questão fundamental ao se tratar deste artista é a discussão a respeito da arte erótica e das interseções entre arte e sexualidade, em especial em meio à comemoração do aniversário de 100 anos da morte de Schiele. De fato, sua obra traz um limite tênue entre sexualidade, erotismo e a pornografia. Isto porque suas pinturas e desenhos de modelos nus – e de si mesmo – não escondem detalhes e intrigam o espectador, o que se soma a uma vida pessoal repleta de amantes e envolvimento com suas modelos.

A autora Jane Kallir, em ensaio para a *The Art Newspaper*, reflete que a obra e atitude do artista estão de acordo com os valores da época, cumprindo assim um dos papéis da arte, de ser reflexo e também crítica de seu tempo. Para ela,

Ao que tudo indica, as escapadas sexuais de Schiele estavam totalmente de acordo com a norma de um jovem burguês. Como os homens não eram considerados parceiros de casamento adequados até que se estabelecessem profissionalmente, era esperado que eles passassem seus primeiros 20 anos se associando com prostitutas e amantes de classe baixa. A maioria dessas prostitutas eram menores de idade; a idade de consentimento em *fin-de-siècle* na Áustria era 14. E como qualquer mulher que ganhava a vida dela era considerada moralmente comprometida, a linha entre prostituição e modelagem era delgada. É menos surpreendente que Schiele tenha tido ligações breves com seus modelos do que seu caso com a Neuzil se transformou em uma parceria profissional e pessoal significativa que durou quatro anos. Também não é surpreendente que, pouco antes do seu 25º aniversário, Schiele tenha rejeitado Neuzil em favor de uma parceira matrimonial mais apropriadamente burguesa, Edith Harms (KALLIR, 2018, tradução automática).

As pinturas e desenhos de Schiele, como cita a autora, são perturbadores para muitos, talvez mesmo agressivos. Como produto de seu meio e época, o artista não tinha nada de feminista, mas, como escreve a autora, ao contrário de muitos homens de sua época e até mesmo nos dias de hoje Schiele “abraçou o medo e a atração que frequentemente colorem as respostas masculinas ao ‘outro’ feminino. Como resultado,

ele criou imagens de mulheres que, espelhando sua própria ambivalência, ousadamente comandam sua sexualidade” (KALLIR, 2018, tradução automática).

Esta e outras características de sua obra nos levam a questionar a respeito do limite entre erotismo e pornografia na arte. Cecília Fiel aponta que há certa “fragilidade que envolve erotismo e pornografia” (FIEL, 2008, p.204), e propõe a classificação mostrada a seguir:

Erotismo	Pornografia
Imagem que sugere	Exibição brutal
Dissimulação	Saturação
Sujeito	Corpo objeto
Identidade	Estereótipo
Suspense na narrativa	Manifestação
Experiência sensível e emotiva	Excitação sexual
Mensagem a construir	Referência unidirecional

Para a autora o erótico e o pornográfico são partes integrantes do imaginário humano, a fantasia, o fetiche, o domínio, o amor, morte e alma, são alguns dos pontos que alinhavam os caminhos que o ser humano trilha a partir das reflexões sobre erotismo e pornografia. Estas relações também variam de acordo com valores culturais de cada civilização e da época em que se manifestam. Por exemplo, é possível ver pinturas rupestres com poses eróticas, como é o caso das encontradas no Parque Nacional Serra da Capivara, o maior parque a céu aberto da América Latina, situado no Estado do Piauí, Brasil.

Também imagens que remetem à sexualidade estão presentes na Grécia antiga e nos afrescos de Pompéia. Segundo Fiel, “é com a descoberta de Herculano e Pompéia que a sexualidade se apresenta dentro da possibilidade pornográfica, passando de conotações religiosas, políticas ou mesmo de fertilidade para a busca de estímulos sexuais para quem observa tais imagens” (FIEL, 2008, p.199).

O próprio termo Erótico vem da associação com Eros, o Deus do Amor na mitologia Grega. Já o termo pornográfico vem das palavras Porné – que significa prostituição – e grafe, grafia, ato de escrever ou gravar. É claro que muitas vezes este limite é tênue e, portanto, pode dar margem a variadas interpretações ou avaliações. De acordo com Néret (1994):

Na realidade, não há erotismo sem tabus. E o homem possui o gênio para os criar. Se for preciso, a religião dar-lhe-á uma antologia, bastando apenas que se socorra da Bíblia. Desta forma, e apenas a partir do simples vestuário, o homem soube fazer um mecanismo regulador e doseável que lhe permite acender ou apagar, quase que à medida do seu desejo, como se faz com uma lâmpada elétrica (NÉRET, 1994, p. 14).

É importante destacar que vivemos em uma sociedade e momento de uma ascendência machista radical, sobretudo no Brasil, onde o corpo da mulher e sua individualidade e desejos sofrem desde ataques diretos até o desprezo de seus desejos. O corpo da mulher, sobretudo, aparece como puro objeto, submetido ao controle do desejo alheio. Sendo assim o papel da arte erótica não seria o desnudar esse corpo e apresentar algo além do desejo?

Verdade seja dita, acreditar que existem objetos específicos do desejo sexual, escreve Jean-Paul Sartre em *A infância de Um chefe*, “e que esses objetos são mulheres, apenas porque elas têm um buraco no meio das pernas, é um erro hediondo e voluntário dos sentados... tudo pode ser objeto de desejo sexual: uma máquina de costura, uma proveta, um cavalo ou um sapato” (SARTRE apud NÉRET, 1994, p.23/25).

Em outro momento Néret problematiza usando uma colocação de Paul Klee que em seu diário diz: ”no início, a razão, inserção da energia, esperma. A obra como criadora da forma material: essencialmente feminina. A obra como esperma a decidir a forma: essencialmente masculina” (KLEE, apud NÉRET, 1994, p. 35). Segundo Néret, não há uma arte masculina ou feminina e sim uma sutil mistura, uma osmose de dois princípios “a qual tem por tema preferencial e sempiterno o nu, ele próprio criado pela nudez” (NÉRET, 1994, p. 35).

Para além desta discussão sobre arte e erotismo, a partir de Schiele, buscarei aprofundar no estudo das possibilidades da interseção entre arte, corpo e imagem. Assim, os próximos dois capítulos trazem casos específicos – um olhar sobre o documentário performático; e um diálogo transoceânico com o artista português Gaëtan Lampo. Ao final, volta-se o olhar sobre minha própria obra, terminando a tese com breves reflexões e considerações sobre este tema.

Como será discutido no próximo Capítulo, além da construção de um personagem (ou de vários personagens), a autorrepresentação e o uso do corpo na arte vêm também contribuindo para a construção e a reconfiguração do próprio sujeito na contemporaneidade. Esta construção está cada vez mais mediada pelas tecnologias de comunicação e informação, que trazem novos contornos e desafios para a sociedade contemporânea, e, obviamente, para o artista que produz dentro deste cenário.

O documentário surge como um exemplo radical quando se refere à personagem de ficção como uma entidade viva, independente do autor e da trama. Afinal, embora tenha a prerrogativa de selecionar, editar e construir uma narrativa a partir de traços de seus entrevistados/assuntos, o documentarista não possui, salvo alguns casos específicos, o poder de decidir o que as pessoas registradas devam fazer ou falar. O trabalho de organização do documentarista se dá, assim, a partir de fatos dados e registrados pela câmera.

Da mesma forma, romancistas e ficcionistas frequentemente relatam a dificuldade em domar suas personagens, ou de como falas e ações parecem brotar no texto de maneira quase que independente de sua vontade de autor. Existe vida na personagem, seja ela ficcional ou documental.

Resta agora discutir como a autorrepresentação está presente nos dias atuais, no tempo das imagens rápidas e do compartilhamento da própria intimidade, na sociedade do espetáculo e do efêmero. Arte, sujeito e narrativa têm construído outro cenário na contemporaneidade, e é esta construção e seu papel que se pretende apresentar a seguir.

III Imagem



César Maurício, fotocomposição digital, 2004.

A maioria dos estudos sobre o documentário performativo converge para a ideia de um descentramento da subjetividade soberana, fixa e centrada. Bernardet (2005, p.151) fala de uma “subjetividade dinâmica”. Michael Renov (2005, p. 238) afirma que não existe “self singular”. Andrea Molfetta (2006, p.197) diz que estes filmes “(...) mostram um indivíduo tenso (sujeito) na trama de distintas relações: entre eu e o outro (através da conversação), o passado e o presente (através da memória), o indivíduo e o momento histórico da cidade (o ‘existir’ através da câmera)” (BARCELOS, 2008: 29).

A chamada era informacional é marcada pelo avanço das tecnologias da comunicação e da informação em escala global. A nova sociedade que predomina gradativamente a partir da segunda metade do Século XX é baseada no conhecimento, organizada em torno de redes e tem nos fluxos (de recursos financeiros, de comunicação, de informação, etc.) sua principal característica.

Fundamental para o domínio desta nova conformação social foram os processos de transformação técnica e tecnológica que tiveram lugar a partir das grandes cidades e foram se estendendo por todo o globo. Além da transformação nos objetos, máquinas e seus processos operativos, processaram-se mudanças significativas nas dimensões espaciais e temporais da existência humana, além, é claro, de mudanças nas formas de relacionamento homem-homem, homem-máquina e homem-informação. Para Couchot (2003, p. 11/12) “imagens, sons e textos se associam estreitamente e participam dos novos suportes de informação, cujos modos de consulta e utilização introduzem hábitos culturais diferentes, como o atestam a multimídia interativa e as redes”.

As novas mídias, tecnologias de comunicação e informação, constituem-se como novo campo da vida social, uma nova dimensão de relação pública e simbólica, com consequências sobre as formas de relacionamento entre os indivíduos. Estas, muitas vezes, dispensam a presencialidade e ampliam as formas e possibilidades de interação e participação do indivíduo na sociedade das redes. Reyes, citando Sodré, afirma que “a sociedade atual se rege pela ‘mídiação, quer dizer, pela tendência à virtualização ou telerrealização das relações humanas”’ (Sodré apud REYES, 2005, p. 38).

Na transformação das formas de interação mediadas pela tecnologia, rádio, cinema, televisão e internet são espaços fundamentais e que agregam cada qual um novo elemento e novas possibilidades. Segundo Reyes (2005, p. 54) “Nesse processo de escolha, da cultura do disponível, da velocidade da informação e, automaticamente, da

sua fragmentação, passamos da cultura de massas, como dizia Santaella (2003), para a cultura das mídias”.

O uso da internet e das redes sociais é crucial nesse contexto, uma vez que estas ferramentas apresentam grande capilaridade e alcance, além de propiciarem espaço para difusão de conteúdos produzidos caseiramente, em especial na área do audiovisual. Nesse sentido o vídeo como novo formato, muito mais acessível, vem avançando para além do cinema e da televisão, auxiliado pelo computador e pela internet na popularização da linguagem da imagem em movimento. Ao mesmo tempo, traz um novo ator para o centro da produção artística: o indivíduo “comum”, o “não artista”, que passa a ter o poder de escolher o que ver e de produzir ele próprio suas imagens.

Este processo é fundamental por propiciar a reprodução de formas diversas de autorrepresentação em escala ampliada. Ademais,

se o vídeo abre espaço para a escolha, o computador multiplica esse potencial com sua ação em rede e descentralizada. (...) Sons, imagens e os dados em geral podem participar de uma mesma rede de troca em que o sistema, não mais central, permite uma comunicação mais horizontal e global. (REYES, 2005, p. 54/55)

Para Couchot, a tecnologia permite ainda que o artista se comunique diretamente com seu público, sem a dependência de intermediários. Assim,

Para fundar esta comunicação imaculada, efetivamente os artistas se empenham em dominar os mecanismos da transmissão e da socialização das obras ao invés de abandoná-las aos outros. Também os vemos – e eles são a maioria – sair dos circuitos de difusão tradicional (galerias, museus, exposições particulares ou coletivas, etc.) e buscar um contato mais direto e o mais estreito possível com o público. (COUCHOT, 2003, p. 113)

Nesse contexto, onde cada vez mais o acesso à tecnologia digital se amplia, o sujeito espectador pode também, ao mesmo tempo, ser o sujeito criador de conteúdos. Construir imagens e sons, compartilhá-los na rede e difundir-los para além dos limites da comunidade imediata, deixa de ser uma realidade distante para tornar-se parte do cotidiano.

Cotidiano registrado

Ao retomar os textos de Jean Vigo e Vertov e suas reflexões sobre o cinema é possível perceber o momento atual como um novo momento de reinvenção das possibilidades trazidas pela arte de se fazer cinema. Se no início do século XX tinha-se pouco acesso às ferramentas e câmeras, por serem novidades e instrumentos caros, na

mão de poucas pessoas, hoje essa realidade mudou completamente, com o acesso a pequenas câmeras digitais e celulares, bem como às diversas formas de dar saída a essa produção, como internet e festivais, por exemplo.

Se bem que a grande maioria das pessoas comuns não esteja interessada explicitamente em fazer documentários, inconscientemente acaba fazendo, mesmo sem querer. No momento em que uma pessoa pega seu celular e grava a festa de aniversário do filho e coloca este vídeo na rede está criando ou alimentando outro lugar para as imagens, redefinindo a linguagem do cinema (e construindo, mesmo sem saber, um autorretrato).

Este é o mesmo processo que se vê quando casais gravam suas relações sexuais e as lançam na internet. Fica clara aí a intenção de levar ao extremo a apresentação do desconhecido mundo de cada um, o desvelamento, o compartilhamento da experiência e do momento, por mais que não se compartilhe o corpo físico. É a câmera quem invade a intimidade das pessoas, conectando o ator/diretor ao sujeito espectador.

Independente de se discutir qualidade técnica ou o “bom uso” da linguagem, é fato que o registro instantâneo e a veiculação rápida têm feito com que cada vez mais se participe das entranhas do outro, próximo ou distante e, ao mesmo tempo, que se coloquem suas próprias entranhas disponíveis para o mundo.

Vem-se construindo, nesse sentido e em paralelo, uma linguagem nova, caseira, acostumando aos poucos o olhar do público para que absorva mesmo imagens não muito bem acabadas, linguagem esta que aos poucos vem sendo mesmo incorporada como recurso no cinema tradicional.

A atratividade de tais registros se dá por vários fatores, incluindo ineditismo, imediatismo, proximidade com a realidade do espectador ou mesmo o charme da despreensão. Assim, pode-se dizer que se faz cinema cada dia mais no cotidiano, outro cinema, longe das salas de exibição, mas que corre solto pelas veias da internet na aldeia global. A tecnologia, assim, vem libertar a arte de suas amarras técnicas e democratizar a imagem (e a vida dos sujeitos que se exibem para a câmera) para além de suas amarras físicas, espaciais e temporais.

Entre as diversas formas dessa nova construção e difusão de imagens, o documentário tem importância particular, em suas diversas nuances. Para Nichols (2005), os cineastas mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma

parte do mundo histórico e, com isso, significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Também fazem representações (e autorrepresentações), elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer os outros a aceitar suas opiniões. Quanto desse aspecto entra em cena varia de filme para filme, mas a ideia de representação é fundamental para o cinema.

No cinema documentário, por outro lado, não há máscaras, como no teatro grego, que permitam separar pessoa e ator. Se as máscaras constroem uma distância entre a representação e o real, no cinema documentário esse conflito aumenta, não existem máscaras e, portanto, a princípio não existiria representação.

No que se refere à construção da personagem, o autor no cinema documentário possui uma visão fragmentada do real; ele capta vários fragmentos de seu mundo vivido, das pessoas e situações que conhece, e os organiza dentro da narrativa escolhida por ele, configurando uma ilusão do ilimitado e um senso de unidade, dando origem assim à personagem. O autor parte de traços encontrados e verificáveis no mundo real extratextual para gerar a personagem, ou seu paradigma de traços. Para Spuldar

O documentário não deve ser visto como reprodução da realidade, mas sim como uma representação. Ou seja, dos seres humanos que vemos na tela e que reconhecemos como contíguos ao nosso mundo de verdade, nos são oferecidos apenas traços; desses indivíduos, exploramos vestígios que se organizam em uma narrativa e se cristalizam nas personagens, figuras estas tão semelhantes a nós, tão incertas e tão reais. (SPULDAR, 2006, p 11).

Outra questão importante é que, no caso do documentário, o documentarista possui um contato mais direto com as pessoas que estarão presentes em seu relato fílmico, ele está no lugar da ação e certamente sua presença interfere nas atitudes dos personagens. Assim, o autor também se transforma em um personagem, com sua presença interveniente. As pessoas, personagens e autor estão fundidos e todos representam e constroem juntos a narrativa de uma forma mais ampla, coexistindo em um mesmo espaço.

Através da captação desse material bruto audiovisual – recurso corrente neste gênero – o diretor passa a dispor de um registro inicial que difere dos instrumentos de criação do romancista, pois este último recorre à memória ou ao seu imaginário para a criação de mundos e pessoas, bem como de suas histórias.

O material bruto do documentário, de alguma maneira, é um registro mais

completo, que poderia ser considerado o mais próximo da “verdade”. Porém a visão fragmentária é inevitável no processo de edição e montagem. Assim, o trabalho do diretor se mostra idêntico ao do romancista: ele toma o material bruto da realidade e o edita, seleciona trechos e falas, o recorta, escolhe ações e situações vividas e dá origem a um filme, que nada mais é do que a organização de fragmentos do real através da narrativa. A partir de então a pessoa real, que já foi observada e registrada de maneira incompleta, se transfigura em uma personagem. Da mesma maneira, aqui o diretor / autor confirma sua entrada definitiva como *persona* na construção da história narrada.

Segundo Bill Nichols, é possível identificar seis modos de representação no filme documentário, que, para ele, são como subgêneros do gênero documentário: modo poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Ainda que seja pouco provável que um filme transite inteiramente por apenas um dos modos, o autor propõe tal classificação para fins de melhor estudar os diversos subgêneros e suas características. A seguir, apresenta-se brevemente cada uma das tipologias, antes focar no tipo de maior interesse para este capítulo, o documentário performático.

O **modo poético**, para Nichols (2005: 138), “compartilha um terreno comum com a vanguarda modernista” e, de acordo com o autor, “sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais”. Exemplos desse modo são os filmes *Um cão andaluz*, de Luis Buñuel, *Sans Soleil*, de Cris Marker e *N.Y. N.Y.*, de Francis Thompson, que combinam, cada qual à sua maneira, elementos experimentais e documentais.

Já o **modo expositivo** busca dirigir-se ao espectador diretamente, contando ou recontando uma história através de legendas e/ou vozes que introduzem uma perspectiva, uma retórica, um argumento específico, transmitindo oralmente as informações. Esses documentários constroem uma narrativa com objetivo pré-determinado e muitas vezes adotam a “voz de Deus (o orador é ouvido, mas jamais visto)” (NICHOLS, 2005, p. 142), ou a *voz-over*, em geral masculina, didática e profissional, que dá credibilidade à narrativa. Um exemplo é a série *Por que Lutamos*, de Frank Capra, incitando os jovens americanos a lutarem na 2ª Guerra Mundial.

O **modo observativo** nasce dos avanços tecnológicos que permitem unir captação de áudio e imagem com equipamentos portáteis, facilmente transportáveis e que permitiam ao diretor mover-se enquanto registrava a cena. Esse modo coloca o

autor/diretor como ser que olha "pelo buraco da fechadura". Nas palavras de Nichols (2005: 148), "olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida. Os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando os cineastas". Em casos extremos, há a "montagem" da cena, isto é, a projeção de uma realidade que estaria sendo somente observada, sob os olhos do espectador, mas que de fato foi construída pelo autor/diretor.

Um exemplo disso é *O Triunfo da Vontade*, de Leni Riefenstahl, um verdadeiro panfleto do Partido Nacional-Socialista Alemão que constrói artificialmente um momento supostamente "espontâneo" de adoração ao Fuher.

O **modo reflexivo** introduz um novo tipo de relação entre o diretor/autor e o espectador. Segundo Nichols,

Se, no modo participativo, o mundo histórico provê o ponto de encontro para os processos de negociação entre cineasta e participante do filme, no modo reflexivo são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção. Em vez de seguir o cineasta em seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação. (NICHOLS, 2005, p. 162)

Nessa tipologia, introduzem-se questionamentos diversos para o espectador, inclusive a respeito da própria linguagem e seus limites. "O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona" (Nichols, 2005: 166). Exemplos de documentários reflexivos são *Terra sem pão*, de Luiz Buñuel e *No lies*, de Mitchell Block.

De acordo com o autor, há ainda o **modo participativo**, tomado de empréstimo às ciências sociais, particularmente à antropologia, onde o pesquisador/diretor

(...) vive no meio de um povo, por um longo período, e, em seguida, escreve sobre o que aprendeu. Essa pesquisa geralmente exige alguma forma de observação participativa. O pesquisador vai para o campo, participa da vida de outras pessoas, habitua-se, corporal ou visceralmente, à forma de viver em um determinado contexto e, então, reflete sobre essa experiência, usando os métodos e instrumentos da antropologia ou da sociologia (NICHOLS, 2005, p. 153).

Em comparação aos modos anteriores, introduz a presença do cineasta como um sujeito / ator social engajado, ainda que participando de uma história que não é a sua própria, como seria o caso do documentário performático. Também são introduzidos entrevistas e material de arquivo nessa tipologia. Exemplos são os filmes *O homem da Câmera*, de Dziga Vertov, *Crônica de um Verão*, de Jean Rouch e Edgar Morin e *Roger e Eu*, de Michael Moore.

Um exemplo importante deste modo de documentário é o cineasta **Jean Rouch**, que foi engenheiro de Pontes e Estradas e durante sua segunda estada na África, a trabalho, ao descer o rio Níger, se interessou pelos Songhay, povo africano que vive às margens do rio. Sua paixão pelo cinema lhe fornece um novo método de estudo e Rouch filma seu curta metragem *Les Maîtres Fous*.

Esse filme é considerado hoje um marco na história do documentário etnográfico, principalmente por sua inovação na linguagem do cinema documental. Influenciado pelo surrealismo e seduzido pelas regras essenciais da inspiração e da intuição, ele capta e registra em filme a evolução do continente africano e da sociedade francesa. *Les Maîtres Fous* foi exibido pela primeira vez em Paris em 1954, no Museu do Homem e seu estilo acaba por influenciar cineastas da *Nouvelle Vague*.

Em 1960, Jean Rouch classifica seu estilo de filmar como Cinema Direto, seguindo seus mestres Robert Flaherty e Dziga Vertov, e mais tarde, o denomina Transe Criador. Sua obra é composta de documentários etnográficos (*Maîtres fous; Sigui synthèse*), sociológicos (*Chronique d'un été*) e ficções (*Moi, un Noir; Cocorico Monsieur Poulet*).

De fato, há mais de meio século Jean Rouch traz para a cena o chamado documentário participativo, do qual *Jaguar, Moi, un Noir* e *Chronique d'un été* são os exemplos mais representativos. Esse modo documental tomou forma, segundo Nichols (2005) “com a percepção de que os cineastas não precisavam disfarçar a relação íntima que tinham com seus temas, contando histórias ou observando acontecimentos que pareciam ocorrer como se eles não estivessem presentes” (NICHOLS, 2005, p. 137).

Jean Rouch se dá conta de que o problema principal nesse tipo de filme é a sinceridade dos personagens quando diante da câmera. É sabido que em situações como as de entrevista a tendência é o entrevistado dizer o que imagina que o entrevistador quer ouvir dele. Ele representa um personagem, re-interpreta a si mesmo, seus gestos, olhares e, quando informado previamente, nesses tempos de televisão, modifica até mesmo sua roupa, aparência ou ambiente para estar diante da câmera. Diante da câmera tudo se torna falso, nada mais pode ser considerado uma verdade pura, e isso sem contar a montagem dos filmes e a manipulação do tempo.

De acordo com Freire (2007),

Por isso Rouch dizia que filmava a ficção engendrada por seus personagens como se filmasse a realidade, sem dirigi-la como faz o

entrevistador e como ele próprio vai fazer mais tarde em *Chronique d'un été*. Como ele dizia: eu apenas filmava e deixava os personagens elaborarem sua própria verdade (FREIRE, 2007, p.62).

Por fim, o tipo de maior interesse para esta tese é o **modo performático**, sobre o qual se falará mais detalhadamente a seguir, que condensa em si elementos já presentes em outras tipologias, como, por exemplo, o experimentalismo no modo poético; a presença do sujeito cineasta no modo participativo; ou mesmo o questionamento da própria linguagem no modo reflexivo. Em geral tais filmes trazem um tom autobiográfico, dando ênfase “às características subjetivas da experiência e da memória, que se afastam do relato objetivo” (NICHOLS, 2005, p. 170).

O Subjetivo

Na área do documentário performático faz-se destaque aqui para o trabalho da documentarista **Naomi Kawase**, nascida em 30 de Maio de 1969 em Nara, Japão. Sua obra, sobretudo seus documentários, é construída sobre imagens que povoam sua memória, infância, vida familiar, experiências e buscas. Naomi volta sua câmera para si e transforma sua imagem e corpo em matéria prima para seus documentários autobiográficos. Sua câmera passeia por seu rosto, por seu sexo e quintal de sua casa, seu passado e seu relacionamento com a tia que a criou. Em outro momento Naomi se apodera ainda mais do que já era seu e filma a si mesma no nascimento do filho.

Com vasta filmografia, cita-se aqui algumas das mais destacadas obras da autora: *En Sus Brazos* (1992), *Caracol* (1994), *Suzako* (1997), *Luciérnaga* (2000), *Cielo, Viento, Fuego, Agua, Tierra* (2001), *La Danza de los Recuerdos* (2002), *Shara* (2003), *Sombra* (2004), *Nacimiento / Madre* (2006), *El bosque del luto* (2007), *Vestígios* (2012), entre outros.

Segundo López, a obra de Kawase é um

work in progress – que é também uma *life in progress* –, assistindo a suas buscas, dúvidas e intenções desde praticamente sua adolescência até sua maturidade. Abandonada por seus pais logo que nasceu, Kawase foi criada por seus tio-avós e toda sua filmografia se levanta sobre aquele epicentro da ausência, um longo caminho de réplicas e temores em busca da própria identidade, que converte sua vida na matéria da qual se nutre um cinema repleto de fatos que há que completar, de corpos que faltam e que se busca. (LÓPEZ, 2008, p.14, tradução própria).

É nessa busca, de conhecer mais sobre si e ter a própria imagem e também o corpo físico e psicológico retratado, que artistas como Naomi Kawase fazem de si e da

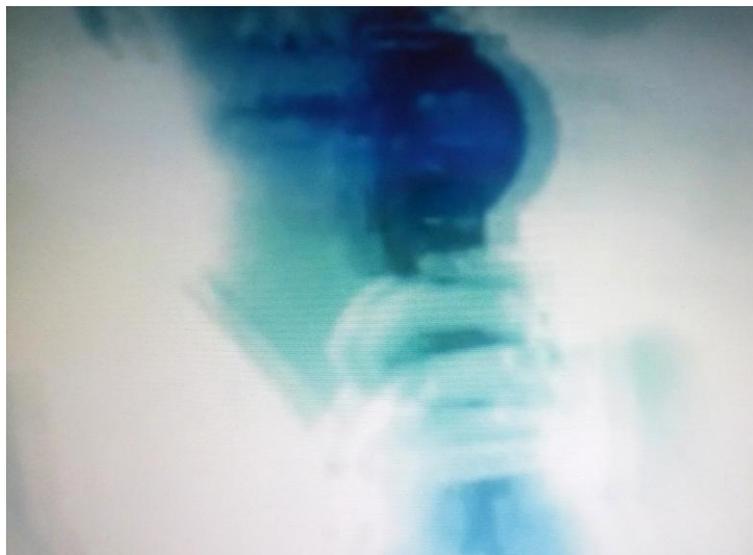
própria vida matéria prima para sua arte. O autorretrato – bem como o corpo como objeto da arte – ganha força no documentário performático e autobiográfico. Para Lopes,

O modo autobiográfico que pratica Naomi Kawase se move entre a crônica e o melodrama. A substância de que está feito é puramente melodramática, a infância solitária, a perda dos pais, a proximidade da tia-avó. O núcleo familiar, essência melodramática por excelência, está no centro desse terreno de jogo, dessas regras que darão lugar ao relato de si. (LOPES, 2008, p. 59, tradução própria).

O que mais impressiona em sua obra – uma mulher que se arrisca ao expor sua intimidade dentro da cultura patriarcal japonesa – é o uso da câmera na mão e a apropriação de si que vai além da câmera (que, aliás, tem um papel fundamental, digamos como um pincel ou lápis). É como se Naomi não filmasse, nem pintasse, mas sim, ela escreve e usa o corpo como papel, sua própria história se fundindo à tinta, nesse momento da multiplicidade de plataformas, o mais contemporâneo possível.

Quando a cineasta filma seu próprio parto e sua própria vulva, ou mesmo grava o telefonema que consegue fazer para o pai que a abandonou com um ano de idade, constrói um documentário que vai além de si mesma. Especialmente neste filme (*Nascimento e Maternidade*, 2006) as imagens são traduções metafóricas da existência, imagens da autora em reflexos e closes de vidros e janelas, e a própria câmera caseira digital em reflexo. Com o reflexo ela constrói o outro, ou o Outrem possível, conforme Deleuze:

Se outrem é um mundo possível, eu sou um mundo passado. E todo o erro das teorias do conhecimento é o postular a contemporaneidade do sujeito e do objeto, enquanto que um não se constitui a não ser pelo aniquilamento do outro... o sujeito é um objeto desqualificado. O meu olho é o cadáver da luz (DELEUZE, 1972, p. 236).



Naomi Kawase, Imagens digitais do documentário Em seus Braços, 1992.

No caso de Kawase, sua sombra é seu corpo que se arrasta pelo chão, a representação de si na forma de sombra marca sua presença no espaço e tempo, construindo assim um elo com o mundo exterior, o outro e seu passado. Imagens abstratas que reforçam profundamente a existência do ser. O passado e o futuro em um só lugar.

Seu trabalho está baseado na busca de sua origem, o que, aliás, é uma constante nos documentários performáticos. Jean-Claude Bernardet, ao discutir os filmes *33*, de Kiko Goifman e *Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut, os define como “documentários de busca”. Para o autor, são

projetos que partem de um alvo bastante preciso, bastante determinado, mas os cineastas não sabem se este alvo será ou não atingido e não sabem de que forma será atingido. Portanto, a filmagem tende a se tornar a documentação do processo. Não há uma preparação do filme (a preparação é a própria filmagem), não há uma pesquisa prévia; a pesquisa, que frequentemente no documentário é anterior à filmagem, é a própria filmagem (BERNARDET, 2005, p. 144).

A subjetividade se coloca no centro da discussão ao se falar de documentários performáticos. Ainda que em todos os outros modos (e qualquer outra forma de comunicação, no limite) a subjetividade esteja presente nos processos de filmagem, edição, narrativa, etc., e que, portanto, toda obra seja em si própria subjetiva, é no documentário performático que a presença do autor/realizador é levada ao extremo, construindo um verdadeiro autorretrato. Para Couchot (2003), “a imagem é uma atividade que coloca em jogo técnicas e um sujeito (operário, artesão ou artista, segundo cada cultura) operando com estas técnicas, mas possuidor de um saber-fazer que leva sempre o traço voluntário, ou não, de uma certa singularidade” (COUCHOT, 2003, p.15).

Nichols (2005) fala de subjetividade social, “(...) que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal” (NICHOLS, 2005, p.171). Ao mesmo tempo em que introduz radicalmente o autor como sujeito na tela, o modo performático dialoga com o documental na medida em que traz temas que sintetizam, representam as buscas de outros indivíduos (e, portanto, coletivas) e convidam o espectador para experimentar (como sentimento, não só como observação) a posição subjetiva do realizador.

Além da questão da subjetividade, o documentário performático introduz outras mudanças e questionamentos importantes na linguagem cinematográfica, notadamente a questão do que é ficção e o que é realidade; o personagem como representação do indivíduo; o uso da imagem propositalmente “caseira” e outros elementos que caracterizam esse modo fílmico.

Se o diretor/personagem registra, insere em suportes digitais e divide com o espectador as imagens que povoaram sua memória, infância, vida familiar, experiências e buscas, acaba por trazer o outro para sua própria história, compartilhando uma memória que já não é só sua.

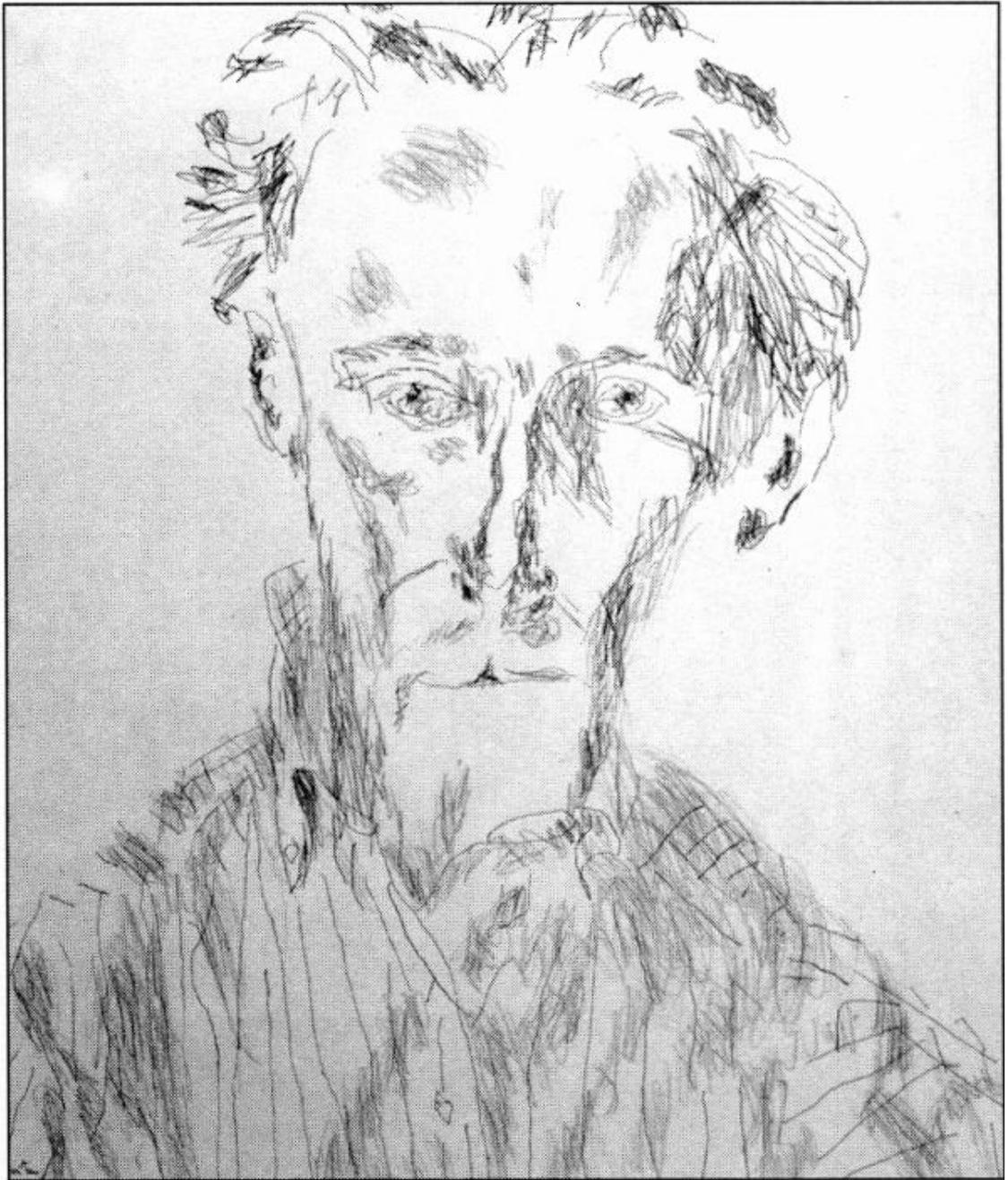
Nesta hipótese, a noção de subjetividade se alarga; ela não se limita mais a uma manifestação de um eu, mais ou menos egoísta e narcísico, ou à expressão de uma vontade de ser ou de fazer, de uma consciência ou de uma afetividade (a

subjetividade romântica, por exemplo). Ela se define na sua oposição ao sujeito-NÓS e na sua maneira de compor com ele, de partilhar o mesmo estado de sujeito, uma vez que estes dois componentes do sujeito não cessam de se afrontar e de negociar, mas também de se deslocar e trocar de figura. (COUCHOT, 2003: 17)

A memória, construída de maneira coletiva ou compartilhada, aproxima observador e criador e depende do compartilhamento de um código simbólico comum. Um dos papéis do sujeito/diretor, nesse processo, seria o de resgatar, através do registro e, principalmente, exibição das imagens, um passado (coletivo) até então simplesmente armazenado, reconectando-o com o presente e o futuro. Para Merleau-Ponty (2003, p. 560), “Existem sínteses de identificação, mas apenas na recordação expressa e na evocação voluntária do passado distante, quer dizer, nos modos derivados da consciência do passado”. Assim, “o passado não é passado, nem o futuro é futuro. Eles só existem quando uma subjetividade vem romper a plenitude do ser em si, desenhar ali uma perspectiva, ali introduzir o não-ser” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 564, grifos do autor).

Na era digital, tais processos de compartilhamento das memórias se intensificam e se aprofundam, aproveitando-se das tecnologias de comunicação e informação, da internet e das redes sociais. De fato, é possível afirmar que as novas modalidades de produção e compartilhamento de mensagens (memórias, histórias, enfim, imagens em movimento ou não) são fundamentais ao deslocar e transformar o lugar do sujeito na contemporaneidade. Nesse contexto, o documentário performativo é uma linguagem artística que cada vez mais aproxima sujeito e objeto, produtor e espectador, derrubando hierarquias na produção de saberes, na construção e difusão compartilhada de uma memória coletiva, em âmbito mundial.

Cada vez mais em simbiose com o espectador, que agora também é produtor de conteúdos; cada vez mais compartilhando corpos e imagens e reconstruindo memórias que não são mais só particulares; cada vez mais sujeito à velocidade e à caducidade das imagens no reino digital; a narrativa do documentário performático introduz, definitivamente, os sujeitos e seus corpos na produção e compartilhamento de conteúdos, saberes e de sua própria história.

IV Modelo

Gaëtan, 1999, grafite sobre papel, 65x50 cm.

Após um começo de percurso, no final dos anos 70, em que o papel é utilizado, já não como suporte, mas como material a modelar, o seu trabalho comunga as tendências vanguardistas então em voga e respectivos *leitmotiven*, [...] principiando a esboçar-se [...] um apelo à transgressão feito através da mediação do próprio corpo (FARIA, 2004, p. 146).

Dentre os vários artistas que busquei conhecer ao longo de meus estudos, escolhi fazer um pequeno mergulho na obra do artista português *Gaëtan Lampo*, cuja produção me foi apresentada durante o doutoramento na Universidade de Coimbra por minha orientadora, Doutora Alice Geirinhas, em um de nossos encontros para discutirmos os rumos da pesquisa. Foi ela também quem fez o primeiro contato com os representantes do artista quando decidimos realizar uma entrevista com o artista.

Para aqueles que ainda não o conhecem, segue breve biografia. Gaëtan Lampo Martins de Oliveira nasceu em Luanda no ano de 1944. Tem como maior expressão o desenho em linhas sobre papel e a observação como ferramenta. Sua obra desenvolve-se essencialmente na área do desenho.

Participou em múltiplas exposições coletivas, entre as quais: XXI Biennale de Paris (1980); *Depois do Modernismo*, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Lisboa (1983); *Tríptico*, Museum van het Hedendaagse Kunst, Gent (1991); *Drawing Towards a Distant Shore: Selections from Portugal*, The Drawing Center, New York (1994); *Meio Século de Arte Portuguesa, 1944-2004*, Museu do Chiado, Lisboa (2004).

Utilizando um registro pessoal (entre o risco rápido e violento e a garatuja quase imperceptível), a partir de 1981 Gaëtan centra-se no autorretrato, que irá tratar de modo continuado e obsessivo, "numa arte de fuga, feita através de variações sobre o mesmo tema, o seu rosto" (FARIA, 2004, p.146).

Após conhecer seu trabalho, meu interesse foi imediato, pelo fato de estar focando meus estudos no tema da autorrepresentação nas artes, tema este que aos poucos foi se ampliando para falar do corpo como objeto da arte. Ao tomar contato com a obra de Gaëtan o que primeiro me chamou a atenção foi a técnica, ou melhor dizendo, o método adotado por ele para produzir seus autorretratos, especialmente pelo fato de usar a mão esquerda ("mão cega") e pelas rotinas e repetições que propunha para construção de seus trabalhos.

Para aprofundar em sua obra foi preciso entrar em contato com o próprio artista, visto que não foi possível encontrar livros escritos sobre ele que me dessem subsídio teórico. Assim,

este capítulo está escrito a partir da observação do produto de seu trabalho, de catálogos produzidos para suas exposições e de diálogos diretos com o Mestre.

Mensagem

É sabido que muitas vezes artistas com trajetórias coesas, que ficaram famosos e que têm obras reconhecidas, estrelas das artes, tendem a não dar muita atenção para estudantes ou pesquisadores de seu trabalho. Às vezes também não querem mais falar sobre obras que se distanciam no tempo, ou mesmo responder às repetidas perguntas que recebem.

Ciente desta situação e com o contato de Gaëtan Lampo em mãos, escrevi uma mensagem de texto e me pus a esperar um retorno. Para minha surpresa, não demorou quase nada para que eu recebesse uma ligação do próprio Gaëtan. Conversamos por um bom tempo ao telemóvel e discutimos sobre meu interesse, meus estudos e como eu poderia entrevistá-lo. Neste último aspecto realço que, pelo fato de já estar voltando para o Brasil, não pude ter diálogos presenciais com o Sr. Gaëtan, sendo, portanto, necessário buscar outras formas de comunicação.

Receber seu telefonema foi por um lado uma conquista, mas por outro uma grande perda, pois já estava de malas prontas para retornar ao Brasil e nossas agendas eram naquele momento incompatíveis. Minhas pretensões passavam por uma entrevista gravada ou, quem sabe, uma visita ao ateliê do artista. Infelizmente nada disso foi possível. O próprio artista, pouco afeito à tecnologia de computadores e internet, sugeriu em outra conversa telefônica que trocássemos cartas, o que aceitei de bom grado e prontamente. Só realçou que não fossem cartas de amor, mostrando ter um bom humor.

No total foram quatro cartas minhas e outras três cartas dele. As dele estão transcritas em anexo e também apresentadas ao longo deste capítulo, como obras de arte em si mesmas, colocadas lado a lado com imagens de seus catálogos, autorretratos feitos ao longo de várias décadas de atuação.

As primeiras cartas trocadas entre mim – o então doutorando César Maurício – e o artista Gaëtan Lampo foram de introdução e explicações prévias. Busquei me apresentar e dizer porque gostaria de estudar sua obra. Quis mostrar o meu trabalho, o que o fiz enviando a ele desde o Brasil alguns desenhos e gravuras que tinha feito a partir de meu próprio ser, ou seja, autorretratos.

O artista se mostrou respeitoso e interessado em meu trabalho, além de ter me parecido tímido. Chegou a afirmar mesmo que não era um artista “profissional”: “não faço da minha atividade de desenhador a minha vida” (Gaëtan Lampo, carta de 05/05/2018). Além disso, ficou curioso do motivo de alguém querer estudá-lo, e me disse que esta era uma honra para ele.

Ao lamentar o fato de eu não estar em Portugal e poder ver pessoalmente os trabalhos, o Sr. Gaëtan me disse que havia pouco material escrito sobre sua obra. Assim, me fez a gentileza de enviar catálogos de suas exposições e alguns textos, de forma a contribuir com minhas pesquisas e para que eu pudesse ter maior acesso a seu trabalho e a estes registros impressos sobre ele. Recebi dele os catálogos das exposições: *Gaëtan* (1983); *Do sermão a Jan Sanders* (1985); *Une Chambre en Ville* (1987); *Nmkitpah* (1989); *Contra Mundum* (1989); *A arte da Fuga I – La chambre verte* (1993); *A arte da Fuga III – A última morada* (1995) e *Falar línguas* (1999).

Após estes diálogos iniciais, e já escrevendo a tese, decidi fazer perguntas mais diretas ao artista. Sugeri a possibilidade de fazer uma entrevista por *Skype* ou ligação de vídeo do *Whatsapp*, mas ele preferiu continuar com a troca de cartas por correio (o que dilata todos os tempos, com a distância transoceânica, agravada pelos prazos e burocracias do correio brasileiro e do correio português).

A partir da análise dos materiais que chegaram às minhas mãos, decidi enviar por carta então um roteiro com algumas perguntas para o artista. Meu objetivo era ver se eu havia compreendido bem a intenção e o método adotado por ele, e se minhas hipóteses de trabalho faziam sentido. Tinha a esperança, também, de ouvir do próprio autor uma interpretação sobre sua obra, sem colocar em sua boca palavras e interpretações que eram minhas.

Por mais de dois meses aguardei uma resposta. E esta, quando chegou, trouxe mais dúvidas do que certezas. A última carta que recebi dele, derradeira e definitiva (que apresento em imagens a seguir), está transcrita em anexo. Em resposta às perguntas que enviei por correio, o artista deixou claro que não gostaria de repetir a experiência de ser entrevistado, talvez por se sentir invadido ou incomodado pelas perguntas de um estudante brasileiro, talvez pelas lembranças e memórias que surgiram forçosamente das reflexões sobre seu próprio trabalho.

Conforme expressou em seu P.S.3, o Sr. Gaëtan não deseja mais conceder entrevistas, imagino que não se sentiu bem com a experiência.

P.S.3. Observa-se que os dados aqui disponibilizados procuram ser o mais objetivos possível. Em cerca de 40 anos, raras vezes me sujeitei àquilo a que se poderia chamar uma entrevista. Vou ser sincero: Não conto repetir (seja ela vídeo, áudio ou por escrito) (Gaëtan Lampo, carta de 05/05/2018).

Ainda assim, enviei uma carta mais, agradecido pelas palavras e atenção do artista. Em 10 de Julho de 2019 Gaëtan Lampo morre vítima de câncer, deixando minha última carta sem retorno.

Lisboa, 31 de Agosto de
2017

Caro Sr. César

Aqui vai um pequeno lote de catálogos e prospectos que podem ser de alguma utilidade para o Tex de doutoramento que tem em preparação.

É com algum embargo (e um tanto intimidado) que vejo o meu trabalho merecer a atenção que lhe dispense.

Espero poder enviar-lhe brevemente (e porque não disponho das edições originais) fotocopias de outros catálogos - não só mais completos em matéria de texto, como em termos de imagem.

Um gesto abraço de

Mário

P.S. Tenho eu terminado Maria por esta carta, quando recebi um telefonema do Sr. Diogo, filho do Prof. Roberto, perguntando se eu poderia recolher nesse mesmo tarde um envio que me era destinado.

Muito e muito obrigado pela sua gentileza, pelas duas belas gravuras e pela proposta de estrutura para a minha tese de doutoramento, a que ainda não dei a merecida atenção.

Contudo, e que não arrastar por mais tempo a minha resposta, segue desde já esta missiva.

Espero mandar-lhe brevemente alguns pequenos catálogos de exposições minhas (e fotocópias de outros), que talvez não conheça.

Até lá, muito obrigado,

Maria

23.7.

história, 20 de julho de 2017

Caro Sr. Maurício

Concei por pedir que me desculpe a demora em responder à sua carta de 25 de Maio, que muito agradeço.

Aconteu que nestas últimas semanas tenho sido forçado a procurar conjugar a concentração exigida pelo trabalho de traduções de poesia, que tenho em mãos desde há muito, com a disposição que me tem sido imposta para a resolução, no momento certo, de questões de ordem prática, todas elas de natureza bem diversa.

Muito lhe agradeço também o envio de [correção] "Infernal", que julgo reflectir de perto quanto o César Maurício é diverso - e isso na sua diversidade. Quanto às músicas, não posso pronunciar-me, naturalmente.

Mas a música das palavras, esse entendo-a bem, e vale por si. Como os poemas, tão autênticos - vivência pessoal que não se esconde, que não esconde (tenho especialmente presentes as poesias do capítulo 3 ou do capítulo 5). E também os desenhos, fortes e directos. E o Rosticó, "montado" em elucidativo e consistente diálogo.

Um abraço amigo

Maria

(P.S. no verso da folha)

Wlbor, 5 de Maio de 2018

Bom dia amigo César Maurício:

Exatamente alguns problemas (não particularmente graves) com a saúde estão na origem do demora em responder-lhe. As minhas desculpas.

Como lhe envio algumas considerações, centradas na auto-representação, que talvez possam ir ao encontro das perguntas que formula no anexo à sua carta do passado dia 3 de Abril.

Dificilmente poderei apresentar pouco mais. Suponho que não muito poucos os trabalhos de minha autoria que o meu amigo conhece "ao vivo". Seria muito bom que assim não fosse. Por outro lado, a documentação (catálogos, fotografias, vídeos) de que disponho é reduzida e geralmente de má qualidade.

Posso lhe escassar 4 páginas de texto se-lhe úteis. Bom trabalho.

Um abraço, amigo

Wlbor

①

Na sua maioria, os meus desenhos resultam da observação do meu próprio rosto reflectido num espelho.

Para a sua execução, é indispensável que a disponibilidade do modelo coincida com a disponibilidade de quem desenha. Facto que na realidade nem sempre é fácil de conseguir.

A acrescentar: que não sou um profissional, não faço da minha actividade de desenhador a minha vida.

Quanto ao porquê da insistência na repetição do modelo, a resposta parece-me simples: enquanto eu entender — acertadamente ou não — que vale a pena ou me apeteu tentar mais um desenho, só mais um, eu tento.

Os anos vão passando, embora muitas vezes os desenhos possam, involuntariamente, falsar (para mais ou para menos) essa realidade. No entanto, nunca dispensei o cuidado de registar na folha de papel a data de execução.

A existir aqui a noção de "uma espécie de linha do tempo", diria apenas que o tempo existe e, a haver linha, será uma linha quebrada.

(2)

Truve referência a algumas obras:

— "A Arte de Fuga - I - La chambre verte."

O título remete para o filme homónimo de François Truffaut. É um trabalho composto por 8 desenhos a pastel seco, feitos ao longo de vários meses com a intenção explícita de mostrar um "estilo" bem diverso de desenhos para desenhos, mas desde logo com o propósito de agrupá-los num só conjunto, como numa só obra. (Coleção do Centro de Arte Moderna da Fund. Calouste Gulbenkian).

— "A Arte de Fuga - II - La Vue de Delft."

Trata-se de uma obra composta por três desenhos sobre cartolina, de formato razoavelmente maior (120 x 90 cm.), que reúne num tríptico maneiras de fazer bastante distintas.

O primeiro desenho (da esquerda para a direita) foi traçado a carvão e depois riscado com o fio aguçado de uma tesoura.

No segundo, o traço do carvão é muito tênue, quase diáfano.

No terceiro, o tratamento dado ao carvão, muito mais negro, carregado e com sfumato, contrasta ~~com~~ abertamente com o tratamento dos anteriores.

(O título remete para um episódio de La Recherche du temps Perdu, escrito por Marcel Proust.) (Coleção Particular).

— A respeito dos 27 desenhos de "A Arte de Fuga - III - A Última Morda, vejamos:

- Comecei por comprar um bloco que, por acaso, tinha 28 páginas, melhor dizendo, folhas.

③

- Durante 4 meses, fui desenhando nesse bloco, sem nunca saltar nem desprender uma única folha.
- Preenchido o bloco com 1 desenho por folha, desfiz o bloco, por forma a poder ver todos os desenhos em simultâneo.
- Verifiquei então que um desses desenhos destoava dos restantes em termos de relevo, imagem/dimensão da folha.
- Retirei esse desenho do conjunto, deixando os demais alinhados em três filas horizontais, sem alterar a ordem cronológica de execução.
- Não me pareceu mal. Assim ficaram.
(Coleção da Caixa Geral de Depósitos).

A designação geral de A Arte da Fuga (I, II e III) poderá ser entendida na aceção musical de Fuga, ou seja, como escrita contrapontística.

De referir que há pelo menos três outras obras compostas por vários desenhos de auto-representação, sujeitos a serem expostos segundo uma ordem predefinida, enquanto um todo:

- "Contra Mundum", 9 desenhos a tinta-de-China. (Coleção da Secretaria de Estado de Cultura)
- "Agnus Dei", 6 desenhos a lápis de cor com colagem (Col. do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian).
- "Adèle H.", 6 desenhos a lápis de cor. (Coleção do Museu do Funchal).

(4)

Noutros conjuntos, a que também dei título, os desenhos são "avulsos". Exemplos:

- "Nunkitpah" (Ne me quitte pas.);
- "Photomaton" (com um u no fim e não com um n.);
- "Fait-divers";
- "A Hungaradeira";
- "O Pensador".

Refira-se ainda que "Alguns Retratos" foi o título de minha primeira exposição exclusivamente dedicada à auto-representação.

P.S. 1. - Não sendo eu canhoto, ocorreu-me recorrer ao uso da mão esquerda pensando achar nela um mestre superior ao meu querer, sem dispor nunca mais a tenta observação do modelo.

P.S. 2. - Em nenhum destes trabalhos, como nos demais a que também dei título, houve que procuras uma narrativa ou uma ilustração.

P.S. 3. - Observe-se que os dados aqui disponibilizados procuram ser o mais objetivos possíveis. Sou cerca de 40 anos, raras vezes me sujeitei a aquilo a que se poderia chamar uma entrevista. Sou ser sincero: não conto repetição (seja ela vídeo, áudio ou por escrito).

*Fuga*⁵

A partir dos catálogos enviados pelo Sr. Gaëtan Lampo, que são, segundo ele, o melhor registro existente sobre seus trabalhos e uma maneira de conhecê-los, apresento a seguir considerações sobre sua obra, com foco nas exposições *A arte da Fuga (I e III)*.

As duas trazem referências a outras obras e campos artísticos e sua designação geral, de acordo com o artista, “poderá ser entendida na acepção musical de Fuga, ou seja, como escrita contrapontística”. Além da referência à composição musical, *A arte da fuga I – La chambre verte* é uma citação ao filme homônimo de François Truffaut, remetendo portanto também ao cinema, ao passo que *A arte da fuga II – La vie de Delft* (cujo catálogo não recebi) refere-se a uma menção a um episódio de *À la Recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, de acordo com o artista.

Destaca-se que, além destas duas exposições que serão detalhadas a seguir, o artista informou ter outras obras compostas por autorrepresentações, a saber: *Contra mundum*, formada por nove desenhos a tinta-da-China (1989, Coleção da Secretaria de Estado de Cultura); *Agnus Dei*, composta por seis desenhos a lápis de cor com colagem (Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian); *Adele H*, obra com seis desenhos a lápis de cor (1998, Coleção do Museu do Funchal); “*Nmkitpah*” (*Ne me quitte pas*), 1989; *Photomatou* (1995.); *Fait-divers*; *A Engomadeira*; *O Pensador e Algum Retrato* (1982, primeira exposição do artista exclusivamente dedicada à autorrepresentação).

A primeira exposição que analisei, denominada *A Arte da Fuga III – a última morada* – foi realizada na galeria Valentim de Carvalho, em Lisboa em 1995, e constou de 27 desenhos em grafite sobre papel, produzidos em formatos pequenos, de 41cm x 33,6cm (atualmente fazem parte da Coleção da Caixa Geral de Depósitos).

Estes desenhos parecem seguir uma ordem cronológica, porém com espaço de alguns dias entre um desenho e outro, como se existissem outros desenhos – entre cada desenho exposto – que não estão apresentados. Ao questionar o artista a respeito desta impressão, ele informou que o número 27 foi um mero acaso. Em suas palavras:

Comecei por comprar um bloco de papel que por acaso tinha 28 páginas, melhor dizendo, folhas. / Durante 4 meses fui desenhando nesse bloco, sem

⁵ Vale lembrar que não conheci os trabalhos de perto, o que decerto afeta a percepção da obra, uma vez que estar diante da obra por completo, em exibição, acarreta uma troca, uma fruição realmente mais intensa que observar imagens reproduzidas. Entretanto, tive que trabalhar dentro das possibilidades.

nunca saltar nem desprender uma única folha. / Preenchido o bloco com 1 desenho por folha, desfiz o bloco, por forma a poder ver todos os desenhos em simultâneo. / Verifiquei então que um desses desenhos destoava dos restantes em termos de relação imagem/ dimensão da folha.

Retirei esse desenho do conjunto, deixando os demais alinhados em três filas horizontais sem alterar a ordem cronológica de execução. / Não me pareceu mal. E assim ficaram (Gaëtan Lampo, carta de 05/05/2018).

Ao observar os trabalhos desta exposição uma das situações que mais me chamou a atenção foi a leveza dos traços sobre o papel. Como se pode ver, algumas poucas linhas definem a figura, com o uso de contraste entre claro e escuro. A composição do desenho na folha apresenta o rosto do artista – ora solto no centro do papel, ora preso ao dorso – dando aqui a possibilidade da existência de um corpo além daquela imagem, como se fora um recorte dado pelas margens do espelho, o que sugere a presença do artista. São autorretratos, são desenhos feitos através da auto-observação, centrados no rosto. O artista sua imagem e seu corpo são apresentados em estilhaços, não temos o corpo do artista à vista.



Gaëtan. A Arte da Fuga III – a última morada. Grafite sobre Papel. 41x33,6 cm. Executado entre 9 de agosto e 8 de Dezembro de 1994.



Gäetan. A Arte da Fuga III – a última morada. Grafite sobre Papel. 41x33,6 cm. Executado entre 9 de agosto e 8 de Dezembro de 1994.



Gaëtan. *A Arte da Fuga III – a última morada*. Grafite sobre Papel. 41x33,6 cm. Executado entre 9 de agosto e 8 de Dezembro de 1994.



Gaëtan. A Arte da Fuga III – a última morada. Grafite sobre Papel. 41x33,6 cm. Executado entre 9 de agosto e 8 de Dezembro de 1994.

Nesta e em outras obras suas, parece que Gaëtan nos apresenta algo além das imagens a partir do reflexo no espelho. É como se a mão esquerda do artista destruísse fragmentos, subdivididos em dias e expressões faciais, caracterizando as diferenças entre cada trabalho, mas também entre cada momento vivido. Em *A Arte da Fuga III – a última morada* os olhos nos desenhos de Gaëtan sugerem que ele nos observa, ao mesmo tempo em que estamos diante dele, também observando, ou seja, trocando olhares com o artista diante de nós.

Porém, os desenhos aí apresentam o reflexo do artista no espelho, Gaëtan não desenha a si mesmo, ele se esquivava da imagem própria e dribla o corpo. Não é o artista que desenha sua imagem, é o reflexo no espelho que faz a imagem e a mostra para ser copiada. Nada é real. Real é a ação, a escolha metodológica do artista. A arte da fuga. O que o artista faz é editar o que vê, o que vem do espelho, que seleciona apenas 27, como mesmo diz: “alguns eu gosto, outros não”.

A repetição e a disposição dos desenhos criam uma simetria temporal, inclusive, onde as obras não competem entre si, criando uma ilusão num primeiro momento de igualdade entre os desenhos. Os desenhos são expostos na leitura da esquerda para a direita e foram apresentados na ordem cronológica de sua feitura.

Outra exposição, designada *A arte da Fuga I - La chambre verte*, foi realizada em abril/ maio de 1993 na Galeria Graça Fonseca em Lisboa. Consiste em 10 desenhos em pastel.



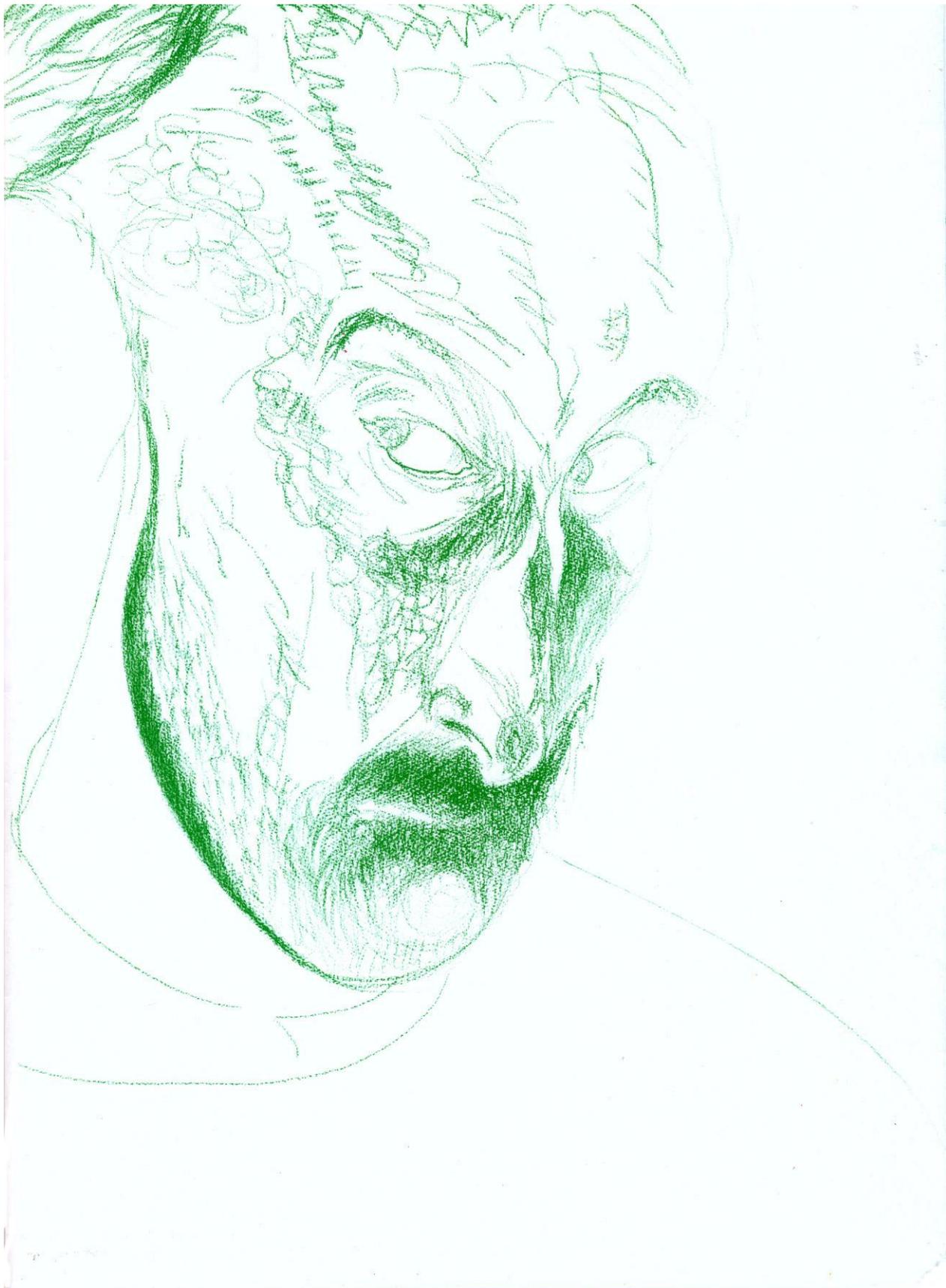
Gaëtan. A arte da fuga I: La Chambre Verte (2 Desenhos a pastel sobre papel, 62 x 56 cm, 1992; 8 Desenhos a pastel sobre papel, 76 x 56 cm, 1992/1993).



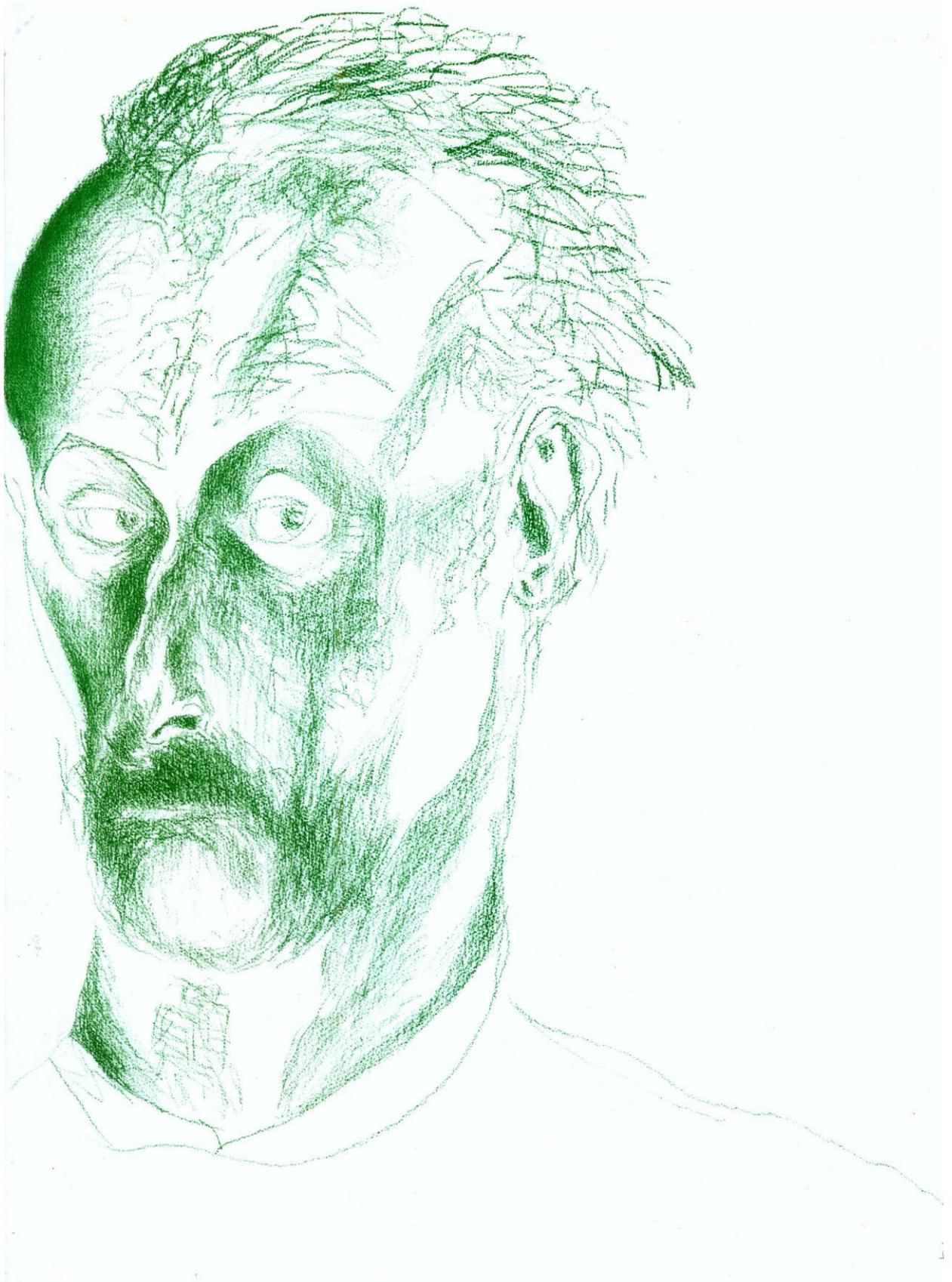
Gaëtan. A arte da fuga I: La Chambre Verte (2 Desenhos a pastel sobre papel, 62 x 56 cm, 1992; 8 Desenhos a pastel sobre papel, 76 x 56 cm, 1992/1993).



Gaëtan. A arte da fuga I: La Chambre Verte (2 Desenhos a pastel sobre papel, 62 x 56 cm, 1992; 8 Desenhos a pastel sobre papel, 76 x 56 cm, 1992/1993).



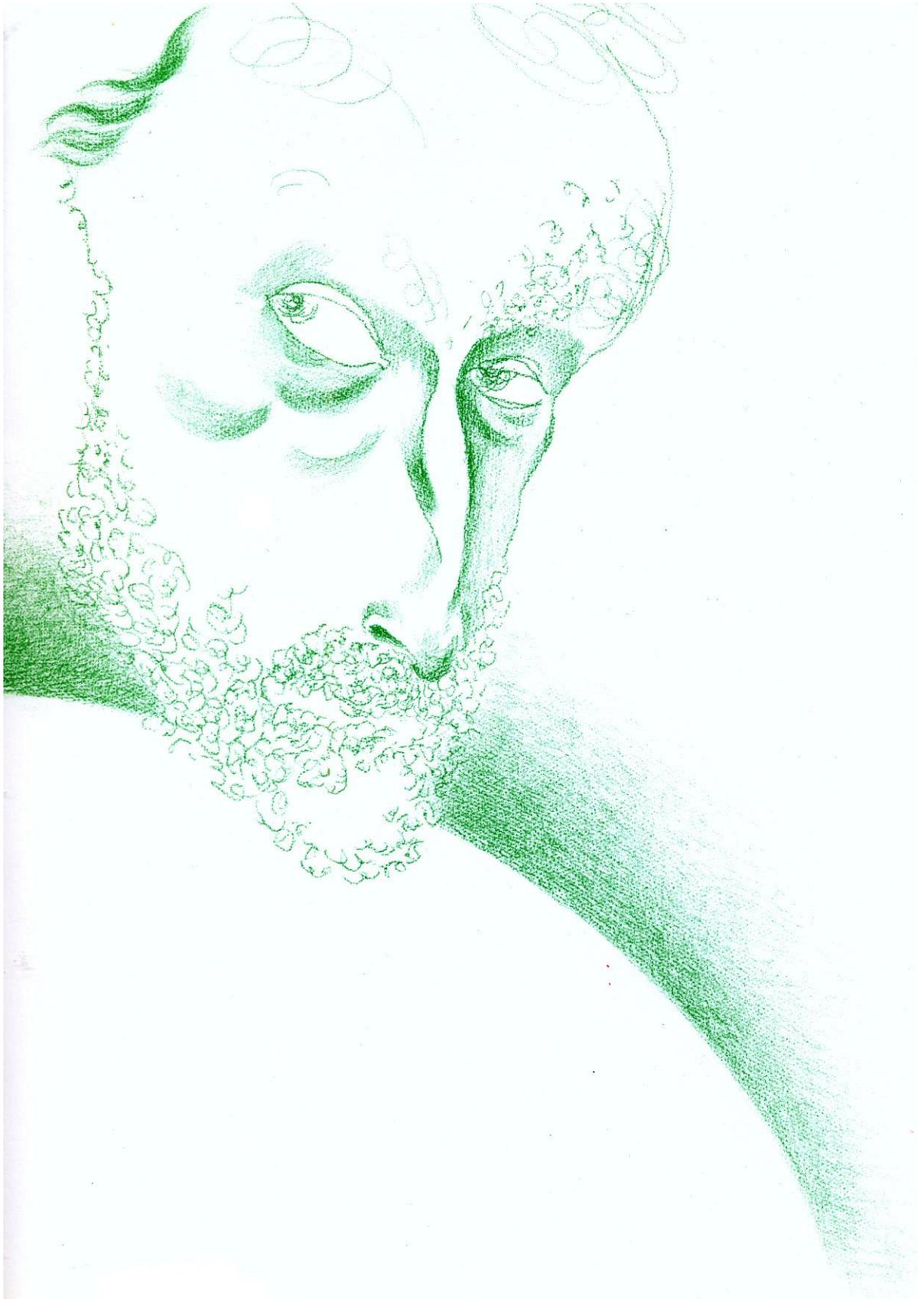
Gaëtan. A arte da fuga I: La Chambre Verte (2 Desenhos a pastel sobre papel, 62 x 56 cm, 1992; 8 Desenhos a pastel sobre papel, 76 x 56 cm, 1992/1993).



Gaëtan. A arte da fuga I: La Chambre Verte (2 Desenhos a pastel sobre papel, 62 x 56 cm, 1992; 8 Desenhos a pastel sobre papel, 76 x 56 cm, 1992/1993).



Gaëtan. A arte da fuga I: La Chambre Verte (2 Desenhos a pastel sobre papel, 62 x 56 cm, 1992; 8 Desenhos a pastel sobre papel, 76 x 56 cm, 1992/1993).



Gaëtan. *A arte da fuga I: La Chambre Verte* (2 Desenhos a pastel sobre papel, 62 x 56 cm, 1992; 8 Desenhos a pastel sobre papel, 76 x 56 cm, 1992/1993).



Gaëtan. *A arte da fuga I: La Chambre Verte* (2 Desenhos a pastel sobre papel, 62 x 56 cm, 1992; 8 Desenhos a pastel sobre papel, 76 x 56 cm, 1992/1993).

Os desenhos de Gaëtan, seus autorretratos, trazem para o espectador a ideia de que o artista, quando usa sua própria imagem, nos sugere o limite da existência da imagem. Ou seja: diante das linhas e sutilezas de seu traço, o personagem surge ou está se apagando. Os desenhos de autorrepresentação estão sugerindo, a meu ver, exatamente esse limite, o marco zero onde o traço faz surgir ou se desfazer a imagem, ficando toda a potência da obra para a sua sistematização, uma de suas características.

Ao que parece, a própria escolha de desenhar com a mão esquerda é um processo vivido pelo artista.

Até descobrir o desinteresse em empenhar-se naquilo que podia com a mão direita, Gaëtan não pintou nem desenhou propriamente, fez a sua travessia do deserto “cantando e rindo” guarnecida de alusões conceptualistas, psicodramáticas ou lúdicas, “ocupando o espaço”, instalando (Maria Filomena Molder, in GAËTAN LAMPO, Catálogo da exposição *Une Chambre em Ville*.).

Assim, a mão esquerda de Gaëtan é posta à prova de sua destreza e firmeza, Gaëtan lança um desafio para seu corpo e o confunde. Em seguida, trata de transformar esta sua habilidade em mais um elemento de seus conceitos sobre a autorrepresentação. Como o próprio artista em sua resposta disse, lhe ocorreu a possibilidade de refletir sobre um outro ser superior, aquele que nos habita.

Talvez observar os desenhos de Gaëtan sem o conhecimento de seus conceitos pudesse nos arremessar de encontro a desenhos que buscam representar, sobretudo, uma observação de si mesmo e os diferentes instantes ou momentos. A partir daí, poderíamos acreditar haver uma intencionalidade das ilustrações, no sentido, quem sabe, de criar uma linha do tempo ou mesmo a ideia da multiplicidade de sentidos e sentimento. Algo como irmos além do que estamos vendo.

Tratou-se não só de desconfiar do hábito exercitado da mão direita, do seu auto-controle diariamente renovado e até educado em escola, como desacreditar da conhecida- não menos ilusória- coincidência das palmas das mãos. O que uma das mãos faz a outra não pode fazer, mas, mais importante, o que uma delas faz a outra não o sabe fazer, e isso que ela sabe ninguém a ensinou a fazer, nem ela própria (...) na pintura é a primeira que decide que qualifica indelevelmente o espaço estabelecendo o lugar e a significação, a outra enche de tinta, contorna se tremer a figura. A mão esquerda é uma mão que treme, mas não hesita. No desenho é ela que comanda e executa integralmente. Tudo que o artista pinta ou desenha é coisa sua, comprada, colecionada, usada, comida por si ou é ele próprio. (Maria Filomena Molder, in GAËTAN LAMPO, Catálogo da exposição *Une Chambre em Ville*)

Para finalizar esta breve digressão sobre a série *A arte da fuga*, o autor também aplica conceitos musicais ao seu desenho, o que está indicado já no título da série. Na música

A fuga é uma composição polifônica, escrita em estilo contrapontístico, sobre um tema único ou sujeito, exposto sucessivamente numa ordem tonal determinada pela lei das cadências. O estilo contrapontístico repousa principalmente sobre a imitação, isto é, sobre a reprodução sucessiva dos mesmos desenhos rítmicos ou melódicos, por duas ou mais vozes diferentes, nos diversos graus da escala. A imitação rigorosa de um desenho dado recebe o nome de canon [cânone]. A escrita em imitações e em cânones deu início às primeiras formas de contraponto vocal", de onde a fuga retira as suas origens (D'Indy, em http://www.clem.ufba.br/queiroz/fuga_01/iniciofuga.html).

A partir deste conceito, é possível entender melhor o que seria ou onde está a fuga nas obras do artista, ou mesmo como Gaëtan se apropria da forma e pensamentos da construção do movimento chamado Fuga na criação musical.

Nos desenhos de *Arte da fuga I e III* Gaëtan usa dos mesmos artifícios para criar os trabalhos: todos estão dentro de uma mesma fórmula de construção, não rígida, mas formada por regras predeterminadas. Os desenhos monocromáticos, sobretudo em sua simplicidade – lápis e papel – fazem o contraponto com o conteúdo e discurso implícito nas imagens geradas.

Na música a fuga é uma abstração – não há duas com a mesma forma, apesar de supostamente formada por repetições –, o que também se aplica aos desenhos de autorrepresentação do artista Gaëtan. Vistos por uma pessoa desavisada, é possível acreditar em repetição dos desenhos, mas o certo é que cada um tem sua vida e especificidade. Aqui o que repete é a frequência, as várias vozes que se apresentam de forma rítmica, cadenciada e não linear.

Ao fim de sua última carta em resposta à minha, o artista Gaëtan Lampo diz não querer mais falar sobre essas obras em questão. Não soa nada estranho crer que faça parte de toda uma performance que envolve e suporta essa bela série de autorrepresentações de Gaëtan Lampo e que vem de encontro à minha investigação.

Método e obra

A partir da observação de seu trabalho como um todo, pude perceber que o artista desenvolve um método de criação que tem como uma de suas características a repetição do sujeito-objeto em momentos diferentes, que são marcados, cada qual com o

registro as datas de execução de cada desenho. A partir desta constatação, pode-se pensar na existência de uma marcação de tempo, ainda que não tenha sido a intenção do artista, que mostra o passar dos dias e as mudanças que estes dias trazem para o sujeito autorrepresentado.

Aparentemente esta disposição supõe uma cronologia, quem sabe um calendário, um diário, apontando para uma contagem de tempo de 27 dias. Cada dia é um dia e a cada dia corresponde um desenho. O artista, exposto no desenho que o representa, a cada dia parece ser um, mesmo sendo o mesmo.

Esta montagem remete à passagem do tempo, ao passo que a representação do artista mostra suas várias faces e momentos (e humores), a ponto de buscarmos em cada desenho uma viagem para dentro dos pensamentos do artista Gaëtan. Ao olhar cada desenho se percebe as diferenças, é possível pensar que o discurso sugere que cada dia é um dia e a cada dia um eu novo ou novamente se apresenta.

Perguntei ao artista se estes desenhos criavam algo parecido com uma linha do tempo, mas ele discordou, respondendo que “a existir aqui a criação de ‘uma espécie de linha do tempo’, direi apenas que o tempo existe e, a haver linha, será uma linha quebrada” (Gaëtan Lampo, carta de 05/05/2018).

Maria Filomena Molder, no Catálogo da exposição *Une Chambre em Ville*, 1987, aponta que o artista imprime uma sistematização à sua ação criadora, com regras criadas previamente e impostas a si mesmo para a criação da linha condutora conceitual dos desenhos de seu trabalho. Tais regras, que acabam por se tornar posteriormente também regras – ou mapas – de leitura, impostos ao expectador, imprimem uma carga dramática aos desenhos que delas emergem, trazendo ainda importantes reflexões.

Será que tais regras propostas por Gaëtan no processo de execução de suas obras se contrapõem, se somam ou mesmo conflitam? É possível pensar que os traços que compõem esta série de desenhos, que parecem muitas vezes linhas soltas, garatujas, são as responsáveis por criar algo que está fora do desenho, fora do papel, a alma do artista? De acordo com as palavras de Molder, pode-se avaliar que a regra é que conduz o artista, prévia a ele mesmo e a sua criação.

Conversa toda essa para dizer que Gaëtan tem uma regra e que a segue. Não acharíamos, no entanto, qualquer enunciado prévio, porque a regra dirige a obra, mas só é enunciável a *posteriori*; dito de outro modo, cada pintura cada desenho, é o lugar de exposição e celebração da regra. O que significa que a obra cria e segue a sua própria regra (como

aconselhava Wagner nos Mestres Cantores), constituindo uma unidade nela mesma indecifrável (Maria Filomena Molder, in GAËTAN LAMPO, Catálogo da exposição *Une Chambre em Ville.*).

Nas cartas que trocamos, indaguei ao artista a respeito do método e do objetivo de se repetir o ato de desenhar o mesmo objeto várias vezes, como é o caso, por exemplo, da série de desenhos do modelo nu "Do sermão a Jan Sanders". Minha intenção era entender se havia uma intencionalidade narrativa neste procedimento metodológico, no caso a repetição. Sua resposta foi lacônica, ou talvez irônica. Segundo ele,

Quanto ao porquê da insistência na repetição do modelo, a resposta parece-me simples: enquanto eu entender – acertadamente ou não – que vale a pena ou me apetece tentar mais um desenho, só mais um, eu tento.

E os anos vão passando, embora muitas vezes os desenhos possam, involuntariamente, falsear (para mais ou para menos) essa realidade. No entanto, nunca dispensei o cuidado de registrar na folha de papel a data de execução (Gaëtan Lampo, carta 05.05.2018).

Também busquei entender se o artista buscava demonstrar e colocar em discussão para o público-expectador algum tema específico. Sobre esta hipótese ele respondeu que "Em nenhum destes trabalhos, como nos demais a que também dei títulos, haverá que procurar uma narrativa ou uma ilustração" (Gaëtan Lampo, carta de 05/05/2018).

Se em alguns desenhos o artista tem modelos ou memórias de corpos e imagens, por outro tem um consistente e contundente trabalho de autorrepresentação que considero fantástico, pois se propõe a buscar dentro de si – para criar seus autorretratos – um outro, para ele "um mestre superior".

Para isso, Gaëtan desenha a si mesmo usando a mão esquerda – que poderíamos chamar de "a mão cega" –, uma vez que não tem total domínio dela. Em sua carta ele explica sua intenção ao adotar este método: "não sendo eu canhoto, ocorreu-me recorrer ao uso da mão esquerda pensando achar nela um mestre superior ao meu querer, sem dispensar nunca uma atenta observação do modelo".

Se Derrida sugere que o autorretrato só seria realmente capaz se fosse construído por um cego, ou seja, sem o advento da visão ou mesmo os outros sentidos, me parece muito prudente que Gaëtan tente enganar seu próprio corpo com esse artifício, digamos. Para Barthes

O artista é por estatuto, um operador de gestos; quer e, ao mesmo tempo não quer produzir um efeito; os efeitos que produz não são

obrigatoriamente intencionais; são efeitos inversos derramados, que lhe escaparam, que voltam a ele e, provocam, então, modificações, desvio, leveza do traço. No gesto é assim abolida a distinção entre a causa e o efeito a motivação e o objetivo, a expressão e a persuasão. O gesto do artista ou o artista como gesto não rompe a cadeia motivadora dos atos. (BARTHES, 1990, p. 146)

Indo além, poderíamos pensar que o produto não seriam autorretratos e sim retratos, visto que sem a habilidade formal para se desenhar seria esse outro que nos habita quem estaria riscando o papel? Seria como desenhar no escuro, ou de olhos fechados, usando somente a memória que possuímos de nós mesmos?

Em meu entender, a metodologia de trabalho criada por Gaëtan é o mais precioso de sua obra, pois ao olharmos os desenhos que faz de si e sabendo de sua ação também nos sentimos confundidos, da mesma forma como ele faz com seu próprio corpo quando engana o próprio cérebro se forçando a desenhar com a mão esquerda. Ao que me parece, Gaëtan constrói esses desenhos de forma rápida, linhas ágeis e velozes que também fazem parte de sua metodologia, traz o sentimento instantâneo mais próximo do acaso e do transe, sem medo do erro ou do acerto, uma profusão de sentimentos transportados pelo braço e mão esquerda riscando o papel.

Em uma entrevista de maio de 2011 o artista afirma que depois de desenhar ele olha para os desenhos e gosta mais de alguns e menos de outros, se apresentando como um observador externo e quase leigo diante de um desenho que num dado instante não considera seu. Como uma crítica de quem sempre esteve de fora da ação.

Utilizando um registro pessoal (entre o risco rápido e violento e a garatuja quase imperceptível), a partir de 1981 Gaëtan centra-se no autorretrato, que irá tratar de modo continuado e obsessivo, "numa arte de fuga, feita através de variações sobre o mesmo tema, o seu rosto" (FARIA, 2004, p.146).

De acordo com Derrida,

Para formar a hipótese do auto retrato do desenhador em auto retratista, e visto de face, o espectador ou intérprete que somos deve imaginar que o desenhador não fixa senão um ponto, um único, o núcleo de um espelho diante dele, quer dizer, a partir do lugar que nós ocupamos em face a face com ele: o que não pode ser um auto retrato de um auto retrato senão para o outro para um espectador que ocupa o lugar de um único núcleo, mas o centro do que deveria ser um espelho. (DERRIDA, 1990, p.66)

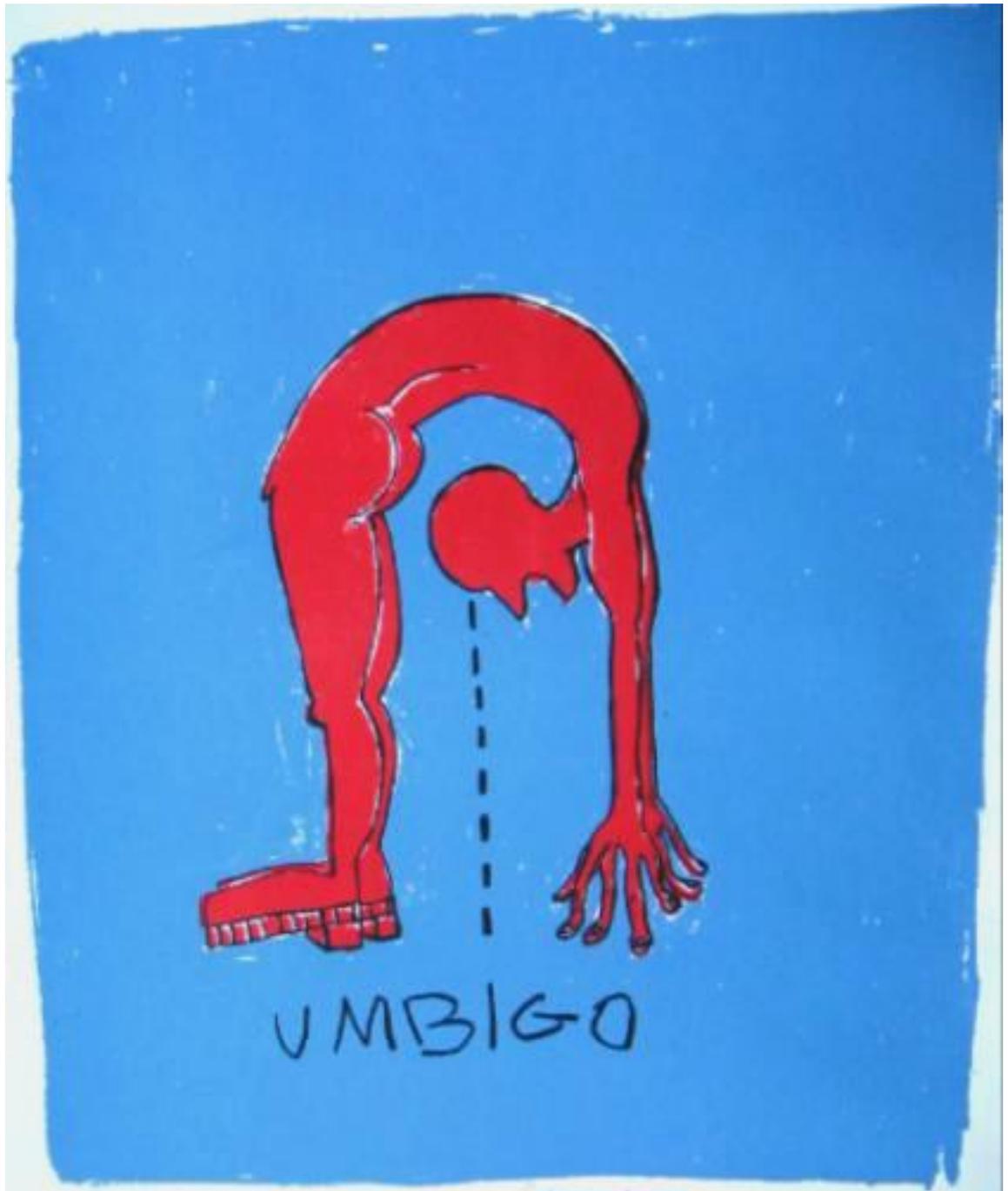
O artista afirma, em sua carta, que faz uso do espelho para compor seus autorretratos. Segundo ele, “na sua maioria os meus desenhos resultam da observação do meu próprio rosto reflectido num espelho”, completando, ainda, com humor e ironia,

“para a sua execução, é indispensável que a disponibilidade do modelo coincida com a disponibilidade de quem desenha. Facto que na realidade nem sempre é fácil de conseguir”.

Mesmo que minha última carta fique sem resposta também já é para mim uma resposta importante. Ela me faz refletir sobre mim mesmo e minha obra, sobre o papel da arte na sociedade e, mais particularmente, sobre o difícil trajeto que a autorrepresentação e o corpo como objeto de arte precisam percorrer neste processo de construção de sujeitos, personagens e suas respectivas imagens.

Apesar desta dificuldade, enfrento no próximo capítulo o desafio de colocar de fora meu próprio umbigo. Para que o parto seja menos doloroso, deixo que outros falem por mim, pelo menos no início da conversa.

V Umbigo



César Maurício, serigrafia, 1998.

"Quem quiser saber algo sobre mim – como artista – a única coisa que deve fazer é olhar cuidadosamente para minhas pinturas e tentar enxergar nelas o que eu sou e o que quero fazer"
(Gustav Klimt, 1862-1918).

Este capítulo pretende apresentar uma pequena mostra das diversas linguagens pelas quais venho transitando ao longo de minha carreira, nos últimos 30 anos, período no qual trabalhei ininterruptamente com artes na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Para além de falar delas, vou intercalar algumas imagens, sem a pretensão de fazer uma narrativa linear, nem no tempo, nem no espaço, nem organizando as obras por tema ou linguagem.

Seja através das artes plásticas, do vídeo e da animação, da poesia ou da música, o fato é que aos poucos pude construir minha autorrepresentação e compartilhá-la com o público.

Para tentar trazer um pouco desta trajetória, ora falarei em primeira pessoa, contando minhas experiências e como construí minha obra, ora trarei a visão de terceiros sobre meu trabalho e produção em diversos suportes e linguagens.

Como antes apontado, acredito que é através de minhas várias inserções nas artes – de minhas diferentes obras e narrativas, em diversas linguagens – que se constrói aos poucos o personagem deste tal artista, César Maurício. Assim, o que quero mostrar a seguir é que é na soma de muitos fragmentos de meus trabalhos que se constrói um grande e único autorretrato. Umbigo.

Em meu livro *Inflamável* (ALBERTO, 2010) – que traz letras de música e poesias escritas por mim entre 1990 e 2010 – minha esposa e editora escreveu algumas notas sobre mim. Começou dizendo que não conseguiria ser imparcial, o que certamente é verdade. Mas como sei que ela é muito crítica – às vezes até dura comigo – acho que o que ela falou pode também ser citado.

Vejamos o texto:

Para César, esse livro é outro dos vários partos que tem tido ao longo da sua carreira artística, principalmente porque tem como uma de suas características marcantes a autocrítica excessiva. Também por isso a minha dificuldade em achar a medida certa para escrever essas notas.

O César que eu conheço, e que pensamos em mostrar nesse livro, busca a todo tempo compartilhar imagens e sentimentos, falar sobre a forma como enxerga o mundo, dividir com outros seu olhar e seu ponto de vista. Para isso, não usa nada e usa tudo. Vídeo, tela, madeira, papel,

imagem, texto, tinta, música, não importa. Sem o pedantismo dos chamados multi-artistas, César simplesmente precisa falar. Caso contrário, a angústia seria capaz de matá-lo.

Mas não é um ser atormentado e angustiado o artista que relato aqui. Apesar de parecer, ao reler os parágrafos acima, faço questão de alertar ao leitor que César é muito mais piada, muito mais galhofa do que angústia, mau humor, ranzinzisse de artista. É claro que tem tudo isso, mas em menor proporção.

Afinal, é herdeiro de Benedito, o vô Bené, que falava palavrão, era negro e tocava cavaquinho. Casou com uma italiana apaixonada, de olhos azuis, com quem teve cinco filhos. Quando o conheci, já velhinho, o vô me olhou de cima a baixo e falou pro neto: “cê trabalhou com a cabeça, heim!?”

César também é Bené: piadista, galhofeiro. E muito bem humorado. Às vezes demais, o que já lhe rendeu “pitos” de amigos e parentes, pelo excesso de piadas. “Fala sério, cara!” E em seu trabalho é possível também ver essa característica: a ironia, a crítica ácida, a perspicácia para a reflexão rápida e a língua certeira.

César é capricorniano. Do dia 09 de janeiro. E isso significa muitas coisas, algumas melhor não comentar. Significa, por exemplo, não ter medo do esforço e do trabalho (daquele que quer fazer); subir montanhas aos poucos, com conquistas lentas, mas sólidas e duradouras; ser determinado, persistente, insistente: César não costuma desistir, ainda que muitas vezes fique melancólico e acabe por buscar um certo isolamento, incompatível com sua profissão.

Outra característica interessante é a memória de elefante, aliás, memória de manada. Menciono esse pormenor não por motivo leviano, mas para que o leitor saiba que é dessa memória que nascem as letras de música e textos que apresentamos nas próximas páginas. Muitas delas, escritas recentemente, falam de fatos que se passaram há décadas, anos, meses. Não é somente um relato diário do ocorrido. É uma reflexão profunda e trabalhada no tempo, um olhar sobre o que já passou para os outros, mas que para ele continua ativo.

César consegue, em seus trabalhos, traduzir de maneira extremamente irônica, mas também apaixonada, o que vê acontecer à sua volta. Como bom portador de sangue italiano, inflamável! De um amigo que perdeu a namorada a um cachorro tentando atravessar a avenida. Tudo é motivo para se indignar, se apaixonar, chorar, rir, sofrer, enfim, refletir sobre vida e prazer, morte e dor. (...)

Quando pensamos em editar esse livro, César achou que não teria interesse público. E que seria muito pedante lançá-lo. Eu, por meu lado, insisti. Afinal, a grande maioria dos textos que aqui apresentamos já tinha sido lançada por outros meios, nos vários discos que ele e seus parceiros gravaram ao longo dos últimos 20 anos. Portanto, um parto menos doloroso seria.

A ideia de reunir letras de música e outros textos tão distantes entre si no tempo, tudo num só volume, tem para nós o objetivo principal de registrar e permitir uma visão de conjunto da obra poética de César Maurício, desde os primórdios da década de 1980, com o Virna Lisi, até os últimos trabalhos, produzidos em parceria com Lô Borges, Samuel Rosa, Carolina Lima, enfim!

Obra essa que nunca pretendeu ser pedante, não pretende ser acadêmica e nem tem o compromisso estrito com regras e formas da nossa língua culta. Mas que tem, por outro lado, um compromisso com a trajetória da música brasileira, da música mineira de verve roqueira, cantada e versada em bom e claro português, um compromisso com o bom uso da palavra e a quebra das frases fáceis e refrões óbvios, que hoje tanto têm (des)feito no mercado nacional.

Textos às vezes difíceis, mas nunca despidos de significado para o leitor. Cada qual com o seu, que aliás é uma das grandes marcas do texto poético: obra aberta, não hermética, obra em construção, obra compartilhada e refeita por cada um de nós.

Assim são os textos que apresentamos agora nesse livro. Estão há anos escritos, em sua maioria cantados e “escondidos” atrás dos solos de guitarra, prontos, esperando que alguém os leia em voz baixa e busque seus sentidos para além da música.

“Inflamável” não traz todos os textos desses últimos 20 anos de trabalho, claro! Por um lado porque era preciso selecionar, cortar, editar, enfim, filtrar tantos escritos, tão grande produção de todo esse tempo. Por outro, porque ele próprio reprovou vários textos, não os considerou adequados para serem publicados.

E, por fim, porque muitos deles já não existem mais. Eu, de perto, vi muitos serem jogados no lixo ao longo dos anos. Da mesma forma que vi telas servindo de forro para o chão ou doadas ao primeiro que passasse pela frente, principalmente amigos. Do que restou, segue uma boa mostra do que tem sido a produção desse artista tão plural e tão produtivo. (Clarice Libânio, in ALBERTO, 2010, p.19/21)

Alguns elementos nesta fala chamam a atenção e por isso farei aqui breves comentários. Em primeiro lugar, a questão de viver cada trabalho como um parto, atribuído a uma suposta autocrítica excessiva. Em minha opinião – e vejo isso em meu trabalho e também no de Gaëtan – é comum que o artista, ao produzir suas obras, acabe por falar de si mesmo, ora de forma consciente e intencional, ora sem mesmo perceber. Ao final, quando a obra “nasce” (é parida), o autor acaba por se ver nela e aí, como um espelho, se analisa e decide o que quer e o que não quer que os outros vejam de si. Assim é comigo: muita coisa produzida e colocada para fora e muita coisa também rejeitada e jogada fora. Nem tudo é para ser visto e compartilhado.

Além disto, há que refletir que o artista é, em algumas situações, objeto de seu próprio trabalho, e refém de sua própria imagem. No universo da música pop, por exemplo, os mecanismos de inserção do artista e sua obra em um universo estrangulador e veloz – o mercado, que não cabe aqui discutir – mostram que há outros elementos determinantes, muito além do desejo do artista, outras articulações e outros envolvidos. Sendo assim, a vida pessoal e a vida pública se mesclam, a ponto de se

fundirem, misturando a adoração e o comércio de souvenirs (chaveiros, camisetas e outros com a imagem do artista estampada), com escândalos públicos, abusos, etc. Porém, o que mais importa na maioria destes casos é a manutenção desse personagem/ artista/indivíduo, como propulsor do produto que ele gera. Nas artes plásticas, e aqui me atendo à pintura e ao desenho, percebo esta proximidade com a música, sobretudo pop e rock, em função desta minha experiência no fazer das duas áreas.

Em segundo lugar, destaco o uso das múltiplas linguagens, objetos, suportes e artes para expressar e compartilhar imagens e sentimentos. Toda minha obra é feita desta forma. Compor uma música e ao mesmo tempo fazer uma pintura, nada sozinho, tudo interligado, tudo ao mesmo tempo agora. As linguagens são complementares e podem perfeitamente conviver, em minha opinião.

A comparação entre minhas diversas atuações na arte, nas diversas linguagens, pode muitas vezes não parecer pertinente, pelas especificidades de cada uma delas. Entretanto, para mim é uma forma de entender – e mostrar ao leitor deste trabalho – como é através da soma das várias linguagens e suas potencialidades narrativas que é possível construir uma obra única, que reflete um ser também único.

No caso da música, por um lado, é fundamental a presença do músico / artista – pois quando este está no palco, em suas apresentações e espetáculos, sempre únicos e fugazes, está lá em performance, junto com seu corpo – ele e seu instrumento estão em harmonia. Por outro lado, a música como arte se dá em diversos formatos, apresentações ao vivo, mas também outros suportes. Basta acionar o som de seu carro, mesmo sem a presença física do artista, e ouvir a obra. O autor e seu corpo se estilhaçam na obra.

Já nas artes plásticas, como dito anteriormente, a presença do artista fixa-se através de sua ação e de seu corpo em um suporte, com papel, lona, madeira, etc., ou seja, se dá diretamente na obra, para que nós, espectadores, diante dela, obra, complementemos o ciclo deste diálogo. Aqui o corpo do artista/ pintor/desenhador está em segundo plano para o espectador, ele não só não se encontra no espaço da ação representada – seja pintura ou desenho – como também está fora do espaço da cena onde este trabalho acontece.

Nesse sentido, algumas obras minhas trazem imagens de “pessoas”, imagens de corpos que sugerem movimento de seus “corpos”, ou mesmo uma cena onde sempre é

proposta ou suposta a presença de um corpo, quase um espectro, como é possível perceber em alguns de meus trabalhos, de épocas distintas, aqui apresentados.

Terceiro ponto: angústia *versus* humor. Sem estacionar nas crises – que são comuns – nascidas junto com a produção artística, acredito que em meus trabalhos a ironia, a crítica ácida, o humor sutil, herdado de minha família, são uma constante. Ser inflamável é também poder ser direto, sem medo do que o outro pode vir a pensar.

Tenho com estas imagens, sugestivas da presença de corpos, a intenção de dar presença a figuras e com elas um diálogo, mesmo que fragmentado, com o espectador. A proposta não é que busquem homens, mulheres ou corpos, mas sim a presença, o movimento e a força da imagem em rabiscos e pinceladas quase compulsivas, nesta tentativa de expor ao exterior o que está dentro, uma forma de gerar empatia, identificação através da ironia e do sarcasmo, rir do homem – e, portanto, de mim mesmo – nesta sociedade falocêntrica.

Por fim, a questão da memória, que é fundamental para toda minha obra, seja na poesia, na música ou nas artes plásticas: o material de onde nasce a arte é a vida, é o cotidiano, são os corpos pelos quais passamos ao longo dos anos e que nos suscitam reflexões, paixões, vivências, asco, admiração ou tédio, e sobre os quais é preciso falar para se livrar – ou se aproximar.

Por isso também a importância de rever o próprio trabalho, ou melhor, tentar entender e dizer algo sobre um trabalho que está presente e vivo, mas cuja ação já passou e está de alguma forma presa em si mesma. Observar meus trabalhos é tentar perceber qual e quais ainda estão presentes próximos de mim hoje e que dialogam com meus pensamentos contemporâneos sobre minha própria arte. Abro aqui um instante para a memória e conto aos leitores de onde surgiram meus primeiros desenhos e pinturas.

Sempre me vi intrigado quando, de dentro do ônibus de minha casa para a universidade, quando este passava pelo centro de Belo Horizonte, via algumas casas de lutas marciais, academias de treino. Em quase todas as fachadas ou placas, propagandas, era possível ver pinturas que ilustravam os fazeres das academias. Tudo isso sempre me chamou a atenção, primeiro para esse universo do homem, do suposto guerreiro, onde sua defesa é o ataque. As pinturas na fachada das academias de luta sempre traziam imagens de homens lutando ou se apresentando como tal, com luvas de boxe ou dando chutes de ataque.

Confesso aqui que tudo isso fez sentido para mim, bem como me trouxe espanto, quando descobri que as luvas de boxe não servem para proteger o rosto do adversário e sim as mãos do agressor. Tudo faz sentido dentro da lógica do esporte, que não é um esporte de demonstração de poderes, de defesa, mas sim de ataque (e será que uma coisa existe sem a outra?).

Deste lugar tirei desenhos, imagens imaginadas, para construir minha primeira exposição coletiva no Palácio das Artes⁶, em Belo Horizonte. Esta masculinidade agressiva sempre me incomodou, este universo masculino, macho, violento e bruto, impondo uma guerra, quase. Sendo assim, comecei a pintar e a desenhar buscando uma forma primitiva de traços e uso indiscriminado da cor, bem como texturas na tela. Em alguns de meus trabalhos usei colagens de tecidos estampados, floridos, tintas diversas, óleo, acrílica, vinil, tinta sintética. Fazia sentido para mim usar materiais que se aproximassem das ilustrações que observava nas paredes das academias por onde meu ônibus passava.

A partir desta e de outras memórias, concordando ou discordando com as colocações de terceiros sobre mim, eu, de minha parte, prefiro contar esta história de modo mais pessoal, mais afastada das teorias e mais próxima do desejo e da indignação, ao observar nossas vidas contemporâneas. Afinal, esta tese também fala de mim e do meu corpo físico e estendido, de minha relação com a cidade onde nasci e vivo – uma cidade burguesa e preconceituosa historicamente – sendo, portanto, meu autorretrato.

⁶ Espaço cultural localizado em área central de Belo Horizonte, de propriedade do Governo Estadual, que conta com grande teatro, salas de espetáculos, galerias de artes e uma escola de dança, teatro e música. O local é altamente conceituado na cidade e considerado um marco para qualquer artista que aí se apresente.



César Maurício, Lápis dermatográfico , pastel , sobre papel 21x30cm, 2016.



César Maurício, Pastel a Óleo sobre papel cartão, 50x 70cm, 2016.



César Maurício, Desenho a lápis dermatográfico e pastel óleo, 30x 30cm, 2015.

321 Fogo!!!

Sim, sou um poeta e sobre minha tumba
Donzelas hão de espalhar pétalas de rosas
E os homens, mirto, antes que a noite
Degole o dia com a espada escura.
Vê! não cabe a mim
Nem a ti objetar,
Pois o costume é antigo
E aqui em Nínive já observei
Mais de um cantor passar e ir habitar
O horto sombrio onde ninguém perturba
Seu sono ou canto.
E mais de um cantou suas canções
Com mais arte e mais alma do que eu;
E mais de um agora sobrepassa
Com seu laurel de flores
Minha beleza combalida pelas ondas,
Mas eu sou um poeta e sobre minha tumba
Todos os homens hão de espalhar pétalas de rosas
Antes que a noite mate a luz
Com sua espada azul.
"Não é, Raana, que eu soe mais alto
Ou mais doce que os outros. É que eu
Sou um Poeta, e bebo vida
Como os homens menores bebem vinho."
(Erza Pound, tradução de Augusto de Campos, 1968)

Falar de mim mesmo é falar do coração, do início de tudo, da infância – física ou artística –, enfim, olhar para trás e entender o processo que culminou no que hoje apresento nesta tese. Por este motivo, transcrevo aqui o posfácio de meu livro *Inflamável*, que se propunha a “terminar de forma a dar a entender por onde começou”.

Este foi escrito a partir de uma entrevista onde contei minha história na música, mas que, obviamente, tem tudo a ver com minha história nas artes em geral. Assim, espero não ser cansativo e transcrevo aqui novamente este texto, com alguns cortes e breves comentários.

Eu nasci em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, no ano de 1964, dois meses antes do golpe militar que implantou uma ditadura de 30 anos no país. Filho de um professor de matemática com uma dona de casa, vivi minha infância como qualquer criança de classe média-baixa no Brasil: brincando na rua e jogando bola no campinho de terra.

O Jardim América era um bairro de periferia no início da década de 70. Onde hoje é a Barão Homem de Melo, era um brejo, um córrego onde pesquei várias piabinhas. Tudo era mato onde havia o recorte do que viria a ser um bairro. Eu vivia na rua, brincando com outras crianças que moravam nas poucas casas da região. Como meus pais, outros casais jovens procuravam lugares mais distantes para começarem a vida. Naquele lugar tinha uma árvore enorme, onde, lógico, nasceu um prédio, anos depois. Ela tinha folhas grandes e a gente brincava muito por lá também. Minha infância foi ótima, uma delícia, com muita brincadeira.

Depois de alguns anos volto a ler este texto, é óbvio que recorro à minha memória, como fiz na época desta entrevista. O que me motiva hoje a trazer este texto é pensar o que nesse meu momento de infância e juventude carregou em mim e em meus trabalhos, em que minha história os influenciou. A casa era de barro, sim, e longe do centro da cidade, às margens de um riacho. A rua de terra e pouquíssimas casas espalhadas pelo loteamento, uma liberdade absurda, se pensarmos nos dias de hoje. A TV chegou à minha casa no início dos anos de 1970, preta e branca, ficava na sala ao lado de uma samambaia.

O meu maior prazer diante da televisão era assistir desenhos animados, todos que pude assistir, de Gato Felix a banana Split. Não vejo grandes dificuldades de associar esses momentos à minha formação acadêmica, quando optei por trabalhar com o desenho de animação. Recentemente, ao me debruçar sobre minhas lembranças, para desenvolver minhas ideias sobre esse capítulo, lembrei-me de muitas conversas com meu pai, quando ele dizia que gostaria muito de saber desenhar, porque ele adorava pinturas realistas, de retratos de pessoas e animais. Ele completava que, em detrimento disso, gostava de desenhos geométricos, que fazia como professor de matemática e de Geometria.

Fiquei surpreso com a lembrança e logo associei à ideia da criança que quer realizar de alguma forma o desejo que era do pai, o desejo não realizado do pai desperta o filho. Sempre tive gosto pelo desenho e pintura, e era de forma isolada dentro da família.

Eu era menino numa família italiana bastante feminina. Cresci convivendo com esse trânsito de donanans, entre mãe, irmãs, tias e avó. Era um barato. Na minha segunda infância, passei a frequentar a casa do tio Zé, que tinha cinco filhos homens e três mulheres. Com uns 12 anos eu já saía sozinho. Atravessava do Jardim América para o Grajaú e jogava bola com meus primos o fim de semana inteiro.



César Maurício, carteiras de clube e escola.

Vivia em um universo interno de um grupo familiar nos moldes “homem trabalha na rua, mulher em casa com os filhos”. Todo e qualquer problema com os filhos e casa é culpa da mulher e assim por diante. Instável, vi o homem adulto da casa ser rude e bruto comigo, mas, além de bruto, violento com as mulheres. Nada diferente de boa parte dos homens dos dias de hoje. Toda essa reflexão abre para mim a perspectiva de influência em minhas obras, principalmente as primeiras pinturas, como mostrei no início deste capítulo.

Violência para as mulheres, opressão sobre os meninos – pois “Garotos não choram”, diz Robert Smith e seu The Cure. Ser forte, aquele que deveria proteger, viril, um ser vencedor, com tudo o que isso possa significar dentro desta sociedade falocêntrica. Porém, revirando hoje essas lembranças e olhando para esses trabalhos, atualizo meu discurso. Crio aqui uma ponte, de certa forma presunçosa, entre meus primeiros trabalhos e os atuais, alimentando a trajetória da construção da obra buscando uma coerência no discurso e me aprofundando no tema.

Num certo momento, resolvi montar uma banda de rock porque eu gostava muito de música. Aí fui ter com outros amigos.

Eu sempre gostei de música, apesar de minha casa não ser de artistas. Não tínhamos nem uma vitrola direito. Ouvia muito Benito di Paula e

Elis Regina, além das músicas que minha mãe escutava na rádio Itatiaia, durante o programa do Acir Antão, que ela adorava. Tinha muita MPB e samba. Minha mãe ouvia de tudo e meu pai sempre gostou mais de samba e tango. Essa minha curiosidade pela música talvez tenha vindo daí, por causa dos comentários que eles faziam.

Enquanto me recuperava de uma perna quebrada num acidente, ouvi muitos discos dos Beatles, da coleção de minha tia Dita, na época em que os discos ainda quebravam. Anos depois, ganhei de outro tio meu um compacto de *Let It Be*. Acho que foi meu primeiro contato mais direto com a música, com o disco como objeto, porque na minha casa não tínhamos disco, só rádio. Só mais tarde ganharia a primeira vitrola de uma tia avó. (...)

Uma vez, disse ao meu pai que queria um violão. Ele comprou e pagou uns três meses de aula com um professor particular. Esse período durou pouco porque entramos naquela fase de valsa e boleros e eu preferia comprar as revistas nas bancas pra tocar Rita Lee, Lô Borges, Caetano Veloso. Passei minha juventude frequentando lojas de instrumentos, namorando vitrines. Do meu avô, que tocava cavaquinho e era daqueles que andava de branco, com chapéu, tocava nos botequins, bebia muita cachaça e era pra lá de espirituoso, herdei o gosto por Clementina de Jesus e Adoniran Barbosa.

Depois de ganhar meu primeiro violão, entrei para o grupo de jovens da igreja, com uns 15 anos. Num primeiro momento, a música me fez ser mais solitário porque deixei de jogar bola para ficar no quarto ensaiando meus primeiros acordes. Pouco depois, passei a trocar revistas com uma prima. Íamos para a casa dela e tudo passou a ser diferente. (...)

Por mais estranho que pareça, de certo modo, tudo que fiz na minha vida tem a ver com este tal grupo de jovens. De fumar maconha a transar, tudo aconteceu naquele ambiente. A lei era experimentar. Aos 18 anos, o exército me pegou e aí minha vida mudou radicalmente. Foi horrível. Eu era cheio de mimos, rodeado de mulheres. Dentro do grupo de jovens também tinha muita companhia feminina. Foi um choque essa mudança. Era tanta paranoia que não tinha espaço nem para o violão e foi uma experiência terrível, que encurtei o máximo possível.

Minha vontade de escrever começou junto com o desejo de fazer a primeira letra, numa época em que minhas referências eram Caetano Veloso, Chico Buarque, Márcio Borges, Ronaldo Bastos, Murilo Antunes, enfim, essas pessoas que escreviam no tempo do vinil. Eu sempre adorei discos. O primeiro que comprei foi *A Página do Relâmpago Elétrico*, do Beto Guedes. Meu amor pela música era tanto que a tia Luiza resolveu dar pra gente uma radiola antiga, que era dela e ficava na casa da minha avó. Uma radiola linda, daquelas com móvel de madeira, pé de palito. Depois meu pai comprou um três-em-um, e eu não parei mais de colecionar os bolachões. (...)

Sempre soube que viveria de arte, com o que ela pudesse me propiciar, porque ser artista é um estado de espírito, e minha família compreendeu isso.

A música ajuda numa série de coisas. A pessoa sai do zero para dar um passo à frente. Foi o que ocorreu comigo. Toquei tanto violão até que um dia achei que podia escrever e fiz uma música – esse sentimento de confiança é genial e mexe com a nossa maneira de ver a vida.

Minhas poesias surgem de uma tentativa de construir um lugar no texto. Foi assim no início e é assim até hoje. Paro na frente do branco com a intenção de dar forma a algo. Às vezes vêm palavras que se relacionam e, nestes últimos anos, tenho me alimentado de mim mesmo para escrever.

Quando eu saí do quartel, fui trabalhar. Precisava fazer dinheiro e arrumei um emprego em uma loja que vendia vaso sanitário e vidros. Eu abria a loja, limpava as coisas. Fiquei menos de um ano e pedi para sair. Meu pai vendeu um dos carros que tinha, uma Brasília bege clara, 76, e comprou uma banca de revistas para eu e minha irmã administrarmos, no Santa Efigênia, Contorno esquina com Álvares Maciel, em frente ao quartel. Ficamos ali uns dois anos. Eu passava todo o tempo lendo revistas de música, a fim de ter uma banda. A revista *Bizz* então, acompanhei e li toda, desde o início.

Um dia, o Ronaldo Gino me chamou para eu tocar violão para os pais dele. Foi a maneira que ele encontrou para convencê-los de que era um bom instrumento. Deu certo. Ele comprou uma guitarra, montou uma banda e eu continuei na banca, desesperado com a ideia ter uma banda, até que ele precisou de alguém para cantar – minha primeira chance. Montamos o Saída de Emergência. (...)

Nesse formigamento, comecei a escrever com mais intensidade. A gente conversava muito sobre as músicas do Lô, do Milton, do Caetano. Isso ajudou a amadurecer as ideias. Eu estava atento a tudo que acontecia. De Benito di Paula a Elis Regina, Clube da Esquina e rock, fiz esse percurso com as orelhas bem abertas.

(...) Nosso desejo era fazer muito mais do que um roquinho. Esse negócio foi ficando muito intenso. Ouvindo as pessoas fazendo suas próprias músicas, nós queríamos fazer as nossas. Emburacamos na cena punk. Mas não renunciei a nada, nunca pensei em jogar fora os discos de samba e MPB e isso me ajuda até hoje a perceber as transições. (...)

Nesta época, eu já estava na faculdade de cinema e desenho animado. Ronaldo conheceu o Marden, um guitarrista de Montes Claros, na fila do Vestibular. Nesse intervalo em que estávamos só eu e Ronaldo tocando no quarto dele, nós nos questionamos sobre tocar em português. Sempre defendi que a gente tem que inventar outras coisas e propusemos tocarmos o som do tamborim na guitarra. Com Marden, Marcelo e Marquinho, a gente continuou falando disso. Eles, com a experiência forte da cultura de Montes Claros, tocavam percussão, principalmente o Marcelo. A família dele tinha um bloco. Quando a gente falou disso, todo mundo ficou que nem abelha, mas sem saber o que ia acontecer. Decidimos tentar.

Foi fantástico. Ensaíamos pouco tempo, fomos para Montes Claros e gravamos quatro músicas no estúdio de um amigo deles, que cedeu o espaço. Fizemos um show no Automóvel Clube e as pessoas ficaram até meio atordoadas. Em vez de a gente fazer um solo de guitarra, mandávamos um batuque e rapidamente se fazia essa aura de mistério, com um instrumento inesperado, como o tamborim e o reco-reco. Estávamos atrás de outra possibilidade estética.

Só agora a gente se dá conta do tamanho dessa provocação. Antes, só sabíamos que estava legal e era diferente, novo. Havia até um certo receio, que não chegava a ser vergonha de ser execrado. Era esquisito ver uma banda de pós-punk tocando percussão.

Naquela época, a MTV tinha acabado de chegar ao Brasil. Fomos para o Borges da Costa, filmamos um videoclipe com o Bruno Viana e enviamos para a direção. Eles ligaram imediatamente. Acharam ótimo, colocaram na programação e o produtor Pena Schmidt nos convidou para gravar o primeiro disco. Essa notícia de gravar o disco quem me deu foi o pai do Ronaldo, Sr. Darcílio, no meio do vernissage de uma exposição minha no Palácio das Artes.

As coisas se desenrolaram naturalmente e a gente não tinha consciência de que estávamos fazendo algum tipo de alteração na percepção da música. Em São Paulo, fizemos um show numa casa que se chamava Retrô - lugar importante das bandas underground. Naquele dia passaram por lá Arnaldo Antunes, Edgar Scandurra, Cunha Júnior, Gastão. Depois da passagem de som, começamos a tocar o tamborim e reco-reco. O dono da casa subiu desesperado e perguntou: “caras, vocês são uma banda de rock ou de samba? Porque minha casa é de rock”. Era um lugar lindo, bem pequeno. Foi avassalador.

Como Virna Lisi, ficamos juntos por oito anos. Esse primeiro momento foi sensacional, por causa de tudo que envolvia esse mundo independente que nem existe mais desta forma. Pedi emprestada a oficina de xilogravura da UFMG, fizemos capas artesanais para a fita demo, cartazes. Também foi bacana associar experiências. Entramos na era do vídeo, mais uma vez sem saber que estávamos sendo precursores de uma situação. Corremos atrás dos críticos, batendo de porta em porta.



César Maurício, Capa Demo Clipe Virna Lisi, Xilogravura sobre papel Canson, 1989.

O Virna era uma novidade, como tinham sido os Mutantes. Alguns críticos nos viam como o início da era anti-tropicália, em função do experimentalismo. Teve ainda o momento de rusgas. Uma galera da Plebe Rude criou caso com a gente, por causa de declarações que fazíamos. Eles ficaram enciumados, mas nos tornamos amigos depois. Foram os melhores momentos que passamos, que nos fazem olhar para trás e sentir orgulho. (...)

O pior foram os desentendimentos, as inseguranças. Éramos novos demais e a vida nos castigou bastante. Não soubemos lidar com isso. Tivemos várias outras conquistas como tocar no Festival na Argentina, o Monster of Rock. Fomos a única banda brasileira em 1997 a participar do evento.

Percebemos o quanto as pessoas gostavam da nossa proposta. Mas existe o outro lado. Muita gente tem ciúmes, inveja, boicota e puxa o tapete. Foi um momento muito triste não saber lidar com esse tipo de situação, ver os erros se refletirem no grupo, gerando indisposições irremediáveis. Um dia éramos pessoas que construíam coisas, cheios de sonhos, de ideias doidas e preciosas. Temos depois, já não conseguíamos enxergar o que o outro tinha de melhor. É assim que a banda acaba, como reflexo de uma espécie de cansaço. (...)

Nosso conflito era muito mais pessoal que estético. Todo mundo sempre achou que a banda estava corretinha. O terceiro disco foi muito bem produzido pelo Dado, do Legião Urbana, e pelo Tom Capone. Foi através de uma gravadora internacional, com recursos para a produção. Mas pelo menos 90% das bandas passam por desgastes de relacionamento. A convivência era muito de perto, intensa.

Também veio o cansaço, por falta de grana. A gente se viu com um produto bacana demais nas mãos e não sabíamos trabalhá-lo. Várias pessoas não foram justas ou honestas. Passamos por situações como a de um produtor vender nosso show por R\$ 10 mil naquela época e nos dizer que era de graça. E a gente ia tocar porque achava importante para garimpar mais público. Na nossa ingenuidade, o rock'n roll era isso: o pote de ouro está lá na frente, sempre longe do alcance. E ainda teve os que se julgavam produtores, mas não sabiam o que estavam fazendo. Os grupos sofrem muito com a inexperiência dos outros. É difícil perceber o produto que se tem nas mãos, entender o mercado e criar as situações corretas.

Ralamos muito sem grandes conquistas econômicas e isso foi o mais perverso. Ficamos diante de um tipo de relação em que as pessoas se tornam nojentas. Elas traem os parceiros como se nada tivesse acontecendo e perceber isso é a pior hora. Passei por essa experiência de mesquinharia, de vale-tudo por sucesso e dinheiro nas artes plásticas também.

Depois de alguns anos nesse dilema, minha mulher foi quem melhor resumiu a situação: as pessoas gostavam da minha arte, davam importância. Era preciso aprender a fazer dinheiro com ela. Isso era o que eu não tinha. Era foda estar na capa da Folha de São Paulo num dia e, no outro, ir pra rua fazer pesquisa de opinião para garantir a sobrevivência.

O último show do Virna Lisi foi na Fábrica de Macarrão, em Santa Tereza. Estávamos esgotados e nem fizemos divulgação da festa. Fomos para cumprir a agenda e coincidentemente a casa estava cheia. Naquela semana, tínhamos recebido uma carta da MCA nos dispensando, pelo correio: “Prezado César Maurício, infelizmente seu contrato foi cancelado”. Nos reunimos na minha casa e foi o maior chora-chora. Eles foram embora, um a um, e eu fiquei. Apesar da depressão, ficamos aliviados. A banda era um peso.

O rompimento do Virna ocorreu entre 97/98. Ficamos muitos anos afastados, sem nos falar, exceto eu e Ronaldo, que fundamos o Radar Tantã e conseguimos quase mais 10 anos juntos. Esse projeto veio logo depois que o Virna acabou. A proposta era buscar outras possibilidades de música, muito mais folk, melódica e harmônica do que impulsiva. (...)

Consequentemente meu texto também se alterou. Eu estava num processo mais descritivo. No início minha busca era muito mais próxima da poesia concreta, do texto mais perto das artes plásticas que literal. No Radar a música me obrigou a ser quase parnasiano, com versos quadrados, métricos. Várias pessoas acompanham o Radar até hoje e tem gente no Brasil inteiro que gosta da banda, que nem existe mais. Ainda hoje recebo e-mails, com comentários sobre os discos. É uma música muito mais dócil, sutil e com nuances.

Começamos a divulgação do Radar em São Paulo, em 1999. Todo mundo queria saber o que dois caras do Virna estavam fazendo. Fizemos um videoclipe em desenho animado, e isso era vanguarda. Fomos premiados pela MTV como grupo revelação por essa ousadia de grupo independente. Fomos para os Estados Unidos, fizemos show no festival *South by Southwest*, no Texas.

Foi bacana demais, mas com o tempo a banda foi se degradingando também, cada um queria fazer seu próprio trabalho. O maior dos problemas foi que a cada dia eu chegava com as minhas músicas mais prontas, com texto, melodia, harmonia. Aí a galera disse “não, aqui é coletivo”. Foi neste momento que passei a acreditar que poderia fazer um trabalho solo. (...)

O retorno do Virna Lisi em 2009 foi resultado de muitos encontros. A gente não quer fazer do grupo um laboratório de tentativas. Ponderamos muito se realmente nossa volta interessa a alguém. Ficamos quatro anos nesta conversa até decidirmos que vamos tocar pelo prazer de levar a banda adiante. Estamos lavando a alma. Sentimos tanta falta disso que agora a gente se abraça e se beija a todo momento. Já não existem culpas e cobranças. Acalmamos nossos corações e sobrou espaço para música. O primeiro show foi ótimo, com muitas pessoas celebrando com a gente, cheias de saudades.

Acho que o Virna Lisi e o Radar Tantã marcaram uma geração, muito por causa da originalidade e verdade com que estes dois projetos foram desenvolvidos. Flertamos com o sucesso, mas nunca tivemos um auge comercial. Isso nos deu liberdade para fazermos o que tivemos vontade. Não existia outro compromisso se não com a gente mesmo, com o que acreditávamos.



Virna Lisi, Show, 2007.

Mais recentemente, fiz muitas coisas bonitas com novos parceiros. A Carol, que conheci através de meu grande e querido amigo Fernando Furtado. Fernando para mim é um cara que serviu e serve até hoje de estímulo. Ele me ajuda a resgatar coisas que tendo a largar, tanto na pintura como no texto. Ele me convidou para fazer a capa do Skank e convidou para fazer letras com a Carol. Ele é um militante da minha obra, das coisas que faço. Sei que ele gosta, ele critica. É até difícil falar dele.

Através dele conheci a Carol, que compõe canções lindas, que traduz muito bem meu texto... ela é minha parceira feminina, então quando estamos compondo juntos, quando estou escrevendo para ela tem uma suposta inversão de lugares, de papéis, um exercício interessante de escrever para uma mulher. Já faz 10 anos que nos conhecemos, eu e Carol e uma coisa legal é que estamos ambos ralando com nossas músicas, carreiras, discos, e trocamos muito, discutimos sobre o que é ser artista-solo, compositor e dar a cara a tapa. Sempre tivemos isso de um encorajar o outro.

Eu e Samuel Rosa também fizemos muitas coisas legais juntos, por causa da sinceridade com que conduzimos nosso trabalho. Com o Lô Borges também, pela mesma razão. (...)

Ter estudado arte foi algo definitivo pra mim, que me ajudou a ter um caminho a seguir. Desde o início do Virna, sempre senti falta do Brasil na música brasileira. Desse país que é o congado que passa na porta da minha casa e o motorista do ônibus do Jardim América é o chefe da guarda. Esse é o segredo. Quando um som é carregado de honestidade, fica atemporal.

Com o Radar Tantã, fizemos muitos shows. A gente podia avançar, mas eu não queria mais. Nem eles me queriam também. A experiência com

o Lô me instigou. Juntei minhas músicas, pedi licença. Banda, eu não quero mais. É chegado o meu momento (ALBERTO, 2010, p. 232/233).

O que depreendo desta história? Muitas coisas, entre elas o fato de que é com coração, pele, ossos e sangue que se constrói a vivência de qualquer artista, é da sua história que nasce sua obra, e que não existe arte sem a verdade, sendo esta, portanto, sempre uma autorrepresentação, de uma forma ou de outra.

Deste texto tão longo – mas necessário para a construção deste corpo-personagem chamado César Maurício – é possível retirar algumas reflexões. É importante destacar, em primeiro lugar, que, talvez dentro da cidade de Belo Horizonte ou mesmo em Minas Gerais, César seja um dos poucos artistas a transitar em várias áreas das artes, com sucesso e reconhecimento da mídia e público. Nesse sentido, é fundamental não esquecer quão relevante foram suas bandas Virna Lisi e Radar Tantã, além dos diversos prêmios por ele recebidos em mostras de vídeos e exposições em galerias.

Na área da música, em 2008 o artista gravou seu primeiro CD solo, que veio se somar aos cerca de 25 discos onde suas composições foram registradas, por ele ou por terceiros, incluindo uma coletânea lançada no Japão. César também vem emprestando sua arte como compositor e realizando parcerias diversas, que se perpetuaram em canções compostas pelos cantores brasileiros Lô Borges e Samuel Rosa, entre outros.

Ao buscar a (re)construção do personagem César Maurício, não por acaso escolho meu primeiro CD solo, gravado em 2008. Neste momento da vida, o que eu mais queria era interligar todos os meus lugares, os atos que escolhi para falar com o externo a mim. "Não posso devolver sem danos seu bobo coração" é um disco de músicas autorais. Sempre tendo o rock como base histórica para mim, nesta obra tive a possibilidade de unir artes plásticas e música, além do meu próprio corpo como suporte, para além da música.



César Maurício, show 2008.

A música apodrece quando se afasta muito da dança. A poesia se atrofia quando se afasta muito da música, já havia dito Ezra Pound. Assim, para mim, compor uma música ou escrever um poema é, sobretudo, um ato do fazer, conforme Paul Valéry, de refletir – uma tarefa complexa, buscar certezas em seu entendimento, que pode ser árdua também, tamanha a subjetividade envolvida.

Sim, sou poeta, mas não porque eu digo e sim porque, ao dizer que sou, em mim resta o ato de fazer. Esta foi a guia que construí para chegar a um trabalho musical todo concebido por mim – da capa ao ensaio fotográfico, das músicas às letras (poesias).

Uma vez fui indagado por um jornalista que acompanhava minha trajetória de músico e aspirante a artista plástico: "onde sua música se encontra com sua poesia e seus desenhos e pinturas?" Esta pergunta sempre tenho comigo, ela é inspiradora e é uma artéria nesta investigação.



César Maurício, foto ensaio para encarte CD César Maurício, 2008.



César Maurício, foto ensaio para encarte CD César Maurício, 2008.

Aparece aqui o artista, confundido com a própria obra – ou a ela superposto, ou por ela sobreposto – como o poeta que é mais conhecido do que lido através de seus poemas. No livro *Aurora*, publicado em 1881, Nietzsche, por exemplo, faz alusão ao processo de configuração da obra através do artista e revela que o seu juízo estético não é dirigido ao belo, enquanto resultado final do fazer artístico, mas ao belo oculto no interior do gênio que cria. Isto porque, no aspecto valorativo e hierárquico, Nietzsche acentua a prioridade do artista sobre a arte, na relação entre arte e artista.

E, assim, talvez o mais belo continue a se dar na escuridão, afundando, apenas nascido, na noite eterna – ou seja, o espetáculo daquela força que um gênio não emprega ‘em obras’, mas ‘em si como obra’, isto é, na sua própria dominação, na depuração de sua fantasia, na escolha e ordenação do afluxo de tarefas e ideias (NIETZSCHE, 2004b, p. 273, grifos do autor).

Cantar as próprias canções e letras é trazer o artista criador para frente da própria obra. Faz parte do meu fazer artístico, musical no caso, a tarefa de construir harmonias, melodias e arranjos que fazem parte de uma narrativa lógica para meus poemas/ letras. A ordem dos acontecimentos é variável. As melodias podem – ou não – sugerir rimas e movimentos, antecipando assim o texto.

Já os textos têm que funcionar de várias formas, serem lidos e ouvidos, bem como entendidos, vislumbrados, como uma leitura de imagens que suportassem essa unificação das linguagens e mensagens. Por isto na capa do disco me pareceu fundamental que parte das letras estivesse gravada na minha pele, e que as fotos fossem feitas no lugar em que eu estava morando naquela época, um barracão abaixo da casa que estávamos construindo.

Naquela época moramos aí por um ano, eu, Clarice, Benjamin e Nino. Durante este período compus cerca de 12 músicas que formaram este trabalho, todas em temas que, basicamente, tratam do dia a dia ou são relatos de observação sobre algum fato cotidiano. Ter o seu chão, seu chão em construção, como seu trabalho musical.

Se autorretratar poeta me parece tão falso quanto não aceitar este título. Na música, sobretudo na música pop, contemporânea, o texto cantado nunca esteve tão auxiliado por outras linguagens – vídeo, performance visual, coreografias e sons eletrônicos. O texto é emoldurado em um caixa, não só a rima e o ritmo dão sabores à música e ao texto cantado.

Talvez por esta simbiose, este estar indissociável – letra e música, imagem e corpo – eu tenha decidido publicar em papel aquilo que vinha a tantos anos jogando no ar em forma de som.

Coração

Não escreva poesias na madrugada!
A carne pode estar rasgada
amor!
Deixe esse papel sobre a mesa
ajeite os sentidos
esqueça o meio dia
esqueça as meias
escreva poesias
nas paredes
melhor lugar
para se guardar lembranças
guardar o som do grafite na cal
não escreva poesias na madrugada!
O mercúrio cromo não conserta nada!
Largue-me nu por mim
amor
goma!
Gostar!!!
sim!
Não!
Quem sabe nesse fim de dia?
(César Maurício, 2015)

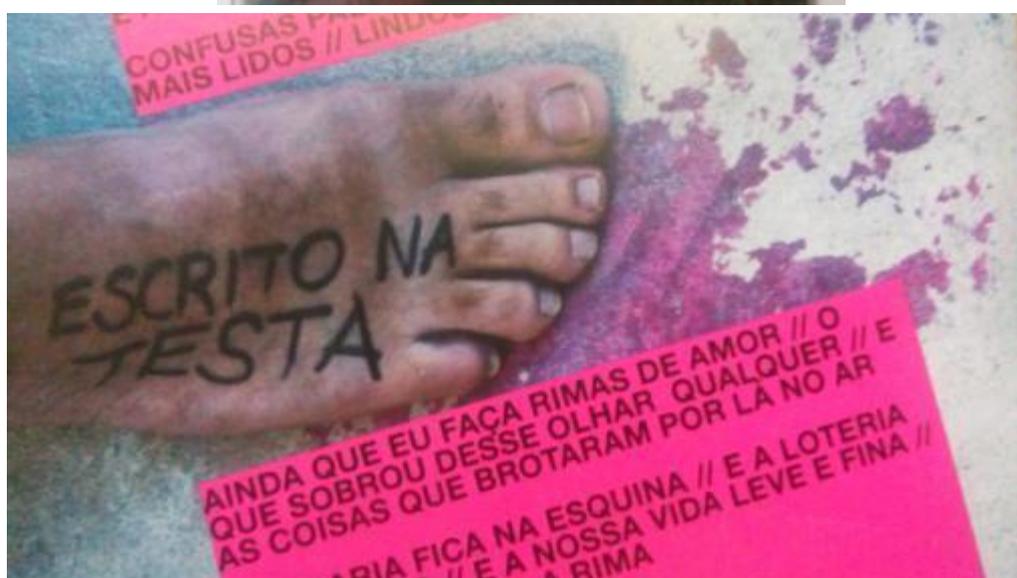
No ano de 2010, César lançou seu único livro, *Inflamável*, com material recolhido ao longo de 20 anos de carreira – tanto letras de suas composições musicais (para as bandas Virna Lisi e Radar Tantã e seus parceiros Lô Borges, Carolina Lima, Samuel Rosa e outros) quanto poesias nunca musicadas, escritas somente para serem lidas. O livro traz cerca de 150 poemas do autor, um resumo de sua grande e fértil produção, grande parte já registrada em disco, além de suas xilogravuras e desenhos, imagens criadas por ele, muitas das quais produzidas especialmente para a publicação. O prefácio foi escrito pelo poeta e pesquisador Marcelo Dolabela⁷, com o título “CÉSAR MAURÍCIO – A GESTUALIDADE RÍTMICA DAS PALAVRAS”.

⁷ Marcelo Dolabela, falecido em 2020, foi um poeta e pesquisador de música e poesia. Mestre pela Universidade São Marcos. Além de roteiros cinematográficos publicou vários livros, entre eles: *Coração malasarte. Radicais. ABZ do rock brasileiro. Breve história da música de Belo Horizonte. Hai Kaixa. Poeminhas & outros poemas. Lorem ipus – Antologia poética & outros poemas.*

O título do texto traz um pouco da reflexão que tenho buscado nesta tese e mostra como o fazer artístico é integrado e de certa forma indissociável. Afinal, onde começa a música e onde termina o gesto da arte? Como palavra, ritmo e gesto se completam e se integram?

Apesar de ser este um prefácio a um livro de poesias, trazia também letras de música produzidas por mim para minhas bandas e para meus parceiros. É importante transcrever aqui alguns de seus trechos principais, *ipsis literis*, uma vez que ilustram justamente como eu (este tal artista César Maurício) construo minha própria obra. Vejamos:

1. É impossível falar da poesia, da pintura, das animações, da música e das interpretações de César Maurício separadamente. Só é possível falar da *ARTE* de César Maurício.
2. Sua *multimidiunidade*, embora apresente características tópicas em cada fazer, traz uma planta-baixa – diriam os jungianos: um arquétipo; diriam os freudianos: uma angústia / uma marca. Isto é: a expressão é *multi*; mas o autor é *mono*; a obra é *pluri*; mas o ser é *único* – e não *uno*.
3. Em qualquer *medium*, a sua digital está impressa.
4. Como podemos ler em três fotos ilustrativas do encarte de seu disco-solo [*Não posso devolver sem danos seu bobo coração*]; No peito de um pé: *ESCRITO NA TESTA*; em uma perna: *OS BURACOS NO CÉU*; e em uma palma de mão: *ESCOLHA*.



César Maurício, capa e contracapa do disco Não Posso devolver sem Danos seu bobo coração,

2008.

5. Palavra + Imagem para música. A questão é de *escolha*.
6. Em sua obra, não há como indicar qual *fazer* é central e qual é auxiliar. Os seus desenhos são poemas; os seus poemas são animações; as suas animações são canções.
7. Aqui o conceito de Décio Pignatari de *mídia auxiliar* não tem muito lugar. Aqui estamos mais para Maiakovski: *em mim a anatomia ficou louca, sou todo coração* [ou *criação*].
8. Assim, podemos ampliar *ad infinitum* a máxima de Ezra Pound: *A música apodrece quando se afasta muito da dança. A poesia se atrofia quando se afasta muito da música*.
9. Seguindo na esteira de James Joyce e da poesia concreta. A poesia (como fazer artístico) é *motoverbivocovisual*. Tem: movimento + sentido + som + imagem. (...)
33. A feira de poetas (com obras livrescas publicadas) e de cantores e/ou letristas, na música brasileira, é imensa: Abel Silva; Aldir Blanc; Alice Ruiz; Antônio Cícero; Arnaldo Antunes; Bernardo Vilhena; Cacaso; Capinan; Chacal; Duda Machado; Fausto Fawcett; Fausto Nilo; Galvão – dos Novos Baianos; Gato Jair – do Último Número; Geraldo Carneiro; João Carlos de Pádua; Juca Chaves; Murilo Antunes; Nuno Ramos; Paulo Leminski; Rogério Duarte; Ronaldo Bastos; Ronaldo Santos; Rubinho Troll – do Sexo Explícito; Thiago Araripe; Torquato Neto; Vinicius de Moraes; Vitor Ramil; Walter Franco; Zé Ramalho; entre outros.
34. CM [além de artista plástico e vídeo-artista] habita esse Olimpo autoral. Embora, cada poeta/cantor e/ou letrista citado tenha sua própria oficina de criação, um traço comum há entre eles.
35. Mesmo não sendo possível, em sua *totalidade*, diz qual texto foi escrito para ser impresso, qual para ser musicado, qual que foi musicado *a posteriori*, qual que foi feito a partir de melodia já existente, qual nasceu em conjunto com a melodia, uma característica subjaz na maioria dos textos cantados: uma busca pela sonoridade (rimas, métricas mais regulares, retomadas de temas, etc.). (...)
38. A oficina irritada – à La Drummond – de César Maurício parece seguir aquele velho slogan de uma loja de departamentos que anunciava vender da *agulha ao helicóptero*. Tudo na mesma gôndola. Cada “coisa” seguindo seu objetivo. (...)
42. O vendedor de bíblias do conto *O livro de areia*, de Jorge Luis Borges, pede para seu futuro comprador absorver e observar bem *a capa, a lombada e cada página* da obra.
43. *INFLAMÁVEL* é um título *mise-en-abyme* – uma queda vertiginosa em significados que trazem novos significados. Lendo as labaredas, podemos ver que as labaredas são outras labaredas.
44. São várias e múltiplas e se desdobram, principalmente, na palavra-chave SOL e seus campos de semelhança / dessemelhança: DIA, MANHÃ, LUZ / CHUVA, SOMBRA, etc.
45. *INFLAMÁVEL* é toda a obra. *SOL* é cada uma de suas etapas. (...)
50. Aí, o jogo fica até bem melhor. Mas deixemos esse *cata-sentidos* para quem queimar os olhos nesta combustão *fahrenheitiana*. Pois, aqui, precisaríamos de trilha sonora. E os discos do Virna Lisi, do Radar

Tantã, o solo do César Maurício e outras tantas parcerias estão à mão para iniciarmos uma nova jornada. (Dolabela, in ALBERTO, 2010, p. 11/17).

O compositor e poeta Arnaldo Antunes diz que

A origem da poesia se confunde com a origem da própria linguagem. Talvez fizesse mais sentido perguntar quando a linguagem verbal deixou de ser poesia. Ou: qual a origem do discurso não-poético, já que, restituindo laços mais íntimos entre os signos e as coisas por eles designadas, a poesia aponta para um uso muito primário da linguagem, que parece anterior ao perfil de sua ocorrência nas conversas, nos jornais, nas aulas, conferências, discussões, discursos, ensaios ou telefonemas. Como se ela restituísse, através de um uso específico da língua, a integridade entre nome e coisa — que o tempo e as culturas do homem civilizado trataram de separar no decorrer da história (disponível em www.arnaldoantunes.com.br).

Fato é que a poesia, assim como a prosa, surgiu de forma coletiva, em rituais de contar histórias e cantorias, rituais religiosos, sexuais, colheitas e convívios coletivos. Arnaldo Antunes propõe ouvir a poesia pura que se encontra nas relações entre o ser humano e as coisas, o corpo e a pele, os sons emitidos pela boca e toques, o corpo presente na fala. Antunes ainda cita Décio Pignatari, que chama a atenção para o verbo SER, que tanto em chinês quanto em tupi não existe como verbo de ligação, ser algo ou alguma coisa, o ser se manifesta nas coisas elas próprias.

Se por um lado a poesia nasce de forma coletiva e para o coletivo, a poesia, nos moldes atuais, é quase sempre a habilidade de uma pessoa expressando seu pensamento singular sobre algo ou alguma coisa, ou uma observação sobre um ou muitos fatos. Dentro desta ótica, a poesia passa a ser a representação de um sentimento pessoal qualquer, uma opinião, que pode vir a se transformar em um sentimento coletivo, uma bandeira, uma palavra de ordem, um hit musical de sucesso e fama, digamos, algo que fale ao coletivo.

Aqui, no caso estudado as poesias e letras de música que foram recolhidas no livro cumprem os dois papéis. De um lado falam de mim, do personagem que se autorrepresenta e se apresenta para o público (leitor ou ouvinte). De outro são coletivas, pois antes de ser livro foram cantadas por vários grupos de pessoas em meus shows e de meus parceiros – ora poucas, ora muitas – que reproduzem e se apropriam de versos de um artista individual.

Estes versos podem servir para milhares de pessoas individualmente, fenômeno este que se dá quando ouvimos ou cantamos canções em casas de shows, shows de um modo geral ou mesmo no banheiro. A música, no meu trabalho, é o suporte para meus textos.

Enfrento os textos como imagens. Compor textos, para mim, é compor através das palavras e seus significados, imagem amparadas por ritmo e melodias que formam, afinal, um bloco sensorial.

Ossos

A fotografia dos corpos sustenta o culto de uma modelização infinita antes de qualquer processo de significação dos sentimentos e dos afetos. Por sua multiplicidade, pela captação em imagens de uma quantidade inacreditável de expressões, ela reintroduz, todavia, o enigma do outro. Não há jamais retrato definitivo, as expressões captadas, se sucedem se amontoam se misturam, e entre uma pilha de fotos eu escolho uma ou outra (JEUDY, 2002, p. 45).

Se a história contada por mim tem muito de minha trajetória na música, também é preciso contar outra parte, minha vida na animação. Afinal, cinema de animação foi minha formação original na escola de Belas Artes e um ofício que nunca abandonei. Prova disso são os mais de 30 filmes que já produzi, dirigi ou orientei, entre videoclipes, resultados de oficinas ou publicidade.

Em 2012 fui entrevistado pelo diretor Sávio Leite para seu livro *Subversivos: O desenvolvimento do cinema de animação em Minas Gerais*, lançado pela editora Favela é Isso Aí. Transcrevo a seguir alguns trechos para dar a conhecer esta parte de minha trajetória:

Eu me formei em Cinema de Animação na UFMG em 1992. Formei na época em que a gente tinha que filmar em 16mm. Era um dilema, dentro da escola, porque eu transitava em todas as oficinas, todas as cadeiras... Então eu estava formando em desenho animado, em cinema, mas fazia escultura, gravura, pintura, desenho...

(...) Depois fiz pós-graduação na Escola Guignard, mais voltado para a área da arte-educação.

(...) Não entrei pra escola pra desenhar bem, nem pra pintar bem. Detestava as matérias técnicas. Eu acho que o meu trabalho como artista plástico serve para isso, para me permitir deixar rolar nas intenções, nas criações, na liberdade... Por exemplo, eu optei pelo

desenho e pela pintura por causa do traço, do gesto, da espontaneidade... e isso ajuda a me deixar mais à vontade.

(...) Eu saí da escola com um filme em 16mm, o *Álbum de família* (1995), meu primeiro desenho. É uma ficção e nesse trabalho já fiz uma opção pelas técnicas mais simples, mas que também são as que dão mais trabalho. Por exemplo, eu fiz um *pencil test*, o colori todinho, gastei 70 caixas de lápis de cor. Uma pilha grande de desenho... E na época a Clarice Libânio me ajudou, distribuiu desenho para um tanto de gente, amigas dela etc. As pessoas ajudaram a colorir o desenho, usando lápis de cor, foi uma delícia! Depois minha produção de desenho animado teve um buraco gigante – de 1992 a 1997 –, período em que só emprestei pequenas técnicas a vídeos de outras pessoas, ou até no meu trabalho mesmo. Foi aí, já dentro do universo digital, que comprei câmera, computador, e retomei essa coisa do desenhar com a minha mesa de luz, que eu guardo e uso até hoje, desde a época da escola. A partir daí produzi muito, mais de 50 curtas no total, metade em animação.

Fiz videoclipe de todo tipo... fiz um usando boneco, recorte que eu animei na geladeira, como se fosse imã de geladeira, para a banda Jason, do Rio de Janeiro, punk rock; depois fiz mais dois para os Astronautas, banda de Recife... um deles em desenho tradicional, outro onde eu já trabalhei só com *stop motion* e resolvia as coisas em três cômodos da minha casa. Fiz animação com o que tinha dentro da casa, eu, minha mulher, minha panela, filhos e chuveiro, coisas assim. Fiz uma série de coisas, brinquei com rotoscopia no videoclipe do Renegado, um cara muito bacana. E assim fui aplicando meu trabalho, ideias e técnicas, no trabalho dos outros. Depois eu fiz, a convite, um cenário digital do espetáculo teatral *Mania de explicação*, da Wanda Sgarbi, que até hoje está em cartaz. Nessa eu usei de tudo, usei outras técnicas, fiz a animação todinha no PhotoShop, com colagem etc.

Minha produção tem uma ou outra publicidade, alguns vídeos educativos, mas basicamente é de videoclipes e depois documentários. Fiz videoclipes pra mim mesmo também, pras minhas bandas... Com o Radar Tantã a gente ganhou um prêmio na MTV, com um videoclipe onde fiz roteiro, personagens, produção, direção e a animação. Trabalhei junto com outras pessoas, foi uma equipe, o que é muito interessante, quando misturamos mais de uma possibilidade... o desenho se transforma em vídeo que caminha ao contrário. Ele rodou bastante. Depois fiz um videoclipe bem careta, desenhiei na mesa de luz, voltei pra mesa de luz, pro *penciltest* e coisas desse tipo. Depois enfiei a cara, mas aí já não é animação mais, enfiei a cara um pouco em documentário. No trabalho que desenvolvi junto com a ONG Favela é Isso Aí, fiquei enfiado um pouco nesse universo do documentário e a animação ficou mais em caráter de oficina. Fiz várias oficinas com jovens, crianças, desde oficinas rápidas, de um dia, até de um ano.

(...) Eu me formei em 1992 com aquela impressão de que tudo bem, tudo certo, o cinema e a animação são bacanas, mas é inviável. Eu estava já no meio, caminhando para o fim do curso, quando montei uma banda, o Virna Lisi. Logo de início gravamos um videoclipe, que foi até um colega meu de faculdade que fez, o Bruno Vianna. Aí imediatamente a gente começou a fazer show pelo país inteiro e gravamos o primeiro disco. Essas coisas foram dominando meu mundo. Não tinha espaço e nem dinheiro para fazer desenho animado. Então fui

fazer música, que era o que eu já estava fazendo em paralelo com a escola. E, paralelamente, a pintura também tomou muito espaço, porque é uma coisa que independe de tecnologia, a tecnologia ainda é a tinta, o pincel e você. Então eu me dediquei muitos anos às outras artes, nunca longe das artes, mas sim da animação.

Qual foi o filme que trouxe maior visibilidade para o seu trabalho?

É um videoclipe que a gente fez, um trabalho coletivo. Trabalhei junto com o Maurício Gino, que hoje é professor da Escola de Belas Artes da UFMG, o Sérgio Vilaça e outras pessoas. Criamos uma equipe de trabalho, um grupo de colaboradores e fizemos um videoclipe todinho em desenho animado e todo feito em papel, da forma mais simples e careta possível, colorizado no Photoshop, o *Todos os dias*. Esse vídeo tocou demais no Brasil, rodou muito, na MTV, e eu pude perceber isso depois que eu voltei em São Paulo, fazendo show com o Radar Tantã, já não era nem o Virna Lisi mais, era outra banda, e as pessoas definitivamente conheciam o Radar Tantã por causa do videoclipe. E também dentro do país, a gente estava bem próximo, vamos dizer assim, da vanguarda, de você fazer videoclipe com desenho animado e usar essa técnica, que não chega nem a ser técnica, é só um facilitador, de escanear os desenhos e colorir no Photoshop, tem uma agilidade nesse lugar. Com esse vídeo a gente ganhou prêmio na Bahia, em Curitiba, no Ceará. Eu acho que é o vídeo que nos deu mais visibilidade.

Você recebeu um prêmio no MTV Vídeo Music, em 2000, pelo trabalho *Na dúvida atire*, realizado com o Radar Tantã. Qual foi a importância desse reconhecimento para a sua carreira? O que mudou depois desse prêmio?

Tínhamos já apresentado esse vídeo, *Todos os dias*, muito em função dessa minha carreira de músico também, mas não foi premiado. A MTV era um lugar de saída para esse universo digital, que começou a ficar intenso. *Todos os dias* foi um vídeo, e aí no ano seguinte a gente fez mais um vídeo, também animação. E conseguimos, ganhamos o prêmio de melhor demo clipe... Na verdade o prêmio não era para o vídeo, mas para a banda, como uma banda revelação, mas é aquela coisa, o vídeo é um veículo facilitador da música. O vídeo tem uma série de coisas bem interessantes para a época em que foi feito, coisas interessantes de se usar com simplicidade. A gente desenhava a partir da fotografia de cada um de nós do grupo. Então nos apropriamos do *frame* e, a partir do *frame*, e o vídeo se transformava em desenho. Deu muita visibilidade para a banda e por isso a gente acabou indo tocar nos Estados Unidos a convite do festival South by Southwest, no Texas. O vídeo é esse tipo de facilitador de caminho.

Sim, já ministrei várias oficinas, para crianças, jovens e adultos. Oficinas curtas, longas, com várias técnicas e de vários tipos. Há anos trabalho oficinas de animação, quando ainda não era moda por aqui. A experiência de trabalhar passando para as outras pessoas aquilo que você gosta de fazer, no primeiro momento é muito difícil, porque você vai já com uma coisa mais definida, já está numa etapa da vida que pode escolher... Mas aí quando vai trabalhar para despertar interesse em outras pessoas é problemático, acaba se deparando com suas próprias dificuldades e limitações. Mas é gostoso quando você percebe que alguém entendeu o que estava dizendo, entendeu a animação, entendeu

que ela vai além da mera diversão. Às vezes a pessoa nem está fazendo só desenho animado, está fazendo um curso lá, mas a intenção dela ali não é nem fazer o desenho animado, é perceber talvez outras coisas da linguagem. Então, se você consegue fazer com que essa pessoa perceba que a animação é mais do que só divertir, que ela é uma plataforma através da qual você pode dizer coisas realmente interessantes e importantes, que você pode perfeitamente sensibilizar, usar essa linguagem tão lúdica pra despertar outra coisa, aí é genial.

Fale do seu papel como co-idealizador do Guia Cultural de Vilas e Favelas, e sobre o seu papel como coordenador artístico da organização Favela é Isso Aí. Como você vê essa função de educador? Como você transmite a animação para crianças carentes?

Carentes de quê? De sabedoria? Que nada, eles são sábios demais, essa carência eles não têm. O trabalho do Favela é Isso Aí veio depois de outro trabalho. Sou casado com uma antropóloga, que trabalha basicamente com pesquisa. Foi um trabalho que veio do livro, de uma pesquisa que a gente fez, dentro de casa mesmo, na cozinha da casa, trocando ideias, como que nós dois podíamos juntar os nossos trabalhos, um trabalhando com cultura, outro trabalhando com arte. Então decidimos fazer uma pesquisa de coisas que não sabíamos. A gente sabe sobre as favelas da cidade, que existem X, Y, Z, mas a gente não sabe quem são essas pessoas que trabalham com arte. E aí passamos a pensar nisso, a Clarice Libânio desenvolveu uma metodologia e criamos a pesquisa. Fizemos a pesquisa durante três anos e virou um livro, inédito ainda, e até hoje não existe um levantamento com esse recorte e com esse questionamento. Eu o tenho como um trabalho muito mais da Clarice. A minha contribuição foi mais a percepção, na hora das divisões, do que poderiam ser considerados segmentos artísticos. Só que foi tudo tão bacana que a cidade ficou impressionada com o que viu, porque foi um escarafunchar de um lugar de onde só saía na mídia a imagem da violência, do bandido, ou do carente. Do nosso trabalho saiu, de imediato, um cadastro de sete mil pessoas envolvidas com arte em todas as vilas e favelas de Belo Horizonte. Foi quando entendemos que íamos continuar fazendo esse trabalho. Daí surgiu o Favela é Isso Aí. A ONG surgiu da pesquisa e continuamos levantando, fazendo um trabalho de aprofundamento, inclusive produzindo documentários dos artistas, onde me envolvi mais.

Nesse processo trabalhamos mais três anos, só que começaram a aparecer as demandas para oficina, que eu já fazia fora. Tinha feito oficinas para a Escola Guignard, para o Circuito Cultural Banco do Brasil, para o Fica Vivo, para o BID/Habitar Brasil, para a ONG O Amigo da Água, e outras. Essa do Amigo da Água foi com a Fundação L'Hermitage e o Instituto Marista Dom Silvério, também a convite. Quando o Favela surgiu efetivamente, as pessoas começaram a me convidar e convidar o Favela pra dar oficinas para crianças dentro das comunidades, e aí a gente foi se movimentando em função disso. Compramos equipamento mais móvel e fomos pra dentro das favelas fazer oficinas de animação com as crianças, para despertar nesses meninos a criatividade, o interesse, a oportunidade. Acho que, aí nessa hora, o desenho animado, as técnicas e tudo que envolve animação, tudo é muito mais rico. Associamos o despertar da criatividade ao despertar para si mesmo, para seu próprio valor. Quando trabalhamos

juntos, Clarice e eu, nas oficinas, entrava o recorte antropológico. Quem sou eu, comigo mesmo, no meu lugar, as minhas verdades e meus valores, dentro da minha rua, da minha casa, da minha quebrada. Usamos a animação para que essas pessoas pudessem falar um pouco de si e praticar a criatividade.

Acho que é isso, não é ensinar ninguém a desenhar, ou fazer desenho animado, ou que alguém vai sair animador, não é isso. Acho que antes de qualquer coisa temos que despertar pra nós mesmos, valorizar o lugar de onde viemos, qualquer que seja ele, para que você tenha força e coragem no peito para fazer qualquer coisa, aí é o lugar da criatividade. É assim que a gente pensa, e a coisa foi caminhando, foi avançando, o Favela é Isso Aí ficou conhecido no país inteiro, premiado inclusive como uma entidade que pratica a criatividade, em vários aspectos, até transformar pequenos valores de lei de incentivo em grandes trabalhos.

Então se eu estou falando que eu preciso fazer um trabalho que envolva pessoas, ele envolve mesmo, vou falar das pessoas, melhor, propiciar que elas falem de si mesmas. O livro é delas, ele tem registro, cadastro, de mais de 10 mil pessoas que trabalham com arte nas periferias. Então não é nosso mais, é pro outro, pra essa pessoa que quer trabalhar com arte ou quer perceber outras possibilidades na vida.

Com relação à estética, você acredita que há um diálogo entre a produção comercial e a alternativa? Se sim, de que forma elas se influenciam?

Eu acho que é um pouco do que eu estava dizendo antes também. O universo supostamente alternativo te deixa mais livre, inclusive para fazer porcaria. Não é porque, por exemplo, as coisas que eu fiz não são bacanas, nem tudo é bacana, ou só um pouco é legal. Até por causa desse "esculhambismo". Agora é onde se tem a liberdade de fazer muitas coisas. O universo comercial também permite isso, ainda mais se você tem dinheiro, se ele é comercial realmente, vai te permitir fazer coisas muito legais, como, por exemplo, o Conrado Almada, que trabalha com animação e é um moço que faz divinamente as coisas. Eu acho que ele se empresta ao videoclipe, mas faz com muito critério, e aí as coisas vão bacanas. Se for assim está tudo certo. Do contrário, o comercial ou tem que ser caretinha ou tem que ser muito correto, enquanto o outro é a possibilidade de experimentação mesmo, de chutar o balde.

Desta vivência trouxe comigo a experiência da criação compartilhada, o uso dos ferramentais do audiovisual e a certeza de que as possibilidades dentro da arte são maiores do que se imagina.

Pele

Dentro do medo
encontrei outra caixa
agora de vidro
nada escapa dos olhos vendo
tudo todo exposto totalmente
confuso e mudo
silencioso até o vento
algumas vozes no outro corredor
caixas e caixas amontoadas em andares
uns sobre os outros
dentro risos e lágrimas
afagos carinhos afogados
escandalosos sons calados
uma caixa dentro da outra os receios
dúvidas e meios
uma palavra
um silêncio
um gesto no escuro
outra palavra
outro silêncio
um sorriso
olhos abertos dentro do breu
(César Maurício, 2015)

É possível afirmar que entre meados da década de 1990 e início dos anos 2000, em função da demanda dos diversos projetos que assumiu, sua produção nas artes plásticas acabou por ficar em segundo plano, pouco visível ao público, o que pode ser percebido pela inexistente participação em exposições individuais ou coletivas neste período. Após um período frutífero, durante seus estudos em Belas Artes, César Maurício passou a dedicar-se mais intensamente à música e, posteriormente, ao audiovisual e à arte educação.

No meio da produção do Radar Tantã eu entrei em crise com a minha pintura. Não queria mais aquela mediocridade. Com o tempo, foi isso o que aconteceu. Meu trabalho como artista plástico ficou medíocre mesmo, já não era de coração, já não me tinha mais nas telas. Me perdi por causa do tanto de coisas que eu estava fazendo. E a pintura é assim: ou você pratica ou não tem jeito. Muita gente se aborreceu comigo quando renunciei.

Agora, sempre que tenho uma ideia, uma forma, faço o desenho e tatuo em mim, no meu corpo porque recolhi este trabalho para mim mesmo. Não é honesto quando deixa de ter relevância e o texto passou a ocupar mais lugar em minha vida. Joguei fora muita coisa, forrei o chão com outras. Para fazer sentido, precisaria evoluir como artista plástico e eu interrompi essa busca.

Por outro lado, eu precisava praticar o que eu me propus na academia. Tinha que fazer cinema e comecei a me dedicar ao videoclipe, brincar de escarafunchar o universo digital, sem essa de discutir arte. Comprei um computador e passei a resolver tudo dentro de casa.

Com os vídeos, participei de vários festivais e ganhei prêmios. Outras pessoas me pediram e fiz, tudo sem dinheiro. Foi assim com os Astronautas, de Recife, com um vídeo que foi parar em Barcelona, e com o Jason, uma banda de punk rock do Rio de Janeiro. Na lógica do escambo, eles apresentavam minha música para outras pessoas e eu ficava satisfeito. A ideia é fazer o máximo com o mínimo. Quanto mais fechada, focada, mais universal uma obra se torna. Quanto mais próximo, mais igual a gente fica. Esse passou a ser o meu norte. (...)

Esses últimos anos foram profundamente centrados na música e as artes plásticas foram para o buraco. Fazer escolhas implica em renúncia. Mas outro dia acordei disposto a retomar a pintura. Acordei de madrugada e desenhei muitas coisas nas paredes da minha casa. A qualquer momento, vou voltar a pintar porque existe um ponto de contato entre as artes, que está na questão da textura, da rua, do cotidiano. Está na intenção de se jogar na tela sem medo de rasgar o peito. As artes plásticas me consomem muito mais do que a música. Tocar é uma catarse que exercito várias vezes ao longo de um tempo. Gravo, ensaio, ensaio, ensaio e vou esgotando as falhas. Já a pintura fica como nasce. Isso provoca um desgaste muito maior.

Há quase 20 anos, fui convidado para uma exposição. O problema não era produzir as telas, mas levá-las para a galeria. Fiquei atordoado. Fui muito elogiado, e eu era apenas um estudante. Um crítico me chamou para conversar e eu me senti nu. Estava tudo ali exposto, meus sentimentos, sofrimentos, alegrias. Foi incrível, mas a arte tem que ser divertida, vir de um lugar completamente intenso, sujo, visceral. Eu me recusei a cuidar da minha obra porque o universo mercadológico da arte é muito desgastante. Prefiro ficar com meus amigos, subir ao palco, tocar minhas músicas, levantar e ir embora.

Há uns oito anos eu e a Clarice começamos a pesquisa para a produção do Guia Cultural de Vila e Favelas. Eu havia pedido demissão da Prefeitura, onde ministrava oficinas de arte para portadores de sofrimento mental, e, com o acerto, decidi comprar uma câmera para fazer valer o que eu estudei, que é cinema. (...)

Com a câmera, passei a fazer documentários das pessoas que descobrimos na pesquisa para o Guia. Seleccionamos cinco personagens, como a Dona Iracema. Ela tem mais de 70 anos e uma história linda. Eu e Clarice fomos ao Vietnã gravar com ela, que é uma heroína. Ela mudou meu conceito de entender e fazer arte. A partir daí decidi fazer simplesmente o meu papel e a minha obrigação, com coragem de continuar me dedicando à arte. Devo isso à dona Iracema, que canta e compõe, escreve as próprias letras.

Meu contato com a periferia também começou através da igreja, naquele grupo de jovens. Trabalhava muito, dava aulas de português para os meninos do Jardim América, organizava excursões, tocava violão, fazia trabalhos nas comunidades. Todo mundo da minha casa é desse jeito. Mas isso não tem a ver com uma forma religiosa de ver a vida. Não se trata do que se entende por generosidade.

Sou de origem simples, descendente de negros e tenho orgulho disso. Minha maior motivação é que não aceito ignorância, brutalidade, falta de educação. E me considero um cara de sorte porque, com todas as dificuldades, pude fazer faculdade e encarar minhas escolhas. Várias pessoas me deram oportunidade, então, é chegada a hora de retribuir, de criar condições para o outro (ALBERTO, 2010, p.225/228).

A força da obra obviamente não se perdeu com os espaços de ausência das galerias, principalmente porque não deixei de produzir, mesmo que não fizesse exposições. Também continuaram evidentes as características mais marcantes de minha obra: a multiplicidade e as multiáreas artísticas que percorro com meu trabalho. Os críticos de arte realçam esta característica, como o fez Walter Sebastião, do Jornal Estado de Minas, ao abrir com seu texto um de meus catálogos de exposição:

Há quase uma década, ainda que de forma irregular, César Maurício vem apresentando seus trabalhos nos espaços de arte de Belo Horizonte. A prática da música – ele foi vocalista do grupo Virna Lisi e tem sólidas ligações com o universo musical – mereceu dele atenções privilegiadas nos últimos anos. Mas é bom que se diga que a música nunca significou abandono ou ruptura com o declarado interesse pelas artes visuais.

Talvez por isso, pelo menos para quem conhece o artista, não seja surpresa observar a força e contundência de sua produção recente. Pode-se dizer com tranquilidade que estes anos de silêncio (ou melhor, de dedicação ao barulho pop contemporâneo), voluntária ou involuntariamente, só aguçaram a fome de pintura (e do barulho da pintura) que as produções de Cesar Mauricio sempre evidenciaram. Aliás, a música deu a ele tanto a segurança quanto a beleza comunicativa e poética da visualidade moderna. (...)

Em cena está uma matriz cara ao trabalho do autor: um tipo de imagem gráfico-pictórico (e não por acaso ele já se esparramou pelos dois setores: é dele a capa do último cd do Skank), urbana e emblemática, concisa e de grande impacto lúdico-dramático. Se já eram bons os primeiros trabalhos, diálogo quase solitário (por aqui) com as possibilidades abertas por Jean-Michel Basquiat, agora o artista avança por caminhos cada vez mais pessoais.

A produção recente sugere uma fornalha incandescente a derreter a fundir referências aparentemente díspares. Se os resultados são (saudavelmente) múltiplos, nunca traem o projeto que parecem perseguir e /ou construir: dar à pintura (que, aqui, é também dimensão metafórica, alusiva a uma certa qualidade de vibração da cor) uma personalidade forte, vibrante, capaz de dialogar em pé de igualdade com tudo o que faz a arte desse momento. Isso, num momento em que ela parece acoçada por impasses.

É, ainda, impossível deixar de observar o quanto a produção de César Mauricio ostenta uma expressividade, uma inteligência sofisticada e atitude experimental dignas de nota. A dimensão propriamente pictórica cresceu e, frise-se, na direção de uma pintura contemporânea que não tem medo de experimentar formas, suportes, técnicas, etc. A dimensão gráfica, por sua vez, vem se emancipando na dimensão de saborosas

esculturas, de fina ironia, que só ampliam os limites da proposição defendida pelo autor. Difícil, ainda, deixar de observar o quanto esta exposição tem um sabor de manifesto, em especial do trabalho de alguns jovens pintores (e de outros não tão jovens), a maioria ainda pouco conhecida de público, que, remando contra a maré, vão redefinindo a velha discussão sobre a pintura. Nesses trabalhos, nos caminhos que eles vão moldando, está muito da arte que vem chegando do futuro. (Walter Sebastião, Julho de 1999).

E o futuro foi a retomada intensa desta produção que ficou incubada. A produção plástica retornou alimentada pelo desafio de traduzir poesia e música em imagens, sejam elas desenhos, pinturas, esculturas, gravuras ou imagens em movimento.

Depois de mais de 10 anos sem mostrar ao público seus trabalhos em artes plásticas, César Maurício realizou a exposição Jardim negro, formado por uma série de xilogravuras nas quais vinha trabalhando há alguns anos, em paralelo à sua atuação na área da música e do audiovisual.

Nesse processo, o artista usou como suporte as madeiras que recolhia em lugares como construções, caçambas nas ruas ou sobras da serralheria de um amigo, materiais que foram expostos ao tempo ou que permaneceram por longo período ao relento, e que foram criando, assim, suas próprias rugas, rugas do tempo cravadas nas madeiras. A ideia foi, através do talhar das madeiras, mostrar a ação do tempo, ver o tempo agindo no resultado dos desenhos, nas xilogravuras, participando efetivamente na construção do trabalho, interferindo na imagem impressa no papel.

A partir deste relato, reflito que o um dos grandes motivos pelos quais faço opção, muitas vezes, pela xilogravura, vem de minha observação e intenção de carregar a imagem de “ruídos” e deixar transparecer a técnica, os acidentes do desenho e o corte na madeira, as marcas que a própria madeira traz, suas originais rugas, sua pele.

Ao mesmo tempo, a xilogravura me permite aproximar da técnica, que por si só já é bruta e secular, criada pelo ser humano para a reprodução em série de imagens e textos e que dialoga com técnicas como o grafite e o *stencil*.

Minha última exposição em Belo Horizonte foi na galeria do BDMG Cultural, no ano de 2012. Logo em seguida saí do Brasil para estudar Cinema de Documentário em Barcelona e, posteriormente, meu doutoramento em Arte Contemporânea em Coimbra – Portugal.

Em Barcelona, além da dedicação ao vídeo, mantive produção textual e gráfica intensa e alimentada pelas referências culturais dessa vivência particular. Um produto importante deste momento foi o documentário performático⁸ onde falo de presença e de ausência, memória, abandono e esquecimento do corpo, a partir de minha vivência e em referência à senhora que morreu sozinha no apartamento em frente. Um verdadeiro autorretrato deste momento, o vídeo traz meu corpo como um exemplo claro da solidão e da memória, temáticas muito presentes em meus trabalhos.

Neste vídeo autobiográfico gravo a mim mesmo em performance dentro de meu apartamento, em contraposição a imagens externas de uma janela de frente à minha. A moradora desse apartamento, minha vizinha de troca de gentilezas, morreu sozinha em seu apartamento. As imagens que apresento dela são de traços de sua existência e de sua memória, de suas plantas que foram ao longo de oito meses se acabando e suas roupas no varal. O vídeo performance busca assim uma interação da presença e da ausência do corpo e da imagem.

Estar sozinho, neste sentido, pode ter contribuído também para fortalecer a proposta de trabalhar a temática da autorrepresentação na arte, bem como a produção de trabalhos que poderiam ser chamados de autorretratos, que foram a tônica, a partir de então, em minha produção plástica.

Também durante minha estadia em Coimbra, para cursar o Doutorado, dediquei-me a produzir novas imagens de mim mesmo, como pode ser visto a seguir. Entretanto, apesar de estar sozinho no apartamento, como no caso de Barcelona, parece que aqui queria mostrar outro sujeito, outra imagem a partir do mesmo corpo.

Independente de um possível estado de espírito diferenciado, fato é que vejo que minha obra amadureceu e encontrou seu rumo. Qualquer que seja o suporte, tenho buscado mostrar meu próprio corpo, alma, vísceras e imagem, sobre as quais muitas pessoas já falaram e que continuam instigando reflexões e admiradores.

⁸ O vídeo pode ser visto no link <https://www.youtube.com/watch?v=OSBry1rlxxc>.



César Maurício, Óleo e acrílica sobre lona, 100x 100 cm, 2014.



César Maurício, Óleo e acrílica sobre lona, 100x 100 cm, 2013.



César Maurício, desenho lápis dermatográfico, pastel a óleo e tinta a óleo sobre lona, 130x160cm, Coimbra, 2015.



César Maurício, desenho a lápis aquarelado sobre papel cartão, 30x30cm, 2015.



César Maurício, desenho em Pastel sobre lona, 100x100cm, Coimbra, 2016,



César Maurício, Pintura sobre Lona, Coimbra, 2015.



César Maurício, desenho em Pastel sobre lona, 150x 100 cm, Coimbra, 2016.

VI Sangue: Vermelho de dentro



César Mauricio, Lápis e aquareladoe Tinta da China sobre papel, 42 x 27cm, 2017.

O conhecimento do nosso corpo e do corpo alheio nos atrai, sobretudo, à vertigem de um não saber, que induz construções imaginárias e desestabiliza o próprio princípio da relação especular. O olhar que dirigimos aos outros entra também em um jogo de espelhos sem ser submetido ao princípio de identificação (JEUDY, 2002, p. 55).

Em meus estudos na Universidade de Coimbra trabalhei com o tema do corpo como objeto da arte, discutindo os conceitos de autorrepresentação e o papel do corpo e sua imagem na arte. As pinturas e desenhos trazem uma reflexão sobre a autorrepresentação do artista, bem como a imagem do corpo na arte. Neste período me dediquei especialmente a produzir pinturas e desenhos de mim mesmo, como forma de representação do meu e de diversos corpos e imagens possíveis dentro da discussão contemporânea.

Produzi, neste tempo, uma série que chamo de *Vermelho de dentro*, que pretende ser um livro lançado e também uma exposição, produtos de um processo contínuo que liga as várias partes de mim mesmo. O termo “Vermelho de dentro” busca significar ir além da pele, abaixo e dentro, onde somos todos iguais, onde a imagem nossa se torna uma só como seres. É aí quando a cor definitivamente diz o quanto somos iguais, ao passo que a imagem externa e suas cores se encontram em lutas, em conflitos, em mutações por toda a superfície, sobre o corpo.

A ideia inicial da serie nasceu quando – durante meus estudos no Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, Portugal – eu buscava, e ainda busco, algo que se relacionasse com a imagem do corpo em si, em seu momento mais puro ou primitivo. Buscar essa imagem que pudesse significar ou que dialogasse com o que é comum entre todos os corpos humanos.

Foi assim que cheguei à cor vermelha como sinônimo de existência, distante da nossa imagem externa, da pele e suas feições que nos caracterizam como indivíduos únicos. O vermelho aqui apresenta o verso ou o avesso, o dentro aquilo que não vemos de nós mesmo, a massa que se encontra envolvida pela pele, onde nos apresentamos com diferentes marcas e timbres. Em seu livro *Le petit livre des couleurs*, que surge de uma conversa com o jornalista Dominique Simmonet, Pastoreau diz que na antiguidade havia uma tríade das cores preto, branco e vermelho, sendo o Branco aquela que não tinha cor; o Preto o que era sujo e o Vermelho considerada a única e verdadeira cor.

O Vermelho, ao longo da história social e na própria arte, carrega vários outros sentidos simbólicos, tais como a Morte, o Inferno, as chamas do demônio, a carne impura, os crimes, o pecado e todas as impurezas do sangue, mas também o Amor. O Vermelho mais intenso era marca de poder entre a aristocracia e os padres da igreja católica. Para o autor, a partir do século XIII e XIV, até os Papas começam a se vestir de vermelho, assim como o diabo, tudo derivado da mesma história: a do fogo e do sangue.

Levando em consideração estas e outras significações sobre a cor vermelha, sistematizei meu método de trabalho simplificando as possibilidades da cor, extraindo a cor preta do desenho (que, em geral, serve ao contorno) e usando a linha como massa e forma que se expande, e não um traço que crie limites ao desenho. Assim é com o vermelho que de fato carregamos dentro de nosso corpo, que se expande, dilata e, quando exposto em situações extremas – um corte, um rasgo, o ferimento na pele e carne – mostra que por dentro somos todos os mesmos seres, seres que sangram.

O contraste entre o branco do papel e o vermelho da tinta carregam no branco a ausência da cor, ou todas as cores em diálogo, com a presença da existência da cor um dia tida como única representante da vida e da morte, da dor e do corte, do céu e do inferno e conseqüentemente dos que sangram em vermelho. Toda essa indagação traz para minha pesquisa a possibilidade de experimentos com a expressão, traços, transparências e intensidade da cor e formas.

Em alguns raros momentos exploro as palavras como uma parte do próprio desenho, como um suporte. Não para a imagem, mas sim um caminho para irreverência e sarcasmo, que são fundamentais no caso desta série de desenhos e pinturas, assim como na maior parte da minha obra.

A série *Vermelho de dentro*, mostrada a seguir, tangencia incorpora e une no meu trabalho a autorrepresentação, o corpo do artista, a ação na construção de um diálogo artístico, através do desenho e da pintura.



César Mauricio, Tinta da China sobre papel, 42 x 27cm, 2017.



César Mauricio, Lápiz dermatográfico sobre papel, 42 x 27cm, 2017.



César Mauricio, Lápiz dermatográfico sobre papel, 42 x 27cm, 2017.



César Mauricio, nanquim sobre papel, 42 x 27cm, 2017.



César Mauricio, Tinta da China sobre papel, 42 x 27cm, 2017.



César Mauricio, Tinta da China sobre papel, 42 x 27cm, 2017.



César Mauricio, Tinta da China sobre papel, 42 x 27cm, 2017.



César Mauricio, Tinta da china sobre papel, 42 x 27cm, 2017.



César Mauricio, Lápis dermatográfico e Tinta da china sobre papel, 42 x 27cm, 2017.



César Mauricio, Lápis Tinta da china sobre papel, 42 x 27cm, 2017.



César Mauricio, Lápis Tinta da china sobre papel, 42 x 27cm, 2017.



César Mauricio, Lápis dermatográfico e aquarelado sobre papel, 42 x 27cm, 2017.



César Mauricio, Lápiz dermatográfico sobre papel, 42 x 27cm, 2017.



César Mauricio, Tinta da china sobre papel, 42 x 27cm, 2017.



César Mauricio, Óleo sobre tecido, 110x110cm, 2013.



César Mauricio, Óleo sobre tecido, 110x110cm, 2013.



César

Mauricio, Lápiz dermatográfico sobre papel, 42 x 27cm, 2017.



César Mauricio, Lápiz dermatográfico sobre papel, 42 x 27cm, 2017.



César

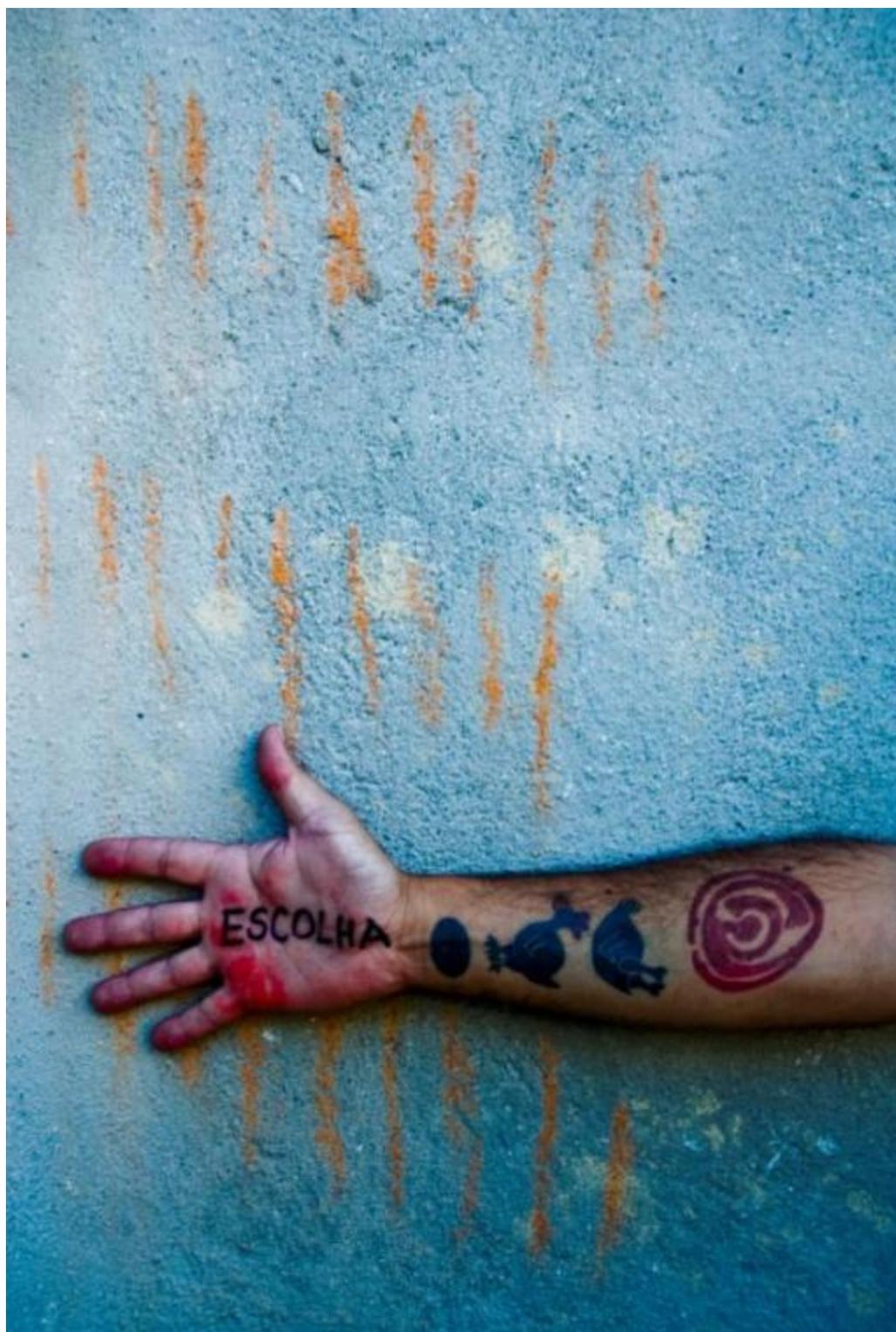
Maurício, Lápis dermatográfico e aquarelado sobre papel, 42 x 27cm, 2017.



César

Mauricio, Lápis dermatográfico sobre papel, 42 x 27cm, 2018.

Considerações finais: meu corpo, objeto da arte



E você olhava o céu
Procurando o que ver
Quando veio um avião
Logo quando ia dizer
Logo quando ia dizer
O que é que vamos ver
E eu olhava o céu também
Procurando te ver
Sob o som desse avião
César Mauricio (2008)

Olhar para si mesmo e buscar um outro, construir passo a passo uma imagem, uma história e uma trajetória, mostrar aquilo que nem mesmo você percebia, usar o espelho de Derrida como instrumento de (re)conhecimento, criar processos, metodologias e gestos, como Gaëtan Lampo, formas diversas de introduzir o sujeito-artista na obra de arte, a exemplo de Kawasi. Este trabalho, à sua maneira e inspirado em vários artistas, incluso em minha própria obra, foi um percurso de busca, em vários sentidos.

A difícil tarefa de encerrá-lo precisa ser agora enfrentada, certamente sem a pretensão de trazer respostas prontas. Assim, estas Considerações finais trazem um olhar para o futuro, portas abertas para se pensar novas possibilidades e outras perspectivas sobre a construção da obra de arte a partir do corpo e da autorrepresentação.

O que tentei mostrar ao leitor foi a construção, através de vários fragmentos, de uma obra de arte que tem o corpo com suporte, matéria e processo. De um lado, esta tese é resultado de minha vivência e dos meus estudos no doutoramento em Arte Contemporânea do Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, Portugal. É claro que foi aí que consegui traçar uma linha de raciocínio e adquirir novos conhecimentos que vieram a se somar a reflexões que já vinha fazendo há vários anos. Por isso, por outro lado este trabalho é bem mais antigo, pois fala de minha trajetória profissional, minha prática artística e meu olhar sobre o trabalho de outros artistas e experiências, que vieram a se somar aos meus próprios caminhos.

Esta trajetória, que busquei apresentar, e espero que tenha sido agradável, tem como marco o ano de 1987, quando comecei o curso de Bacharel em Belas Artes. Desde então, e ao longo dos últimos 32 anos, tenho vivenciado vários campos das artes,

incluindo minha passagem pela música, a poesia, as artes plásticas e o audiovisual, transitando por diversas linguagens artísticas.

Esta experiência, para além de apresentar uma trajetória supostamente fragmentada ou desconectada, me permitiu aproveitar as potencialidades de cada uma destas linguagens para compor uma obra única, coesa e consistente, opinião esta que tentei embasar nas falas de terceiros e nas próprias imagens dos meus trabalhos. Para mim, é através destes múltiplos fragmentos artísticos que se delineia um personagem, no caso em pauta o artista César Maurício.

Foi a partir destes fragmentos que construí minha própria obra e meu personagem: a música, o texto, os desenhos, a pintura, o vídeo, enfim, todas as linguagens pelas quais transito foram postas a serviço de um único corpo e um sujeito a ser decifrado.

Por mais que não tenha construído oficialmente heterônimos neste processo – talvez muita ousadia e pretensão para um fã incondicional do mestre Fernando Pessoa – o fato é que houve e há diálogos entre as várias partes de minha obra, e, mais especificamente, dos vários de mim que atuam cada qual em uma linguagem. O César músico propõe ao César artista visual que faça um videoclipe seu e este responde construindo um desenho animado que retrata aquela música, antes pensada e escrita pelo César poeta. E assim os vários de mim acabam por dialogar entre si, ainda que todos chamados por um mesmo nome.

Destaco aqui que há um fio condutor para a construção deste personagem. Como busquei mostrar ao longo de todo o volume, venho trabalhando com a temática do corpo como suporte e, mais especificamente, como conteúdo e objeto da arte, através de suas mais diversas expressões. Há anos este tema tem estado presente em minha obra. Ao longo das décadas, tenho usado a imagem de corpos na pintura, na escultura, na gravura ou mesmo em minhas outras vertentes artísticas, como a música e a poesia.

Também foi importante para mim, ao longo destas reflexões, perceber que a ação de se construir uma obra de arte, seja ela pintura, desenho, cinema ou música, necessita de metodologias do uso do corpo que criamos antes de executarmos o trabalho, como pode ser visto na obra de Gaëtan Lampo. Assim, por mais que uma pintura ou desenho em seu final sugira espontaneidade, como na música e na

performance em cima do palco, essa ação foi sempre criada de maneira intencional e calculada.

Se a troca de mensagens transoceânicas com o Sr. Gaëtan foi breve e interrompida pela falta de resposta à minha última missiva, definitiva, em virtude de sua morte durante a elaboração desta tese, não se pode dizer que não tenha sido muito interessante como um exemplo de artista que dedicou parte de sua obra ao autorretrato e que criou um método para fazer-se como modelo e espelho de si mesmo.

Vale destacar ainda que o corpo como objeto da arte – parte de minha proposta artística e das reflexões de Jeudy – tem cada dia mais alçado importância na sociedade contemporânea. Como discuti ao falar do documentário performático e das novas tecnologias de comunicação e informação, nunca em épocas anteriores a imagem e os personagens foram tão reformulados. A presença das tecnologias, vídeos e fotos instantâneas postadas na rede mundial de computadores, quase em tempo real, põe na berlinda o corpo humano, fazendo com que nesse novo mundo a imagem do corpo passe a ser mais importante do que ele próprio (o sujeito que o carrega).

Para finalizar estas considerações, não posso deixar de afirmar que todo este processo de estudo, reflexão, investigação e prática artística – que me foi propiciado a partir de minha inserção no doutoramento em Arte Contemporânea da Universidade de Coimbra – foi também responsável por mudanças em minha própria obra. A partir dele foi possível me aperfeiçoar artisticamente, conceituar aquilo que já vinha produzindo e, ao final, consolidar minha prática artística e profissional.

Neste sentido, lembro que, para além das reflexões sobre a autorrepresentação e o corpo como objeto em meu próprio trabalho, pude me dedicar a elaborar obras novas, com o tema da autorrepresentação e do corpo, das quais são exemplos o *Capítulo Vermelho de Dentro* – que se materializará em um novo livro publicado no próximo ano – e o livro de artista anexo a este volume.

Estes trabalhos, desenvolvidos enquanto morei em Coimbra, são fruto de um ano de introspecção, alta produtividade e um encontro fecundo com o eu que mostrei nestas páginas, meu autorretrato. O vermelho representa para mim o verso, o avesso, o dentro, aquilo que não vemos de nós mesmo, a massa que se encontra envolvida pela pele, onde nos apresentamos com diferentes marcas e timbres.

Por fim, quero reafirmar que estas Considerações gerais, mais do que conclusões, devem ser vistas como portas abertas, questionamentos, enfim, considerações que conduzem o leitor para outras perguntas e novas propostas de pesquisas e estudos. Que o trabalho aqui apresentado possa ser um passo que nos instigue a pensar a arte como ferramenta, olhos para percebermos a nós mesmos. Assim, o papel da arte e do artista poderia ser entendido como o de observar, transformar, ressignificar imagens e corpos e devolvê-los para nossos olhos e sentidos, numa missão metafórica de questionar, contrapor e facilitar para que entendamos a própria existência humana.

Além disto, vale pensar a respeito da memória, do tempo, da história, da vivência de cada ser humano, como indivíduo e como espécie, das possibilidades de troca, relacionamento, compartilhamento, vida e morte presentes até mesmo na superfície de um único ser, com o auxílio luxuoso da arte como expressão da vida. Espero ter contribuído, à minha maneira, para a fundamental discussão a respeito das práticas artísticas, do lugar do artista e do lugar do sujeito face aos novos desafios da imagem e dos corpos na contemporaneidade e na sociedade do consumo e do espetáculo.

É claro que também me deparei com vários desafios e limites, lacunas teóricas ou falta de tempo para seguir com algumas possibilidades frutíferas e interessantes, que este tema abriu para mim. Estas lacunas / desafios são também importantes, tanto para saber que nenhum trabalho é completo – sendo apenas um fragmento do olhar de um ator específico, num momento dado –, tanto para me trazer o desejo e a proposta de continuidade do presente trabalho.

Referências

ALBERTO, César M. *A construção do personagem na obra de Fernando Pessoa e Jean Rouch*. Artigo elaborado como requisito parcial para o Doutorado em Arte Contemporânea. Universidade de Coimbra, Colégio das Artes, janeiro de 2016.

ALBERTO, César M. *Inflamável*. Belo Horizonte: Favela é Isso Aí, 2010.

ALBERTO, César M. *O documentário performativo e a ampliação do lugar do sujeito na contemporaneidade*. Trabalho apresentado no 3º. SITE/ Seminário Internacional Trabalho e Educação – Saberes em Trabalho. Universidade de Coimbra, Colégio das Artes, 30 de novembro a 2 de dezembro de 2015.

AMORIM, Victorhugo Passabon. *Diretor/Personagem: a narrativa subjetiva no documentário performático “33” de Kiko Goifman*. Trabalho apresentado no II 4 – Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 13 a 15 de maio de 2010. Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, 2010. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2010/resumos/R19-0490-1.pdf>, acesso em março de 2013.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

BARCELOS, Gabriel De. *Entre a Ressignificação e o Jogo: O tempo no Documentário Performático*. IN Cinema e Significação, Porto Alegre, Ano 13, Número 19, Agosto de 2008. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/4170/3168>, acesso em março de 2013.

BARTHES, Roland. *A Câmera Clara*. Editora Nova Fronteira: Rj, 1984.

BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil Anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BOURDIEU, Pierre. Estruturas, habitus, práticas. In: _____ *O senso prático*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2009. p.86-107.

BROECKMANN, Andreas. *Image, process, performance, Machine*. In Aspects of a Machinic Aesthetics lecture manuscript for the Refresh! conference, Banff/Canada, 29 Sept. 2005

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte; da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

D'INDY, Vincent. *Cours de composition musicale*. 2o livro, 2a parte. Paris: Durand, 1909. Citado em http://www.clem.ufba.br/queiroz/fuga_01/iniciofuga.html, acesso em fevereiro de 2019.

DA SILVA, Patrícia Rebello. *Documentário Performático: A Incorporação do autor como inscrição da subjetividade*. Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ, 2005.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Michel Tournier e o mundo sem Outrem – Posfácio* In TOURNIER, Michel – Sexta-feira ou os limbos do Pacífico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

- DERRIDA, Jacques. *Memórias de cego O autorretrato e outras ruínas*. Fundação Calouste Gulbenkian. Tradução Fernanda Bernardo, Lisboa, 2010
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- FALCI, Carlos Henrique Rezende. *Metadados e arquiteturas de memória em ambientes programáveis*. Texto Digital, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 148-173, jul/dez. 2012. ISSN: 1807-9288. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2012v8n2p148/23633>, acesso em 10/10/2013.
- FARIA, Nuno. *Gaëtan*. In: A.A.V.V - Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão: Roteiro da Coleção. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- FERRER, Diogo. *Imagem e Negação em Pessoa: Aproximação Dialéctica e Fenomenológica*, Colégio Das Artes, Doutoramento em Arte Contemporânea, 16 de Outubro de 2015 (A sair em *Olhar*, São Paulo, 2015).
- FIEL, Cecilia. *Lo Erótico y lo Pornográfico* in: OLIVERAS, Elena (Ed.). *Cuestiones del arte contemporáneo – Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas; elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade vol III - O Cuidado de si vol III*. Edições Graal. Tradução, maria Maria Thereza da Costa Albuquerque Revisão Técnica José Augusto Guilhon Albuquerque. 1985
- FREIRE, Marcius. *Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário*. Doc On-line, n.03, Dezembro 2007, www.doc.ubi.pt, pp. 55-65. Disponível em https://www.academia.edu/11891277/Jean_Rouch_e_a_inven%C3%A7%C3%A3o_do_Outro_no_document%C3%A1rio. acesso em março de 2016.
- GARDE-HANSEN, Joanne; HOSKINS, Andrew; READING, Anna. *Save as...Digital Memories*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009. Caps. 1 e 10, 2009.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- GROSSI DOS SANTOS, Lúcia. *A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise*. Revista Ágora v. V n. 2 jul/dez 2002. P. 229-247.
- HALL, James. *The Self-Portrait: A Cultural History*. Thames & Hudson: Londres, 2014).
- HARRISON, Charles. *Modernismo*. Cosac e Naify, 2000.
- HOLZWARTH, Hans Werner. *100 Contemporary artist*. Berlim: Tachen, 2009.
- JEUDY, Henri Pierre *O corpo como Objeto de arte*, . Estação Liberdade, Tradução Tereza Lourenço, 2002.
- KALLIR, Jane. *Egon Schiele was not a sex offender*. The art newspaper, junho de 2018. Disponível em <https://www.theartnewspaper.com/comment/egon-schiele-was-not-a-sex-offender>, acesso em abril de 2019.
- LE GOFF, J e TRUONG, N. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

- LOPEZ, Manuel José (editor). *Naomi Kawase - El cine en el umbral*. Madrid, Espanha: T&B Editores, 2008.
- MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e narcisismo. O auto Retrato contemporâneo*. Assírio & Alvim, Lisboa, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Livraria Martins Fontes Editora Ltda., São Paulo, 1994.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o Espírito*. Grifo Edições: 1969.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução: José Artur Gianotti; Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MOLDER, Maria Filomena in. GAËTAN LAMPO. *Une Chambre en Ville*. Novembro-dezembro de 1987. Galeria Diferença, Lisboa.
- NÉRET, Gilles. *Arte erótica*. Taschen: Lisboa, 1994.
- NEVES PINHEIRO, José. *O apelo do objeto técnico. A perspectiva sociológica de Deleuze e Somondon.*, Campo das Letras Editores, 2006.
- NEVES, Maria Eduarda Dias. *Sobre o Auto-Retrato. Fotografia e Modos de Subjectivação*. Tese de doutoramento. UNED - Facultad de Filosofía Departamento de Filosofía y Filosofía Social y Política, Madrid, 2012.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora. Reflexões sobre os preconceitos morais*. Tradução: Paulo César de Souza. Cia das Letras: Rio de Janeiro, 2004.
- POISSANT, Louise. *The Passage from Material to Interface*, In: Oliver Grau (Ed.) *Media Art Histories*, MIT Press, 2007, pp. 229-250. In: Oliver Grau (Ed.) *Media Art Histories*, MIT Press, 2007, pp. 229-250
- REYES, Paulo. Mídias. In *Quando a rua vira corpo*. São Leopoldo: Unisinos, 2005. p.37-61.
- SPULDAR, Rafael *Incertas figuras do real: a construção da personagem no documentário*. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1725-1.pdf>
- STEINER, Reinhard. *Egon Schiele. A alma nocturna do artista*. Editora Benedikt Taschen. Tradução Paula Reis, Redação e Produção Beatrix Shomberg. Lisboa, 1993
- SZTUTMAN, Renato. *Imagens perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch*. 28ª encontro anual da ANPOCS (outubro de 2004). Mesa “Jean Rouch, cinema, antropologia. Disponível <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/50254/54368>
- TOURNIER, Michel. *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- VALÉRY, Paul. (Org.: João Alexandre Barbosa). *Variedades*. São Paulo. Iluminuras: 1999.
- VAN DIJCK, José. *Mediated memories in the digital age*. Stanford: Standord University Press, 2007. Capítulos 1, 2, 4 e 5.

Catálogos das exposições de Gaëtan Lampo

GAËTAN LAMPO. *Gaëtan 1983*. Março-abril de 1983. Loja de desenho, Lisboa.

GAËTAN LAMPO. *Do sermão a Jan Sanders*. 28 de maio a 30 de junho de 1985. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

GAËTAN LAMPO. *Une Chambre en Ville*. Novembro-dezembro de 1987. Galeria Diferença, Lisboa.

GAËTAN LAMPO. *Contra Mundum*. Janeiro-fevereiro de 1989. Loja de desenho, Lisboa.

GAËTAN LAMPO. *Nmkitpah*. 31 de maio a 5 de junho de 1989. 2º. Fórum de arte contemporânea.

GAËTAN LAMPO. *A arte da Fuga I – La chambre verte*. Abril-maio de 1993. Galeria Graça Fonseca.

GAËTAN LAMPO. *A arte da Fuga III – A última morada*. 16 de março a 6 de maio de 1995. Galeria Valentim de Carvalho.

GAËTAN LAMPO. *Falar línguas*. Outubro-novembro de 1999. Galeria da Universidade Museu Nogueira da Silva / UM. Braga.

Sítios consultados

<http://conceito.de/retorica>

http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8962/2/ULFBA_PER_Carlos_Correia.pdf

http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=1&id=27

<http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/>

<http://www.cindysherman.com/biography.shtml>

<http://www.cinefrance.com.br/filmes/profissionais/jean-rouch>

<http://www.egon-schiele.net/>

http://www.miguelnabinho.com/artistas_ficha.php?lang=pt&art=5

<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/50254/54368>

http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0807-89672012000300003

<https://cinescontemporaneos.wordpress.com/tag/automatismo/>

<https://filmow.com/naomi-kawase-a153372/>

<https://revistaturana.wordpress.com/2010/12/21/os-documentarios-metafisicos-de-naomi-kawase/>

<https://www.felixkalmenson.com/oct-1-0000oct-16-0000>

<https://www.theartnewspaper.com/comment/egon-schiele-was-not-a-sex-offender>

Anexos

Anexo I - Troca epistolar - Transcrição das cartas de Gaëtan Lampo

Lisboa, 20 de julho de 2017

Caro Sr. Maurício

Começarei por pedir que me desculpe a demora em responder à sua carta de 25 de maio, que muito agradeço.

Acontece que nestas últimas semanas tenho sido forçado a procurar conjugar a concentração exigida pelo trabalho de tradução de poesia, que tenho em mãos desde há muito, com a dispersão que me tem sido imposta para a resolução, no momento certo, de questões de ordem prática, todas elas de natureza bem diversa.

Muito lhe agradeço também o envio de [coração] "Inflamável", que julgo refletir de perto quanto o César Maurício é diverso – e uno na sua diversidade. Quanto às músicas, não posso pronunciar-me, naturalmente.

Mas a música das palavras, essa entendo-a bem, e vale por si. Como os poemas, tão autênticos – vivência pessoal que não se esconde, que não o esconde (tenho especialmente presentes as poesias do capítulo 3 ou do capítulo 5). E também os desenhos, fortes e diretos. E o posfácio, "Montado" em elucidativo e convincente diálogo.

Um abraço amigo.

Gaëtan

(P.S. No verso da folha)

P.S. Tinha eu terminado havia pouco esta carta, quando recebi um telefonema do Sr. Diogo, filho do professor Roberto, perguntando se eu poderia receber nessa mesma tarde um envio que me era destinado.

Muito e muito obrigado pela sua gentileza, pelas duas belas gravuras e pela proposta de estrutura para a sua tese de doutoramento, a que ainda não dei a merecida atenção. Contudo, e pra não arrastar por mais tempo a minha resposta, segue desde já esta missiva.

Espero mandar-lhe brevemente alguns pequenos catálogos de exposições minhas (e fotocópias de outros), que talvez não conheça.

Até lá, outro abraço.

Gaëtan

23.7.

Lisboa 31 de Agosto de 2017

Caro Sr. César

Aqui vai um pequeno lote de catálogos e projetos que poderão ser de alguma utilidade para a tese de doutoramento que tem em preparação.

É com algum embaraço (e um tanto intimidado) que vejo meu trabalho merecer a atenção que lhe dispensa.

Espero poder enviar-lhe brevemente (e porque não disponho das edições originais) fotocópias de outros catálogos – não só mais completos em matéria de texto, como em termos de imagem.

Um grato abraço do

Gaëtan

Lisboa, 05 de maio de 2018

Bom dia amigo César Maurício,

Sobretudo alguns problemas (não particularmente graves) com a saúde estão na origem da demora em responder-lhe. As minhas desculpas.

Junto lhe envio algumas considerações centradas na auto-representação, que talvez possam ir ao encontro das perguntas que formula no anexo à sua carta do passado dia 3 de abril.

Difícilmente poderei acrescentar pouco mais. Suponho que são muito poucos os trabalhos de minha autoria que meu amigo conhece “ao vivo”. Seria muito bom que assim não fosse. Por outro lado, a documentação (catálogos, fotografias, vídeos) de que disponho é reduzida e geralmente de má qualidade.

Possam estas escassas quatro páginas de texto ser-lhe úteis. Bom trabalho.

Um abraço amigo

Gaëtan

①

Na sua maioria os meus desenhos resultam da observação do meu próprio rosto reflectido num espelho.

Para a sua execução, é indispensável que a disponibilidade do modelo coincida com a disponibilidade de quem desenha. Facto que na realidade nem sempre é fácil de conseguir.

Acrescentarei que não sou um profissional, não faço da minha atividade de desenhador a minha vida.

Quanto ao porquê da insistência na repetição do modelo, a resposta parece-me simples: enquanto eu entender – acertadamente ou não – que vale a pena ou me apetece tentar mais um desenho, só mais um, eu tento.

E os anos vão passando, embora muitas vezes os desenhos possam, involuntariamente, falsear (para mais ou para menos) essa realidade. No entanto, nunca dispenso o cuidado de registrar na folha de papel a data de execução.

A existir aqui a criação de “uma espécie de linha do tempo”, direi apenas que o tempo existe e, a haver linha, será uma linha quebrada.

②

Breve referencia a algumas obras:

- A arte da fuga –I – La chambre verte.

O título remete para o filme homônimo de François Truffaut. É um trabalho composto por 8 desenhos a pastel seco, feitos ao longo de vários meses com a intenção explícita de mostrar um “estilo” bem diverso de desenho para desenho, mas desde logo com o propósito de agrupá-los num só conjunto como uma só obra (Colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Goulbenkian)

- A arte da fuga - II- La vie de Delft

Trata se de uma obra composta por três desenhos sobre cartolina de formato razoavelmente maior (120 x 90 cm), que reúne num tríptico maneiras de fazer bastante distintas.

O primeiro desenho (da esquerda para a direita) foi traçado a carvão e depois riscado com o bico aguçado de uma tesoura.

No segundo, o traço do carvão é muito ténue quase diáfano.

No terceiro, o tratamento dado ao carvão, muito mais negro, carregado e com *sfumati*, contrasta abertamente com o tratamento dos anteriores.

(O título remete para um episódio de À la Recherche du temps perdu, escrito por Marcel Proust (Colecção particular).

- A respeito dos 27 desenhos de A arte da Fuga – III - A última morada, vejamos:

- Comecei por comprar um bloco de papel que por acaso tinha 28 páginas, melhor dizendo, folhas.

3

- Durante 4 meses fui desenhando nesse bloco, sem nunca saltar nem desprender uma única folha.
- Preenchido o bloco com 1 desenho por folha, desfiz o bloco, por forma a poder ver todos os desenhos em simultâneo.
- Verifiquei então que um desses desenhos destoava dos restantes em termos de relação imagem/ dimensão da folha.
- Retirei esse desenho do conjunto, deixando os demais alinhados em três filas horizontais sem alterar a ordem cronológica de execução.
- Não me pareceu mal. E assim ficaram.
(Colecção da Caixa Geral de Depósitos).

A designação geral de A arte da Fuga (I, II e III) poderá ser entendida na acepção musical de Fuga, ou seja, como escrita contrapontística.

De referir que há pelo menos três outras obras compostas por vários desenhos de auto-representação, sujeitos a serem expostos segundo uma ordem predeterminada, enquanto um todo:

- “Contra mundum”, 9 desenhos a tinta-da-China (Colecção da Secretaria de Estado de Cultura)
- “Agnus Dei”, 6 desenhos a lápis de cor com colagem (Colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Goulbenkian).
- “Adele H”, 6 desenhos a lápis de cor (Colecção do Museu do Funchal)

4

Noutros conjuntos, a que também dei títulos, os desenhos são “avulsos”. Exemplos:

- ”Nmkitpah”(Ne me quitte pas);
- “Photomatou” (Com um U no final e não com um n);
- “Fait-divers”;
- “A Engomadeira”;
- ”O Pensador”.

Refira-se ainda que “Algum Retrato”foi o Título de minha primeira exposição exclusivamente dedicada à auto-representação.

Gaëtan

P.S.1. – Não sendo eu canhoto, ocorreu-me recorrer ao uso da mão esquerda pensando achar nela um mestre superior ao meu querer, sem dispensar nunca uma atenta observação do modelo.

P.S.2. – Em nenhum destes trabalhos, como nos demais a que também dei títulos, haverá que procurar uma narrativa ou uma ilustração.

P.S.3. – Observa-se que os dados aqui disponibilizados procuram ser o mais objetivos possível. Em cerca de 40 anos, raras vezes me sujeitei àquilo a que se poderia chamar uma entrevista. Vou ser sincero: Não conto repetir (seja ela vídeo, áudio ou por escrito).

Anexo II – Livro de artista

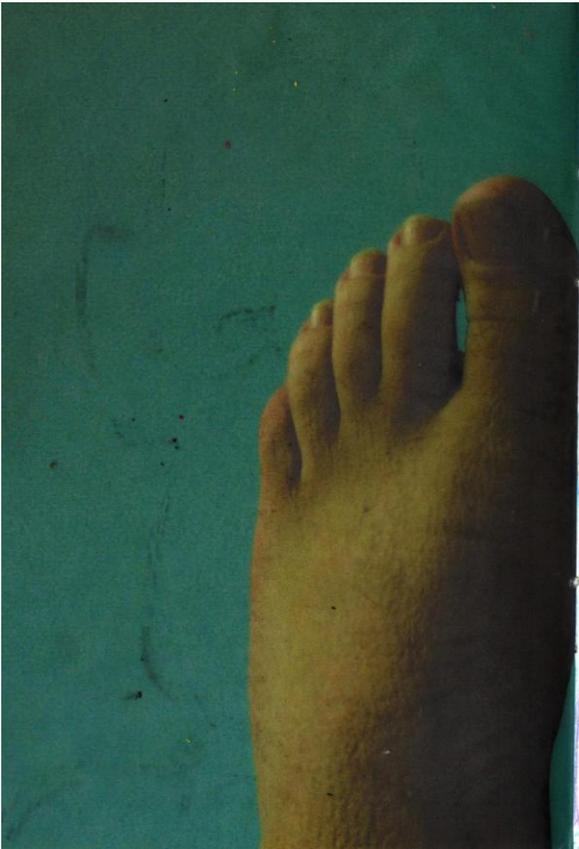
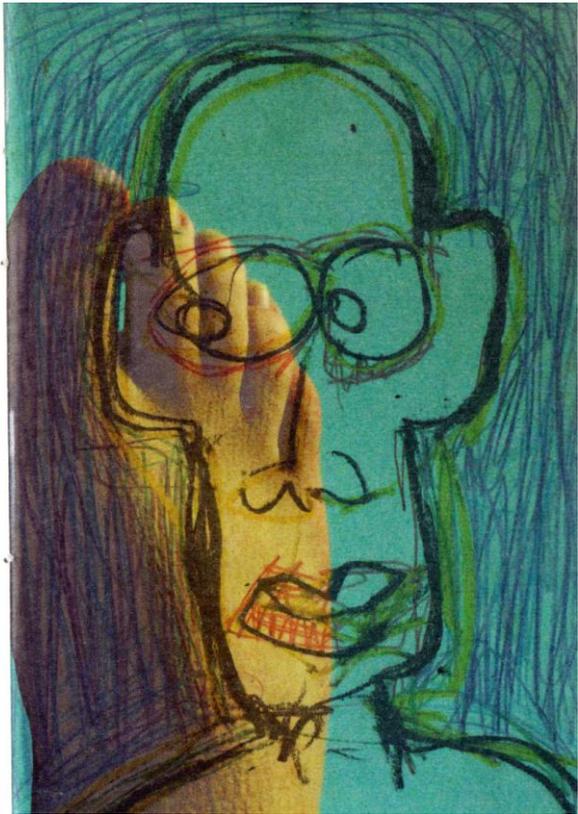
Durante 2016, sobretudo no início do ano, me alternei entre Portugal e Brasil, em virtude de meus compromissos acadêmicos e minhas questões familiares. Sendo assim, resolvi construir este livro de próprio punho durante este período. Quando ainda estava morando em Coimbra recebi a notícia da morte de minha mãe no Brasil, e tive que voltar para ver o que poderia fazer junto aos meus.

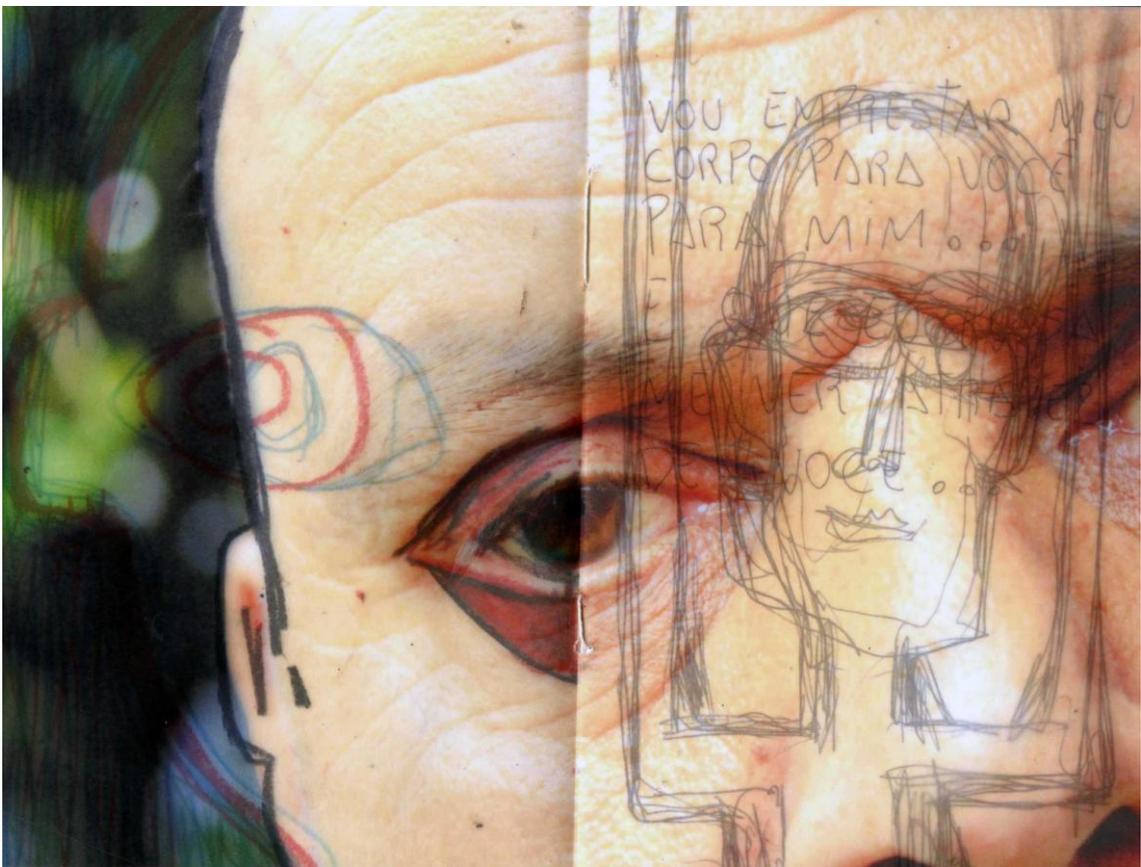
A composição do livro durou exatos 27 dias, período entre minha vinda ao Brasil e o meu retorno a Portugal e a meus estudos de doutoramento na UC.

Neste mesmo período o Brasil sofria com as maquinações do golpe político que culminaram no impeachment da presidente Dilma Rousseff. Usei este livro, construído, costurado, desenhado e moldado com minhas próprias mãos, para carregar uma partícula de minha trajetória e da história do meu país.

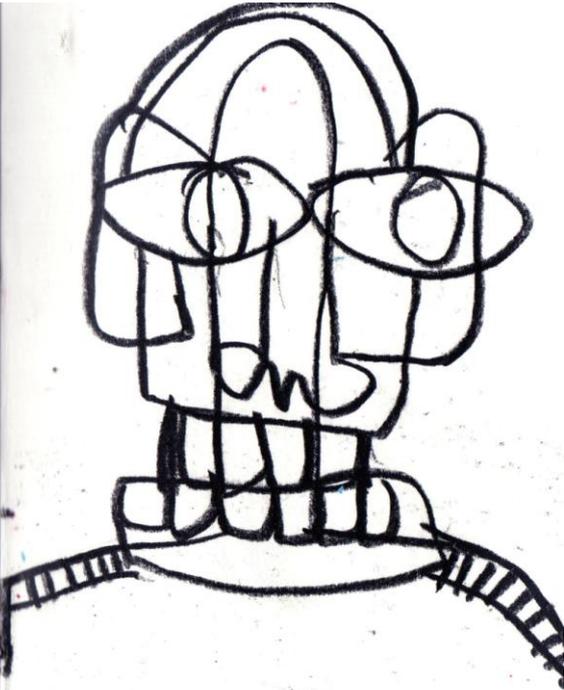
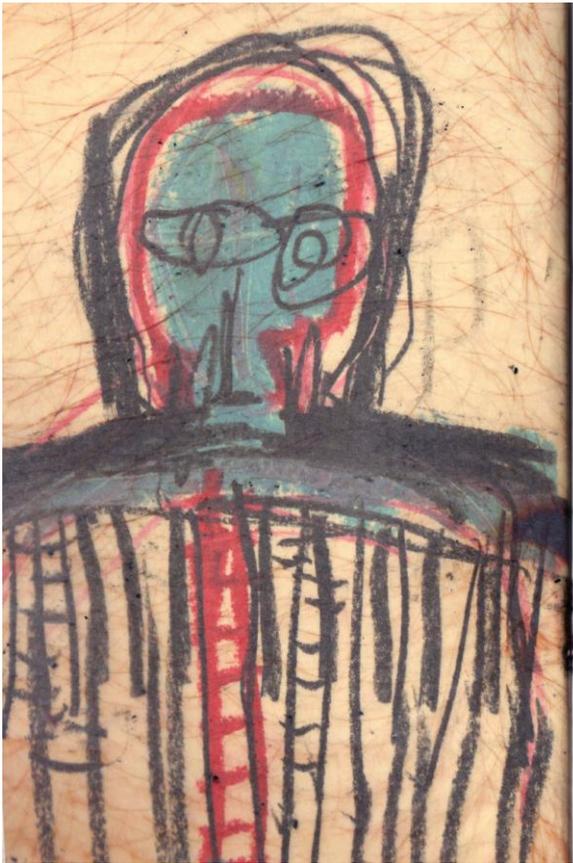
Repleto de significados pessoais, o livro trata de ser uma parte física que se estende ao meu corpo, um objeto único como eu, com todas as suas lacunas e seus simbolismos.

O livro, objeto único, contém 97 páginas costuradas à mão, alternando entre papel transparente e papel canson. Desenhos, escritos e impressão gráfica compõem seu conteúdo, do qual reproduzo, a seguir, algumas poucas páginas para conhecimento do leitor.

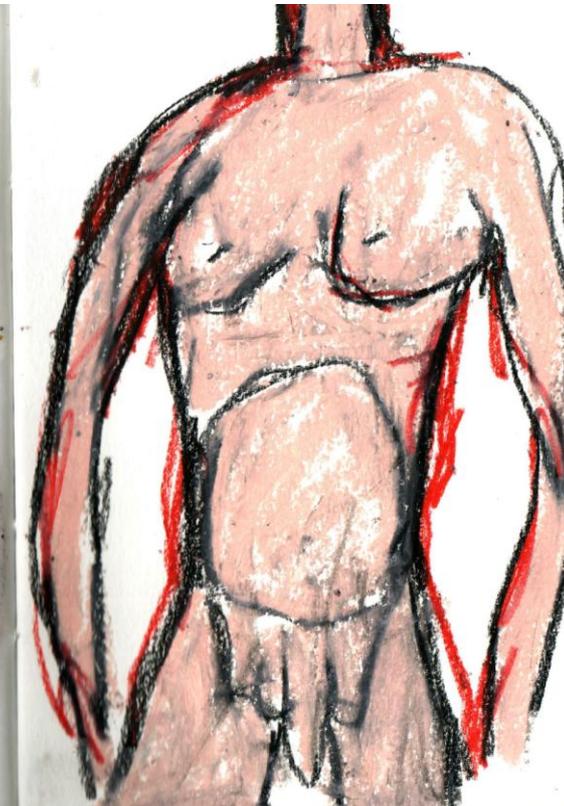




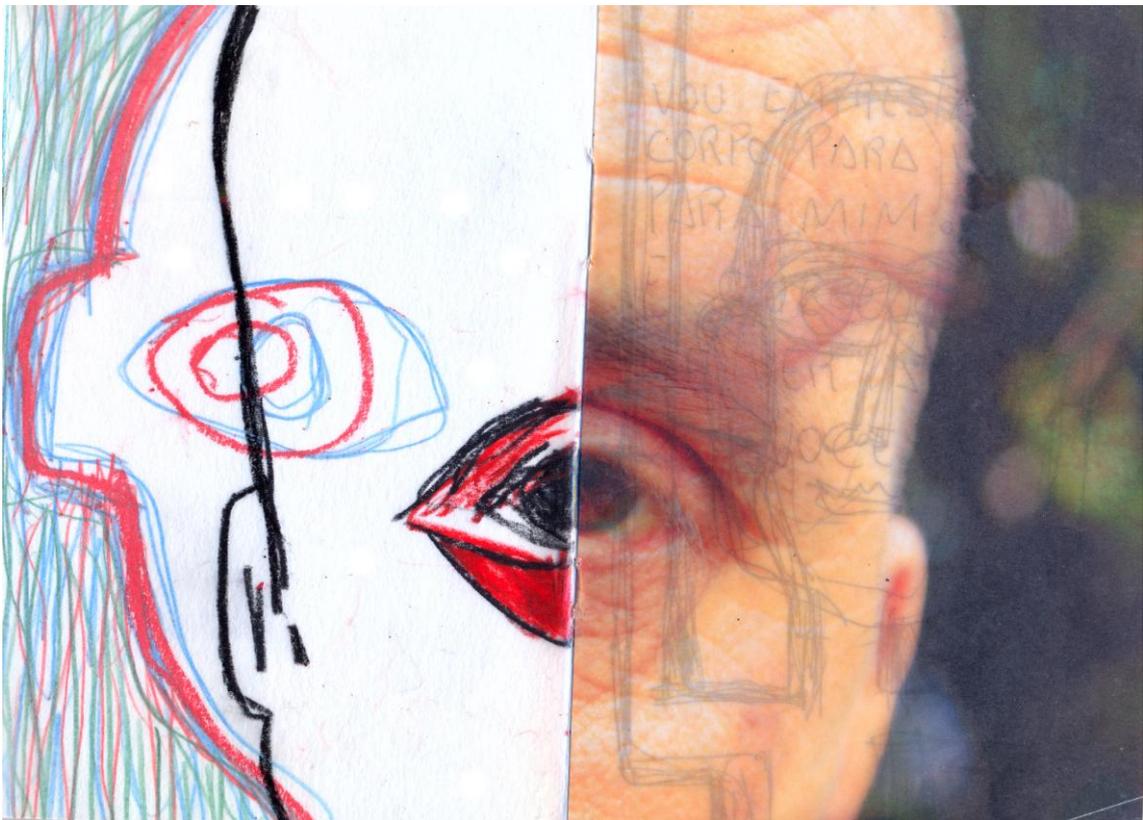
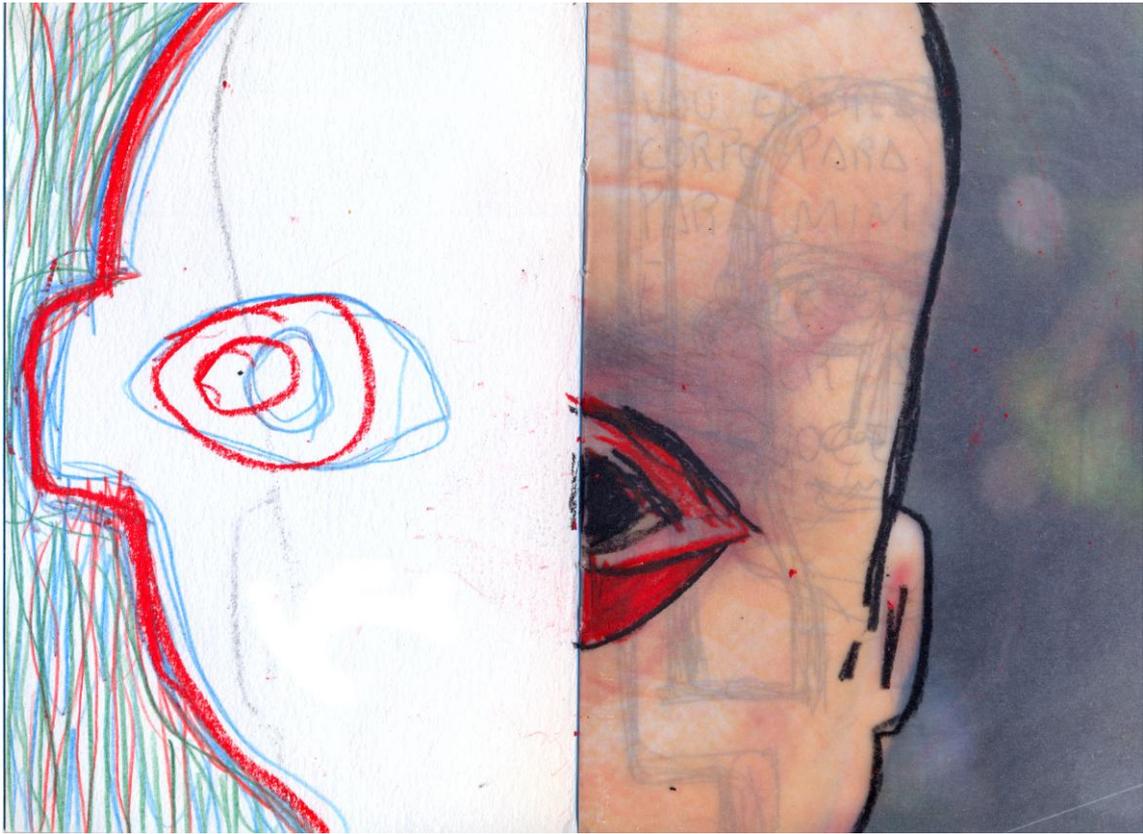


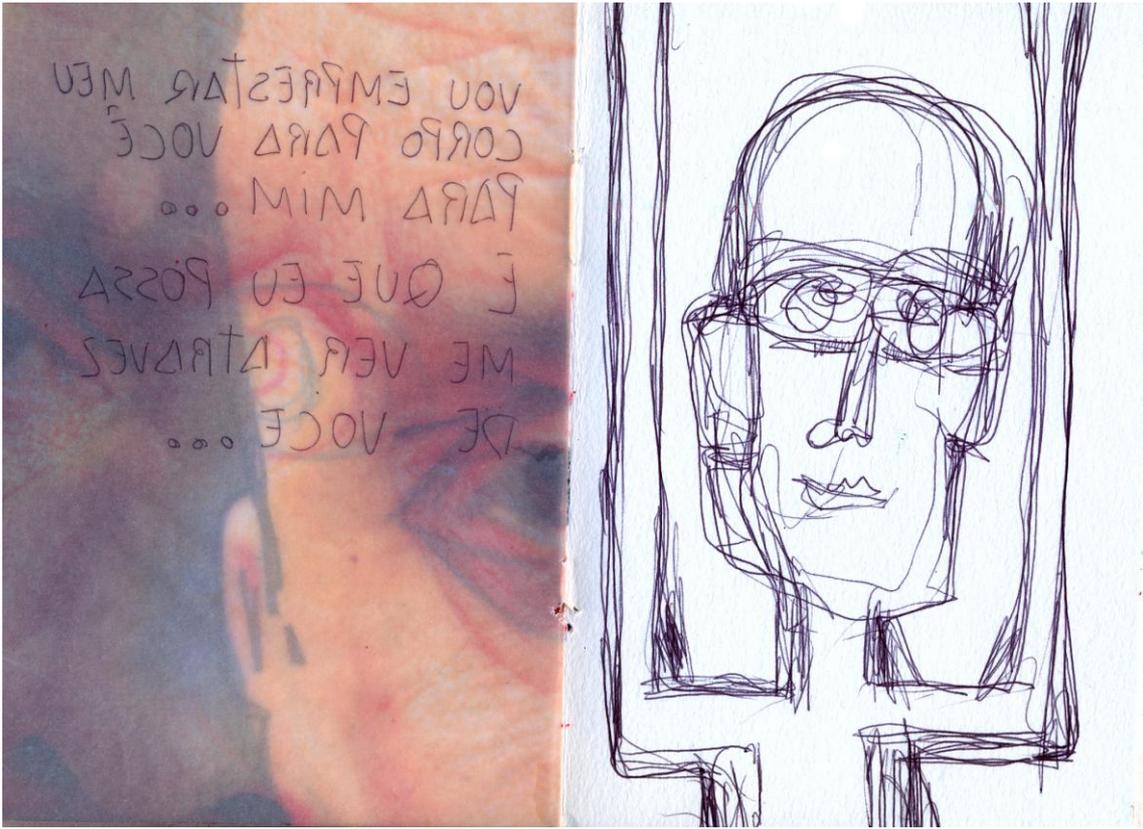


MEU CORPO
O TEMPO DE
MIM MEU EU
O CORPO DE MINHA
ALMA O TEMPO DO
MEU DEUS EU MIM
A PELE MINHA CASCA
DE EU MIM DEUS EU
INFINITO DO CORPO
DE DENTRO EU
MIM FINITO
CORPO MEU









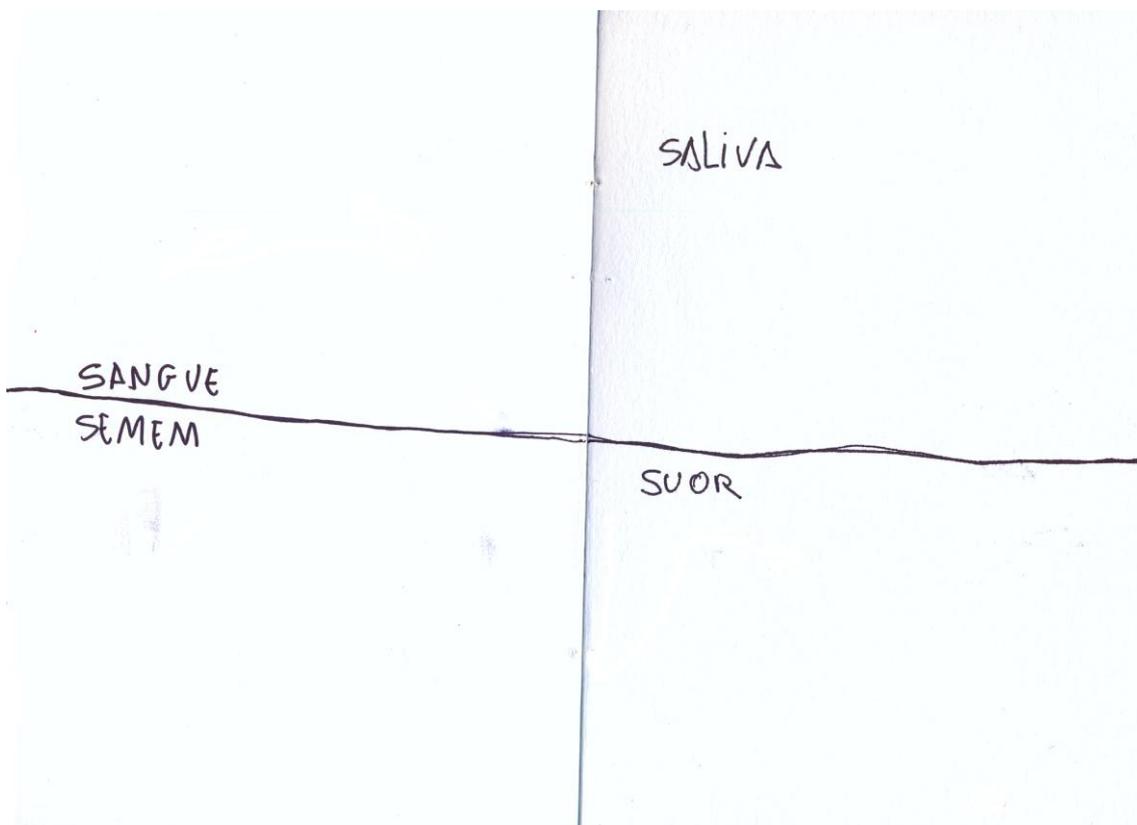
UM POUCO MAIS GORDO
UM TANTO MAIS MAGRO
NADA DE SAUTO
NADA DE MADA MESMO!
UM TANTO DO POUCO
UM POUCO DA QUILLO!
UM SOL ALUCINANTE
ANTES DE TUDO
UM BANHO DE RUA
SOB A AGUA E SOMBAA
A CARNE ENTRE OS DENTES
O GOL DE CONTRA STAGUE
BOA NOITE ATE' AMANHÃ
SABOR DE REFRIGERANTE
UM POUCO DE TUDO
UM POUCO MAIS GORDO
UM TANTO MAIS MAGRO
UM SAUTO DE GUARDA!

APELE A SUPERFICIE APELE

SUPERFICIE A PELEAS



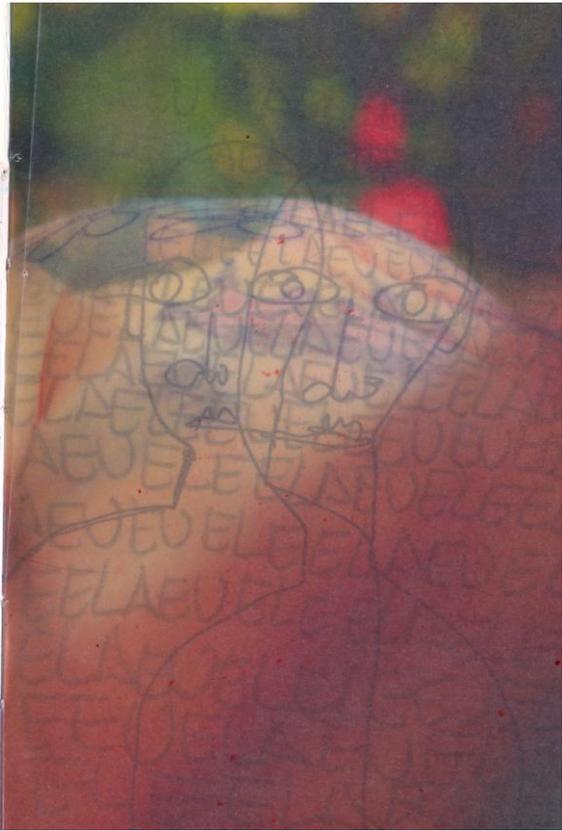
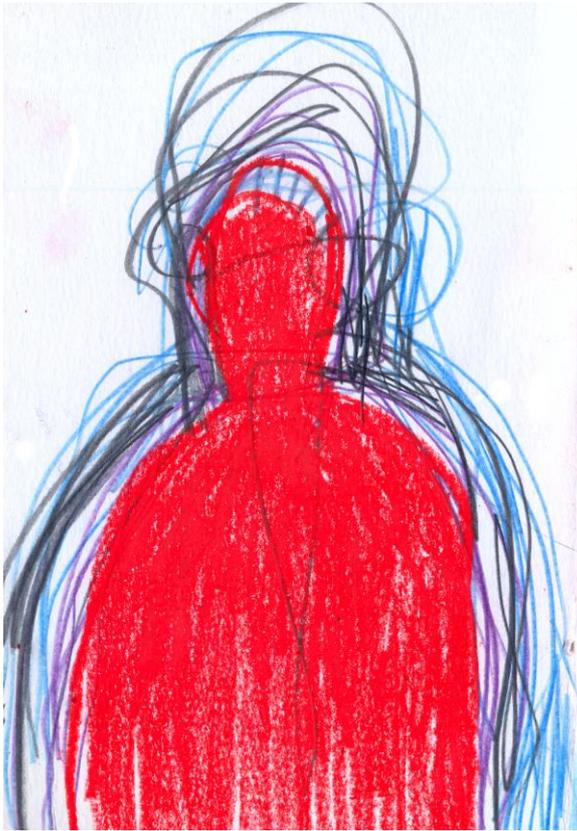
A PELE DA ALMA
OS OSSOS DA ALMA
A ALMA DA ALMA
CARNE DE DENTRO
CARNE DE FORA



SANGUE
SEMEN

SALIVA

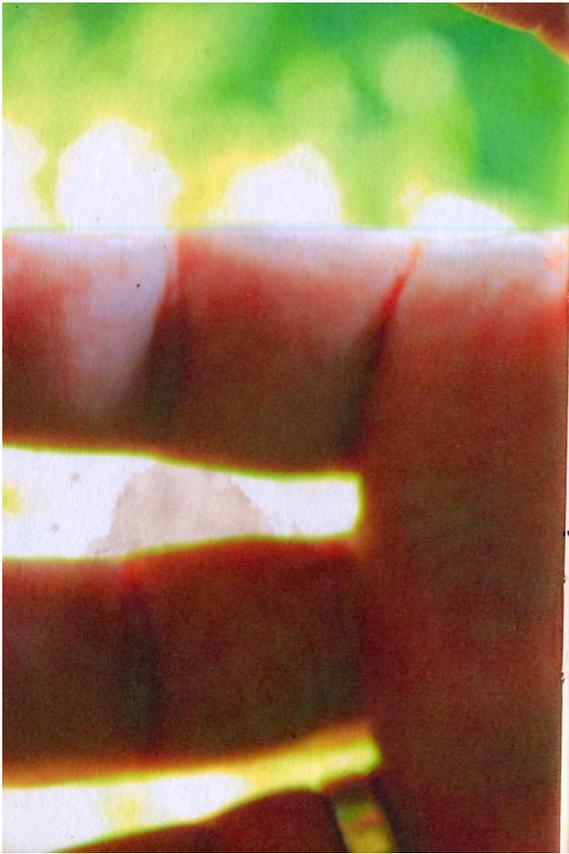
SUOR

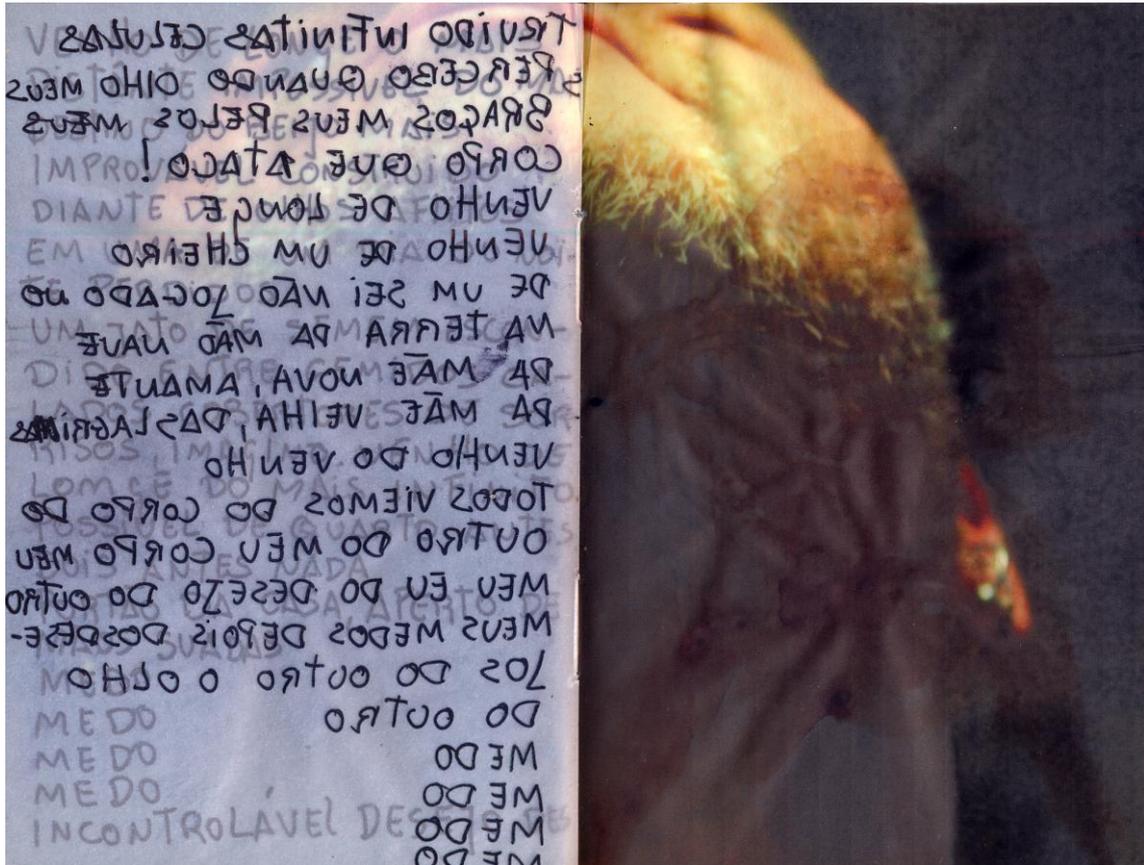


↓.78 cm
Distante das ombas
dos Pe's!

MÃO
PENSAMENTO
DESENHO

ENGANO





A MORTE DEIXA MAIS
RASTROS QUE INSETOS NA
FARINHA DO ARMAZEM
DEITA OS OLHOS CAUSADOS
O CORPO QUENTE DA MORTE
NÃO TEM CORPO
A MORTE É DE QUEM VIVE!!!
MORRER NÃO É DESISTIR, OU
FUGIR, "COMO" CANCELAR UMA
CONTA...
MORRER CUSTA
DEIXA RASTROS, AUGAS e Pelos
MARCAS... TANTO QUANTO SANDÁLIAS
NA AREIA.
É O MAIS presente dos
Presentes existentes



