

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

# CORPOS

Eduardo Monteiro

Porto Alegre, dezembro de 2015.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

Eduardo Monteiro

**CORPOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais, sob orientação do Prof. Dr. Flávio Gonçalves

Porto Alegre, dezembro de 2015

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Flávio Gonçalves

---

Prof. Dra. Adriane Hernandez

---

Prof. Dr. Luiz Antônio Carvalho da Rocha

*À Dejanira, Belinda e Sarita  
pelo amor, confiança e  
dedicação incondicionais*

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Flávio Gonçalves por acolher esta pesquisa e por toda colaboração e orientação não só neste trabalho, mas durante toda minha trajetória no Bacharelado em Artes Visuais.

Aos professores Adriane Hernandez e Luiz Antônio Carvalho da Rocha, membros da banca examinadora deste trabalho, por toda atenção e pelas importantes contribuições ao desenvolvimento desta pesquisa.

Às professoras Teresa Poester, Marilice Corona e Elaine Tedesco e ao professor Luís Edegar Costa por todo auxílio, conhecimento, inspiração e amizade durante o curso.

Ao Departamento de Artes Visuais, ao Instituto de Artes, à Universidade Federal do Rio Grande do Sul e, principalmente, a todos os seus servidores, os quais mantêm a qualidade e excelência do ensino público superior frente a todas adversidades cada vez mais presentes.

A todos professores do DAV, pela convivência que contribuiu fundamentalmente em minha formação.

A todos meus colegas na UFRGS, inúmeros para citar individualmente, pela constante troca de ideias, conhecimento e amizade.

A meus familiares Dejanira Monteiro, Belinda Monteiro, Sarita Monteiro, Ulysses Dias Monteiro, Jacques Voss, Ulysses Dias Monteiro Neto e Gabriel Monteiro Fernandes pela confiança e apoio em todos momentos.

À minha esposa Olívia Barros de Freitas pelo incentivo a ingressar na vida acadêmica e nas artes, pelo apoio e por todo amor e carinho.

*Somos carne, não é mesmo? Quando vou ao açougue,  
acho sempre surpreendente não estar ali,  
no lugar dos nacos de carne.*

*E depois há um verso de Ésquilo que me obceca:*

*“O cheiro do sangue humano  
não desgruda seus olhos de mim”.*

*(BACON, 2010, p. 30)*

## RESUMO

*Corpos* é um Trabalho de Conclusão de Curso que propõe desenvolver uma poética visual que aborde o tema da morte e da violência social através da representação da figura humana no desenho e na pintura. A trajetória anterior do autor que constrói esta proposta é apresentada e tem como intuito evidenciar a prática artística como ponto de partida. Os referenciais teóricos e as questões conceituais são estudados para aprofundar as reflexões trazidas nas obras, focando em como a imagem da morte na sociedade contemporânea relaciona-se com os características formais das pinturas e desenhos produzidos pelo autor. Como resultado, além da apresentação visual e constatações sobre as obras, procuraremos também ampliar as possibilidades da presente pesquisa, visando à continuidade da investigação poética.

Palavras-chave: figura humana; morte; violência; desenho; pintura.

## ABSTRACT

*Bodies* is a Final Term Paper that proposes to develop a visual poetics that addresses the theme of death and social violence through the representation of the human figure in drawing and painting. The author's previous trajectory that makes this proposal is presented and has as intention to show the artistic practice as starting point. The theoretical framework and the conceptual issues are discussed to deepen the reflections brought in the works of art, focusing in how the image of death in the contemporary society relates to the formal features of the paintings and drawings produced by the author. As result, beyond the visual presentation and findings about the works, we seek too to amplify the possibilities of the present research, aiming to the continuity of the poetics investigation.

Keywords: human figure; death; violence; drawing; painting.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1 Experiência e experimentação: poética como consequência</b> .....	11
<b>2 Temática: a morte como vivência</b> .....	16
<b>3 Figura humana: corpo, escorço e fotografia</b> .....	20
<b>4 Suporte: colagem e materialidade</b> .....	26
<b>5 Processo</b> .....	29
5.1 A resposta mais confortável .....	37
5.2 Constante gravitacional.....	41
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	43
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	44
<b>APÊNDICE: Obras e processo</b> .....	46

## INTRODUÇÃO

O corpo e a morte tornaram-se produtos na contemporaneidade: ambos são expostos e banalizados tanto quanto são controlados e mal compreendidos. A representação da figura humana e da morte através da arte, nesse contexto, é um desafio – um percurso possível somente através da vivência e da experiência diretas com a realidade. A busca poética por uma representação crítica do corpo humano que exponha a violência por trás das aparências é o guia e o objetivo deste trabalho, mas tal busca revela-se como uma necessidade artística e social, uma responsabilidade assumida enquanto observador e relator presente nestes extremos periféricos da estrutura urbana<sup>1</sup>.

Apresenta-se aqui o processo de desenvolvimento e pesquisa desta linguagem, na tentativa de construção de uma poética visual que parta da experiência pessoal, mas encontre sua resolução em uma representação formal.

Partindo desse pressuposto, a estrutura do corpo teórico deste Trabalho de Conclusão de Curso apresenta-se dividida da seguinte maneira: um capítulo com o processo prévio a constituição desta proposta, três capítulos sobre os focos conceituais da poética, um capítulo sobre o processo prático-artístico em si, e, por fim, um capítulo contendo a totalidade das pinturas e desenhos que compõem este projeto e a conclusão.

O primeiro capítulo, “Experiência e experimentação: poética como consequência”, traz a trajetória prévia que construiu a poética visual dos trabalhos discutidos. A sua relevância está essencialmente resumida no título do capítulo: apesar de elaborar questões conceituais importantes no texto, o ponto de partida e o cerne deste trabalho é a prática artística.

Os capítulos dois, três e quatro dividem em três partes os interesses conceituais sobre a minha produção artística. O capítulo 2, “Temática: a morte como vivência”, são reflexões sobre a morte e a violência que são originadas e são derivadas da própria prática artística. Tal discussão é a principal consideração teórica do trabalho, e é apresentada primeiro por ser a base em que os outros dois elementos se desenvolvem.

O próximo capítulo, “Figura humana: corpo, escorço e fotografia”, busca relacionar a figura humana às escolhas formais da representação figurativa e ao processo temático. Já o capítulo “Suporte: colagem e materialidade” define a construção do suporte do trabalho, os materiais nos quais os corpos são pintados e desenhados, e, novamente, a relação cíclica entre

---

<sup>1</sup> O autor é Fotógrafo Criminalístico da Perícia Criminal (IGP) do Estado do Rio Grande do Sul.

escolhas formais advindas da experimentação que criam a significação conceitual e apontam os novos caminhos para a prática realizada.

No sexto capítulo trato do processo de criação propriamente dito, relacionando a questões teóricas anteriormente mencionadas e a referências artísticas. Algumas pinturas e desenhos são analisados durante sua feitura com intuito de evidenciar, através do processo, questões relevantes para a discussão proposta. Por último, todos os trabalhos são apresentados em reproduções de página inteira, com sua ficha catalográfica e uma breve descrição.

## 1 Experiência e experimentação: poética como consequência

Este projeto surgiu, primeiramente, do interesse pela representação da figura humana em desenho e pintura. O corpo humano sempre esteve presente em minha prática artística, e isso acentuou-se em minha trajetória no Instituto de Artes da UFRGS. Estudando através de modelo-vivo ou de fotografias, o corpo humano, mais do que o retrato, foi se tornando o foco de meus trabalhos, ganhando mais volume que outros gêneros e propostas.

Durante esses estudos, incomodei-me com o uso de imagens aleatórias de terceiros obtidas através da internet, de revistas e outras publicações. Era difícil encontrar referências que despertassem meu interesse, e isso acabava desprendendo bastante tempo – quase mais tempo do que os próprios estudos. Por isso senti a necessidade de utilizar um material próprio; dei-me conta que possuía um vasto material à disposição: o banco de imagens das fotografias que produzo em minha profissão como Fotógrafo Criminalístico.

Atuo desde 2009 na Perícia Criminal Oficial do Estado do Rio Grande do Sul, no Instituto-Geral de Perícias. Juntamente com um Perito Criminal e um Papiloscopista, sou chamado pela Polícia Civil a locais onde ocorreram mortes violentas e não naturais, como homicídios, suicídios e acidentes de trânsito, para fazer os registros fotográficos que serão utilizados no laudo pericial que acompanha o inquérito policial. Nestes anos de trabalho, registrei centenas de fotografias de corpos das vítimas fatais de crimes e acidentes, bem como dos locais e evidências que constituíram a narrativa de suas mortes.

Após os primeiros estudos a partir destas imagens, o processo de estar imerso no desenvolvimento de desenhos a partir das referências fotográficas de um cadáver, revelou-se algo a mais que simples estudos anatômicos. As imagens obtidas pessoalmente por mim, que envolveram a experiência de perscrutar toda cena de crime que resultou na morte do indivíduo, e, muitas vezes, no manusear do próprio corpo morto,



Fig. 1: *Sem título* (2012)  
Grafite e caneta nanquim s/ papel, 84x59cm

pareciam significar algo mais; vi que havia algo ali que merecia uma investigação mais cuidadosa.

Logo esta vivência passou a integrar o interesse de meus estudos e assumiu, aos poucos, a pretensão de uma pesquisa, tornando-se indissociável do objeto formal – o corpo humano. A contaminação desses mundos que, até então, eram separados na minha vida pessoal, foi rápida: logo já estava fazendo fotografias específicas durante o trabalho para desenhar – imagens que não tinham nenhuma utilidade documental ou criminalística. Durante o processo de manipulação da vítima, do registro de detalhes e ferimentos, vi que poderia fazer ao mesmo tempo algumas fotografias diferentes, com uma girada de lente e um segundo a mais. Não houve muita dificuldade e não atrapalhou de maneira alguma minha função documental, já que eram ângulos mais interessantes para a representação da figura.

O interesse por esses ângulos diferentes mostrou-se frutífero: estava a fazer fotos em escorço, que por si só tem forte carga dramática e uma longa relação com a morte na representação da figura humana na história da arte. Esse passo foi essencial para o amadurecimento do trabalho e o demonstrador importante da organicidade do processo de descoberta da pesquisa.

Assim a especificidade do corpo humano inerte, morto, passou a ser o foco do interesse na figura. Até então os trabalhos eram basicamente lineares, em nanquim ou acrílica



Fig.2: *Sem título* (2013)  
Pastel oleoso sobre impressão em papel, 30x42cm

sobre papel branco (fig. 1) – o que era um de meus interesses gerais na época. Mas o papel branco, limpo, virgem, possuía muito peso e parecia estar distante da minha experiência com todo o tema – apesar de, neste momento, ainda não ter uma ideia exata de como se daria esta relação. A materialidade deste corpo e sua relação com o suporte onde ele seria

representado passaram a ser uma preocupação.

Com a ideia de não partir de uma folha em branco, e influenciado por uma série de trabalhos de um colega, Rodrigo Plentz, que fazia figuras humanas sobre páginas de revistas e livros, decidi fazer experimentações com os desenhos sobre superfícies que já possuíssem

uma informação visual ou gráfica, focado em outras imagens, e não em textos. Disto surgiu a ideia de partir de fotografias do interior de minha própria residência, como inserção do elemento privado e pessoal e de como adicionaria a questão de leitura, enquanto indivíduo, à realidade.

Logo que o elemento da fotografia foi adicionado, a figura deixou de ser exclusivamente linear e passou a ter um corpo pictórico, como uma necessidade para competir com a informação das fotografias. Primeiramente em estudos pequenos e sobre fotografias coloridas (fig. 2), fiz as primeiras figuras com pastel oleoso, que se tornaria um dos principais materiais a serem usados em minha produção, incluindo experimentações com solvente e óleo de linhaça.



Fig.: 4 *Sem título* (2014)  
Pastel oleoso sobre papel, 44x31,5cm



Fig. 3: *Sem título* (2013)  
Pastel oleoso s/ impressão em papel, 79x115cm

Os locais que fotografei em meu apartamento, de início, foram aleatórios, puramente por questões formais. Em um determinado desenho, utilizei-me de uma fotografia de meu quarto – que foi quando a evidência de algo mais pessoal tornou-se maior, tendo inclusive me incluído em algumas imagens futuras (fig. 3). Passei a aumentar o tamanho das fotografias – todas ampliadas em gráficas expressas – de folhas padrão A3 para impressões em papel de gramatura alta em *plotter* de grande formato.

Com este aumento na dimensão, a competição do fundo com a figura ficou mais evidente e passei a utilizar fotografias preto e branco e com cada vez menos elementos

figurativos, usando enquadramentos mais fechados, até estar utilizando, praticamente, apenas um fundo cinza. Os trabalhos produzidos até este momento compuseram a exposição *Carrego-os comigo*, realizada no Espaço Ado Malagoli do Instituto de Artes – UFRGS, com abertura dia 23 de junho e com visitação até o dia 7 de agosto.

Ao realizar um estudo de uma das figuras em escorço que para um dos trabalhos (fig. 4), vi que a presença da figura humana sem um fundo é o que me interessava, e decidi não mais utilizar-me das fotografias – que naquele momento, também me pareciam estar direcionadas mais à temática de um drama pessoal que a de um corpo morto.

Com isso, porém, retorna o problema de como vencer o “branco” do papel. Em conversa com o professor que ministrava a cadeira de Atelier de Desenho II, Flávio Gonçalves, que viria a ser meu orientador, surgiu a proposição de que eu deveria refletir sobre o suporte que receberia estas figuras, pois abdicando das fotografias de minha residência qualquer coisa poderia tomar o lugar de “fundo”, não somente um papel branco.

Após um primeiro desenho feito em papel *kraft* (fig. 5), decidi construir um suporte com diversos papéis e papelões. A cor do papel *kraft* havia me agradado, mas eu precisava de algo diferente – uma superfície com memória, com textura, sem o aspecto liso e suave do papel.

Começo então a construir diversos suportes com materiais ordinários, como papel, papelão, madeira e jornal. Em geral, os materiais eram reaproveitados – encontrados na rua, como móveis velhos, caixas de papelão, restos de papéis de trabalhos antigos. Finalmente a relação crua com a gravidade, o peso e o mundano presente nas figuras desfalecidas parece se refletiam nos trabalhos. A construção deste suportes tornou-se um ponto de grande importância na poética desta pesquisa, e a partir daquele momento constitui-se em um conjunto de desenhos e pinturas que fazem parte deste Trabalho de Conclusão de Curso.

Esta trajetória prévia é aqui relatada com certa minúcia com um intuito: ela revela muito de meu processo e pensamento artístico. A “Experiência e experimentação: poética



Fig. 5: *Sem título* (2014)  
Pastel oleoso sobre papel kraft, 59x84cm

como consequência” vem justamente deste processo que utiliza-se da experiência pessoal e profissional para, através da experimentação artística ordinária, sem propostas pretensiosas, construir a poética visual, que aparece não como um objetivo pré-definido, mas como a consequência natural das escolhas feitas durante meu percurso como graduando em Artes Visuais.



## 2 Temática: a morte como vivência

O processo inicial deste trabalho, como relatado anteriormente, deu-se pela sensação de que havia algo mais naquelas representações de figura humana; este “algo mais” poderia ser definido como um tema. Se precisasse reduzir o tema a uma palavra, seria *morte*. Mas, no lugar de reduzir a um termo, a procura neste trabalho é por uma expansão e compreensão da morte e da violência que a gera, uma visão do corpo fúnebre que se oculta mesmo estando nu a nossos olhos.

A morte do indivíduo, sua história e as particularidades de cada tragédia não são meu interesse; apesar de presenciar justamente cada acontecimento, todos seus detalhes cruéis e de sentir o peso destas narrativas, o passar dos anos aglutinou toda esta vivência de múltiplas mortes numa espécie de *egrégora*<sup>2</sup>, numa relação que reflete não só os fatos isolados ou a perspectiva do fenômeno em termos sociais, mas tudo isto aliado a minha experiência advinda da inserção nesta realidade.

Estar presente nos locais onde ocorreram as mortes, com o cadáver ainda presente e intocado, com toda configuração do ambiente (rastros, evidências, familiares em luto, observadores curiosos, policiais e imprensa) me fez refletir sobre como encaramos a violência fatal. Tudo isso parecia outra realidade, e o cenário contribuía: a maioria massiva das ocorrências dava-se nas periferias e em comunidades de alto nível de vulnerabilidade social – maior até do que eu poderia imaginar. Mesmo sendo relatado explicitamente em jornais e programas televisivos, o acontecimento parecia ser irrelevante aos olhos da sociedade no geral. Como, mesmo vendo isto tudo através da mídia, eu não o *enxergava*?

Por mais que eu tivesse um posicionamento político ante essas questões, muito de meu entendimento formou-se na conversa que estabeleci entre minha função de fotógrafo criminalístico e o desenvolvimento desta pesquisa. É importante salientar como a produção artística prática, não somente a teórica, teve um papel importante nisto: todo espectro que abrange a produção das pinturas e dos desenhos, como o estudo das formas, a imersão nas fotografias, o próprio ato de riscar, manchar e construir as imagens e a relação que se cria com sua representação, produz uma espécie de conhecimento e pensamento que não se limita ao objeto criado. Somente com esta experiência advinda da produção prática artística é que se

---

<sup>2</sup> Termo primeiramente usado na era moderna por Vitor Hugo ao adaptar o termo grego ἐγρήγορος (observador), foi desenvolvido por grupos herméticos ocultistas europeus do século XIX para designar uma espécie de forma-pensamento coletiva.

formam as ligações com as teorias e pensamentos necessários para uma ampla exploração destes questionamentos.

O sociólogo Zygmunt Bauman vê a mortalidade e a busca pela imortalidade como algo que move toda cultura humana: arte, ciência, política, bem como as relações humanas. “Se a morte algum dia fosse derrotada, não haveria mais sentido em todas aquelas coisas que eles laboriosamente juntam, a fim de injetar algum propósito em sua vida absurdamente breve” (BAUMAN, 1998, p.191).

Em nossa sociedade contemporânea o papel da morte fica cada vez mais oculto, apesar da ampla presença da violência e da morte nas imagens que nos cercam. A morte foi *reificada*<sup>3</sup> e *espetacularizada*<sup>4</sup>:

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

A morte e a violência não mais são percebidas como uma experiência, como um fenômeno, mas como um produto. Esse processo, segundo Lukács (2003), é a reificação – ou coisificação – quando as relações, acontecimentos ou mesmo os indivíduos não mais são percebidos como tais, mas sim como objetos, coisas a serem possuídas, passíveis de consumo. A reificação do indivíduo é tão profunda na sociedade capitalista que mesmo sua morte e seu corpo, após o falecimento, são absorvidos por este processo; não somente a vida é reificada na sociedade capitalista moderna, como também o seu fim. Vende-se medo, raiva e toda a sorte de sentimentos brutos motivadores da manutenção e exacerbação do *status quo*. “Quantos tiros?” passa a ser a pergunta do jornalista, e não do policial, como diversas vezes já fui indagado ao prestar atendimento em cenas de crime de homicídio.

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

---

<sup>3</sup> Conforme o desenvolvimento do termo Marxista por Georg Lukács em *História e Consciência de Classe* (LUKÁCS, 2003).

<sup>4</sup> Conforme Guy Debord em *A Sociedade do Espetáculo* (DEBORD, 2005).

externa e distante, aquela dos outros. (BALANDIER, 1994, p.110-111, *apud* BAUMAN, 1997, p.198-199, tradução nossa)

Nosso consumo de imagens é maior do que nunca, porém, nossa relação com a imagem dos mortos é totalmente diferente. As imagens da morte – em sua grande maioria, propagadas em tabloides e programas policiais sensacionalistas de televisão – reforçam a marginalização dos vitimados. A exclusão social repete-se, ou aprofunda-se, com a morte. A função das imagens dos mortos mudou radicalmente; “A experiência de imagens naqueles tempos estava ligada a rituais como o culto dos mortos, através do qual os mortos eram reintegrados na comunidade dos vivos” (BELTING, 2005, p.307, tradução nossa). Ou seja: a função destas imagens passou de integradora para segregadora.

A reificação da morte e sua transformação em um produto é o ponto chave da problemática que procuro explorar nos trabalhos que compõem esta pesquisa. O produto, na ótica capitalista, esvazia-se em sua função; a alienação da mercadoria faz com que o objetivo do indivíduo seja a posse produto e não mais a sua utilização. A posse revela-se na ostentação, na necessidade de possuir e mostrar. O encanto do consumismo centra-se na aparência do objeto, a ilusão que atrai a relação de consumo – a mesma ilusão e aparência personificada no Apolíneo de Nietzsche.

Nietzsche trata da morte e da mortalidade do homem utilizando a mitologia grega, em *O Nascimento da Tragédia*, quando Sileno fala para Midas:

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

O terror da verdade (da inevitabilidade da morte) foi o que inspirou o povo grego em suas mitologias, bem como nas artes, para mascarar tal fato horrendo. Os deuses, imortais, mas ainda assim humanos em suas paixões e comportamentos, concretizavam o anseio de vencer a morte. Dentre eles, Apolo, deus da beleza e das aparências, patrono das artes, possui um papel especial para Nietzsche: ele personificaria toda a ilusão das aparências, a máscara que encobre esta dura realidade (NIETZSCHE, 2007).

A dualidade do conceito de *Apolíneo* e *Dionisíaco*, aliás, são conceitos caros para a arte e de extrema valia para pensar a relação da arte com a morte, principalmente sob a

perspectiva nietzscheana. Apolo<sup>5</sup> é a personificação do *princípio da individuação*<sup>6</sup>, consciência individual de existência, aquilo que separa o um do todo. Reina sobre a beleza, a luz – e, para Nietzsche, a aparência, uma ilusão que cobre a verdade da mortalidade. Já Dionísio, em sua embriaguez, é a dissolução do Eu, do indivíduo, em suas danças e cantos. Por isso há relação com a música – longe de qualquer aparência e figuração. “O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte” (NIETZSCHE, 2007, p.31). Através de Dionísio rompe-se o véu, revela-se a verdade - surge o terror ante a morte.

Schopenhauer nos descreveu o imenso terror que se apodera do ser humano quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção. Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do *principium individuationis*, ascende elo fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do dionisíaco, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da embriaguez. (NIETZSCHE, 2007, p.30)

É uma tarefa difícil definir um objetivo específico para um trabalho de poética visual. Pode parecer pretensioso ou inocente, visto que esse objetivo dependerá da relação do observador com a obra. Mas ao mesmo tempo tornou-se inevitável, ao observar as pinturas e desenhos prontos, enxergar de maneira concreta aquilo que eu estava querendo dizer: desnudar a morte, a verdade de Sileno, com a mesma arte que foi feita para tolerá-la. O deslocamento da realidade da morte e da violência para um espaço expositivo traz, por si só, o necessário para que este processo se inicie, cabendo à resolução formal do trabalho a efetividade de mostrar a crueza – um tênue equilíbrio para não cair em um exagero de agressão que anestesia o observador ou em uma estetização que reforça este véu. Com a ilusão e aparência características do Apolíneo, pretendo trazer o Dionisíaco, o terror da mortalidade - um formalismo que parte da experiência.

---

<sup>5</sup> Para Plotino, a etimologia de Apolo implica na negação da pluralidade (*a=não polla=muitos*) (STAMATELLOS, 2007, p. 36)

<sup>6</sup> “Invocado em muitas passagens da argumentação nietzschiana (...) com o significado que tem na filosofia ele Schopenhauer, o do poder de singularizar e multiplicar, através do espaço e do tempo, o Uno essencial e indiviso” (NIETZSCHE, 2007, p. 144, n. 23)

### 3 Figura humana: corpo, escorço e fotografia

Ainda que a morte se aproxime mais da temática que busco explorar, ela só se tornou possível a partir de meu interesse pela figura humana e minha relação com os corpos de vítimas fatais em cenas de crime através da fotografia criminalística. Certamente, para



Fig. 6: *Sem título* (2012)  
Acrílica sobre papel, 107x200cm

trabalhar a questão da mortalidade e da violência, a representação da figura humana não é uma necessidade – talvez nem seja a escolha mais frutífera. Francis Bacon sugere “só abordar temas que absorvam e o obcequem; que impregnem seu pensamento, tornem ele mais robusto” (BACON, 2010, p.37), e, ainda que instintivamente, segui esta orientação ao focar minha poética no corpo humano.

“O realismo é uma coisa perturbadora”, continua Bacon (BACON, 2010, p. 23). Minha opção pelo realismo vem não só do interesse pela forma em si, mas como também uma maneira de balancear a presença de minha própria subjetividade no tema. O pintor americano Phillip Pearlstein diz não utilizar de referências políticas e sociais contemporâneas, não explorar os problemas individuais dos modelos, e ser neutro em suas representações (PEARLSTEIN, 2015). Não creio em tal neutralidade, mesmo que fosse desejada. Este realismo neutro implica em

crer que podemos isolar um aspecto específico da própria realidade, sem contaminá-lo (no caso de Pearlstein, a própria experiência visual), ignorando que a própria existência de um aspecto cartesianamente separado de seu contexto é uma abstração somente possível através da contaminação subjetiva que se procura evitar. É claro que simular a neutralidade ou buscá-la é um caminho possível, mas o que busco é dosar a minha interpretação formal da experiência que vivo e que procuro representar, pois um caminho mais expressionista levaria a outros desdobramentos, como na fig. 6, quando experimentava uma forma mais gestual na figura.

O corpo é um dos três elementos usados por Hans Belting em seu ensaio *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*. Para o autor, resumidamente, Meio (*Medium*) é aquilo que transmite a imagem, onde a imagem se encontra; Corpo (*Body*) é aquele que

recebe, percebe ou até mesmo cria (imaginando) as imagens, e Imagem (*Image*) é aquilo que se forma nesta relação. “Imagens vivem do paradoxo que elas realizam a presença de uma ausência” (BELTING, 2005, p. 312, tradução nossa). O corpo é central nesta tríade, e dele parte toda a relação. Não somente ele percebe, mas também age, seja formando imagens (sonhos, memórias), ou sendo seu meio (tatuagens, atuações) – o que torna os corpos o arquétipo de toda mídia visual (BELTING, 2005, p. 312). A referência iconológica faz-se importante em nosso contexto:

É a arte contemporânea que de modo mais radical analisa a violência ou a banalidade das imagens. Num tipo de prática visual da iconologia, artistas aboliram as distinções recebidas entre teoria da imagem e teoria da arte, a última sendo uma nobre subcategoria da primeira. Uma iconologia crítica é uma necessidade urgente hoje, pois nossa sociedade está exposta ao poder da mídia de massa de maneira sem precedentes. (BELTING, 2005, p. 303 tradução nossa)

O corpo possui uma significação interessante. O termo *corpus*, do latim, é a oposição a alma; todo objeto físico, inanimado, material ou conjunto de pessoas (HOUAISS, 2009). O corpo, sem algo que o possua, seja alma no indivíduo, ou os elementos que constituem um corpo de pessoas ou de ideias, torna-se sem vida. Este entendimento do corpo como sendo algo que possuímos fica clara no advento da morte: uma pessoa encontrada viva é um indivíduo, uma pessoa morta é apenas um corpo.

A arte tem uma longa história com a representação dos mortos: a própria produção de imagens físicas no uso humano tem no culto aos mortos uma de suas mais antigas e importantes origens. As imagens produzidas substituíam o corpo ausente do indivíduo falecido, mantendo-o entre os vivos – e amenizando a ameaça da morte (BELTING, 2005, p. 307). O ato de ver, conforme nos apresenta Mondzain, é construído pelo indivíduo pela impossibilidade de enxergar diretamente a si mesmo (sem um Meio, como um espelho), em seu elemento mais representativo, o rosto. Ver uma Imagem significa não ser a ausência que esta representa, ou seja, não morrer (MONDZAIN, 2010, p. 312).

Em estudos anatômicos de cadáveres feitos a partir do Renascimento, uma ligação mais óbvia se formar com meu objeto de interesse: diversas vezes fui indicado para este caminho por colegas e professores que conheceram meu trabalho. A conexão é bem direta: o corpo morto como modelo e o desenho realista; estranhamente, nunca tive interesse por estes estudos anatômicos tão presentes na arte europeia a partir do Renascimento. Mas com tal comparação sendo inegável, despertou-me interesse em procurar aproximações e contrastes.

Deanna Petherbridge, curadora da exposição *The Quick and the Dead: Artists and Anatomy*, diz no catálogo que “O corpo tem sido central para a Arte Ocidental na maior parte de sua história, e para representar corpos em toda sua expressividade artistas precisaram estudar anatomia: dissecar os mortos para representar os vivos.” (PETHERBRIDGE, 1997, p. 7, tradução nossa). De certa maneira, é o que faço: disseco os mortos para representar os vivos. É claro que meu processo de dissecação é outro, é uma imersão em fotografias, estudos, camadas de tinta e uma conversa contínua entre a imagem fotográfica do corpo, a memória da experiência com o mesmo e o ato de representá-lo. O “representar os vivos” também tem um correlato: ainda que o que eu busque representar formalmente sejam os próprios cadáveres, a representação dos corpos mortos está mais ligada a explicitar a maneira como nós – os vivos – marginalizamos e alienamos esta violência e a morte em si.

Há certa ironia em estudar um cadáver para representar os vivos, ainda mais se considerarmos novamente o ponto de vista nietzscheano: a arte tem como função velar a própria mortalidade, mas o artista utiliza-se dos mortos para representar os vivos. Sob este prisma, afasto-me radicalmente dos estudos anatômicos de cadáveres, já que o intuito é justamente a explicitação da finitude de nossa existência através da arte.

Outro ponto de divergência importante é o contexto: o corpo em seu local de morte, a poucas horas do fato ocorrido, cercado pela realidade social que majoritariamente acompanha a violência e por familiares e observadores que vivem tal realidade em seu cotidiano, toma outro significado muito diferente daquele de um cadáver sobre uma mesa de estudo, em um ambiente solitário, controlado, asséptico. A experiência em um local de crime com morte é complexa: o cheiro de sangue e, muitas vezes, de sujeira e decomposição; o barulho das conversas e risadas de observadores já acostumados àquela rotina; choros e lamentos de parentes e conhecidos da vítima; o clima tenso com a possibilidade de confrontos ou retaliações; a visão de toda miríade de fatores e evidências relativas ao ato em si – isto tudo, muitas vezes, à noite, nas mais diversas condições climáticas e sempre com a insegurança de trabalhar em áreas isoladas e dominadas pelo crime, com poucos agentes para garantir o funcionamento dos procedimentos.

A isto tudo se soma a experiência com o corpo em si: tocá-lo, às vezes ainda quente, outras vezes já se dissolvendo; manipulá-lo, na inércia que só a morte proporciona, olhando de perto cada ferimento e detalhe; despi-lo, carregá-lo; e tudo isto trabalhando para descobrir causas, motivos e culpados – uma responsabilidade que se sente o tempo inteiro no olhar de todos à volta. Esse conjunto tão multifacetado de sensações, não só visuais, tem um peso muito grande em meu processo poético – talvez até mais do que as próprias fotografias em si.

Apesar disto, excluo quaisquer elementos de ambientação ou de cenário. Esta é uma opção consciente: tento evitar uma redundância ou um exagero dramático, que viria a atenuar a potência desta violência, ou um desvio do foco da condição humana, sua mortalidade. Porém, esta opção por ater-se ao corpo cria um problema: como trazer este contexto? O tratamento formal dado à estas figuras é parte desta intenção, mas, no que restringe-se ao corpo em si, um fator central é a opção pelo escorço (fig. 7).

O escorço, representação do corpo em perspectiva, tem sua raiz etimológica no italiano *scorcio*, que vem do latim *excurtiare*, que significa cortado ou encurtado (HOUAISS, 2009). Há uma relação deste corte com a fragmentação do suporte, que será tratada no capítulo posterior, bem como na fragmentação da própria figura. O escorço, como este trabalho num todo, parte de um interesse na estranheza de certos ângulos, no puro e simples desejo de desenhá-los. E mantêm-se em minha poética, assim como outros pontos relevantes, por se desdobrar em outros significados.

O primeiro destes significados é a relação com a representação dos mortos: o cadáver caído revela sua horizontalidade no quadro paralelo ao observador através do escorço. Podemos ver isso em obras consagradas como *Lamentação sobre o Cristo morto* de Mantegna (c. 1480) (fig. 10), *A lição de anatomia do dr. Tulp* (1632) de Rembrandt (fig. 8) e *A batalha de São Romano* (c. 1440) de Ucello (fig. 9). Inevitavelmente o efeito de perspectiva também cria profundidade, o segundo significado – um recurso importante e interessante para aproximar o observador da violência retratada. Porém, para manter o estranhamento e velar novamente a realidade da morte em um ilusionismo realista, evito na minha produção artística a criação de uma espacialidade exacerbada. As sobreposições, tratamentos diferentes (ora pictóricos, ora lineares), a ausência de fundo ou paisagem e a natureza exposta dos materiais que constituem o suporte que recebe os desenhos e pinturas trabalham em conjunto para manter esta tensão entre a perspectiva e a planaridade, a ilusão construída (apolínea) e a realidade crua e caótica (dionisíaca).

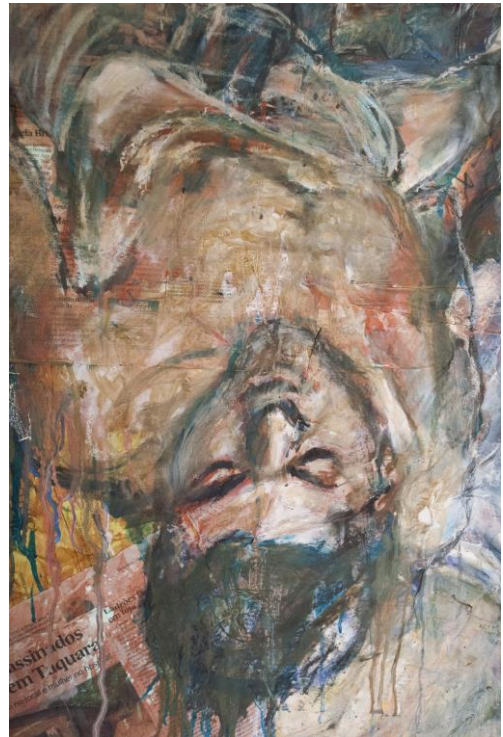


Fig. 7: Corpo em escorço  
 Detalhe de  
*Único reconhecimento possível* (2014)



Através do esboço também se revela a origem fotográfica das referências, pela distorção presente em algumas das imagens. A fotografia, ainda que vital para a constituição deste trabalho, como ferramenta, e por ser o próprio meio pelo qual tenho a possibilidade de vivenciar todas estas situações, não é um interesse em si. Ignorar que estas especificidades da fotografia fazem parte do trabalho seria



Fig. 8: Rembrandt (1606–1669)  
*A lição de anatomia do dr. Tulp* (1632)  
Óleo sobre tela, 169,5x216,5cm

Royal Picture Gallery Mauritshuis, Haia - Países Baixos

leviano, mas não trago a discussão destas particularidades para dentro da minha poética – e por isso me limito aqui na questão da fotografia. Trato tais características remanescentes do registro fotográfico como marcas – bem vindas – de uma ferramenta, assim como as marcas das cerdas do pincel, ou os escorridos da tinta e a textura dos materiais.

A câmera é, antes de tudo, o meio que me permite superar a impossibilidade óbvia de pintar e desenhar os corpos em seu local de morte. A ideia de pintar *in loco* seria uma tolice mas é isto que, utopicamente, almejo. Por isso a importância de todo este contexto vivenciado



Fig. 9: Paolo Uccello (1397–1475)  
*Batalha de São Romano* (c. 1440)  
Detalhe do painel esquerdo  
Têmpera sobre madeira, 182x320cm  
National Gallery, Londres-Inglaterra



Fig. 10: Andrea Mantegna (1431–1506)  
*Lamentação sobre o Cristo morto* (c.1480)  
Têmpera sobre tela, 66x81cm  
Pinacoteca de Brera, Milão - Itália

como fotógrafo criminalístico é uma maneira de, olhando todas as fotografias (e não só as do corpo a ser desenhado), retornar àquela realidade. Voltando aos termos iconológicos de Belting, as imagens fotográficas, impressas em papel ou na tela do computador (Meio) suprem a ausência não só dos corpos, mas de toda a experiência. Experiência que tem como foco o corpo – tanto aquele morto, inerte, quanto aquele que o percebe.

#### 4 Suporte: colagem e materialidade

O interesse na figura humana precede toda esta pesquisa, e mesmo minha trajetória acadêmica. A relação com a morte e o estudo dos cadáveres através de fotografias podem ser considerados o começo desta investigação, mas é com a construção do suporte que recebe o desenho e a pintura dos corpos que a poética se constitui. Como mencionado anteriormente, já nos primeiros trabalhos a relação da figura e fundo era uma questão que eu procurava resolver. O uso da fotografia foi um primeiro passo na direção de uma solução, que foi concretizar-se com a construção do suporte por materiais ordinários.

Apesar de ser um campo que não explorei com intensidade, as questões estéticas de



Fig. 12: *Sem título* (2011)  
Nanquim e carvão sobre fotocópias  
e papéis diversos, 70x90cm



Fig. 11: *Sem título* (2011)  
Carvão sobre fotocópias e papéis diversos,  
130x180cm

materiais não convencionais ao mundo da arte e, principalmente, de materiais gastos, sujos, marginais, já me atraíam há algum tempo (fig. 11 e fig. 12). Ainda em meu primeiro semestre, na cadeira de Fundamentos da Linguagem Visual, ministrada por Flávio Gonçalves, produzi desenhos que, dentro da proposta por ele oferecida, partiam da observação e desenvolviam-se em outros processos como a projeção até culminarem em um trabalho de desenho em um suporte construído. O trabalho resultante foi feito com folhas de ofício, de impressões laser de textos de arte, papel *kraft*, fotocópias do próprio desenho original (de tamanho menor) e carvão. Outras experimentações

incluem fotografias de materiais desgastados, em geral de arquitetura (fig. 13).

Esse interesse permaneceu apenas como uma afinidade estética, sem nenhum aprofundamento. A questão do suporte construído entrou nesta pesquisa por uma identificação formal dos elementos com uma questão material do corpo humano. Foi uma relação



Fig. 13: *Sem título* (2013)  
Fotografia digital

instintiva e puramente estética inicialmente, mas gerou outros desdobramentos. Esta colagem de materiais descartados se relaciona com o corpo morto, para o qual só resta a decomposição, que vem de uma realidade de marginalização e exclusão, oriunda da própria fragmentação da sociedade capitalista (JAMESON, 1991). Desse contexto nasce um suporte fragmentado, constituído de diferentes materiais, porém todos vinculados a uma questão da decomposição, do rejeito social, muitas vezes coletados da rua, como pedaços de madeira, papelão, compensados e lonas plásticas.

A natureza destes materiais também vem ao encontro da questão temática, abordada anteriormente, sobre a contextualização destes corpos na ausência de um cenário em sua



Fig. 14: Construção do suporte de *Colateral incorporado* (2015)  
Eucatex, madeira e papelão, 130x115cm

representação. Os mesmos materiais estão largamente presentes nas comunidades de vulnerabilidade social, como vilas e favelas, tanto sendo usados como material de construção para moradias quanto sendo largados para descarte pelo resto da sociedade – junto àqueles julgados descartáveis.

Não é difícil ver uma proximidade visual da linguagem

da colagem, principalmente quando se analisa as fotografias do suporte antes de receber as figuras dos corpos (fig. 14). Ainda que não seja um foco desta pesquisa, há pontos relevantes para se considerar na natureza desta técnica, desenvolvida sobretudo pelo Cubismo e Dadaísmo no começo do século XX. Greenberg relata que diversos artistas que utilizavam a colagem diziam fazê-lo por uma necessidade de contato com a realidade, diante da crescente abstração, principalmente no cubismo analítico (GREENBERG, 1996, p. 84). Ainda que o próprio Greenberg questione essa “realidade” mencionada pelos artistas, é fácil de compreender a necessidade de não se desvincular por completo do mundo real em face ao crescimento do abstracionismo.

Porém, a seleção da realidade a ser inclusa neste trabalho parecia bem particular, e muitas vezes pessoal, bem como o artista alemão Kurt Schwitters, que coletava objetos variados das ruas, como painéis de madeiras, botões, fios e refugos em geral. “Tudo tinha sido quebrado de qualquer maneira, e novas coisas tinham que ser feitas dos fragmentos” (SCHWITTERS, 2015). No mesmo sentido, apesar de em outro contexto, que é o de seu próprio trabalho, Walter Benjamin fala sobre os resíduos, podendo facilmente relacionar tanto os rejeitos materiais que constituem meu suporte, quando os rejeitos sociais que são representados em sua rejeição final, em morte.

Método deste projeto: literalmente *montage*. Eu não preciso dizer nada. Apenas mostrar. Eu não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações engenhosas. Mas os farrapos, os rejeitos – estes eu não inventariarei, mas permitirei, da única maneira possível, que sejam reconhecidos: usando-os. (BENJAMIN, 2002, p. 460, N1a,8, tradução nossa)

A fragmentação e a busca pela realidade são constantes na linguagem da colagem. Ambos relacionam-se nesta pesquisa formalmente, no sentido de inserir um contexto às figuras, como mencionado anteriormente. Mas também criam significações conceituais, através da renovação da relação com a realidade – na qual podemos tecer uma relação com a verdade no mito de Midas e Sileno de Nietzsche – e com o âmbito da fragmentação – tratada pela crítica como uma característica da sociedade capitalista junto da reificação, ainda mais forte na pós-modernidade (FOSTER, 1996).

## 5 Processo

É inevitável, enquanto percorro com os olhos as dezenas de fotografias, não entrar em outro estado, outro lugar. Ainda que procure por posições, formas e volumes, elas são indissociáveis da origem e experiência. A discussão entre a motivação e o método, entre a vivência e o resultado, faz-se ausente naquele momento. Vivo ambas simultaneamente: as memórias, sensações, o toque, o cheiro, a luz e os sons daqueles cenários que percorro com tanta atenção aos detalhes; a manipulação destes corpos, a tensão e a energia de um ambiente imerso na violência e à margem da sociedade; tudo mescla-se nos esboços, no raciocínio espacial de junção destas figuras, na composição de um suporte mundano, orgânico, mas pesado e inerte, longe do asséptico.

Ainda assim, há certa objetividade, um olhar clínico, como define Francis Bacon:

Uma espécie de realismo, mas não necessariamente frio. Ser “clínico” não é ser frio, é uma atitude, é como decidir alguma coisa. Mas é verdade que em tudo isso há frieza e distância. A priori, não há sentimentos. E, paradoxalmente, pode provocar um enorme sentimento. “Clínico” é estar o mais próximo possível do realismo, no mais recôndito de si. Alguma coisa de exato e afiado. O realismo é uma coisa perturbadora... (BACON, 2010, p.23)

Antes mesmo de procurar pelas imagens, o espaço onde elas se aglutinarão precisa nascer. A experimentação formal na criação do suporte se resolve de maneira independente. A relação conceitual desta composição de fragmentos (madeira, papelão, papel, jornal, etc.) é consequência de sua relação formal e matéria com os corpos.

No corpo do suporte construído a imagem se projeta. Ou melhor: a imagem se revela. Antes mesmo de procurar pelas imagens, consigo sentir as figuras que ali devem emergir. Com isto em mente, com a forma e os materiais virgens, abertos na parede, busco pelas figuras que deitarão neste chão: faço desenhos, esboços, em papel e digitais, empilhando as formas neste espaço. Usualmente não são muitas preparações (fig. 15), somente uma ou duas: sinto a necessidade de resolver a maior parte das questões com o processo em andamento, já em vida, em seu próprio fazer. Dói-me deixar esboços e linhas de fora; sinto que o pensamento de construção e projeto que compõe todo processo precisa estar presente, precisa estruturar, como um esqueleto, os músculos e pele de massa pictórica.

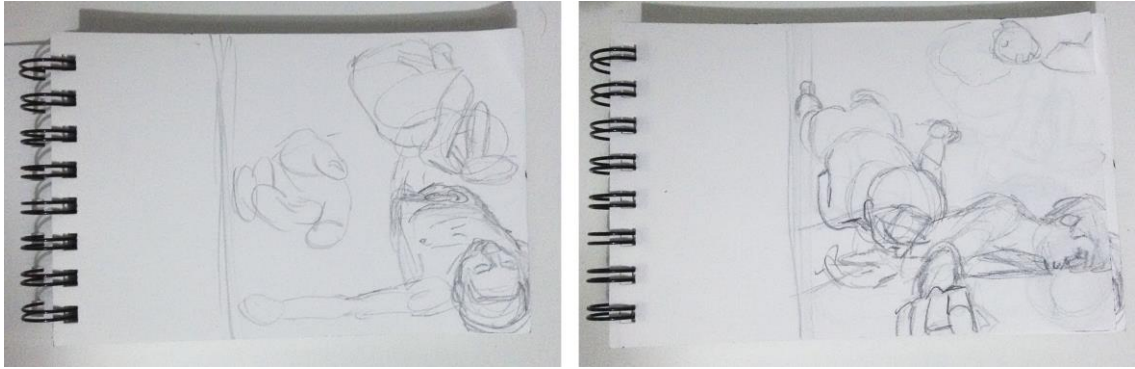


Fig. 15: Esboços 10x15cm para série *Não-contribuintes* (2015)

Já desenvolvi a descoberta e a feitura da imagem de diversas maneiras até chegar ao método atual. Fiz método de projeção, de transferência do desenho por grade, trabalhando gestualmente ou sem utilizar quaisquer medidas. De alguma maneira, todos esses métodos me ajudaram, mas me eram incompletos, artificiais. Procuo medir visualmente, relacionar as diferentes partes da figura ao meu corpo e ao suporte, com as mãos e com as ferramentas, sem medidas exatas, além de partir de uma parte e construir num constante retorno a fotografia, não à procura de exatidão, mas de coerência. Além disso, há certa necessidade em submergir naquela cena novamente para moldar as formas para que seu peso e inércia se materializem, preciso sentir esse “peso nas costas”, nos braços, nas mãos. Assim como escutar música



Fig. 16: Processo de *Decúbito ventral* (2014)

enquanto fazemos outra tarefa, o constante olhar nas fotografias está mais ligado a criação do ambiente propício para a produção que a um apego estético à imagem técnica.

Como mostro no processo de *Decúbito ventral*<sup>7</sup>, a acumulação de linhas e camadas pictóricas encaixa-se nesta ida e

<sup>7</sup> Decúbito ventral é o nome técnico da posição de bruços, utilizado na medicina e na criminalística.

retorno entre as referências fotográficas e o desenho e a pintura, mas resolve-se sempre na sua relação com o suporte (fig. 16). Foi o primeiro trabalho com a construção do suporte. A colagem dos papéis foi quase aleatória, mas procurei questões estéticas. A fita crepe que une os diferentes materiais está evidente, trazendo não somente o material que se relaciona com a temática, mas também com a própria produção do trabalho em si. Tentei me utilizar de diferentes ângulos da mesma figura, sobrepondo-os, o que, em conjunto com diversas linhas quase aleatórias dos papéis colados, gerou uma forte tensão dramática.

As linhas de carvão, grafite ou pastel precisam, por si mesmas, descobrir a imagem. Não são mera preparação no sentido de esboço, e sua marca persiste como estrutura e resultado. Quando construo a carne com tintas, bastão óleo ou pastel, procuro uma formalidade com rastro do gesto. Sentir este rastro, este índice, compondo o corpo novamente reforça minha relação com aquela realidade, como se eu estivesse a sentir novamente aquele cadáver e todo seu contexto, guiando assim a construção: um formalismo que busca a experiência.

A egrégora mencionada anteriormente, que une este acúmulo de também se reflete em como as figuras são representadas, anônimas, sem uma configuração que se aproxime do retrato, mesmo que estejam sozinhas na composição, como em *Resíduo* (fig. 17). No segundo trabalho da série, a presença de ângulos diferentes do mesmo corpo foi mais discreta, e a verticalidade da figura e do suporte trouxeram uma questão compositiva importante para os trabalhos posteriores, principalmente nas linhas mais paralelas e perpendiculares em contraposição ao trabalho anterior.

Como Fotógrafo Criminalístico, é meu dever agir como observador, como perpetuador destas cenas de crime, documentando todos seus aspectos. Como artista, sinto a obrigação de trazer este universo à tona. Não consigo desviar-me: a força desta egrégora é forte demais para negar a presença destas imagens em meu trabalho. Se como Fotógrafo sou observador, como artista sou relator. Não produzo documentos, mas sensações e formas, traduções, visões. Argan fala de uma “obrigação” similar, vinculando-a a exclusividade que a arte tem, através

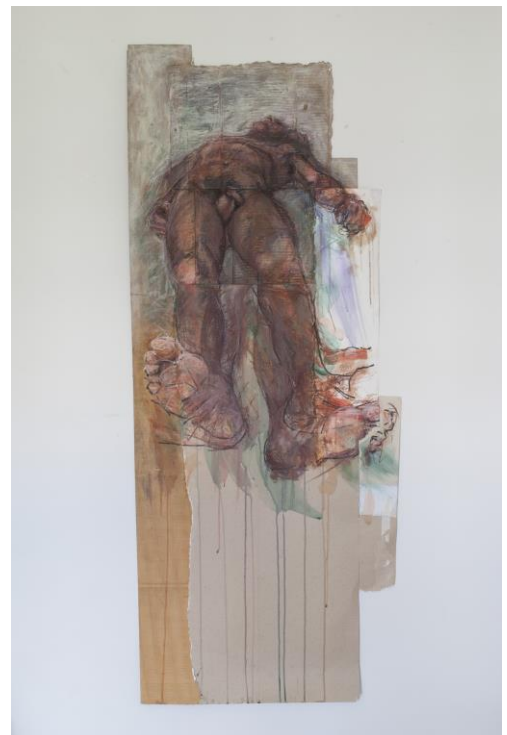


Fig. 17: *Resíduo* (2014)  
Acrílica e pastel oleoso sobre papel e madeira,  
150x60cm



do trabalho criativo, de recuperar a beleza daquilo que a sociedade perverteu: “É, portanto, um dever social, uma tarefa a cumprir.” (Argan, 1992, p. 241).

Em contraposição a ideia greenbergiana de evitar o tema ou conteúdo e retirar-se completamente do público (GREENBERG, 1996, p. 24), considero elucidativa e relevante ao meu pensamento a posição de Argan quanto ao expressionismo. O crítico italiano diz que o movimento expressionista da virada do século XIX, ao contrário da transcendente tendência simbolista, desenha-se como uma arte engajada. O comprometimento político não está somente na tentativa de incidir sobre realidades históricas, mas também em partir da experiência individual para colocar o problema da relação concreta com a sociedade. A arte expressionista é, segundo Argan, realista e essencialmente política (ARGAN, 1992, p. 228).

O “partir da experiência individual” é essencial em meu processo – no meu caso, a experiência com a morte. A experiência com a morte, com aquilo que está em processo de desaparecimento, é algo ímpar, conforme John Berger:

Desenhar é olhar, examinando a estrutura das aparências. Um desenho de uma árvore não mostra apenas uma árvore, mas uma árvore-sendo-olhada. Assim que o olhar sobre uma árvore é registrado, quase que instantaneamente o exame do olhar sobre uma árvore (uma árvore-sendo-olhada), toma não apenas uma fração de segundos, mas minutos ou horas. O que envolve, deriva e se refere a muitas experiências prévias do olhar. Dentro do instante da visão de uma árvore se estabelece uma experiência de vida. É desse modo que o ato do desenho refuta o processo de desaparecimento e propõe a simultaneidade da multiplicidade de momentos.” (BERGER, 1993, p. 150, tradução livre de Flávio Gonçalves, 2010)

No trabalho *Único reconhecimento possível* (2014) (figs. 18 e 19), as figuras mesclam-se, derretendo-se e decompondo-se. Apesar de o escorço ser evidente, a sobreposição e o suporte evidente negam o fundo como espaço. Evitando a espacialidade, o suporte construído com folhas de um jornal também evidencia a planaridade, mas, acima de tudo, coloca os corpos na realidade. As páginas policiais de um jornal local são, provavelmente, o único e último momento de visibilidade daqueles indivíduos. Também representam o mundano, o sujo, o lixo.

O jornal possui características que me atraem: uma memória, uma efemeridade. A utilização das páginas policiais foi experimental; talvez não seriam utilizadas se o tamanho do trabalho fosse menor, pois evidenciariam demais as informações textuais. No entanto, na dimensão maior, como é o caso, torna-se um detalhe, algo a ser notado em um olhar mais delongado. A sobreposição das figuras é um empilhamento; é um número incessante de vítimas, na realidade e na experiência. Relacionam-se formalmente assim como materialmente. Somente a resolução formal destas questões do suporte e das figuras pode trazer à tona as questões materialistas.

Uma referência importante durante o desenvolvimento destes trabalhos foi da pintora Jenny Saville. Sua linguagem crua na pintura

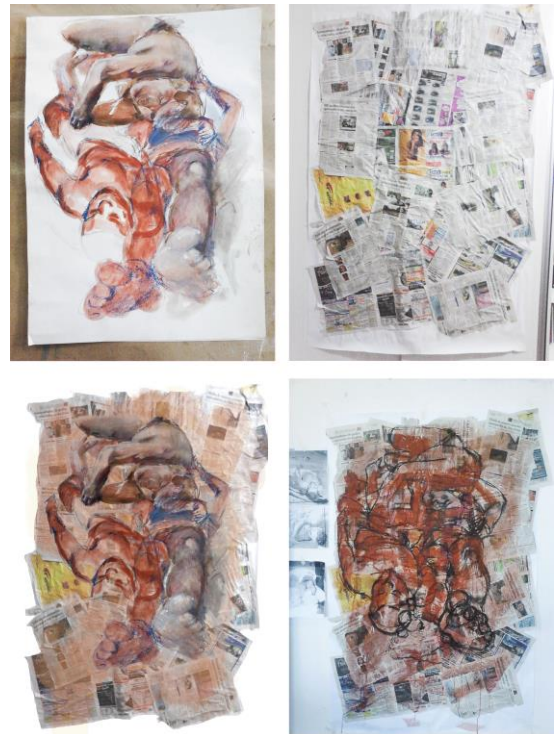


Fig. 18: Processo de *Único reconhecimento possível* (2014)  
Estudo em papel, suporte inicial  
projeto digital, desenho inicial

e desenho, procurando representar mais a carne do que figuras ou retratos, toca diretamente meu objeto de pesquisa. Suas experimentações com sobreposições e deformidades abrem muitos caminhos, e suas questões formais extremamente bem resolvidas e, porque não, refinadas, são um recurso para ultrapassar o próprio formalismo. Ela levanta uma questão importante quando diz que quer ser “uma pintora da vida moderna, e de corpos modernos, aqueles que emulam a vida contemporânea, eles são o que eu acho mais interessante” (SAVILLE,



Fig. 19: *Único reconhecimento possível* (2014)  
Acrílica, óleo e pastel oleoso sobre jornal,  
160x150cm

2012, tradução nossa). Pode-se aproximar as premissas da artista com a maneira de enxergar meu próprio objeto de pesquisa e a representação de corpos contemporâneos. E, sem dúvidas, a violência exacerbada e sua relação deturpada com a morte é uma das características mais fortes da nossa sociedade contemporânea.

Com a prática da construção do suporte a partir de materiais ordinários, comecei a coletar da rua tais resíduos, e o ato de partir desta montagem para “encontrar” as figuras nela aprofundou o seu significado. O interesse formal já se constituía ao ver as pilhas de descarte nas ruas, madeiras, papelões e afins: era quase como já ver ali os corpos. *Retábulo para Sileno* (fig. 20) foi desenvolvido a partir de portas de armário encontradas na rua. O título vem do formato de tríptico,



Fig. 20: *Retábulo para Sileno* (2014)  
Acrílica e pastel oleoso sobre madeira  
168 x 100 cm (variável)



Fig. 21: Jenny Saville (1970)  
*The Mothers*, 2011  
Óleo sobre tela, 270 x 220 cm

com a peça central mais alta, em alusão aos retábulos de igrejas cristãs. A própria composição sugere um imaginário espiritual e religioso, mas vinculando os cadáveres à verdade dita por Sileno a Midas. A comunhão de elementos lineares do desenho com o tratamento pictórico da pintura também ficou evidente, em parte por influência de trabalhos como *The Mothers* (fig. 21) de Jenny Saville.

O ambiente externo também influenciou a minha maneira de pensar as figuras, de como representá-las, de como inseri-las. Outra referência artística importante para mim, Ernest Pignon-Ernest, trabalha exatamente com essa questão. Sua técnica predominantemente clássica, seu processo orgânico e obsessivo, assim como sua atuação levando os corpos para as ruas e compondo através de suas próprias fotografias, traça diversos paralelos com meu trabalho. Através das relações das figuras com o local de apresentação, Pignon-Ernest traz um peso temático que extrapola a própria imagem e o conteúdo visual presente nos corpos.

É o local e o momento que eu proponho; o desenho deve de alguma maneira revelar a realidade do lugar. É o fruto de uma reflexão que quer levar em conta tudo que não é aparente à primeira vista, mas está lá, o espaço, a luz, a textura da parede. É, ao mesmo tempo, tudo que pertence à história, a memória, aos vestígios. Com fotos não funcionaria. Às vezes as pessoas dizem que é um desenho acadêmico, mas esta não é a questão. O desenho deve cumprir com as definições implicadas por essa relação com a realidade. Eu devo ter efeitos reais suficientes. Do estrito ponto de um desenho, eu prefiro um desenho de Francis Bacon a um desenho realista, mas se eu colar um desenho de Bacon em uma parede... (PIGNON-ERNEST, 2014, tradução nossa)

A reflexão sobre o realismo da figuração influenciou-me bastante nos próximos trabalhos, nos quais eu procurei dosar a expressividade presente nas figuras de *Retábulo para Sileno*, deixando-a restrita ao tratamento pictórico e mantendo as proporções e a forma em si da figura humana mais próxima da realidade. Outro ponto importante despertado por Pignon-Ernest é a relação da obra com o lugar (fig. 22). Um futuro desdobramento desta pesquisa deverá pensar em como retornar as figuras para o espaço público, de modo a tentar evidenciar de maneira diferente aquela realidade – tirando-as da periferia, onde suas mortes ocorreram, para colocá-las nas paredes de bairros centrais da cidade.



Fig. 22: Ernest Pignon-Ernest (1942)  
*Naples, lesoupirail* (1990)  
Instalação - Serigrafia sobre papel  
Dimensões variadas

*Não-contribuintes* (fig. 23) é uma série de três trabalhos em madeira, de mesma dimensão, feitos em prateleiras também descartadas e encontradas na rua. Neles, tive a intenção de diminuir a dimensão com o intuito de usar a técnica de acrílica aguada, que necessitava de longos períodos na horizontal para secagem. Tal proposta surgiu de estudos em aquarela e acrílica aguada feitos em papel, cujo interesse foi despertado pela relação entre a técnica e a decomposição e o devir do cadáver.



Fig. 23: *Não-contribuintes* (2014-2015)  
 Acrílica sobre madeira  
 37x49cm (3 peças)

Em *Colateral incorporado* (fig. 24), retornei a composição do suporte com papelão e madeira. Novamente, tentando acentuar os cruzamentos do desenho e da pintura, e influenciado pelo uso de carvão de Pignon-Ernest, simplifiquei a resolução pictórica das figuras, trabalhando apenas com camadas mais sólidas de cor e menor variação tonal. Houve também uma intenção de retornar a uma composição retilínea como em *Resíduo* (fig. 17).

Os dois últimos trabalhos que compõem esta pesquisa serão tratados com mais detalhes de seu processo e poética a seguir.



Fig. 24: *Colateral incorporado* (2015)  
 Carvão, acrílica e bastão de óleo sobre  
 madeira e papelão, 102x122cm

### 5.1 A resposta mais confortável

O processo deste trabalho (fig. 25) deu-se de maneira similar aos anteriores. Construí o suporte primeiramente, tendo apenas como objetivo ter um tamanho maior do que o do trabalho anterior e uma proporção vertical. Fotografei o suporte, separei algumas fotografias dos corpos, fiz um desenho de linhas para cada figura, digitalmente, e diversos testes de composição no computador. Decidi utilizar uma composição baseada na proporção áurea (fig. 26), por sentir que nos trabalhos anteriores com mais figuras sobrepostas a composição havia ficado confusa e acabava trabalhando contra os focos pretendidos

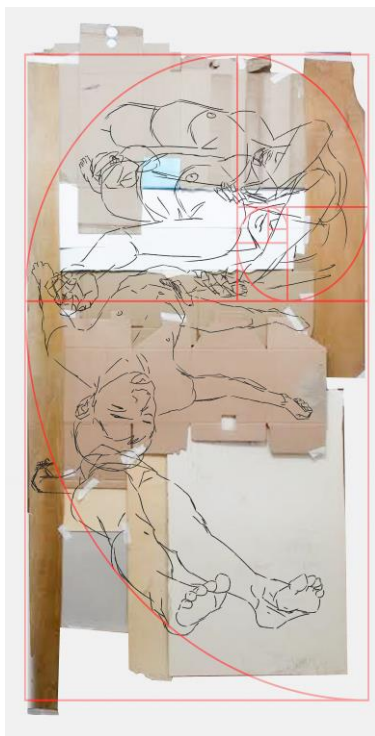


Fig. 26:  
*A resposta mais confortável* (2015)  
Estudo digital



Fig. 25:  
*A resposta mais confortável* (2015)  
Acrílica, pastel oleoso e bastão óleo  
sobre madeira e papelão,  
186x92cm

Dei tratamentos diversos às figuras: mais lineares, mais pictóricas, com diferentes técnicas.

Primeiramente, através de diversas impressões da composição feita no computador, as figuras foram traçadas somente com linhas, com uma caneta de tinta acrílica, utilizando a própria montagem digital e as linhas e marcas dos papelões e das madeiras como guias (fig. 27).

O trabalho pictórico foi mais intuitivo: a composição foi traçada no suporte as cores foram sendo lançadas e os diferentes tratamentos surgiram através dos acontecimentos na superfície. Nesse momento ainda há um retorno às referências fotográficas; descobri com as diversas experimentações que usar os volumes, luzes e cores presentes na fotografia da vítima acabam por trazer mais liberdade à execução do tratamento por isentar-me da imersão em um

pensamento volumétrico. Por ser um equilíbrio delicado, diversas vezes me vi desprendendo atenção a detalhes desnecessários ao utilizar esse método em trabalhos anteriores. Também



Fig. 27:  
*A resposta mais confortável* (2015)  
Processo (detalhe)

constatei que quando não utilizo a referência com o intuito de abstrair mais as soluções formais, a figura tende a ficar menos fluida, mais artificializada e incoerente.

No detalhe (fig. 28), a figura na parte inferior foi pintada com tinta acrílica, com três cores combinadas e misturadas diretamente na aplicação. Alguns tons foram acrescentados posteriormente com bastão de óleo. Já a figura superior foi feita com pastel oleoso e bastão de óleo, criando uma relação diferente com as características do papelão. As outras duas figuras tiveram resoluções gradativamente mais lineares e menos volumétricas, devido ao uso da matéria do suporte como parte dos corpos.

Na figura central (fig. 29) foram adicionados apenas alguns poucos pontos de luz com bastão de óleo, espalhados posteriormente com pincel e solvente, e algumas sombras com aguadas de acrílica. A integração cromática com o próprio material ficou mais evidente, sendo a tonalidade do papelão a própria cor da pele da figura. Em contraste com o acabamento mais pictórico e contrastante com o fundo, integra-se aqui o

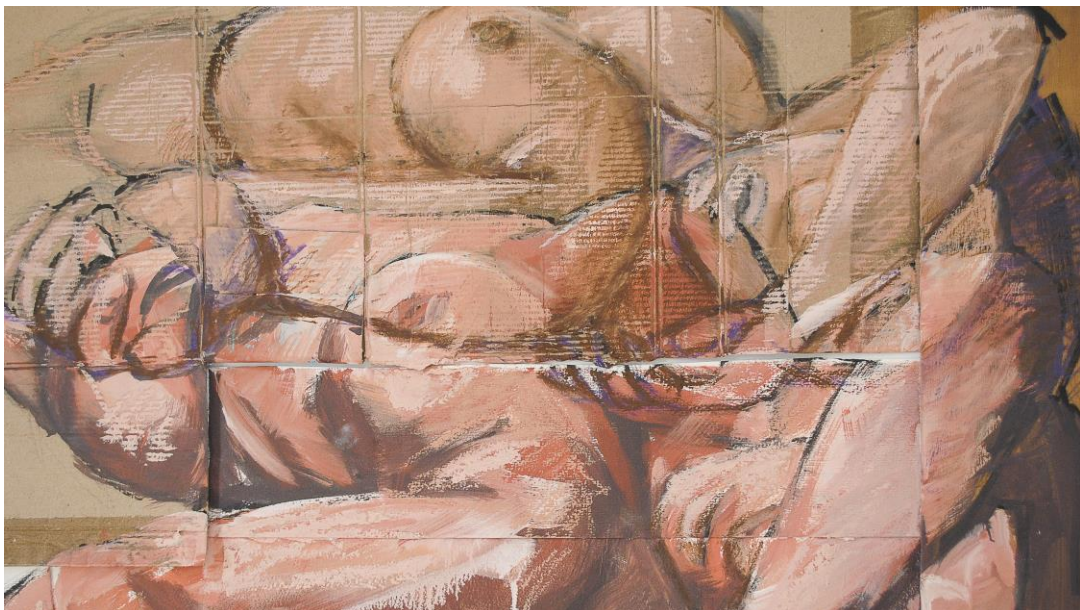


Fig. 28: *A resposta mais confortável* (2015)  
Processo (detalhe)

corpo com o suporte, tentando evitar a criação de uma espacialidade, utilizando-se para isto também das perspectivas conflitantes que ressaltam a colagem de elementos e dialogam (talvez evidenciando em excesso) a montagem dos papéis, caixas e madeira que compõem o suporte.

A última figura (fig. 30) traz uma linearidade ainda mais evidente, porém, apesar de ausentar-se de volumes e sombras usa cores para balancear com as primeiras figuras e evitar uma unidade planarizante com o corpo acima.

O planejamento prévio e os estudos compositivos foram frutíferos, mas evidenciaram um problema já presente anteriormente: a ausência de elementos formais que façam a conexão entre as figuras e o contexto do qual elas provêm. Por diversas vezes esse foi um problema durante a elaboração de trabalhos anteriores, mas só aqui se tornou a principal questão a ser



Fig. 30: *A resposta mais confortável* (2015)  
Processo (detalhe)



Fig. 29: *A resposta mais confortável* (2015)  
Processo (detalhe)

resolvida. Até então a resolução do conflito girava em torno da inclusão ou não de elementos externos a obra para evidenciar o tema. Porém, com outros problemas formais mais salientes, ao menos em um primeiro momento, deixei tal ponto em segundo plano. Em *A resposta mais confortável* isto tomou mais protagonismo. Apesar de ainda

existirem questões formais a serem desenvolvidas, como a fragmentação excessiva do suporte, a melhor resolução dos problemas compositivos entre os corpos, em comparação com os trabalhos anteriores, salientou a relação deles com o nu acadêmico ou a pintura e o desenho de modelo vivo. Evidenciar a questão temática formalmente é a única maneira de amadurecer a proposta e torná-la autônoma dentro do espectro da sua linguagem sem cair em uma estetização vazia.



Outra questão a ser resolvida em todos os trabalhos que surgiu ao longo do processo foi o título: até então, todos eram “sem título”. Não se tratava necessariamente de uma decisão, mas sim de uma protelação de como lidar com a nomenclatura. O título de *A resposta mais confortável* surgiu em meio a reflexões sobre o posicionamento de diversas pessoas sobre a questão da violência, e a aceitação da inevitabilidade e do merecimento da morte em função da possível ligação com o crime ou da questão de fragilidade social como resposta mais confortável para o problema social nacional. Com a mesma base ideológica, foram desenvolvidos os títulos dos trabalhos anteriores, tentando sugerir alguma reflexão, sem criar uma muleta conceitual ou rótulos excessivamente limitantes.

## 5.2 Constante gravitacional

*Constante gravitacional* (fig. 31) marca o início de uma solução para a problemática abordada no capítulo anterior sobre os elementos formais para evidenciar o contexto das imagens. Como o título sugere, a sensação de gravidade e inércia do corpo morto revela-se através das sobreposições e da adição das mãos que manipulam os cadáveres.

Novamente o processo de descoberta aconteceu através da experimentação e da vivência: durante mais um atendimento em minha função de Fotógrafo Criminalístico, ao fotografar a vítima no chão, chamou-me atenção o movimento dos agentes funerários que auxiliavam na manipulação do cadáver. A entrega total que o corpo foi submetido, só possível na inércia da morte, ao ser levantado, arrastado e carregado, chamou a atenção e fez com que eu tirasse algumas fotos desses momentos. Primeiramente a ação foi instintiva, mas ao olhar as fotografias posteriormente, ficou evidente que havia algo de diferente naquelas imagens em comparação aos escorços estáticos anteriores.

A diferença nas fotografias aliou-se ao desejo de trabalhar em um material diferente como suporte: a lona plástica. É um material de difícil utilização para o desenho e a pintura, mas que possui o aspecto mundano, não-sacralizado e relaciona-se às moradias improvisadas das comunidades em situação de vulnerabilidade social extrema.



Fig. 31: *Constante gravitacional* (2015)  
Carvão, acrílica e pastel oleoso sobre lona plástica, 200x110cm



Fig. 32:  
*Constante gravitacional* (2015)  
Processo

O procedimento técnico do desenho e da pintura foram desafiadores. Primeiramente utilizei uma camada de tinta acrílica aguada, como uma *imprimatura*, para rebaixar o forte tom amarelo da lona e acentuar seu aspecto de utilizada (fig. 32). Com uma receita de fixador caseiro à base de álcool e cola branca extra, em função do ambiente pequeno e fechado onde produzo as obras, fiz diversas camadas de fixação com borrifador devido à fragilidade extrema da tinta sobre o plástico: qualquer atrito retirava a tinta da superfície, tornando inviável desenhar diretamente sobre ela.

Após as composições digitais, a partir das fotografias selecionadas, decidi trabalhar com carvão (fig. 33), assim como em *Colateral incorporado* (fig. 24). Novamente, em cada figura diversas camadas de fixação foram aplicadas.

Apesar de demorar mais para secar do que um fixador aerossol e de necessitar de camadas mais finas, o resultado foi satisfatório – porém demorado. Cada figura foi fixada separadamente para adição da próxima, com mais de uma camada. O processo repetiu-se em cada camada posterior de tinta acrílica, bem como nas de pastel oleoso, nas quais também foi utilizado solvente e óleo de linhaça em alguns pontos.

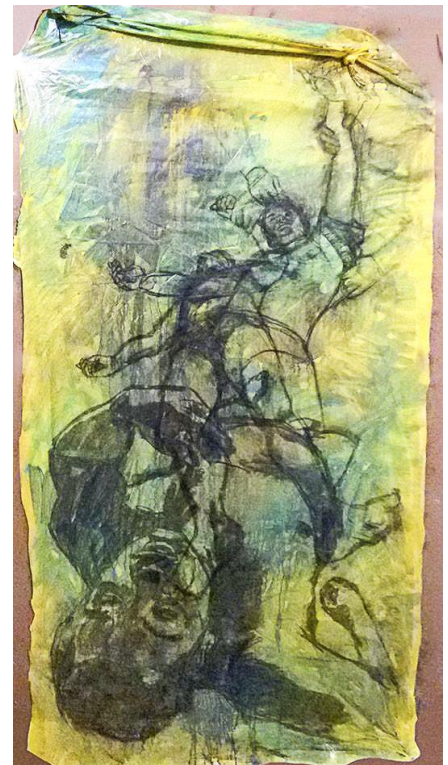


Fig. 33: *Constante gravitacional* (2015)  
Processo

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A abertura de novas possibilidades para aprofundamento desta investigação é um indicador positivo dos resultados aqui apresentados. Devido às resoluções satisfatórias, penso em continuar esta pesquisa acadêmica de poéticas visuais através de novas possibilidades de descobertas. Este trabalho revelou pontos importantes dentro das questões conceituais propostas e dentro da prática artística, que também sustentam uma continuidade futura.

É importante a explicitação de todo o processo de construção desta linguagem desenvolvida durante meu trajeto no Bacharelado em Artes Visuais pois o amadurecimento não só da prática artística, mas das reflexões que elas despertam, bem como a consolidação da construção de conhecimento através dessa prática, constituem o êxito da Universidade em seu papel de formadora acadêmica e fomentadora cultural.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio C. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BACON, Francis. **Conversas com Francis Bacon: o cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. 93 p. Entrevista concedida a Fracnk Maubert.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. 273 p.
- BENJAMIN, Walter. **The arcades project**. Cambridge: Harvard University Press, 2002. 1074 p.
- BELTING, Hans. Image, medium, body: a new approach to iconology. **Critical inquiry**. Chicago, n. 31, p. 302-319, inverno 2005.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 165 p.
- BERGER, John. Drawn to that Moment. **In the sense of sight: writings**. New York, Vintage Books, 1993.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Lisboa: Edições Antipáticas, 2005. 160 p.
- FOSTER, Hal. **The return of the real**. Cambridge: MIT Press, 1996. 299 p.
- GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. São Paulo: Ática, 1996. 280 p.
- INSTITUTO HOUAISS. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0**. São Paulo: Objetiva, 2009. CD-ROM.
- JAMESON, Fredric. **Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism**. Durham: Duke University Press, 1991. 438 p.
- LUKÁCS, György. **História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 599 p.
- MONDZAIN, Marie-José. What does seeing an image mean? **Journal of Visual Culture**. Thousand Oaks, vol. 9, n. 3, p. 307-315, dez. 2010. Disponível em <<http://vcu.sagepub.com/content/9/3/307>>. Acesso em: 20 nov. 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 184 p.
- PEARSLTEIN, Philip. **Why I became a realist**. Disponível em: <<http://philippearlstein.com/why-i-became-a-realist>>. Acesso em: 20 nov. 2015.
- PETHERBRIDGE, Deanna; JORDANOVA, Ludmilla.. **The quick and the dead: artists and anatomy**. Los Angeles: University of California Press, 1997. 120 p.

PIGNON-ERNEST, Ernest. Ernest Pignon-Ernest: "Drawing Reaffirms Thought, and the Hand Reaffirms what is Human". **L'humanité**. Paris, p. 1-15. 24 jan. 2014. Entrevista concedida a Maurice Ulrich. Disponível em: <<http://www.humaniteinenglish.com/spip.php?article2431>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

SAVILLE, Jenny. Jenny Saville: 'I want to be a painter of modern life, and modern bodies'. **The Guardian: The Observer**. Londres, 9 jun. 2012. Entrevista concedida a Rachel Cooke. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/09/jenny-saville-painter-modern-bodies>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

SCHWITTERS, Kurt. Merz Picture 32 A. The Cherry Picture. *In*: MUSEUM OF MODERN ART **MoMA Learning**. Nova Iorque, 2015. Disponível em: <[http://www.moma.org/learn/moma\\_learning/kurt-schwitters-merz-picture-32-a-the-cherry-picture-1921](http://www.moma.org/learn/moma_learning/kurt-schwitters-merz-picture-32-a-the-cherry-picture-1921)>. Acesso em: 20 nov. 2015.

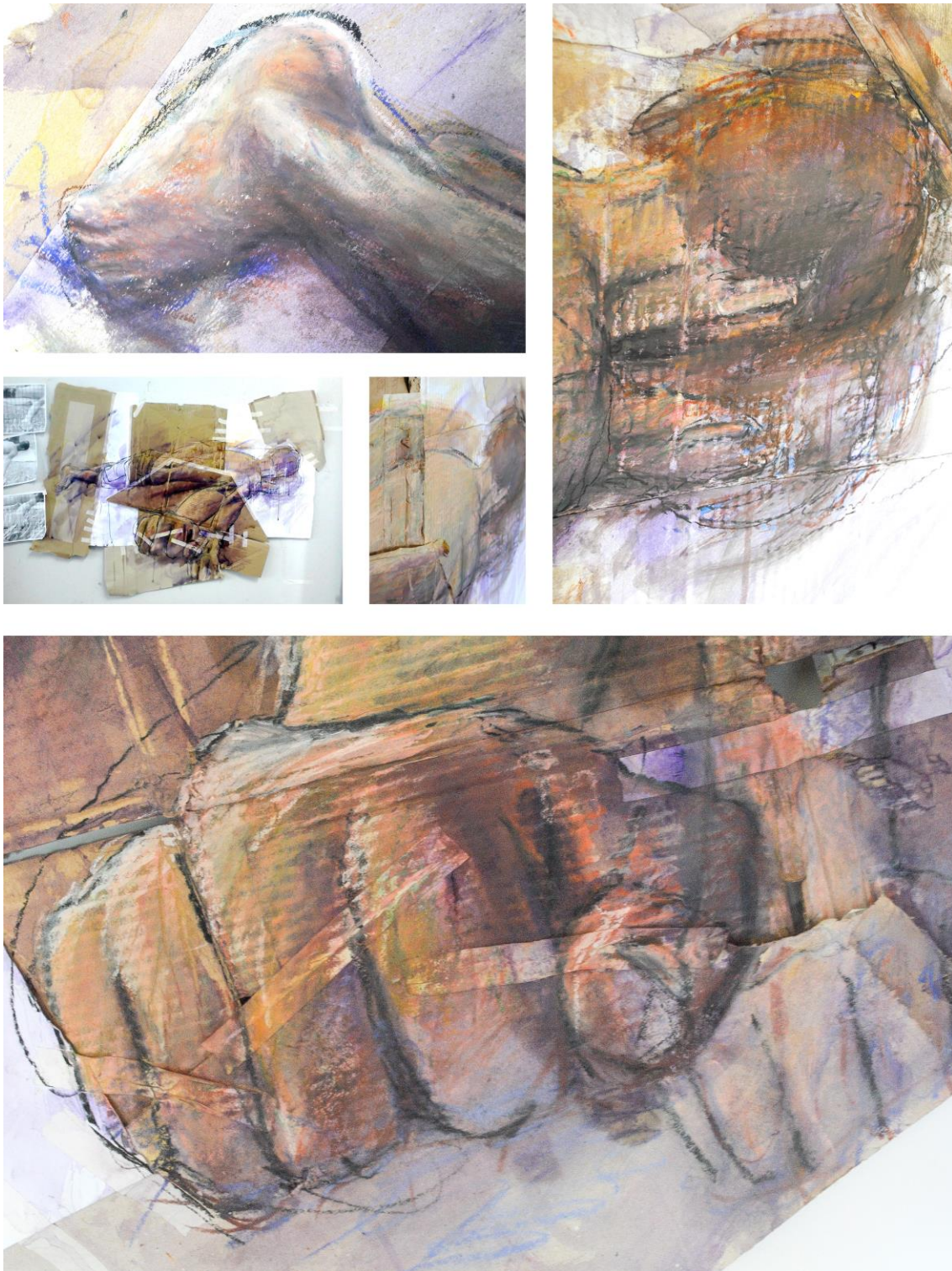
STAMATELLOS, Giannis. **Plotinus and the presocratics: a philosophical study of presocratic influences in Plotinus' Enneads**. New York: State University of New York Press, 2008. P. 36-38.

**APÊNDICE:**  
**Obras e processo**

**Decúbito ventral**



*Decúbito ventral* (2015)  
Acrílica e pastel oleoso sobre papel e papelão, 95x135cm

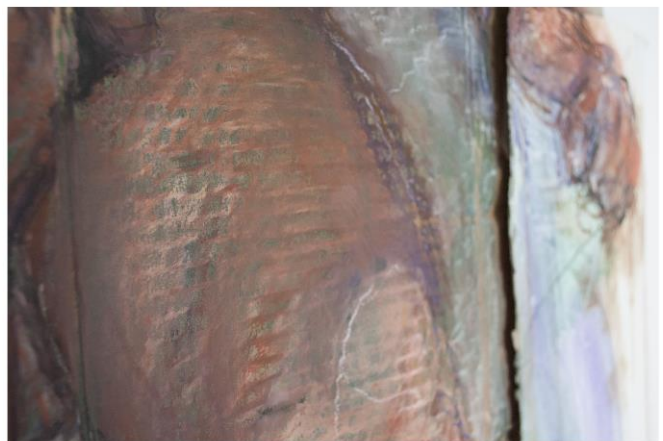


*Decúbito ventral* (2014)  
Processo e detalhes



**Resíduo**

*Resíduo* (2014)  
Acrílico e pastel oleoso sobre papel e madeira,  
150x60cm



*Resíduo* (2014)  
Detalhes

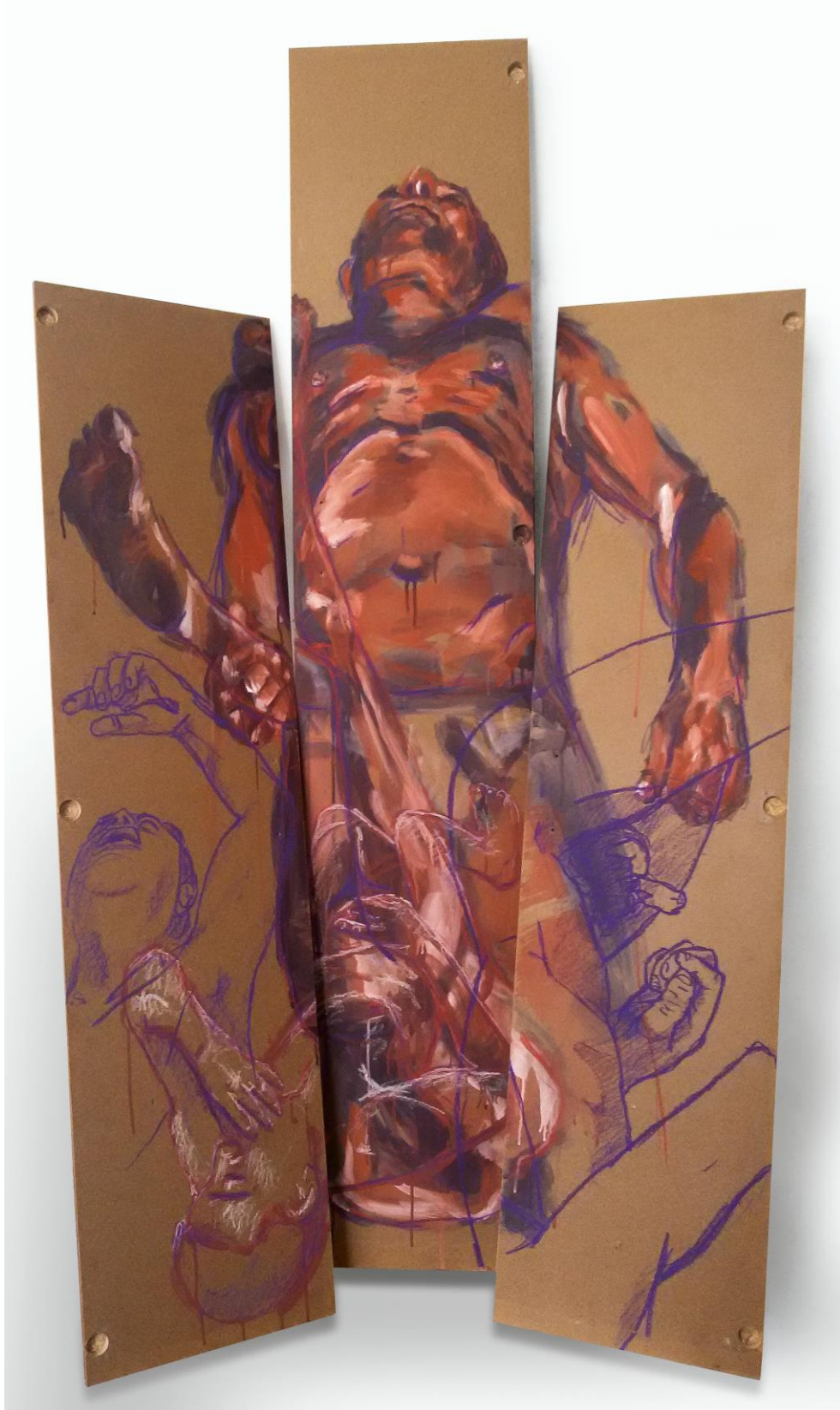
## Único reconhecimento possível



*Único reconhecimento possível* (2014)  
Acrílica, óleo e pastel oleoso sobre jornal, 160x150cm



*Único reconhecimento possível (2014)*  
Processo e detalhes

**Retábulo para Sileno**

*Retábulo para Sileno* (2014)  
Acrílica e pastel oleoso s/ madeira 168 x 100 cm (variável)



*Retábulo para Sileno (2014)*  
Processo

**Não-contribuintes 1**

*Não-contribuintes 1* (2015)  
Acrílica s/ madeira  
37x49cm

**Não-contribuintes 2**

*Não-contribuintes 2* (2014)  
Acrílica s/ madeira  
37x49cm



**Não-contribuintes 3**

*Não-contribuintes 3* (2015)  
Acrílica s/ madeira  
37x49cm

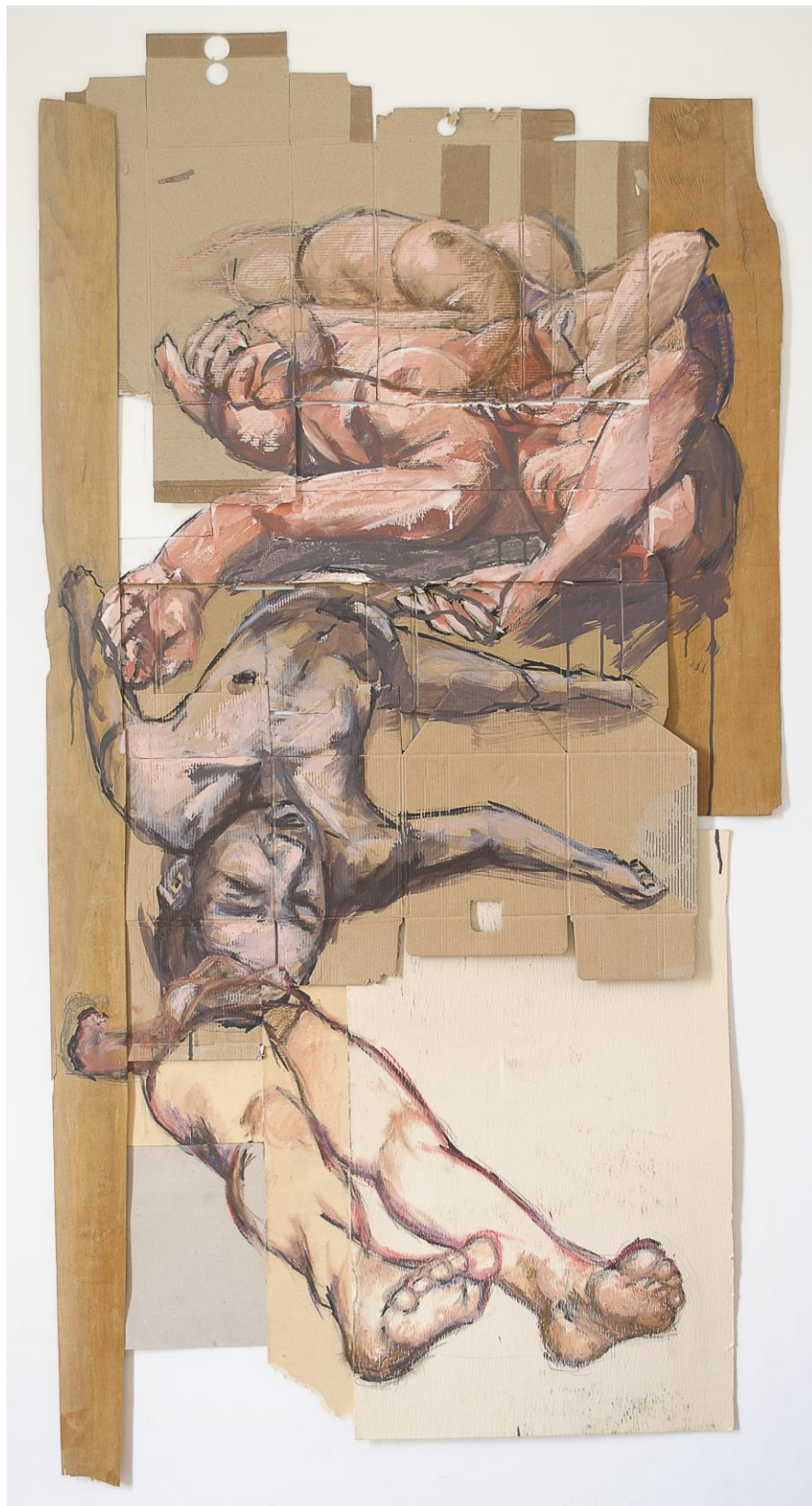
**Colateral incorporado**

*Colateral incorporado* (2015)  
Carvão, acrílica e bastão de óleo s/ madeira e papelão, 102x122cm

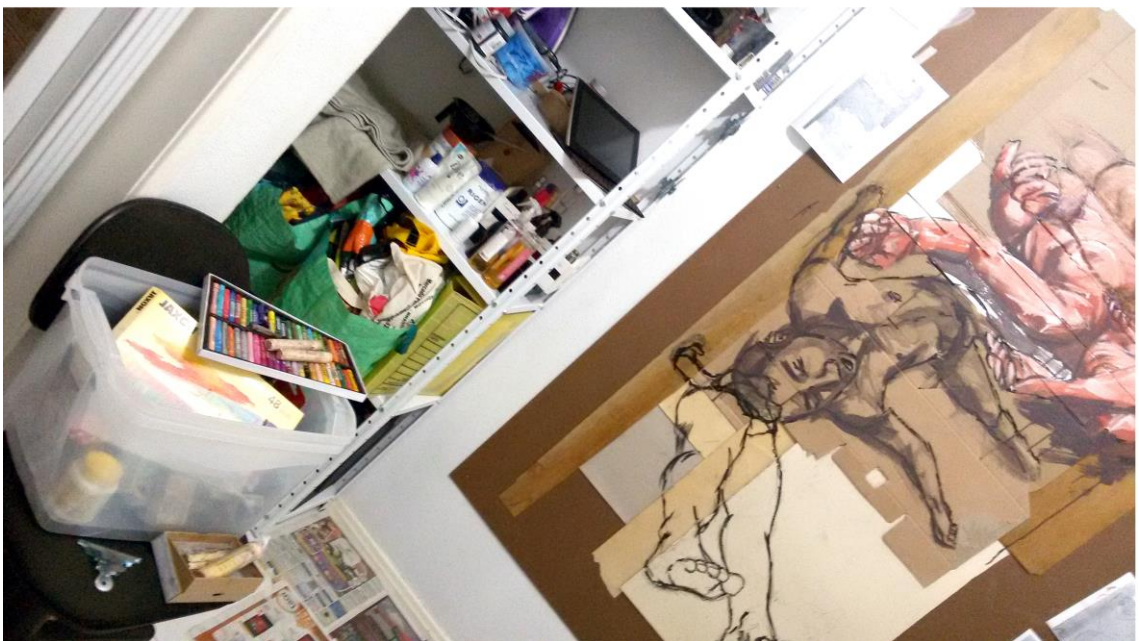


*Colateral incorporado* (2015)  
Processo

## A resposta mais confortável



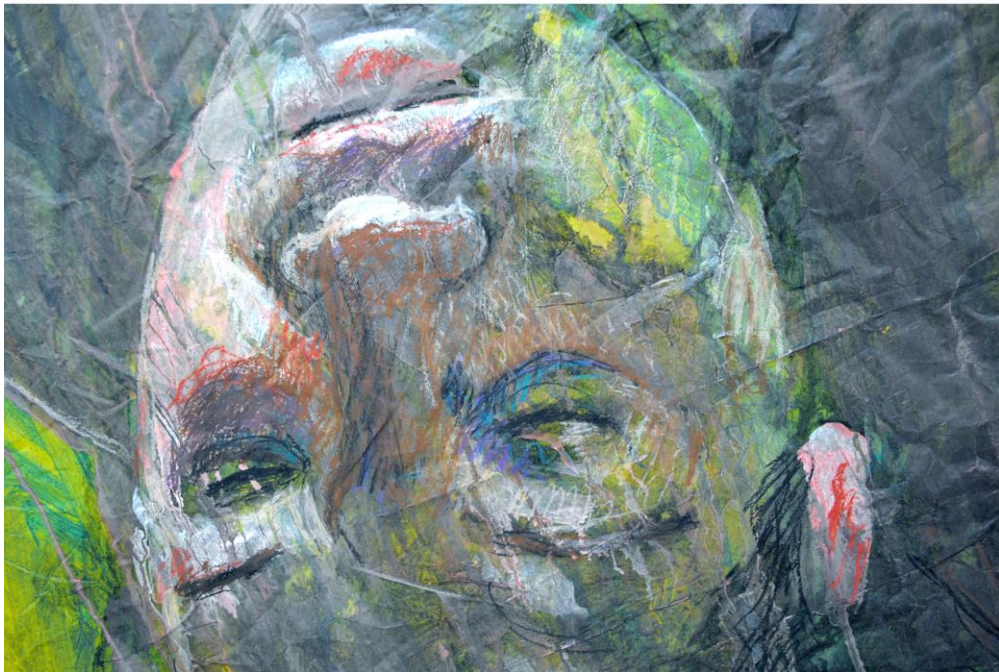
*A resposta mais confortável* (2015)  
Acrílica, pastel oleoso e bastão óleo sobre madeira e papelão, 186x92cm



*A resposta mais confortável (2015)*  
Processo e detalhes

**Constante gravitacional**

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



*Constante gravitacional* (2015)  
Processo e detalhes