

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA

MARCIO COUTO

COIOTE

Rio de Janeiro

2017/1

MARCIO COUTO

COIOTE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de graduação em Pintura da Escola de Belas Artes da UFRJ como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel.

Orientador: Prof. Julio Ferreira Sekiguchi

Rio de Janeiro

2017

RESUMO

O projeto a seguir propõe ilustrar a sincronia subjetiva entre sonhos recorrentes e o dilema humano na sociedade contemporânea. Com efeito, trata-se de uma pesquisa que explora os limites e particularidades desta relação, partindo da premissa no intuito de compor uma miscelânea de inter-relações que se expressem por meio do viés artístico. Por exemplo, pela quebra rompante da narrativa linear e o destaque das questões compositivas.

Palavras chave: Freud, sonhos recorrentes, subconsciente, arquétipos, arte urbana, Jung, contemporaneidade, sincronia, composição, sociedade, arte urbana.

SUMÁRIO

RESUMO	3
INTRODUÇÃO	5
CAPÍTULO 1 DOS OLHOS POR TRÁS DOS OLHOS	6
1.1 Jung e a voz de dentro	7
1.2 Freud e a voz de todos	9
1.3 A voz que se repete	14
CAPÍTULO 2 MATÉRIA INSONE	15
2.1 Relatos do subterrâneo	17
2.2 A ausência de voz	19
CAPITULO 3 DA PINTURA E MATÉRIA QUE SOMOS FEITOS	22
3.1 Processo e desprocesso	29
ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES	51

Introdução

Esse projeto é uma monografia do curso de Pintura da Escola de Belas Artes da UFRJ. Seu objetivo é desenvolver uma poética embasada no fenômeno dos sonhos recorrentes, traçando um paralelo entre as questões intrínsecas ao subconsciente do indivíduo e seus ecos na coletividade psíquica da humanidade. Em outras palavras, trata-se do estudo filosófico, artístico e psicanalítico, da repetição de imagens projetadas pelo subconsciente e, sobretudo, como estas refletem os dilemas da civilização pós-moderna: como todos estamos conectados inconscientemente pelas mesmas ânsias e falamos a mesma língua, se plasmarmos o mundo através de nosso prisma onírico.

Para tal, fundamento minha pesquisa no estudo dos arquétipos de Jung – com o intuito de compreender quais os limites da relação entre os estímulos conscientes e inconscientes – e particularmente nas angústias do mundo empírico relatadas por Freud – objetivando especificar como este “mal estar” universal afeta a dimensão psíquica do indivíduo. Finalmente, utilizo-me da problemática junguiana e freudiana sobre o inconsciente coletivo para delinear como estas ânsias se refletem como um todo no pensamento da sociedade contemporânea.

No primeiro capítulo disserto sobre esta poética a partir da relação entre individualidade e coletividade psíquica, tal como relatado por Jung e Freud, e também os reflexos desta relação no mundo físico. No segundo capítulo descrevo o processo de pesquisa destes sonhos recorrentes e da elaboração compositiva dos trabalhos em si. No terceiro capítulo explico como este diálogo se faz possível por meio da pintura, sobretudo como pretendo abordar tais questões de acordo com as premissas da arte contemporânea.

Capítulo 1 – Dos olhos por trás dos olhos

Emiliano sonha com o pai, morto após o segundo AVC, desde os treze anos. Neles, relembra a infância feliz em Paraopeba, interior de Minas Gerais, quando a família morava no sítio de seu avô durante as férias. Nestes sonhos, tanto ele quanto o pai jamais proferem uma palavra que seja, não pela necessidade do silêncio, mas como se não houvesse voz os crispando a garganta. Mesmo com a grave privação, Emiliano sempre se pega aliviado quando em sonho o pai o abraça, pois ao acordar o dia se apronta alinhado.

Aquário é uma estudante que em sonho se depara com a figura do nazareno pregado na cruz. Aquário não é cristã e nem se importa com religião, embora seja espiritualizada de outro modo, às avessas: ama a arte a ponto de tecer desta sua filosofia, algo que a muitos detêm o mesmo valor de um nazareno selado à cruz. No sonho, o Cristo a confia palavras que jamais alcançam seus ouvidos, tal se uma mácula muda amputasse o fio de som que os amarra. Aquário sabe que a mensagem punge do inconsciente para consigo mesma, ou ao menos assim prefere acreditar, caso contrário se veria obrigada a repensar sobre o tanto de inexplicável que optou por negligenciar.

Enzo é um jovem tímido que estuda dança contemporânea na UFRJ, sendo esta sua inefável paixão. Apesar de levar uma rotina pacata e alegre, ao dormir Enzo é enredado por trama maliciosa: quando em sonhos se materializa, frente ao teto, a trepidação de um horror envolto por panos etéreos, e sob os véus se retorcem silhuetas dançando uma coreografia estranhamente sedutora. Os rostos efêmeros e confusos sugerem a Enzo que se trata da concretização de suas maiores frustrações. Mas quais estas seriam? E o que dizem de Enzo e sobre nosso tempo? Os fantasmas gritam sem que ele os escute, independente de jamais poder ignorá-los.

Enzo se equilibra entre prazer e temor, sonho e pesadelo, ambos dançam juntos.

Sonhos recorrentes: resoluções em pendência e que o subconsciente insiste por cobrar solução, eis o que investigo. Nestes termos minha pesquisa explora temas pintados em séries específicas, onde as questões variam dentre as comuns a todos que sofrem de pesadelos (ou outras aflições relacionadas ao sono) e as de problemática mais delicada, cujas explicações não são claramente mesuráveis, mas intrínsecas ao indivíduo. Naturalmente, os nomes dos protagonistas das narrativas citadas não são reais, mas as angústias que os perseguem sim. Minha estratégia se centra em transcrever as particularidades destes temores, sendo que não de acordo com seu próprio *modus operandis*, mas segundo as peculiaridades da linguagem pictórica.

No momento, estudo sonhos onde ocorre a suspensão de algum dos cinco sentidos: por isso Enzo não entende o que os fantasmas lhe gritam, Aquário se vê impotente em compreender as palavras de Cristo, e Emiliano se demonstra incapaz de falar. Está tudo ali, ainda que em silêncio.

1.1. Jung e a voz de dentro

É impossível falarmos de sonhos recorrentes sem ao menos mencionar Carl Jung. Minha pesquisa em muito converge à do psicanalista suíço, por mais que existam diferenças primordiais. Para que a base de minha poética se faça válida, me é elementar pensar que as questões da psique estão em sincronia àquelas que afligem o campo consciente, da *persona*, partindo da premissa que tanto uma quanto outra espelha as vertigens particulares (no sentido de cognitivas) ao homem em sociedade (aqui, no caso, contemporânea). Minha poética é sobretudo crítica, firmando terreno tanto no mal estar civilizacional que angustia os preceitos de indivíduo (e, por consequência, seu direito pela individualidade), quanto nas essências arquetípicas que, de certa forma, “reafirmam” a questão junguiana da

coletividade. Sendo que Jung tem lá suas ressalvas quanto a como os eventos psíquicos coletivos afetam os individuais; parte de sua pesquisa se dedicou a especificar quais fenômenos pertencem isoladamente a cada um destes campos psíquicos, também quais reações há de se esperar dos mesmos.

Jung discordava da ideia de que tudo que é de temperamento peculiar, ou seja, do conjunto de atitudes que se fazem inerentes à individualidade (no tocante a problemas intelectuais), tenha validade universal. Paradoxo? Nem tanto. Os demais psicanalistas afirmavam que o pressuposto de Jung parte de uma razão filosófica, sobretudo aristotélica (em detrimento ao platonismo), no sentido de imaginar uma "imagem primordial" a cada um dos arquétipos a compor o sentido de inconsciente coletivo – e não é bem isso o que Jung quis dizer quanto à origem dos arquétipos que estruturam a *anima* e o *animus*. Estes filósofos – predominantemente clássicos – supunham serem universais as disposições e atitudes do homem, não reconhecendo a problematidade individual (pelo menos, sempre que possível) como condição individual de sua filosofia. Acontece que Jung era um empirista. E, como tal, se via na obrigação de constatar que há um temperamento para o qual as ideias são entidades e não somente *nomina*.

O ponto de vista nominalista "triufo" mais uma vez sobre o realista na disputa secular dos universais, e a imagem originária volatilizou-se *num flatus voeis*. Essa reviravolta foi acompanhada e até certo ponto provocada pela marcante evidência do empirismo, cujas vantagens se impuseram nitidamente à razão. Desde então, a "idéia" deixou de ser um a priori, adquirindo um caráter secundário e derivado. É óbvio que o nominalismo mais recente também reivindica validade universal, apesar de basear-se num pressuposto determinado pelo temperamento e, portanto, limitado. O teor dessa validade é o seguinte: válido é tudo aquilo que vem de fora, sendo pois verificável. O caso ideal é a constatação pela experiência. A antítese é a seguinte: é válido aquilo que vem de dentro e, logo, que não é verificável. É óbvio que este ponto de vista é desesperador. A filosofia natural dos gregos, voltada para a materialidade, combinada com a razão aristotélica, obteve uma vitória tardia, porém significativa, sobre Platão. [Jung, 1959, p. 87].

Aos filósofos clássicos, ou ao menos os metafísicos e os pré-ontológicos, a ideia é preexistente e supra ordenada aos fenômenos em geral. Não num aspecto de coletividade, mas de coordenação reativa, onde os objetos ideais se fazem representados tal fossem uma remanescência; de modo que, no campo psíquico, estes se convergem a arquétipos por precedência existencial, e não temporal – o contrário do previsto na psicanálise.

E como esta pesquisa arquetípica amearia algum valor artístico? Com efeito, se todo arquétipo evoca um padrão insone da psique humana, então este possui um valor estético imanente tanto por sua inevitável identificação imediata quanto pela comoção propiciada por seu simbolismo íntimo, e desta forma magnético. Além disso, o arquétipo, se alinhado com as questões humanas de seu tempo, se faz peça hábil ao objetivo do artista de reestruturar a realidade ou de por vezes subjugar-la. E na verdade sempre foi assim: o artista sempre se utilizou de símbolos axiomáticos diversos – ainda que por vezes não tenha consciência disso – para despertar as mais diversas potências na chave de sua obra, também no olhar do espectador.

1.2 Freud e a voz de todos

Em “O Mal Estar na Civilização”, o psicanalista austríaco/tcheco Sigmund Freud afirma que o homem, uma vez inserido num sistema civilizacional (este cujos fenômenos sexuais, inclusive, são terminantemente indistintos de uma ideia geral de “cultura”), utiliza-se do ego como ferramenta de delimitação e distinção dos fenômenos voltados tanto ao mundo exterior quanto àqueles originados (ou até posteriormente estabelecidos) pelo campo mental. No entanto, Freud também alertou que por muitas vezes esses limites são postos em xeque, ora pelo próprio indivíduo insatisfeito com as castradoras exigências da sociedade, ora pela

civilização em si, pois esta demarca seu campo de atuação e o priva das pulsões primordiais que o cingem à sua natureza.

Tais regras culturais se manifestam na forma de superego: uma fração destacada e posterior ao ego, e que passa a acompanhar o aparelho psíquico durante o processo de introjeção dos valores morais apreendidos (sobretudo aqueles fornecidos pelos pais); estes passam a integrar seu – ainda em formação – esquema de interpretação do mundo. De modo que Freud compreende o superego como o moralizador de nossa avidez pela barbárie, um cabresto contra o instinto de sabotar as ações civilizatórias.

Ele também afirma que o ser humano nasceu com a ânsia de malograr os sistemas que o afastam de sua natureza, por isso – e contraditoriamente – que desenvolveu um sistema que o encoleira. É justamente este “projeto de inibição”, comumente conhecido como “cultura”, que o precipita à mercê de um constante mal estar. Em outras palavras, o homem civilizado guarda nas profundezas de seu aparelho psíquico o impulso de não ser civilizado, sendo este pensamento uma angústia primordial; assim sendo, ele é doutrinado – desde a infância – a esconder o potencial fomentador de sua ruína social.

A patologia nos familiarizou com grande número de estados em que as linhas fronteiriças entre o ego e o mundo externo se tornam incertas, ou nos quais, na realidade, elas se acham incorretamente traçadas. Há casos em que partes do próprio corpo de uma pessoa, inclusive partes de sua própria vida mental – suas percepções, pensamentos e sentimentos –, lhe parecem estranhas e como não pertencentes a seu ego; há outros casos em que a pessoa atribui ao mundo externo coisas que claramente se originam em seu próprio ego e que por este deveriam ser reconhecidas. Assim, até mesmo o sentimento de nosso próprio ego está sujeito a distúrbios, e as fronteiras do ego não são permanentes. [Freud, 1930, p.3]

Estes desejos, fadados a serem engavetados no baú da memória, podem até ter sido esquecidos pela consciência ou pelo ego, mas permanecem fornecendo combustível para o Id, quem é movido pelos impulsos orgânicos, os prazeres e instintos. Segundo Freud, uma das formas do inconsciente de lidar com essas ânsias latentes é através da

maquinação de imagens, por muitas vezes desgovernadas, que emergem no momento em que o consciente não depura as ações do aparelho psíquico: nos sonhos.

Em “A interpretação dos sonhos”, Freud concorda com a maioria dos autores anteriores a ele no tocante à vida psíquica continuar, de alguma maneira (e nunca por um sistema exato), os eventos correspondentes à vida de vigília, ou seja, nosso período diário que é determinado pelas atividades conscientes. Na sequência, Freud cita o fisiologista alemão Karl Burdach, a quem o ambiente onírico é uma espécie de refugio à vida de vigília. Aqui a oposição entre vigília e sono é objetiva, definição que obviamente sofreu certa resistência de outros estudiosos da época.

Nos sonhos, a vida cotidiana, com suas dores e seus prazeres, suas alegrias e mágoas, jamais se repete. Pelo contrário, os sonhos têm como objetivo verdadeiro libertar-nos dela. Mesmo quando toda a nossa mente está repleta de algo, quando estamos dilacerados por alguma tristeza profunda, ou quando todo o nosso poder intelectual se acha absorvido por algum problema, o sonho nada mais faz do que entrar em sintonia com nosso estado de espírito e representar a realidade em símbolos. [Burdach, 1838, p.499 | Freud, 1899, p.11]

Até Freud, a maioria dos autores discutia entre si a respeito de como se dá a sincronia destas duas faces fundamentais à fisiologia humana. Para Haffner, o campo onírico apropria-se dos estímulos apreendidos pelo consciente como se os sonhos moldassem um mecanismo de livre associação:

Em primeiro lugar, os sonhos dão prosseguimento à vida de vigília. Nossos sonhos se associam regularmente às representações que estiveram em nossa consciência pouco antes. A observação acurada quase sempre encontra um fio que liga o sonho às experiências da véspera. [Haffner, 1887, 245 | Freud, 1899, p. 17]

Já Hildebrandt comenta a impossibilidade do sonho ter bases instaladas no mundo real, pois as experiências que ocorrem em um, não necessariamente influenciam nas noções pré determinadas (ou pelo menos

não deveriam, sobretudo se no caso de um indivíduo saudável) do outro. E mesmo assim, ainda que sonho e vigília não estejam conectados por vias “concretas” por assim dizer, é impossível o campo onírico existir sem a constante intervenção das experiências compartilhadas pelo consciente no aparelho fisiológico humana. Ainda mais paradoxalmente, o conjunto psíquico utiliza-se de tais representações (daquilo que foi experienciado) para fins inteiramente independentes à vida de vigília.

Podemos chegar a dizer que o que quer que os sonhos ofereçam, seu material é retirado da realidade e da vida intelectual que gira em torno dessa realidade... Quaisquer que sejam os estranhos resultados que atinjam, eles nunca podem de fato libertar-se do mundo real; e tanto suas estruturas mais sublimes como também as mais ridículas devem sempre tomar de empréstimo seu material básico, seja do que ocorreu perante nossos olhos no mundo dos sentidos, seja do que já encontrou lugar em algum ponto do curso de nossos pensamentos de vigília - em outras palavras, do que já experimentamos, externa ou internamente. [Hildebrandt, 1875, p.8 e segs. I Freud, 1899, p.18]

Os sonhos, tanto para Freud quanto aos demais psicanalistas, refletem as euforias e ânsias do indivíduo, tal sendo um exercício de livre (no caso das pessoas sadias) associação providenciado pelo aparelho psíquico, e reproduzido por ele com ou sem a intromissão do superego (o que ocorre na eventualidade dos sonhos exprimirem um dilema moral vivido em tempo de vigília) e, igualmente, com ou sem a participação do Id (o mesmo tende a intervir quando a experiência onírica reflete alguma ânsia “primal” introjetada pelo indivíduo enquanto consciente). Em ambos os casos, os sonhos são uma ferramenta fundamental tanto para a compreensão das questões diárias experimentadas pelo indivíduo, quanto a como o inconsciente lida com estas. O temperamento do universo onírico é um reflexo do comportamento humano quando em vigília.

Assim sendo, e se introduzirmos aqui a problemática da coletividade vista por Jung, podemos pressupor que a humanidade compartilha arquétipos que refletem múltiplas angústias, que se justapõem para estruturar um intrínseco mal estar, cujo eco se propaga de igual para todos.

Por conseguinte, o aparelho psíquico converte esta vertigem em ressonância, ora de forma particular (se levamos em conta o histórico específico do indivíduo), ora de um modo generalizado (se pensarmos que os arquétipos, em sua instância primal, são imutáveis, e que este mesmo histórico do indivíduo não deixa de ser fruto do ambiente no qual ele está inserido). Logo, o campo psíquico interage com o mal estar resultante da experiência do homem com a sociedade. Este fenômeno, também todo seu conjunto de particularidades, não atua de forma intermitente ou solipsisticamente em nossa cronologia individual e coletiva, pois sua “vibração” é constante e desenfreada: como dito anteriormente, desde sempre repetimos arbitrariamente os mesmos anseios ejetados pelo processo civilizatório.

A teoria de Freud, de o desejo obter o papel de provedor da fonte motivacional – material ou energética – para os sonhos, que surge de dentro do corpo como uma parte do processo metabólico de vida, e que cria uma necessidade corporal que requer trabalho do aparelho mental para ser satisfeita, mantém-se suprema por décadas, desde os anos 50 que seu postulado não é gravemente contestado¹. O neurobiólogo Morton F. Reiser, em seu artigo para o *American Journal of Psychiatry*, exemplifica precisamente como se dá o aspecto do desejo em Freud (o que será peça chave a como minha poética se comportará em tela, mas isso é assunto para mais à frente).

Freud, ao designar o desejo como instigador do sonho, não pensava no fenômeno mental imaterial, mas sim como uma fonte motivacional (material ou energética) proveniente de dentro do corpo (como parte do processo da vida metabólica) e criando uma necessidade que requer trabalho por parte do aparelho mental para atender a essa necessidade. Por exemplo, a desidratação do tecido dá origem à sede, que requer a ingestão de água. Este é um trabalho para a mente que requer cognição (reconhecendo a

¹ Ao menos não sofre de uma ameaça particularmente “sólida”: O neurobiólogo Mark Solms, num artigo ao periódico de psicanálise da Universidade da Califórnia em 1997, e os psicofisiologistas Hobson & McCarley, em seu modelo proposto em 1977, afirmam que o sonho trata-se “pura e simplesmente” de uma conseqüência de mudanças fisiológicas na região da ponte cerebral, e que em nada a problemática dos desejos reprimidos influenciam em seu estado natural. No entanto, essa teoria, embora muito meticulosa e abalizada, ainda sofre de considerável resistência.

sensação de sede como uma necessidade de água, lembrando onde a água é encontrada e, por meio de sua conexão com o cérebro, energizando os sistemas motores que governam os movimentos corporais necessários para Chegar à fonte de água e beber). Como os músculos estão paralisados no sonho do sono, Freud postulou que o caminho deste no aparelho mental deve fluir em sentido inverso ao do estado de vigília, isto é, em direção ao fim sensorial e não ao final do motor, produzindo um cumprimento alucinatório do “desejo de beber”. O exemplo comum é “o sonho de conveniência”, o adormecido sedento sonha de obter um copo de água e beber em vez de acordar e ir para obter um copo de água. (...) parece improvável que a excitação aleatória de centros cerebrais possa permitir que o sonhador alucine toda a sequência e imagine satisfazer sua sede. [Reiser, março, 2001].

Com o “sistema” do desejo dentro do aparelho psíquico sendo explicitado com clareza, encerro aqui a questão psicanalítica em geral (ou, pelo menos, como irei discuti-la). Na sequência, pretendo sintetizar nalguns parágrafos o porquê da minha poética se focar na problemática dos sonhos recorrentes.

1.3 A voz que se repete

Se pensarmos por um viés kantiano, veremos que os sonhos integram o plano dos conhecimentos “a priori”², “impuros” (visto que não dependem da experiência empírica para se manifestar [embora se utilizem desta para retrair a extensão de seu próprio universo] no campo psíquico), e categorizáveis como sendo de juízo “sintético” (pois, em oposição ao juízo “analítico”, tudo aquilo que o sonho contém não é dedutível por análise intuitiva³, mas pela imanência de seus conceitos subjetivos⁴). Destarte, essa relatividade cognitiva dos elementos de um sonho o torna mais do que uma coleção anárquica de representações arquetípicas e angústias latentes, ou de um mero processo retroativo de “faxina mental” dos eventos

² Tal como Kant o chama, em sua “Crítica da Razão Pura”.

³ Intuição aqui assume uma ideia de representação imediata de um objeto, ou seja, a partir de um conceito sensivelmente experienciado. Os conhecimentos intuitivos nascem da representação empírica: dedutíveis por um sistema analítico objetivo.

⁴ Inclusive, a subjetividade de sua natureza supõe que, por razão de sua frágil conexão com as coisas reais, possam assumir inúmeros significados. Portanto, necessitam ser observados segundo as “leis” de seu próprio universo, pois somente lá tais conceitos se fazem plenos.

cotidianos, mas um constructo híbrido: uma resposta subjetiva às ações da vida de vigília e que, paradoxalmente, subsiste de maneira independente a esta. Mas o que são então, tendo em vista esta noção geral, os ditos “sonhos recorrentes” e qual o seu papel em nossa rotina?

Em termos mais ou menos técnicos, o sonho recorrente – matéria principal de minha pesquisa – se trata de um persistente padrão, produzido no espaço onírico, que reflete assuntos não resolvidos do indivíduo. Evidente que, partindo de um ponto de vista psicossomático, essa premissa não é suficiente, e a elaboração deste sonho, embora seja procedente de uma “turbulência interna”, é propiciada por angústias externas, tendo suas origens sensíveis nas diversas frustrações experienciadas durante a vida de vigília.

No entanto, os sonhos recorrentes, ainda que em suma correspondam a uma reação pós-traumática do inconsciente, podem igualmente se tratar de uma medida desesperada do mesmo para impedir que haja esse dito trauma. O resultado aqui se demonstra imprevisível, mas o processo psíquico é o mesmo. Segundo o autor, o sonho recolhe fragmentos de diversas épocas da vida do indivíduo e os reproduz por meio de simbolismos, que têm o intuito de proteger uma “verdade oculta”. Inclusive, podemos compreender essa “falta de clareza” de alguns sonhos, como um mecanismo pré-meditado do aparelho psíquico para impedir que o sonhador sofra objetivamente com essa mensagem latente. Não obstante, os sonhos recorrentes podem ser tão incisivos quanto a estes simbolismos, que em longo prazo tendem, a partir dessa repetição por vezes intolerável, a forçar o consciente a repeti-los durante a vida de vigília. A reação aqui pode se fazer tão agressiva que é capaz até de interferir nas funções psicomotoras, na forma como o indivíduo distingue a realidade, e provocar violentos acessos nervosos. Em outras palavras, estes sonhos recorrentes, por quais todos nós estamos interligados num nível primordial, capazes de acentuar o mal estar da civilização a um nível próximo ao colapso,

exprimem os arquétipos junguianos tal se estes se agarrassem à psique com um marcador de gado.

E é exatamente sobre estes que se trata minha pintura.

2. Matéria insone

A questão da narrativa me é de suma importância. É necessário se valer de precisão cirúrgica aqui, pois como manter uma narrativa alinhada ao tema sem que se caia no didatismo, na conclusão explícita, sobretudo quando o conceito envolvido se apresenta tão “denso”? Considero essa literalidade, que tende a fluir involuntária do caráter didático, como um desvio do pensamento pictórico. A premissa narrativa dentro da pintura é a de orientar/desorientar o olhar, tendo este como a primeira tela à transformação da experiência estética. Pois, com efeito, meu trabalho arrevesa este condutor narrativo sempre que necessário (e sem se preocupar com algum [inevitável] rastro de hermetismo): em geral, isso se dá no intuito de desafiar esta potência transformadora do olhar, pois minha intenção, acima da experiência sensível, é a de conduzir o espectador a uma experiência de identificação, sendo que por meio do inconsciente – coletivo ou não, pois tenho ciência de que não posso ter controle quanto a isso.

Pois Bauman, em “Mal-estar da Pós-Modernidade”, resultado de sua pesquisa freudiana aplicada aos dias de hoje, analisa epistemologicamente os limites da liberdade da produção artística na contemporaneidade.

As normas pelas quais a obra foi construída podem ser encontradas caso possível, só *ex post facto*: no fim do dato da criação, mas também no fim da leitura ou exame – uma vez que cada ato de criação é único e sem precedentes, não se referindo a quaisquer antecedentes, a não ser citando-os, isto é, arrancando as citações de sua situação original e, assim, arruinando, em vez de reafirmar, seu significado original. As regras estão perpetuamente se fazendo, sendo buscadas e encontradas, cada vez de uma forma analogamente única e como um evento analogamente único, em cada sucessivo encontro com os olhos,

os ouvidos, e a mente do leitor, espectador, ouvinte. [Bauman, 1997, p. 13]

Pegando carona nessa “liberdade de ação” inerente à arte contemporânea, e tendo em mente que, embora pretenda versar com questões humanas atemporais, utilizo os fenômenos de meu tempo como ponto de referência, desenvolvi um método de pesquisa muito mais investigativo, fazendo com que este obtenha tanta relevância quanto as questões estéticas. Parto da premissa que meu material de estudo é, acima de tudo, o próprio homem enquanto um ser angustiado (no sentido camusiano de “angústia”, e sartriano de “náusea”), e busco o todo necessário ao estreitar de laços com aqueles que me fornecem o material que preciso. Essa relação direta com minha “matéria bruta de estudo” é explorada de forma a me auxiliar ao máximo no refinamento do conceito que desenvolvi e como este se aplicaria ao sonho recorrente em questão. Posteriormente, quando conceito e matéria prima se demonstram devidamente alinhados, me aprofundo nas questões próprias à forma, ou seja, a disposição do conceito em tela⁵. No fim, tudo está atrelado.

2.1 Relatos do subterrâneo

Minha pesquisa se inicia em fóruns de internet diversos, onde me apresento abertamente nas páginas de discussão (que podem ter, ou não, a ver com o assunto) como um artista em busca de relatos sobre sonhos recorrentes, daqueles que chegam a interferir em nossa rotina. Aprecio a impessoalidade do espaço virtual, onde todos tendemos a nos sentir mais

⁵ Hegel categorizará as “coisas do mundo” como nascidas de uma ideia pura (a palavra “pura” aqui assume um sentido de “razão pura” kantiana [ou seja, nascida no interior do universo racional humano]) que é externada (transferida para o mundo exterior e contaminada pela natureza física de todas as coisas) para retornar a si mesma consciente de sua existência plena. Desta forma, da soma de uma tese (razão) com uma antítese (experiência sensível) chegamos a uma síntese (espírito). A arte, segundo a dialética hegeliana, resulta da soma entre um conceito (ideia pura) e forma (ideia externada).

seguros graças à incerteza da distância; assim sendo, tratamos de assuntos pessoais com maior desembaraço.

Inclusive, sempre peço aos relatores que mantenham anonimato enquanto expõem seus casos: eu lhes esclareço que não utilizarei seus nomes ou nenhuma de suas características físicas – caso estas não afetem a potência narrativa. É necessário que a identidade do relator interfira o mínimo o possível: a abrangência se faz uma poderosa ferramenta quando a intenção da obra é moldar um elo subjetivo com o espectador. Com efeito, entre 2014 a 2016, coletei 42 relatos.

Há três anos, quando ainda ensaiava os passos à pesquisa, gostava de utilizar fóruns especializados em estudos psicológicos como: o “psychforum.com” (bem abrangente, mas desorganizado), o “patient.info” (que era prático, mas que recentemente parece ter mudado a interface a um padrão meticuloso e complexo demais pra mim), e o “forums.psychcentral.com” (sendo este um pouco mais dispendioso por ser um fórum médico, logo necessário registro M.D. [segundo me disseram]; no entanto a maioria dos canais de debate pode ser visualizada normalmente, ao passo que os debates privados são exclusivos para membros). O problema é que esses grupos eram muito inconstantes, os canais se desfaziam com uma rapidez frustrante, o que dificultava a possibilidade de uma pesquisa *in loco*. Assim sendo, migrei para os fóruns de redes sociais.

Minha plataforma favorita era o “VK” (Vkontakte), pois não tinha a popularidade do “Facebook” e, desta forma, os usuários tendiam a contribuir sem medo de sofrer com exposição excessiva. Às vezes, eu as endereçava meu perfil por *inbox* e assim elas verificavam livremente se este era real ao me enviarem mensagens privadas, creio que isso ajudava a confiarem em mim. De vez em quando, preferiam marcar encontros físicos, um deles ocorreu inclusive nos jardins do prédio de educação física da UFRJ. Ao todo foram cinco encontros em espaços públicos, os relatores pareciam se sentir mais à vontade quando “equalizavam” os riscos: assim eu me expunha fisicamente, e eles confessavam seus sonhos. Gostava de

deixar claro que nunca mais os veria, que não pretendia e que sequer desejava reencontrá-los. A maioria preferia dessa forma; até hoje, somente duas pessoas se interessaram em ver as obras inspiradas em seus sonhos. Eu, obviamente, alertava que isso não seria possível.

Ainda que tenha coletado muitos relatos nesses três anos, pouquíssimos me pareceram úteis. A maior fração era desinteressante, ao passo que em outros casos – infelizmente não tão raros – eu desconfiava quanto à veracidade, pois me soaram muito mirabolantes. De qualquer forma, até aqueles claramente mentirosos, apelavam a questões próprias do indivíduo que as forjou, portanto as mantenho em meu banco de dados servindo como material de apoio e comparação. A fim de determinar se a narrativa confiada me despertará interesse, sempre faço duas perguntas ao relator:

- 1- Esse sonho o afeta no dia a dia?
- 2- Se sim, como?

É o único momento, durante todo o relato, que interrompo o fluxo. Se estes sonhos recorrentes os afetam, se os extraem do lugar comum e provocam um ponto de ruptura e reflexão quanto a alguma questão não resolvida, que vem à tona em periódicos diários, presumo daí sua potência reveladora. A narrativa onírica se transforma em verdade oculta, e tudo que preciso fazer é exaltá-la, mantendo o cuidado para que esta não perca seu mistério instigante. Quando esse raro momento acontece, o relator é dispensado, e finalmente o sonho ganha minha inteira atenção.

De modo que ainda necessitava de um tema, algo para conduzir a construção (e desconstrução) da narrativa. Se minha pesquisa se tratasse de sonhos recorrentes na contemporaneidade, mas sem que houvesse um contexto por onde me basear, tenho a impressão que o resultado se cumpriria vago justamente pela excessiva abrangência, quando não de caráter “anárquico” em relação à poética: fadada em longo prazo a não respeitar coerência alguma. Isso eu não poderia aceitar, pois meu trabalho explora uma crítica, e esta, na falta de um bom motivo, perde-se na histeria.

Assim sendo, decidi construir séries de temas variados dentro da mesma premissa. Se de início os resultados me foram intimidadores, finalmente em 2015 encontrei algo a que me apoiar, por entender como profundo e atual. Tenho este como meu primeiro acerto.

2.3 A ausência da voz

Meu primeiro assunto dentro dessa pesquisa foi quanto a sonhos recorrentes de pessoas que sofreram algum tipo de abuso sexual ou moral. De modo que não suportei a carga negativa da temática. Além disso, eram narrativas que requeriam um nível de empatia do qual não tinha como dar conta: penso que somente se houvesse sofrido os mesmos traumas das vítimas que eu alcançaria a potência emocional, também a visceralidade, exigida ao tema⁶.

Por mais que pragmaticamente a empreitada tenha fracassado, em relação ao desenvolvimento de novos conceitos ela me foi inestimável. Acontece que um dos últimos relatos referentes a essa primeira temática me propiciou todo um caminho mais seguro. Trata-se da narrativa de um neozelandês, de nome fictício “Davi”, que, abusado pelo padrasto quando menor, viu-se sofrendo com cinco sonhos recorrentes, quando no fim da adolescência, nestes um de seus sentidos lhe era obstruído: ora o tato, ora a visão, além da cor rosa se mostrar um elemento imprescindível. Posteriormente, estes relatos receberam o nome de “Dear Davi” (trocadilho com “deer”, que significa “cervo”, símbolo universal da caça), e contará com quatro pinturas, talvez cinco. Num desses terríveis sonhos, Davi se via num beco noturno, com o céu coberto por um manto rosa tão berrante que, segundo ele, ardia a vista, e era perseguido por um coioote enorme, que o encurralava e o subjugava sexualmente. Ele afirmava não lutar contra as investidas do animal, pois nunca sentia coisa alguma, nem quando o coioote iniciava o rito sexual.

⁶ Tomo a liberdade aqui de me retratar por meio de valores empíricos e fenomenológicos.

Por mais que seja difícil traçar qual arquétipo a figura do coioote aqui determina, em geral animais silvestres tendem a simbolizar a figura da “mãe criadora”, caso o animal assuma instintos de proteção para com o indivíduo, voltando-se assim à orientação cardeal do “ego” (também chamado de “*self*”)⁷. Noutros casos, animais, sobretudo se ferozes, podem corporificar o arquétipo do “rebelde”, desde que induza o sonhador a atos que transgridam sua concepção de moral, enquadrando-se assim na orientação cardeal da “liberdade”. Contudo, há exceções em que a fera, por estar desligada das normas que não as dela, orienta-se como um arquétipo extremo oposto ao do “rebelde”, chamado de “governante”: uma fração do “eu” que necessita sumariamente exercitar autoridade. Uma vez precipitado à sua “sombra”⁸, o “governante” torna-se tirânico e ceifador da liberdade, frequentemente a do próprio indivíduo.

Evidente que aqui o símbolo “coioote” denuncia ao relator o afastamento da luz de seu “*self*”. O arquétipo assume uma representação clara dos anseios do jovem por restaurar sua liberdade, vinculando-se à angústia pela preservação da existência física (persona) e psicológica (anima / animus), ambas devastadas pelo trauma. Em tempo, a perda do tato assim que iniciado o jogo sexual demonstra uma resistência em lidar (e, por conseguinte, superar) a dor moral e fatídica propiciada pelo estupro, mas também um receio deste mesmo ato eventualmente aflorar tendências sexuais (ou até deturpações de qualquer espécie) de ordem “estrangeira”, no sentido de não nascidas de suas próprias inclinações conscientes. E como o cérebro só obtém esse discernimento das funções sexuais, também da certeza (num sujeito sadio) de sua opção sexual, quando alcançada a maturidade, faz todo sentido que o sonho recorrente tenha ocorrido quando o relator já se encontrava na fase adulta.

⁷ Ao todo, são quatro orientações cardiais. Estes evocam os anseios de preservação do eu (Ego), de afirmação deste em sociedade (Social), de controle pleno numa escala geral (Ordem), e da manutenção da emancipação do indivíduo (Liberdade).

⁸ Todo arquétipo possui dois lados da moeda. Quando exaltado, o arquétipo pode refletir um destempero psicológico, traumas profundos, ou até mesmo patologias psiquiátricas.

O problema é que estes significados fechados soam como ferrolhos ao espectador, o que abrevia a experiência artística. De modo que embora se faça mister a pontuação de um conceito sólido a fim de auxiliar o espectador, este não pode ser visto como um manual psicanalítico, caso contrário a experiência artística cai num jogo arbitrário de verdades irrepreensíveis centradas numa proposta pré-concebida – algo que no fim resumiria a obra tal sendo uma elaboração de predicados sofistas apoiados num exercício de vaidade do artista. Portanto estas pré-definições devem ser diluídas, a linearidade narrativa precisa ser rompida a fim de que o próprio espectador a amarre da maneira que preferir, visto que a relação conjugada entre este e a obra, também a interpretação que se supõe da mesma, necessita ser encorajada sem a fruição de cabrestos. Além do mais, o apelo lavrado ao dito inconsciente coletivo torna obrigatória uma relação entre obra e espectador que se dê por uma emancipação de sentidos previamente datados. De fato, sustento minhas suposições nos postulados contemporâneos desenvolvidos por Bourriaud e, se minha arte não é efetivamente relacional (por uma limitação quanto à interatividade formal que há de ser estabelecida segundo o postulado de Bourriaud), em muito tomo emprestado as questões morais e filosóficas especificadas em “Estética Relacional”:

A possibilidade de uma arte *relacional* (uma arte que torna como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e *privado*) atesta uma inversão radical dos objetos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. Em termos sociológicos gerais, essa evolução deriva sobretudo do nascimento de uma cultura urbana mundial e da aplicação desse modelo citadino a praticamente todos os fenômenos culturais.(...) Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, com uma abertura para a discussão ilimitada.(...) Esse regime de encontro casual intensivo, elevado à potência de uma regra absoluta de civilização, acabou criando práticas artísticas correspondentes, isto é, uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o “encontro” entre observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido. [Bourriaud, 1998, p.20-21]

Mas não quero também dizer com isso que pretendo delimitar a experiência estética a uma norma restrita, visto que qualquer procedimento

“não-intuitivo” de contemplação de uma obra coage esta leitura a abandonar sua natureza estética, seguindo em direção ao campo do juízo prático. Desta forma, qualquer tentativa de “ajuizar” a obra pelo ponto de vista pragmático, interfere na potência estética daquilo que se observa. Greenberg dirá, em sua coletânea de ensaios “Estética Doméstica”, que a maneira como o espectador filtra a obra por meio de seu juízo é involuntária e não deve tentar ser controlada nem por ele e nem pelo artista. Visto isso, não faz muita (ou nenhuma) diferença se o juízo do artista, aplicado no momento da execução da obra, e o do espectador, que é ativado quando este tem objetivamente com a experiência estética, não alcançam um mesmo veredicto de gosto. A sincronia aqui se dá de outro modo. O importante, na questão da experiência pela experiência, é exclusivamente como estes juízos se tencionam e se validam durante e depois da experiência estética.

O artista, escritor, compositor, coreógrafo, diretor, ator ou cantor convida o observador a acolher as decisões-juízos que acolheu para si. Solicita que sejam intuídas por outros de modo positivo, com a mesma satisfação com a qual ele originalmente as intuiu; conta com o gosto do observador, ouvinte, leitor, tanto quanto com o seu. Na prática, solicita aos outros que o acompanhem até o estágio final em que ele, o artista, resignou-se, por assim dizer, a assentir a tudo o que a obra acabada transmite. É nesse estágio final que se estabelece a simetria entre o artista e observador. O primeiro *recebe* o resultado do gosto aplicado, e o segundo, o resultado da aplicação de seu próprio gosto. Que os resultados nem sempre coincidam não afeta a simetria, que não depende da concordância: ela depende muito da manutenção “distanciamento estético” de ambos os lados, ou seja, de que se permita que a intuição estética decida tudo sozinha. [Greenberg, 1970, p.128]

De qualquer forma, dois quadros da série “Dear Davi” foram recentemente pintados, a narrativa do coio e uma segunda pintura, onde o protagonismo da cor rosa é ainda mais decisivo. Não obstante, a triste história inspirou o título da série, e o desse trabalho de conclusão.

3. DA PINTURA E MATÉRIA (QUE SOMOS)

Em meu trabalho o processo pictórico se dá diretamente na tela, sem estudos anteriores – cromáticos ou gráficos – minuciosos. O que ocorre é que, embora não pretenda versar com a arte metafísica e a surrealista (sei que a comparação é inevitável), me interessa certo grau de automatismo durante a produção. Pois, no fundo, tudo se trata de desenvolver um diálogo entre estes meios inerentes à esfera do inconsciente, como se, muito supostamente, a sinapse neural do emissor culminasse nos receptores sensoriais do outro: desta forma, a pintura se dá como um híbrido entre sonhos relatados e, de maneira bem mais limitada, o assinalar destes mesmos elementos em meu próprio inconsciente, evocados à superfície da psique. Somente então que é somado a esta profusão um terceiro elemento: o olhar do espectador, que se inicia à flor da pele, mas que, na eventualidade da obra fazer-se efetiva, resgata, a partir dos elos simbólicos, a mesma essência adormecida na psique de todos nós, e que apela à coletividade.

Greenberg dirá que todo ato de contemplação, de natureza estética e eficiente, por mais que tenha como ponto de partida certas variáveis e premissas subjetivas, entendendo como subjetividade as “particularidades” de um determinado indivíduo (as características que lhe afloraram tendo em vista suas experiências com o mundo externo), pretende atingir uma objetividade universal. Esta objetividade não é mais que a inibição de suas ditas particularidades a fim de que se resgate suas características “impessoais”, aquelas que são sine qua non a toda a humanidade. Desta forma, a contribuição da experiência estética à humanidade se sustenta em rememorá-la daquilo que a torna humana. No meu caso, minha intenção (por mais que não possa ter controle da experiência em si) é apreender as ânsias humanas, esse mal-estar que, solipsisticamente, sempre esteve presente na vida em sociedade e que, muitas vezes, sobretudo na contemporaneidade, acaba sendo suprimido pela vida psíquica.

Tornar-se mais objetivo no sentido referido significa tornar-se mais impessoal. Nesse caso, porém, ficam excluídas as associações pejorativas do termo “impessoal”. Aqui, ao tornar-se mais impessoal, o indivíduo se assemelha mais a outros seres humanos – ao menos em princípio – e, portanto, fica próximo de ser um representante da humanidade, alguém capaz de representar mais adequadamente a espécie. Essa é a contribuição que podem dar os pólos aparentemente opostos do racional e do estético ao serem associados em sua “pureza”. [Greenberg, 1970, p.83]

Digo que meu trabalho não se interessa tanto pelos fins surrealistas porque, embora pareça se basear numa pseudoconstrução estritamente representativa do universo psíquico, não é bem o caso. Como dito no início deste projeto, meu trabalho é também uma crítica social⁹. Para tal utilizo-me de ferramentas e linguagens que versam objetivamente com a contemporaneidade, que são intrínsecas ao nosso tempo: a internet (ferramenta muito apreciada pelos artistas contemporâneos, vide Mario Pfeiffer, Jillian Meyer, Weiwei, e [se nos enveredarmos para um discurso mais politizado] o coletivo GCC) e elementos da arte urbana, como o grafite transposto em tela (Basquiat me foi essencial para aliar a linguagem textual à pictórica, também para subverter a linearidade temporal narrativa, o que será melhor explicado mais à frente).

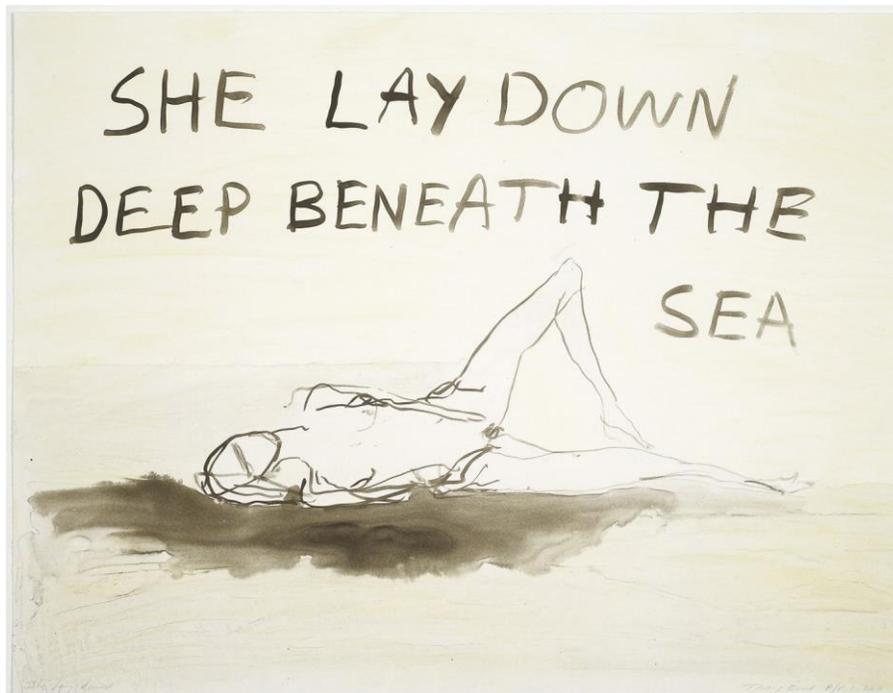
Por essas mesmas razões, prefiro abrir minhas referências a todas as manifestações artísticas de nosso tempo, também a um passado ainda recente, ao invés de restringi-las a um determinado artista ou movimento preponderante. Considero esta uma característica particular dos artistas contemporâneos, ao menos, daqueles com quem venho trocando experiências: eles raramente citam uma única âncora às questões técnicas e poéticas, mas uma miscelânea heterogênea de influências, o que torna seus trabalhos mais abrangentes e, evidentemente, mais dinâmicos.

⁹ Embora Breton e Apollinaire tenham assinalado no segundo Manifesto Surrealista a “indissolúvel relação” entre estes e os comunistas (tal sendo uma forma de negar a realidade vigente), a questão social no Surrealismo se restringe aos ideais marxistas. A crítica social aqui é delimitada por uma visão de política ideal, o que protegeria a realidade dos ditos “economizadores do espírito”. Em meu caso, não se trata de um ideal social, mas uma delação das vertigens que nos acompanham, o que independe de caráter político ou, ainda, temporal.

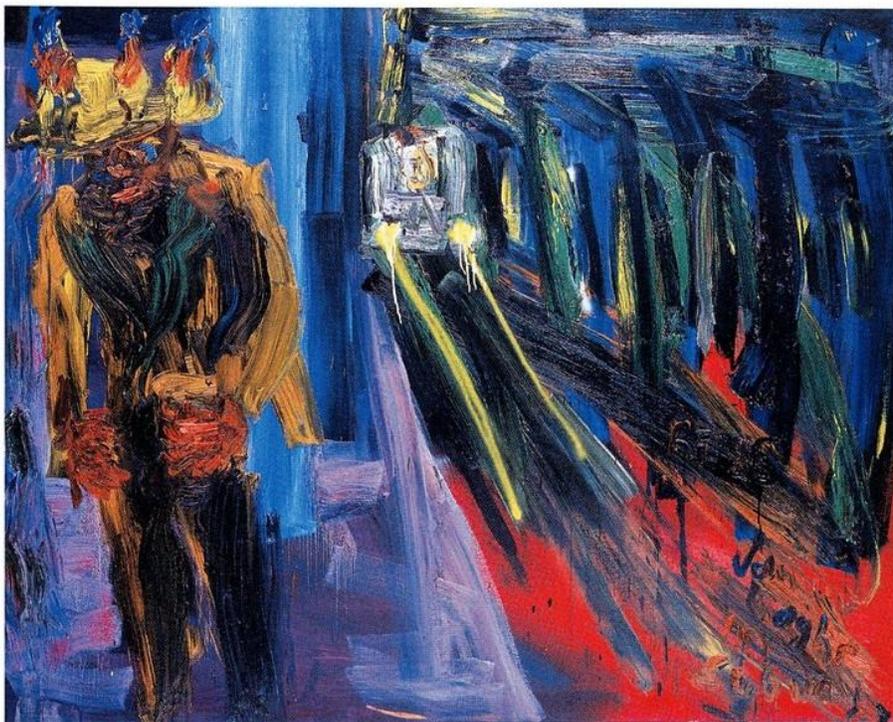


“Prayer”, J.M. Basquiat – 1984

Quanto à questão pictórica, como estes sonhos sublinham problemas profundos, me interessam as pinturas de carga mais dramática, mas com uma estética atual, principalmente os trabalhos dos artistas neo-expressionistas, como os desenhos de Baselitz, as manchas imprecisas – e que remetem a emoções fora de controle – de Rainer Fetting, a maneira como Tracey Emin aborda uma poesia visual que se equilibra entre a representação gráfica das palavras e o sentido textual que estas guardam, a objetividade brutal nas formas humanas e as cores saturadas de Middendorf, a forma como Elizabeth Peyton busca uma simplificação extrema das fisionomias humanas, a discussão entre impenetrabilidade textual e visceralidade proposta subliminarmente pelos trabalhos de Cy Twombly, o caos entre frases e imagens sobrepostas de Jonathan Meese, e por fim, porém não menos importante, como Richard Prince refina seu conceito ao optar pela economia da disposição de símbolos gráficos, a fim de potencializar a figura humana.



"She lay down deep beneath the sea", Tracey Emin – 2012



"Van Gogh in subway", Rainer Fetting – 1949



"Rhinoceros", Helmut Middendorf – 1979/80



"The temptation of the State of the Blessed Ones in Archland", Jonathan Meese - 2003

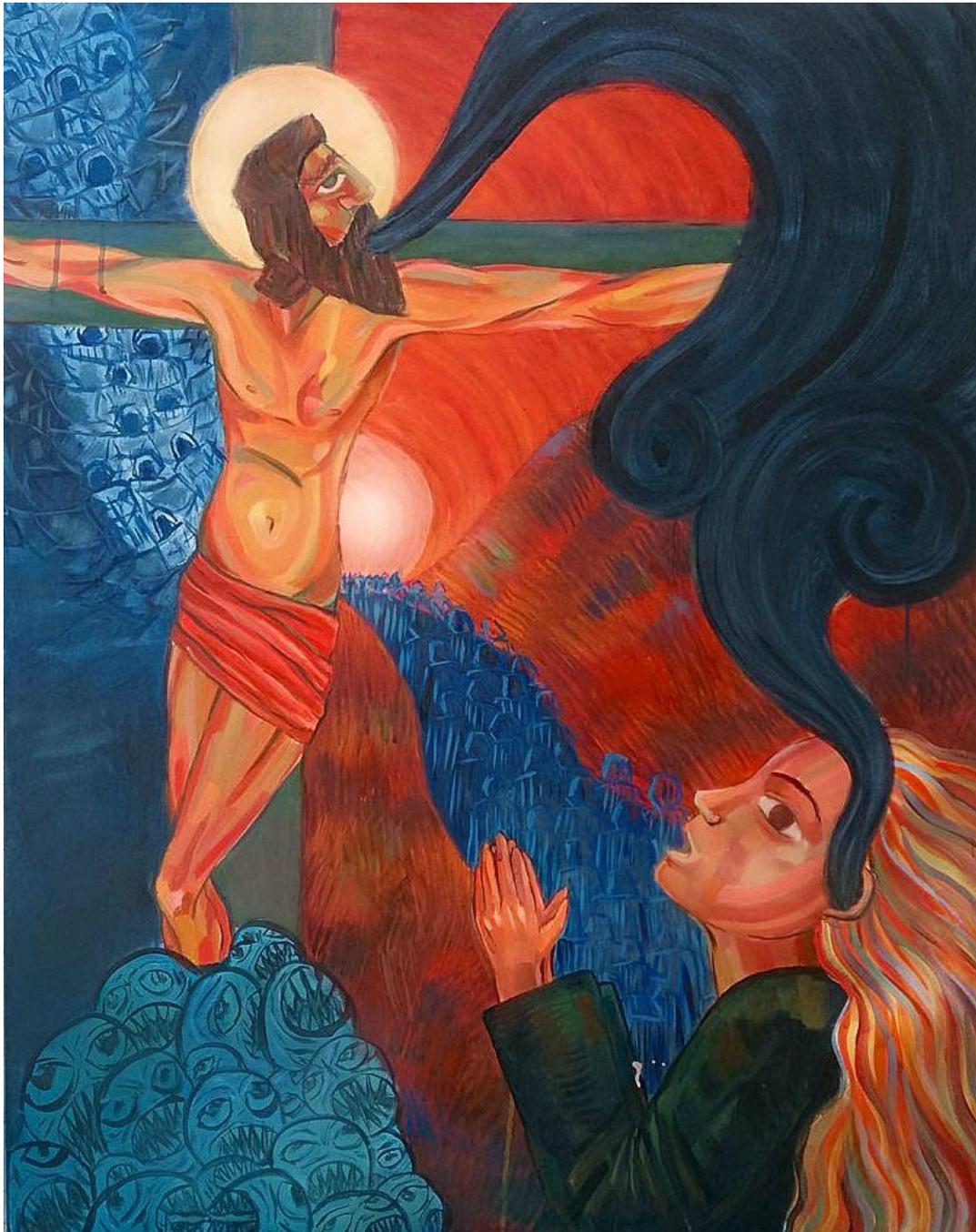
3.1 PROCESSO E DESPROCESSO

Meu maior incômodo quanto ao processo é que havia nele algo de muito mecânico e literal. De modo que uma metodologia acadêmica peremptória, consistindo em estudos cromáticos e compositivos, me soava pouco apoiada no dinamismo do processual contemporâneo: era urgente uma ruptura rompante, haja vista que o resultado das obras presumia, a meu ver, um figurativismo catedrático gratuito. Além do mais, eu exigia que o texto, servido de base à construção pictórica, tivesse papel decisivo no tocante ao planejamento. Era ele quem me serviria como fio condutor à construção/desconstrução narrativa e instrumento auxiliar na investigação às prerrogativas cromáticas. Assim sendo, os primeiros trabalhos, embora tenham algo de acerto, me pareceram insatisfatórios.

As primeiras investigações se deram com “O evangelho segundo Aquário” e “Weekend à inglesa”. Dois trabalhos ainda muito calcados na visão clássica de narrativa, com um tema desenvolvido fidedignamente, sem abertura a argumentações que fujam do caráter categórico da abordagem. São pinturas que, tendo em mente o pensamento cromático, voltam-se ao figurativo expressionista de Chagall e do Die Brücke, porém, a este segundo, até menos do que eu pretendia. Ademais, as obras exerciam uma relação com o público estritamente passiva, resumida à contemplação rígida. Tratam-se de trabalhos fechados e, no que diz respeito à inter-relação entre figuras, ou ao menos como estas se dispõem no espaço, excessivamente deterministas.

Minha vontade era (e, na verdade, ainda é) de fragmentar por inteiro o campo, e assim forçar o espectador a reorganizá-las de acordo com suas pretensões interpretativas, mas aqui as figuras não tencionam umas às outras e não há fragmentação, e sim objetos encerrados neles mesmos. Assim sendo, senti que precisava de uma abordagem mais “sinuosa” e dialética, em resposta a esta “linearidade” dos primeiros resultados, e, por isso, mais radical quanto à suspensão dos paradigmas da narrativa

clássica, sobretudo a como a temática pode ser explorada sem necessidade de amarras claras, mas presunções subliminares, ditadas pela forma como os objetos se comportam no campo pictórico.



“O evangelho segundo Aquário”, Marcio Couto – 2015



“Weekend à inglesa”, Marcio Couto – 2015

Foi o Prof. Sekiguchi quem trouxe luz ao problema sugerindo que, tanto os estudos pictóricos, quanto à construção compositiva, fosse resolvido objetivamente em tela. Pode parecer pouco, mas a possibilidade de tratar a tela como “caderno de estudos” da mesma forma que “objeto final”, aflorou inúmeras implicações a como tratar o fazer artístico e como este infere na experiência estética. O quadro deixou de ser somente uma pintura cuja problemática se encontra finamente semi resolvida, para se tornar um catálogo de ações analíticas sobrepostas: não há mais ordem linear mas um labirinto de conjunções inconspícuas, onde a obra se demonstra produto ao mesmo tempo que documento da pesquisa – em outras palavras, o quadro passa a se tratar de um palimpsesto de eventos.

Desta forma, reiniciei a pesquisa aliando texto à imagem, mas essa amálgama só se fez possível de modo gradual. Primeiramente aplico uma cor de fundo que me serve como base; prefiro que esta seja uma cor pura, normalmente de alta saturação, pois é a partir da tonalidade geral que subverto o monotonal do fundo com manchas pesadas. Aqui, a série de “refotografias” intitulada “Enfermeiras”, de Richard Prince, me foi essencial: no tocante à técnica, o artista obriga, sem cerimônia, a figura humana a dividir protagonismo com as manchas do fundo; visto que, em Prince, estas possuem tanta personalidade quanto à figura, ora pelas várias nuances impetradas a partir de um tom geral, ora pelo aspecto muitas vezes “sujo” que transparecem, evocando muros urbanos, banners envelhecidos, capas de “pulp magazines”, e paredes de metrópoles poluídas.

A questão é que, tanto como Prince, sinto necessidade de remeter, mesmo que vagamente, à linguagem urbana. Prince trabalha muitas vezes com uma irreverência cruel e irônica seus temas mais pesados. É desta forma que o artista acentua os problemas de sua sociedade, expondo a imoralidade lavrada da cultura ocidental, além dos demais problemas sociais emergentes na contemporaneidade. Longe de mim pretender ser um mero provocador, minha intenção é me apoiar, ligeiramente, na linguagem artística urbana somente para extrair dela a parcela que faz com

que o público se identifique tão prontamente com a obra, já que esta reflete uma questão de seu tempo. Poucos estilos montam uma correlação tão bem entre estas partes como a arte urbana.



“Dude Ranch Nurse #2”, Richard Prince – 2002



“Mission Nurse”, Richard Prince – 2002

Como já dito, as pinturas urbanas me são de grande valia. Acontece que não encontro outro meio narrativo, se num âmbito pictórico, mais eficiente e que consiga tão bem aproximar espectador da mensagem sugerida. Naturalmente não pretendo soar fácil, portanto passei a embaralhar a ordem das imagens no espaço tempo, a fim de não repetir as

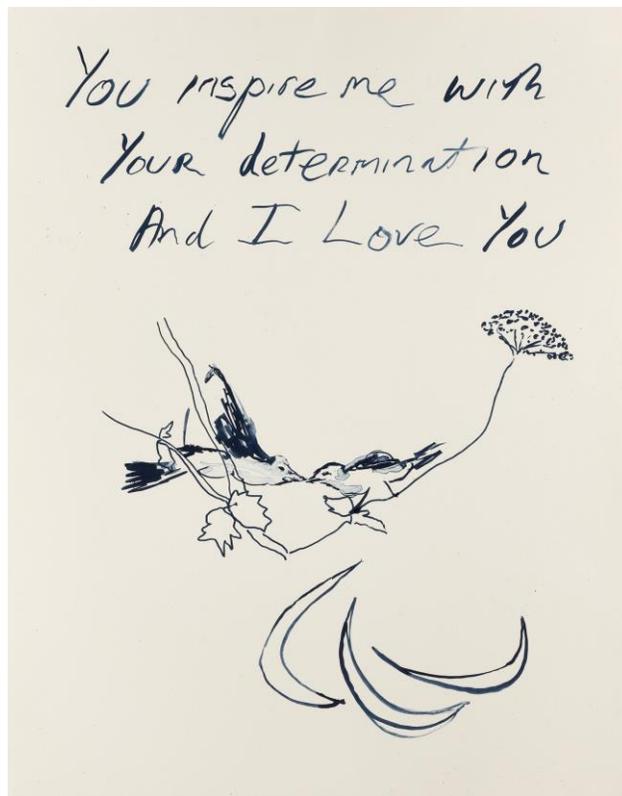
inconsistências de “Evangelho segundo Aquário” e “Weekend à inglesa”. O resultado é que gostei de subverter a narrativa e torná-la um puzzle, portanto venho utilizando telas quadradas pequenas ou retangulares, para costurar uma “colcha de retalhos” de imagens interligadas pelo tema da narrativa. No entanto, por razão desta se apresentar gravemente diluída, cada pintura precisa funcionar tanto em conjunto quanto individualmente. A intenção aqui é transmitir ao espectador a impressão de estar observando um fragmento do campo onírico, uma parcela de uma história, tal como normalmente lembramos dos sonhos: como “flashes” do que ocorreu de mais marcante, e então organizado posteriormente pelo consciente numa cronologia injustificada de eventos.

Após a construção do fundo geral, e das nuances neste, transcrevo com carvão tudo o que tenho do relato em específico diretamente na tela até que ela fique inteiramente coberta por palavras. Na sequência, assinalo as palavras que considero fundamentais à narrativa, sinteticamente falando; normalmente é aqui que entram os arquétipos: eu os assinalo e, como já havia mencionado, esboço figuras de acordo com as frações da narrativa que foram destacadas. Em comum dentre as obras, sempre prefiro que as figuras aparentem não-finalizadas, a intenção é que estas soem como uma reminiscência ao espectador. Com efeito, as obras neo expressionistas, em especial as de Baselitz e Jonathan Meese, que assumem o caráter da urgência para sintetizar brutalmente a figura, dentro de minha pesquisa me pareceram adequadas. Quero do espectador unicamente o mínimo de reconhecimento daquilo que se observa, de modo que é a partir do jogo entre texto e imagens, composição e decomposição narrativa, que pretendo evocar as sugestões de seu inconsciente.

Na terceira parte do processo, aquelas palavras e textos iniciais, agora quase inteiramente cobertos pela pintura, retornam à superfície, sendo que sutilmente: acontece que não desejo que estes se resumam a uma gratuita exposição do todo expressado por imagens. Novamente, as palavras-chaves, aquelas que expõem os arquétipos, aqui são restauradas com

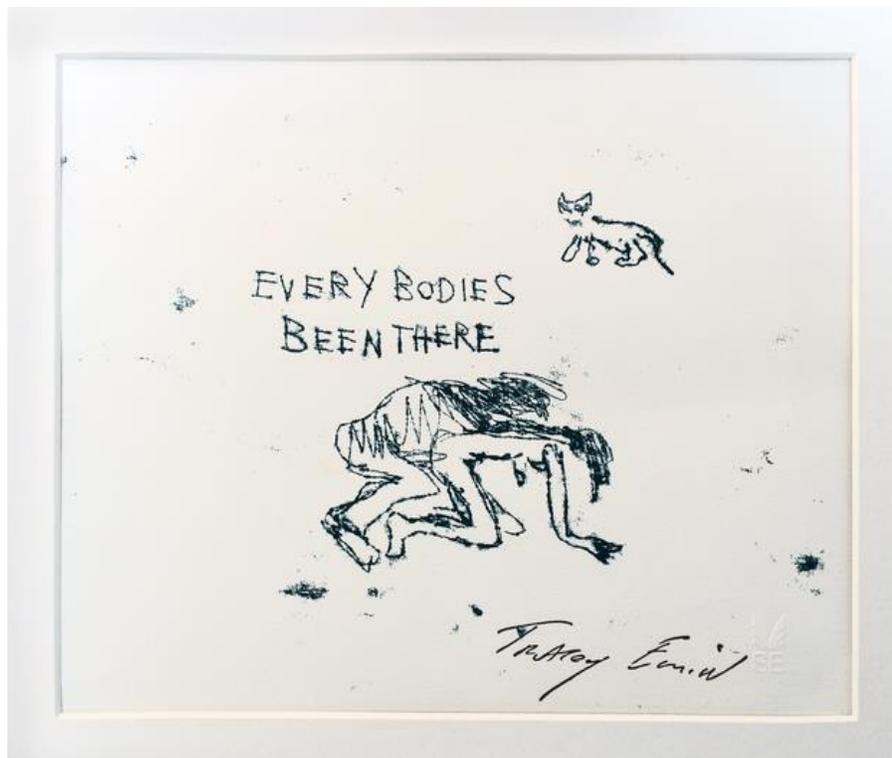
Já Tracey Emin nada no sentido oposto a Kentridge, ela faz do texto um potencializador do desenho. E se, desta forma, ela inevitavelmente flerta com o universo das tirinhas em quadrinhos, cartazes urbanos e lambe-lambes¹⁰, isso se dá por ser sua intenção fincar pés nos meios da narrativa pop urbana.

Mas o que há de mais importante em Tracey à minha pesquisa é o fato da artista assumir sua própria caligrafia urgente e quase ilegível para fortalecer o caráter intimista do trabalho. Assim que vemos seus desenhos temos a certeza de que estamos lidando com as vertigens da própria Tracey Emin, pois ao relatar a partir de sua própria letra, a artista quer dizer claramente que “isso é um retalho de meu cotidiano”. Assim sendo, suas obras também são confessionais, tal como os relatos que transcrevo, e que também oscilam entre literalidade e hermetismo.



“You inspire me with your determination and I love you”, Tracey Emin – 2012

¹⁰ Isso quando não simplesmente utiliza a arte néon para falar desde o corriqueiro ao vulgar, sempre objetivando revelar a potência da palavra.



"Every bodies been there", Tracey Emin – 2012



"More ugly-more self", Tracey Emin – 2009

Assim sendo, minha primeira obra seguindo por este tema:



Retrato de quando minha mãe não usava rosto”, Marcio Couto – 2016

“Retrato de quando minha mãe não usava rosto” nasceu de um relato coletado em 2015. Um adolescente, que vamos chamar de L.H., passou a ter sonhos recorrentes, onde se via num quarto vermelho (que não o dele) ordinariamente mobiliado e sem muitos atrativos à priori. Na parede uma enorme foto de família, nunca tirada na vida real, onde L.H. posteriormente distinguiu os rostos de seu pai e seu irmão mais novo. Havia também uma terceira figura, que usava as roupas e penteado de sua mãe, mas que cujo rosto ele não enxergava, pois sempre que tentava discernir alguma familiaridade nos borrões acabava “cego”, enxergando tudo em vermelho, para logo em seguida despertar.

Naturalmente que meu primeiro impulso foi averiguar se a mãe de L.H. ainda era viva. Pois bem, ela vive. No entanto, a relação dos dois sempre foi delicada: L.H., aluno do curso de fundamentação da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, sofreu muita dificuldade em ser aceito por suas escolhas de carreira. A mãe teve criação tradicional e rigorosa, de rotina inflexível quanto ao planejamento profissional, objetivando sempre a excelência; com isso, hoje ela integra o conselho fiscal do BNDS. Já L.H. é mais devagar quanto aos planos de carreira, sendo muito pressionado por sua pretensão de se tornar artista plástico, sobretudo por se tratar de um curso que sua mãe considera caro e que cujo dinheiro, ainda segundo ela, poderia estar sendo utilizado para uma universidade.

Evidente que a simbologia do rosto da mãe estar apagado, e “apagar” a vista de quem tenta enxergá-lo, remonta todo um histórico de repressão e de ruídos de comunicação familiar. Quanto à cor vermelha, por mais que psicanaliticamente possa ser associada a humores intensos, voláteis e de graves turbulências psicológicas, aqui remonta de fato à obra de Cildo Meirelles, a quem L.H. se tornou fã após visitar seu saguão no Inhotim. Em seu sonho, L.H. transcreve o “Desvio para o vermelho...” de Cildo e se insere no contexto, transformando um ambiente artístico, ou melhor, de uma obra de arte em si, e sendo transformado por este. Tanto que, quanto mais tenta enxergar o rosto da mãe, quem inconscientemente ainda

considera uma estranha, mais sua visão o desvia para seu “porto seguro”, a dimensão reconfortante de uma obra que o arrebatou, e o ressignificou sensivelmente.

A mim, pareceu inevitável optar pelo vermelho de cádmio escuro como tom geral, aquele que predominaria na tela. Recorri aos tons de fundo que Richard Prince utiliza nos trabalhos da série “Nurses”: os terrosos “sem nome”, tal como Van Gogh dizia. Eu os alcancei misturando o marrom de Van Dyke com nuances de siena queimada e carmim, sendo que, a este último, por achar uma cor muito fechada, decidi aplicar um pouco de amarelo de cádmio claro a fim de torná-la mais luminosa. Minha intenção com estes terrosos era neutralizar a ampla vibração do vermelho de cádmio escuro, ou pelo menos atenuar seu protagonismo (em detrimento às figuras que entrariam a seguir) por meio de largas e arbitrarias manchas “enlameadas”, diluídas em 1/5 de água (1 medida de água para cada 5 de tinta), o que conserva o aspecto pastoso da acrílica, mas que ao mesmo tempo lhe confere um efeito de escorrimento, muitas vezes involuntário. Quando ocorre, não tento evitar, é um efeito que me agrada esteticamente.

Na sequência, transcrevi à tela o texto que L.H. havia me passado no fórum de internet. Utilizei aqui minha caligrafia, porém reconstruindo fielmente o texto, inclusive seus alguns erros de digitação. As telas (no plural mesmo, pois o quadro trata-se de um múltiplo) foram inteiramente cobertas de textos.

Em posterior, desordenei inteiramente a narrativa. As pequenas telas foram embaralhadas de modo aleatório, e subverti sua linearidade para que restasse apenas seu espectro: haja vista que não é a narrativa o que verdadeiramente me interessa, mas seu rastro. Assim sendo, algumas palavras se revelaram por inteiro isoladas em seu sentido puro, já que haviam sido suprimidas do contexto, da linearidade narrativa, onde o sentido de um signo é complementado por seu imediato anterior e posterior.

Foi então que apliquei desenhos, ora rápidos, ora mais “caprichados”, por cada um dos pequenos quadros, utilizando um tom neutro conseguido

com carmim e verde vessie. Por mais que pintasse por cima das palavras, às vezes as deixava respirar, deixando a tinta um pouco mais transparente (a escolha pela tinta acrílica me foi decisiva, sua secagem rápida não me deixava “voltar” nos desenhos, e me obrigava a não me focar nalguma região específica do quadro, o que preservou a fluidez do processo). Em nenhum momento interrompi esta etapa do processo, mesmo na eventualidade de pequeno incidente que saltasse à vista. Parte desses desenhos não me fazia qualquer sentido, alguns até soavam como “garranchos” à beira da abstração, mas ainda assim os mantive, diria até que os assumi.

Foi aqui que me atribuí do processo de automatização, de tentativa de imersão no inconsciente e, assim sendo, de “diálogo” indireto entre a psique do relator e do artista. É nesse momento que procuro resgatar as impressões arquetípicas do relato, pois penso que a melhor maneira de obtê-las é através da fruição de meu próprio inconsciente. Minhas únicas guias foram as palavras transcritas, destacadas e isoladas em seu sentido “puro”. Foram as palavras que me dirigiram, elas apontaram o caminho quanto ao que haveria de ser desenhado.

Terminada a pintura, ou ao menos suas questões mais intrínsecas, voltadas às proposições cromáticas e pictóricas, chegamos à etapa da montagem das telas, a fim de que estas se somassem num múltiplo. Esta é uma etapa do processo fundamentada numa construção técnica, inclusive acadêmica, e foge objetivamente dos meios intuitivos¹¹. A ideia é experimentar as mais diferentes composições, até que se alcance uma harmonia esteticamente eficiente (ao menos, aos olhos do artista), e sempre desafiando a linearidade da cronologia textual e imagética. De modo que a montagem deve fugir do mero exercício de um puzzle e de experimentação quanto às possibilidades compositivas, aqui o importante é auxiliar o olhar do espectador, ou desorientá-lo se necessário.

¹¹ Aqui, o termo “intuir” num sentido sartriano, onde o aparelho psíquico, após devidamente estimulado (por mais que esse estímulo possa, por vezes, ser involuntário), emite impulsos puros (“puro” tal como em Kant: isento de intervenção prática, e, assim sendo, de juízos regulados pela razão) ao consciente, e este o “depura” (o refina) fusionando-o à experiência estética.

Por vezes, na busca de um “efeito” (tendo este como um instrumento de potencialização que estimule o olhar) que confunda ou intrigue o espectador, fraciono uma imagem maior, que cobre pelo menos duas telas, afastando-as gravemente e, desta forma, convidando o espectador a preencher os espaços adulterados. Este preenchimento se dá tanto de maneira formal, onde o espectador “corrige” a disposição arbitrária das telas, montando-as tal como deveriam ser se numa construção lógica, quanto criativa, ou seja, de acordo com sua própria intuição, o que pessoalmente considero mais interessante. Além disso, esta mutilação da imagem, se pensada além do senso plástico, é essencial à eficácia do conceito como um todo, visto que auxilia na fragmentação do relato, e provoca a reflexão por parte tanto de quem intenta reconstruí-lo literalmente, quanto a partir de suas próprias preferências.

Embora todos estes pensamentos soem peremptórios, no sentido que até mesmo a automatização parece calculada, na verdade, cada etapa foi racionalizada posteriormente. Essas análises do ocorrido me são muito importantes por dois motivos: primeiro pela ordenação consciente de cada movimento como auxiliar do posterior, pois facilita a estruturação de uma linha de produção artística, ou seja, uma série. Em segundo, por me deixar claro como enxergo o planejamento artístico: como uma sucessão de atividades transformativas que flertam tanto com o desenvolvimento de um propósito quanto com o que há de mais puro na apreensão da obra pelos sentidos, i.e., o fazer artístico me é traduzido como uma negociação turbulenta com o caos. Sim, caos: pois todos os campos criativos da mente me parecem naturalmente caóticos, sobretudo, quando respondem a estímulos providenciados por experiências puramente estéticas.

Arte é efeito desde seu ponto de partida, e até mesmo quando o intuito de uma obra é exaltar o caos, isso ocorre tendo o caos como seu propósito maior, para tanto, é necessária uma mínima organização dos elementos dentro de um espaço a fim que se obtenha o efeito intencionado.



“Retrato de quando minha mãe usava rosto” (se respeitada sua linearidade narrativa)

O mesmo processo se deu na pintura “Marjorie: surda-muda, pisoteando londrinos, caçada por uma girafa de 80 metros”:



“Marjorie, surda-muda, pisando londrinos, caçada por uma girafa de 80 metros”

Marjorie me contatou meses após eu ter postado no fórum russo VK sobre minha pesquisa. Ela nasceu em Londres, é filha de pai brasileiro e mãe inglesa, e se mudou para Portugal recentemente. Em seus sonhos recorrentes, ela se vê enorme, mais alta que os maiores prédios da cidade, e fugindo de uma girafa ainda maior que ela, na luminosa noite de Londres. Enquanto corre por entre prédios, tenta avisar às pessoas no chão para que não sejam pisoteadas, mas ela é surda-muda (no sonho e na vida real) e ninguém dá por sua presença, todos acabam sendo esmagados. O final do sonho possui duas variantes: ora termina com Marjorie encontrando um túnel metroviário onde consegue se esconder da girafa, ora se desespera e senta em meio aos prédios, chorando copiosamente, à margem do Tâmesa e frente a Tower Bridge.

Em ambos quadros utilizo elementos de arte urbana, sobretudo grafite, como tintas spray fluorescentes e um efeito agarranchado, de sobreposição de frases e placas de tinta, que objetiva copiar a porosidade e sujeira dos muros de uma metrópole. A meu ver, nenhuma outra forma de pintura versa tão perfeitamente com a contemporaneidade, e suas idiosincrasias, como a arte urbana e o grafite. Além disso, o formato irregular de ambas pinturas supõe um caráter de fragmento, como se o quadro fosse não só uma fração de algo maior, feito um pedaço de muro “grafitado”, mas também a captura de um instante dentro do caótico fluxo de um sonho que se repete interminável. O formato denota uma vertigem. Ele convida o espectador a experienciar essa “náusea” junto ao relator e o artista, incitando-o a preencher as lacunas da maneira que bem preferir, voluntária ou inconscientemente.



“Marjorie: surda-muda...” se respeitada sua linearidade narrativa

Outros dois quadros foram feitos com ideias parecidas, mas uma grande diferença: o uso de uma única tela para cada. Iniciei a série “Dear Davi”, já aqui citada (página 19), com dois quadros de estrutura semelhante à de “Retrato de minha mãe...” e “Marjorie...”. Minha preocupação aqui foi averiguar se seria possível obter o mesmo efeito dos dois quadros primeiros se usado um suporte mais tradicional, e, desta forma, analisar qual a diferença do impacto final deste na experiência com o espectador.

Houve uma adaptação quanto ao processo, pois seria muito complicado transcrever fielmente a narrativa na tela para, posteriormente, desconstruí-la. Portanto, dividi o quadro em diversos pequenos quadrados e, somente então, transcrevi o relato. No entanto, essa transcrição se deu de forma inteiramente aleatória: sempre que um dos quadrados vinha a ser preenchido pela narrativa, eu mudava o foco para outra região da tela, continuando o texto de onde parei. As demais etapas do processo fluíram como já explicadas.

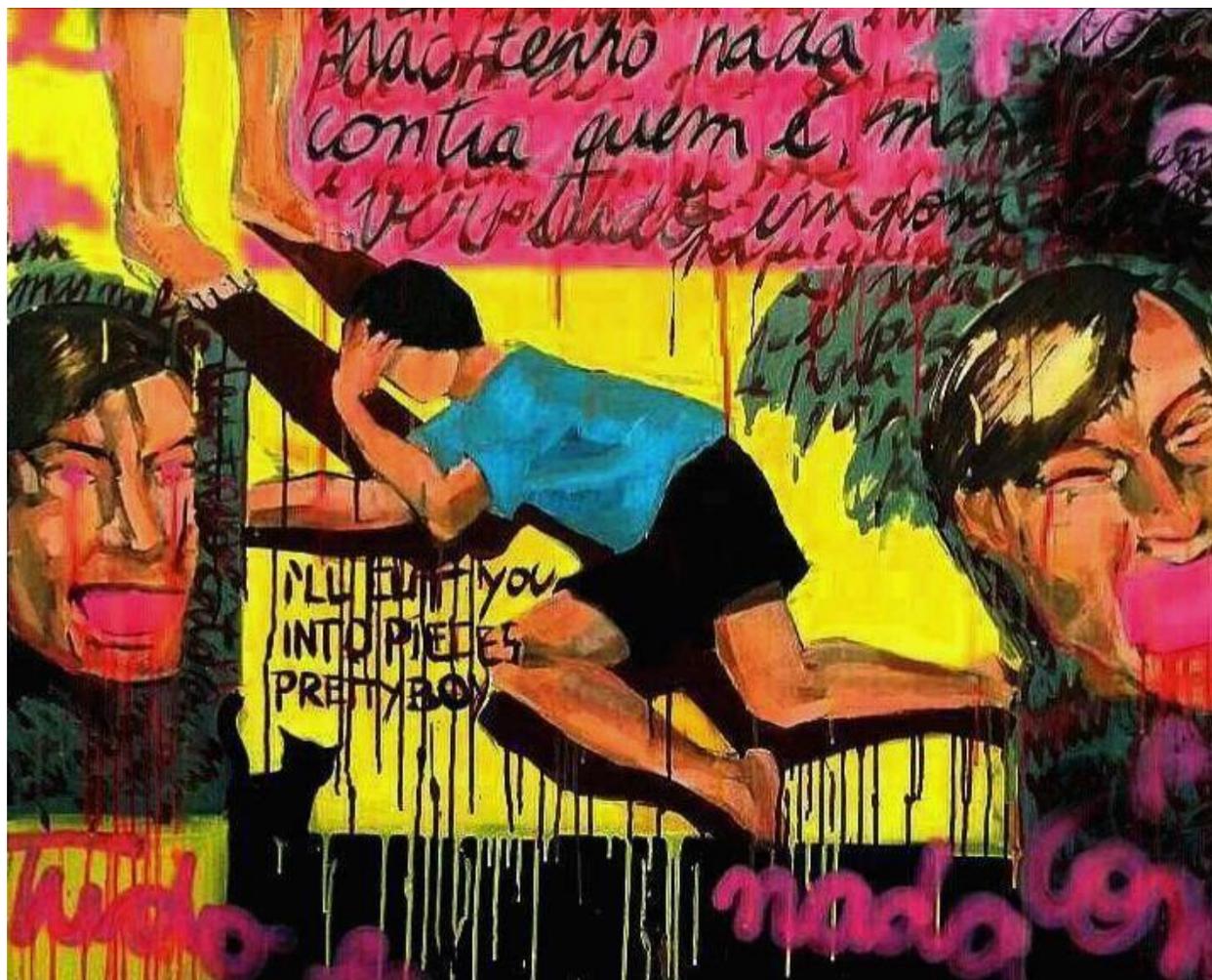
Como não poderia deixar de ser, o pensamento gráfico de William Kentridge, Tracey Emin, Basquiat, e Jonathan Meese, me foram essenciais outra vez. A maneira como tratam seus mosaicos de frases, incutindo-os tanto como elemento gráfico, quanto um potencializador do conceito, me deixaram à vontade para retornar livremente às partes do texto que achei que deveriam respirar por baixo das camadas de tinta. Assim, eu as reforcei com tinta spray e acrílica (com o auxílio de um pincel mais fino), evidenciando as “orações de efeito” e os sintagmas, de modo ainda mais marcante que “Retrato de minha mãe...” e “Marjorie...”. O resultado final é que a temática tornou-se menos hermética, mais fácil de ser penetrada pelo olhar, mas sem que se tornasse um freio à imaginação do espectador.

De fato, a ausência de uma fragmentação no suporte reduziu a carga dramática que buscava, o duplo sentido que a “fragmentação” objetivava, e que já foi descrito aqui. A utilização de um formato mais tradicional leva a crer que a obra está “encerrada em sua própria dimensão”, visto que a tela quadrilátera tradicional, por ser amplamente utilizada pelas convenções, e

mais comum ao olhar, torna mais clara a limitação imposta pela tela. Mas, por outro lado, ela também pode ser vista como uma janela, por onde o olhar (que é a primeira tela de filtragem do mundo externo) encontra um “terceiro espaço”, habitado unicamente pela pintura. Se seguirmos por essa lógica hipotética, ao optar então pelo uso de múltiplos, obtendo assim um formato final fragmentado, o que se tem é a ilusão de uma fração que foi extraída de um todo, sendo suplantada pelo artista a fim de ser experienciada pelo expectador. Já no caso de uma tela tradicional, a ilusão é de que houve uma ruptura no espaço real, e o que se tem é um “buraco na parede”, uma janela por onde se observa e se atesta a experiência estética regida pelo universo pictórico.



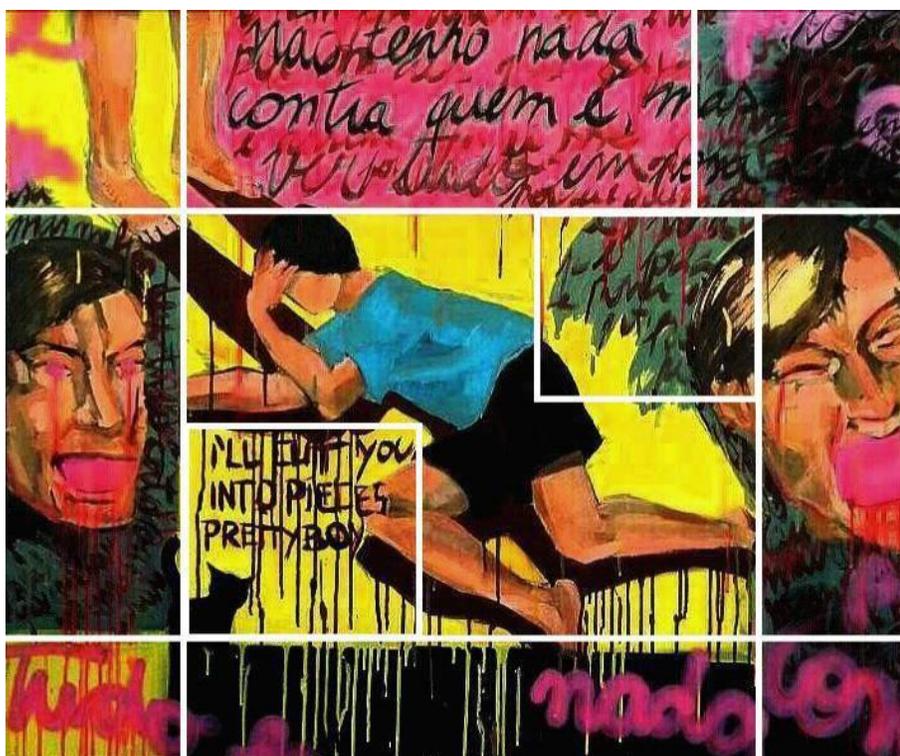
“Dear Davi II: Coiote faminto na madrugada de Rhode Island”



Dear Davi IV: I'll cut you into pieces, pretty boy"



Divisão dos quadrados em “Dear Davi II: Coiote faminto na madrugada de Rhode Island”



Divisão de quadrados em “Dear Davi IV: I'll cut you into pieces, pretty boy”

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Já disse aqui que a fragmentação propõe ao espectador pensar o quadro como um pedaço de um muro que foi pregado à parede, sendo assim “parte de algo maior”. Não obstante, a tela de formato tradicional propõe a noção de que o muro ainda está ali, o que foi quebrado foi uma camada do espaço que o esconde, e agora o muro pode ser observado através da fenda, mais ou menos como proposto em “Étant Donnés”, a obra derradeira de Duchamp. Ambas noções sugerem, quando aliadas ao conceito, que aquilo que se vê é uma fração do fluxo de sonhos recorrentes que se repete indefinidamente no aparelho psíquico, e que reflete as vertigens que todos engavetamos em nosso inconsciente. Por mais que o relator seja um outro agente que em muito pouco guarda semelhanças com o espectador, e ainda que sua náusea seja algo muito particular, e embora os sonhos sigam constantemente por vias imprevisíveis, não há de fato muito que separe um do outro: o mal estar há de ser o mesmo.

E na eventualidade de não o ser, a experiência estética, a arte, força o estreitamento desses dois juízos por vezes discrepantes. Greenberg dirá que o indivíduo, ainda que munido dos julgamentos de sua existência subjetiva (noutras palavras, seu histórico pessoal), ao contemplar uma obra verdadeira, é renivelado por esta, sua existência subjetiva é destituída pela arte, o que o proporciona reparar sua existência objetiva, aquilo que o configura primordialmente como ser humano. Noutras palavras, e tal como já pincelado, a arte afirma os elos humanos que são cerrados pela subjetividade de nossa existência, de nossas obrigações na vida contemporânea, temores e anseios introjetados. Está tudo aqui. Sempre esteve. São esses tremores que proponho desopilar no espectador ao ter com a experiência estética.

Em ambos formatos de suporte, o conceito não sofreu mudança, seu impacto é o mesmo. Desejo apostar nesta dicotomia. Evidente que o espectador é capaz de pensar a limitação dos suportes de modo

inteiramente diferente, mas, até aí, também pode compreender que há nos múltiplos o idêntico efeito, para o olhar, das telas tradicionais. A bem da verdade, o espectador pode tudo, não há como controlar a forma com que ele atesta a experiência. Mesmo assim, pretendo investir nesse “jogo do olhar” entre os diferentes tipos de formato, e de como o espectador julga separar a dimensão pictórica, do campo sensível, também do psíquico. Creio ser inevitável que um dia o assunto sonhos recorrentes, ou ao menos da maneira como o trato, acabe por se saturar, mas, até lá, terei com seus desdobramentos, que ainda me têm muito desperto, e aproveitarei o que me for confiado. De modo que não tenho pressa. A experiência é o que é.

BIBLIOGRAFIA

JUNG, C. G. O livro vermelho. Londres, Sonu Shamdassar, 2009 | Rio de Janeiro, Vozes, 2009.

JUNG, C. G. O homem e seus símbolos; Londres, Aldus Book, 1964 | São Paulo, Harpercollins Brasil, 2016.

JUNG, C. G. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. Londres, Routhledge & Kegan Paul, 1969 | Princetton, PUP, 1969 | Rio de Janeiro, Vozes, 2000.

JUNG, C. G. Synchronicity. Londres, Routhledge & Kegan Paul, 2013.

JUNG, C.G. Memórias, sonhos e reflexões. Berlim, Exilibris, 1962 | Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos, Leipzig & Viena, Franz Deuticke, 1900 | Rio de Janeiro, Imago, 2000.

FREUD, Sigmund. O mal estar na civilização. Viena, Internationaler Psychoanalytischer Verlag Wien, 1929 | Rio de Janeiro, Imago, 1996.

FRED, Sigmund. O eu e o id. Viena, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, W. W. Norton & Company, 1929 | São Paulo, Companhia das Letras.

BAUMAN, Zygmunt. O mal-estar da pós-modernidade. Cambridge, Polity Press, 1997 | Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998.

BOURRIAUD, Nicholas. Estética Relacional. Paris, Presses du Réel, 1998 | São Paulo, Martins Fontes, 2009.

KANT, Immanuel. Crítica da razão pura. Kronigsberg, 1781 | Rio de Janeiro, Ediouro, 2006.

GREENBERG, Clement. Estética doméstica. Oxford , OUP, 1999 | Rio de Janeiro, Cosac Naify. 2013.

HEGEL, Georg Whillelm Friedrich, Aesthetics. Lectures on fine arts. Oxford. Clarendon Press, 1975.

REISER, F. Morton. Articles. U.S., American Psychiatry Journal, 2001.