

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE ARTES - CEART
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

FIQUE TORTO NO SEU CANTO:
ENSAIOS SOBRE GESTO, TRAUMA E ESCULTURA

FLORIANÓPOLIS
2022

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE ARTES - CEART
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

FIQUE TORTO NO SEU CANTO:
ENSAIOS SOBRE GESTO, TRAUMA E ESCULTURA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, área de concentração em Processos Artísticos Contemporâneos.

Orientadora: Profa. Dra. Marta Lúcia Pereira Martins

FLORIANÓPOLIS

2022

Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Paula, Carlos Eduardo Ferreira
Fique torto no seu canto : Ensaios sobre gesto, trauma e
escultura / Carlos Eduardo Ferreira Paula. – 2022.
86 p.

Orientadora: Marta Lúcia Pereira Martins
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de
Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2022.

1. Gesto. 2. Matéria. 3. Trauma. 4. Escultura. 5. Arte
contemporânea. I. Martins, Marta Lúcia Pereira. II.
Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes,
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. III. Título.

CARLOS EDUARDO FERREIRA PAULA

FIQUE TORTO NO SEU CANTO:

ENSAIOS SOBRE GESTO, TRAUMA E ESCULTURA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, área de concentração em Processos Artísticos Contemporâneos.

Orientadora: Profa. Dra. Marta Lucia Pereira Martins

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Marta Lúcia Pereira Martins

Universidade do Estado de Santa Catarina

Membros:

Profa. Dra. Sandra Maria Correia Fávero

Universidade do Estado de Santa Catarina

Profa. Dra. Carina Maria Weidle

Universidade Estadual do Paraná

Florianópolis, 26 de julho de 2022

Dedico este trabalho para todos aqueles
que não pisam onde andam.

AGRADECIMENTOS

Agradeço o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), viabilizando assim que essa pesquisa fosse concluída.

A minha professora orientadora Dra. Marta Martins pelos conselhos, indicações e leituras atentas durante esse percurso de dois anos.

As membras da banca, a professora Dra. Carina Weidle pela leitura e indicações pontuais acerca do acidente; e a professora Dra. Sandra Fávero pela leitura e sensibilidade nos apontamentos acerca do trabalho.

As professoras do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UDESC, as quais contribuíram para ampliar as possibilidades de discussões e direcionamentos da pesquisa.

A minha parceira que acreditou por vezes mais do que eu sobre onde poderia chegar, obrigado pelo carinho e pela paciência.

Aos meus familiares: mãe, pai, avó, irmã e sobrinha pela possibilidade de acreditar que não estou sozinho, obrigado pelo apoio.

A todos aqueles que acredito que nem sabem que foram importantes durante o desenvolvimento do trabalho, seja por uma conversa, uma indicação, uma imagem, uma cara feia, meu muito obrigado.

o mais é barro, sem esperança de escultura
composição, Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

O trabalho em escultura é conduzido por ações, muitas vezes corpóreas. Pensando o gesto que possibilita vestígios da ação nos materiais esse trabalho refletirá sobre a relação entre gesto e matéria, a partir do trabalho de ateliê do pesquisador. Investiga-se o gesto no âmbito teórico a partir da psicanálise, literatura e história das artes visuais e buscando trabalhos semelhantes de outros artistas onde o gesto se faz presente. A partir de uma série de desenhos e de esculturas em fibra de vidro e madeira levantam-se conceitos e questões desenvolvidas teoricamente no decorrer do texto. Utiliza-se no texto a noção de informe em George Bataille, a noção de gesto em Giorgio Agamben e a noção de trauma em Freud e Lacan. Essa pesquisa é uma possibilidade de sondagem de como os cruzamentos entre o sujeito do inconsciente e o trabalho artístico são denunciados por meio do gesto.

Palavras-chave: Gesto; Matéria; Trauma, Escultura; Arte Contemporânea.

ABSTRACT

The work in sculpture is conducted by actions, often corporeal. Thinking about the gesture that enables traces of action in the materials, this work will reflect on the relationship between gesture and matter, based on the studio work of the researcher. It investigates the gesture in the theoretical scope, based on psychoanalysis, literature, and the history of visual arts, and searches for similar works by other artists where the gesture is present. From a series of drawings and sculptures in fiberglass and wood, concepts and questions theoretically developed throughout the text are raised. The text uses the notion of form in George Bataille, the notion of gesture in Giorgio Agamben, and the notion of trauma in Freud and Lacan. This research is a possibility of probing how the intersections between the unconscious subject and the artistic work are denounced through the gesture.

Keywords: Gesture; Matter; Trauma, Sculpture; Contemporary Art.

SUMÁRIO

1	NOTA INTRODUTÓRIA: ATELIER O LOCAL DO REMORSO.....	11
2	SOBRE O GESTO.....	13
3	CONTORNAR O TRAUMA.....	20
4	O INFORME SE ORGANIZA PELAS BEIRADAS.....	30
5	ESCULTURAS ACIDENTE.....	37
6	EMPENAS.....	47
7	O PRETO NO PRETO IMPERA.....	59
8	TÍMIDO ESCULTOR.....	69
9	FIM DE EXPEDIENTE.....	80
	REFERÊNCIAS.....	83

as matérias deste ensaio são

GESTO	CONTORNO	TRAUMA
MORTE	FIBRA DE VIDRO	AMOR
DESENHO	INCERTEZA	MADEIRA
	UM CORPO	

1 – NOTA INTRODUTÓRIA: ATELIER O LOCAL DO REMORSO

Apesar de saber muito bem quais são as questões que me são caras, muitas vezes sinto uma estranheza com meus próprios trabalhos. Será que essas esculturas/peças pensam em mim? Ou será muito egoísmo julgar que pensam em mim. Tenho a impressão que minhas esculturas por vezes são desesperançadas. Desacorçoadas com a minha eterna indecisão. E o que mais dói para mim: é não saber olhá-las direito.

Muitas vezes me estranho com as peças. Não consigo identificar qual o modo adequado para serem vistas, por isso abandono-as num canto do ateliê. Não olhar é uma forma de que se organizem por conta própria, bem pelo menos é o que acredito. As maiores de 2 metros tomam sol e chuva, outras se acomodam umas dentro das outras debaixo do limoeiro.

Tenho a sensação de que minhas esculturas são assassinatos, e os corpos resultantes dessa ação devem ser escondidos por um bom tempo no atelier. Repito comigo mesmo: não devo olhar, não devo olhar. Na maioria das vezes um sentimento muito grande de culpa invade o ambiente do atelier, geralmente depois de um trabalho finalizado ou de um dia em que fico deitado no sofá apenas pensando. Colocar coisas no mundo sejam objetos, desenhos, esculturas, relevos, corpos ou desejos me colocam numa situação de arrependimento, de uma inexplicável inquietação e remorso. Como se os trabalhos no atelier não apenas me acompanhassem, mas, também me julgassem por fazerem compartilhar o mesmo luto do processo criativo percorrido. Por isso, evito olhar para os trabalhos por um bom tempo, porque quando voltar a observá-los retoma em mim um certo grau de dignidade.

Toda via localizo na escrita uma área em que é possível pensar o trabalho em atelier, fazer tornar possível e exercer essa dignidade antes comentada. A partir desse exercício de escrita, leitura, pesquisa e reflexão é que esse mote de discussão surge como uma possibilidade de investigar as relações inconscientes reverberadas por meio dessas ações corporais em contato com os materiais, em que chamamos: gesto, um gesto sintoma. Durante o processo de escrita dos textos, foram se realizando conexões importantes entre os trabalhos, o modo de conduzir esses trabalhos e fatos da vida particular do autor, por isso que faz-se necessário essa transcrição/denúncia do privado para a construção das reflexões em algumas sessões.

Existe uma noção desenvolvida durante os ensaios de que o corpo é figura principal nessa discussão a respeito desses trabalhos em escultura e desenho. Um corpo traumático, que passa por uma situação que radicaliza a percepção de existência e de como as coisas repercutem ao seu redor. Portanto, esse trabalho se organiza em pequenos ensaios que buscam atender questões que surgiram do processo de feitura dos trabalhos aqui discutidos e apresentados. A questão principal lançada seria refletir a respeito da relação entre gesto (corpo) e matéria, procurando assim tatear através do trabalho de outros artistas e textos de teóricos do campo da arte, filosofia e da psicanálise não uma conclusão do que se trataria, ou melhor, seria esse gesto que repercute em meu trabalho, mas uma possibilidade de abordar e conduzir reflexões sobre o gesto em meu trabalho.

A estrutura do trabalho foi pensada para que em cada ensaio seja discutido uma questão, e que nesse bloco de texto seja esmiuçado em reflexões poéticas e teóricas a respeito do assunto. Para a construção dessas reflexões esbarramos em um primeiro momento, numa reflexão sobre o gesto, que se trata de uma tentativa de refletir a respeito e localizar de qual gesto estamos nos referindo, atravessando relatos da vida pessoal do autor, desaguando no gesto como um sintoma de um trauma: um gesto traumático. Continuando esse primeiro momento do trabalho em que concentram as reflexões teóricas são abordados o conceito de informe de Georges Bataille, lido por Rosalind Krauss para realizar a curadoria de trabalhos de artistas modernos e contemporâneos. Nos demais ensaios o foco se dá para grupos de trabalhos: esculturas em fibra de vidro, esculturas em madeira, desenhos em nanquim e xilogravuras produzidos entre 2020 e 2022.

Por último cabe dizer que essa pesquisa é especulativa, tem seu andar claudicante, esbarra o tempo todo por incertezas. Os trabalhos apresentados aqui são de alguma maneira testemunhas dessas questões apresentadas. Portanto, são através desses pequenos passos no incerto que conduzo a pesquisa, por isso não se procura um teor de diagnóstico ou de cobertura total de abordagem crítica e teórica sobre os trabalhos.

2 – SOBRE O GESTO

O que possibilitou que esse texto seja escrito e que essa pesquisa hoje chegue em suas mãos é uma angústia que me acompanha já há alguns anos, para ser preciso cinco anos em que penso, repenso, escrevo e leio sob o pano de fundo de uma questão: o que é o gesto no meu trabalho? e como classificar, nomear ou de algum modo especificar de que ou qual gesto me refiro?

Quase sempre fugi de associar o gesto de um corpo, com frases como: ‘o que interessa é o acontecimento’; ‘o prazer do movimento’; ‘o contato com os materiais’; ‘o que está entre a matéria e meu corpo’. Agora penso, quanta ingenuidade. Era do corpo que eu falava e discutia, que estava presente no meu trabalho. A emergência de se ter um corpo. Uma necessidade de adicionar um contorno, um limite, uma borda a essa tentativa de testar a corporeidade através do gesto que é por vezes impulso. Ter dimensão do corpo, pelo contato com a superfície das coisas no mundo. Talvez seja por isso que invisto em realizar esculturas e desenhos. Um investimento de energia, de vitalidade, de gesto.

A escultura é feita de ações. No caso do meu trabalho não é diferente. Primeiro que os mesmos procedimentos que estão presentes nos desenhos e gravuras encontram-se nas esculturas. Essa noção de gesto parte de alguns trabalhos do começo, em que investigava golpes do corpo em blocos de argila¹ (Figura 01). O modo como essas peças eram produzidas eram simples, primeiro: juntava o máximo que podia de argila em um bloco, depois moldava-o para uma forma próxima há um cubo, por último executava um chute nesse monte de argila. Desse modo foram realizados vários trabalhos que foram logo destruídos, porém o que me fazia retornar e repetir à ação do chute era uma busca por um ápice de tensão muscular e resultado que me agradasse formalmente. Essa sessão em que foram produzidos o conjunto desses trabalhos não passou de duas horas, procurava conduzir o gesto com hora e tempo para acontecer. Logo tornou-se indissociável pensar essas ações, ou melhor, esses gestos atrelados há um corpo.

¹ Esses trabalhos realizados em blocos de argila no ano de 2017 foram realizados antes do acidente de motocicleta. Esses trabalhos surgiram em um contexto onde o corpo buscava algo a sua altura, algo que o extasiasse, por isso é importante ressaltar que esses trabalhos são como antecipações de um fato importante para o meu corpo: o acidente.



Figura 01. Carlos Ferro, heel, 2017. Argila. 18 x 24 x 23 cm. Trabalho destruído. Foto do autor.

Ocasionalmente tentava operar se assim posso dizer o gesto como uma extensão do corpo, como uma condição de ferramenta e não propriamente um corpo. Talvez porque ainda as reflexões estavam voltadas em um processo de ação e reação com os materiais. Cabe nos unirmos aquilo que Giorgio Agamben formula como uma possível definição para o gesto: O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal.

Em seu texto 'Notas sobre o gesto', Agamben; realiza uma empreitada em discutir e investigar como que o gesto acabou se 'perdendo' no contexto da burguesia ocidental no século XIX. Aquilo que tentara ser esquecido foi evidenciado

cientificamente, os gestos mais humanos se assim podemos dizer: os espasmos e tiques da síndrome de Tourette², denunciavam uma emergência do corpo, dos gestos.

Colocando em prova, estudando esses gestos através do andar, num exercício de caminhar sobre um papel de oito metros de comprimento com uma linha no meio, denunciara as pegadas dos indivíduos, assim podendo observar a espontaneidade dos gestos dos pacientes. Essa desordem da esfera do caminhar é apontada por Agamben:

Aqui, o mesmo distanciar do gesto mais quotidiano, que tinha permitido o método das pegadas, aplica-se à descrição de uma impressionante proliferação de tiques, de surtos espasmódicos e maneirismos, que não podem ser definidos senão como uma catástrofe generalizada da esfera da gestualidade (AGAMBEN, 2008, p.10)

Partir do corpo, de algo que não é do controle, talvez aí seja um modo de pensar sobre o gesto. Dessa forma “Caracterizando o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta. Isto é, o gesto abre a esfera do *ethos* como esfera mais própria do homem”. (AGAMBEN, 2008, p.13).

Acondicionar determinados padrões de ações ou modos de usar o corpo, foi e ainda é uma tentativa de normalidade, e de uma ambição de que o todo se torne um. Refletindo a respeito do gesto como uma medialidade, como algo que devemos assumir, pode parecer que essa esfera da gestualidade está ligada há uma tendência caótica, incontrolada e espontânea. Talvez ainda não consigamos olhar para o gesto como algo com sua dignidade embutida, porque como nos diz Agamben: “No gesto não se conhece algo, mas apenas uma cognoscibilidade” (AGAMBEN, 2018, p.03).

Devemos exercitar o considerar o gesto como uma coisa alcançável que só é possível através do ato. Consequentemente por vezes só conseguimos nos dar conta de gestos atrelados a grandes feitos: ou como, por exemplo começar uma rotina de exercícios físicos ou exercer uma ação através de um discurso que procura atingir um público específico. Para isso é necessário a pausa, um tempo para a suspensão e compreensão. Aqui aparece o termo ‘tempo’, a dimensão cronológica é um fator que nos possibilita uma espécie de mapeamento dos gestos, onde a relação gesto / pausa / gesto é lida de uma maneira linear e de uma maneira que os gestos são sempre

² A síndrome de Tourette caracteriza-se por tiques motores ou vocais que ocorrem com frequência e intensidade variáveis. Em alguns casos, podem causar constrangimento aos pacientes. Síndrome de Tourette é um distúrbio neuropsiquiátrico caracterizado por tiques múltiplos, motores ou vocais, que persistem por mais de um ano e geralmente se instalam na infância.

incisões no tempo e espaço. Uma tentativa de possibilitar um gesto sempre em ato, sempre no agora, como um delírio do corpo que busca sempre o gozo foi a noção de eterno retorno de Nietzsche, no qual o tempo infinito seria apreendido e contraído no gesto.

De alguma forma o corpo quando está em função de um projeto artístico reverbera e dá sintomas grandes dessa noção de gestualidade. A dança, o teatro, a mímica, todas apontam para particularidades da esfera do gesto. Por isso torna-se importante para pensar e refletir a respeito do gesto, especificamente nas Artes Visuais, olhar para os trabalhos e processos de artistas da história da arte. É a partir do final do século XIX, que acontece uma espécie de afirmação da superfície, da materialidade perceptível e da separação entre estrutura e tema.

Se tratando de trabalhos tridimensionais nos atentaremos ao trato dos materiais pelos artistas modernos Auguste Rodin e Constantin Brancusi. Além de estarem atuando em momentos um pouco diferentes e trabalharem com materialidades diversas, ambos têm um envolvimento físico no processo de feitura das esculturas. Os gestos, as ações ou vestígios, como queiramos nomear essas atitudes escultóricas tangenciam dois aspectos interessantes para pensar o fazer dos artistas. William Tucker aponta muito bem isso em seu livro a linguagem da escultura, no qual ele comenta:

Rodin, o modelador, é o escultor como iniciador. Sua escultura tem a energia do princípio, do primeiro toque; e a necessidade de fundi-la em bronze, de copia-la em mármore, significa que o artesão e executante intervêm; a imediatez da escultura final, sua proximidade com o espectador, é uma ilusão dependente do trabalho técnico de muitas mãos. Brancusi levou o entalhe na direção oposta: sua mão é a última a tocar o objeto; ele é o escultor como finalizador. (TUCKER, 1999, p. 57.)

Esses aspectos de começo e fim, executados pela mão dos artistas, conduzem a pensar que de alguma forma, essas pontualidades de iniciar e finalizar estavam condicionados há uma matriz tradicional de concepção de escultura, no qual as materialidades estariam condicionadas aos desejos escultóricos, em uma tentativa de formalizar algo bruto. Porém, o que se deve ter em mente é que Rodin e Brancusi, dão um pontapé inicial para a exibição de um processo, de também um protagonismo do material seja a argila ou a madeira.

O processo fica escancarado na superfície desses materiais. Uma espécie de pele que registrou e agora ajuda a estruturar o todo. Se tratando das fundições em

bronze a superfície é a própria estrutura, como se fosse uma abordagem escultórica de dentro para fora, devido aos procedimentos de modelagem e cera perdida. Já os trabalhos em madeira reservam uma condução de pensar de fora para dentro, devido à rigidez do cerne, das características do material e do modo de trabalho, por retirada de material.

Abordando a importância da superfície, Jacques Rancière escreve em seu ensaio intitulado: ‘o mestre das superfícies’, que no trabalho de Rodin a “ação dramática e superfície plástica podem ser reconduzidas a uma mesma realidade, a das modificações dessa grande superfície vibrante, agitada e modificada por uma força única chamada vida”. (RANCIÈRE, 2021, p.185.)

Esse lançar-se no mundo através de gestos encontram anteparos. Esses anteparos são superfícies que receptam a vontade de vida contida nessas ações. Por estarem no fim da extensão dos braços, as mãos têm um privilégio de canalizarem por muitas vezes esses gestos, e não é em vão que as mãos têm vida própria. Por isso a mão tem grande e sumaria importância nessas reflexões sobre o gesto e escultura. O fazer artístico constitui-se de uma extensão de uma curiosidade infantil, o mundo deve ser experienciado também pelo corpo e principalmente pelas mãos³.

Existe uma faceta do conhecimento que passa pelas mãos. Na infância a coordenação motora é desenvolvida por exercícios para que a criança domine os seus gestos. As mãos são órgãos que parecem estar sempre desconfiadas, é a partir do momento do contato que parece que elas têm uma prova de que corpo e mente e a coisa tocada estão em sintonia. O pensamento também ocorre pelo contato com os materiais.

‘Pensamento por contato’ é uma noção que Georges Didi-Huberman aponta para pensar a escultura e as frotagens do artista Giuseppe Penone, no livro: Ser Crânio: lugar, contato, pensamento, escultura. No texto o autor comenta que criar uma escultura é um ponto de vida e de morte, no qual se assemelha a um rastro, um percurso, uma espera. Tocar as coisas não significa que as possuímos, portanto, o

³Henri Focillon em seu elogio das mãos comenta que “a possessão do mundo exige uma espécie de faro tátil. A visão desliza pelo universo. A mão sabe que o objeto é habitado pelo peso, que é liso ou rugoso, que não está soldado ao fundo do céu ou da terra com qual ele parece formar um só corpo. A ação da mão define o oco do espaço e o pleno das coisas que o ocupam. Superfície, volume, densidade e peso não são fenômenos ópticos. Foi entre os dedos, no oco da palma das mãos, que o homem primeiro os conheceu. O espaço, ele o mede não com o olhar, mas com a mão e com o passo” (FOCILLON, 2014, p.10-11)

contato com o mundo, do corpo com as matérias acontece pelas extremidades: a pele que é através desse órgão que podemos também pensar.

Pensando escultura como pele, contato e fricção, Georges Didi-Huberman comenta:

Ser escultura seria então ser pele? Seria com mais precisão, ser uma pele, capaz de atribuir a tudo que toca a relativa perenidade das impressões. Ora quando tocamos uma coisa com a mão, o lugar certo do contato se torna visível (temos que tirar a mão para ver o que tocamos). (HUBERMAN, 2009, p. 70)

Se trata de um acontecimento as cegas, em que as imagens-contato são provenientes de uma cegueira tátil. Primeiro o contato físico, depois o entendimento, talvez não imediato, mas a posteriori. O tatear no escuro a lâmpada, seja talvez uma metáfora para o gesto, uma ação que passa pelo corpo sendo executada pela mão. A pele seria então uma membrana, um anteparo tátil entre a vontade de ação e as coisas no mundo.

As coisas têm espessura e resistência, isso aprendemos quando tentamos intervir em diferentes materiais. Portanto, investigar o gesto, é uma possibilidade de confrontar desejos e vontades que extrapolam por vezes projetos formais. Uma busca por tentar entender do que se tratam esses gestos enquanto fazemos um trabalho, e não entendemos muito bem o porquê as coisas sugerem e tangenciam quase sempre para o mesmo caminho. E talvez uma forma de examinar o gesto, é repeti-lo incessantemente. Repetir o gesto, em uma espécie de esgotamento de energia através do processo de feitiço dos trabalhos.

Levei para o meu processo de trabalho um conselho que ouvi indiretamente e me apropriei: “matricule ele em aulas de natação assim ele cansa!”, essa frase foi dita para um pai sobre seu filho. Por vezes encarei o cansar, ou melhor, esgotar através do gesto como única possibilidade de se fazer um trabalho. Agora percebo que esse impulso de esgotamento de energia atrelado a escultura também fez parte do modo como a artista Louise Bourgeois encarava seu processo de trabalho.

Cabe aqui algo que a artista comenta numa conversa com Alain Kirili⁴, a respeito da sua relação com a escultura. Louise diz que “a resistência do material permite libertar todo o tipo de impulsos. É verdade: quando forjo o meu alumínio e ele

⁴ The passion of sculpture: conversation with Alain Kirili. A primeira publicação de dessa conversa foi publicada em março de 1989 na Arts, vol. 63, no. 7, p. 68-75.

explode, posso dizer que fico muito tranquila quando saio do estúdio depois”.(BOURGEOIS, 1998, p.184).

Para a artista a escultura seria então o local para gastar energia, seria o local em que a violência⁵ com os materiais pode acontecer, onde se tem o direito de ser agressivo, pois estão em função de algo útil e belo. Aqui se instaura no contato com os materiais e o modo de abordá-los uma espécie de estímulo para Louise, entretanto superar a resistência da pedra é quase impossível, porém é aí que mora o jogo e o faz mover o trabalho.

Observando a emergência de se ter um corpo na contemporaneidade e sua relação com arte, ou melhor, com o trabalho de arte, podemos conduzir uma linha de pensamento em que o gesto, o movimento do corpo por vezes abrupto, destinado ou não há uma função pode muito bem ser uma possibilidade de sondagem de um impulso ao acontecimento (ao acaso) quase como um espasmo que descontrola a ação do músculo. Talvez resida aí, nesse hiato entre o que queremos enquanto desejo de estar no mundo e os nossos atos falhos, ou melhor, gestos falhos, uma possibilidade de perceber e refletir a respeito desses gestos canalizados em um processo criativo reverberam na experiência de vida de quem o faz e de quem o espera. Por último talvez deva pontuar como penso o gesto, pelo menos em meu trabalho: gesto como uma atitude, um acontecimento e um ser em ato. Com o gesto busca-se uma suspensão do eterno em um movimento.

⁵ O assunto violência e escultura é tratado em um capítulo no livro: Barry Le va: the aesthetic aftermath, 2015, em que são discutidos trabalhos de dois artistas homens nos anos 60/70: Barry Leva e Chris Burden. Chama-se a atenção a respeito de como a expansão do conceito de escultura impacta o processo criativo dos artistas, que nesse caso usam o corpo de modo extremo. O gesto desses artistas por vezes vai contra sua própria integridade física, aqui abre-se uma chave de leitura para esse aspecto de gestualidade atrelada a masculinidade hegemônica. A performatividade do corpo masculino é autodestrutiva, o gesto nesse caso pode ser um sintoma. Ver: MAIZELS, Michael. Barry Le va: the aesthetic aftermath. Minneapolis: University of Minnesota. 2015.

3 – CONTORNAR O TRAUMA

Quando damos conta, aquilo que antes parecia não fazer sentido começa e se organizar e percebemos a sua importância. Entender que tenho um corpo isso me custou caro. E foi através de uma superfície de uma escultura em fibra de vidro que obtive total noção de que realmente meu trabalho estava ligado diretamente com experiências do corpo. Esses acontecimentos em minha existência são de total importância para os desdobramentos de meu trabalho, por isso transcrevo aqui anotações⁶ desses fatos em minha vida particular.

Quando penso a respeito do meu corpo, retornam algumas imagens na minha cabeça. Com certeza a mais nítida, é o dia que meu corpo colidiu com uma ambulância. Uma colisão à 60 km/h. Cruzaram-se caminhos. Corpos, trajetórias e memórias. Era uma noite, sexta-feira pouco tempo para meia-noite. O baque. Esquina das ruas Vicente Machado com Francisco Ribas. Aproximo-me do cruzamento. Amarelo no semáforo. Pisco os olhos, vejo um veículo se deslocando rapidamente da esquerda para a direita. Acompanho com o pescoço. Fecho o olho. Corpo se contrai. Furou o sinal. Corpo arremessado na superfície plana da porta lateral de uma Mercedes-Benz; sprinter do SAMU. Caio em pé. Abro os olhos. Sinto meu corpo. Experiência primeira em desconfiar de estar bem, olho para as pernas e me desloco para o meio fio. Quanto maior a distância do ato, maior é o silêncio após o corpo colidir com o metal pintado de branco e vermelho. A lateral esquerda do corpo, arremessado como uma catapulta da moto, é testemunha carnal da ação. Dor de cabeça; burocrática, civil, existencial e empática. Essa ação não projetada ocasionou e ecoam memórias imagéticas, sonoras e musculares. Fora a primeira vez que senti meu corpo, percebi o que é estar vivo. As memórias são nítidas, lembro bem o descontentamento com a chuva, o lugar longe, o pensar no depois e ele não chegar. O corpo reage à situação de um modo absurdo. Se projeta contra a situação e tenta se reorganizar como pode para amenizar. É um acontecimento, um gesto. Que não tem volta, sua consequência é uma porta de metal com meu corpo gravado, baixada pela prefeitura em algum pátio por aí. O corpo dói, os músculos se contraem como se aprisionassem ainda a tensão do choque. Meus ossos, inteiriços causam algum desconforto quando

⁶Essas anotações foram realizadas logo após os dois acontecimentos, como uma espécie de registro textual das situações que pelo calor dos acontecimentos não conseguia assimilar. Portanto, os textos tendem a uma descrição minuciosa dos fatos.

exigidos nas junções do quadril e dos ombros. Um arremessado no espaço contra anteparo. Duas consciências tomam ciência do acontecido. Após isso ocorreu uma constatação, testes no meu corpo realizado por estagiários no pronto atendimento. Perguntas como: dói? Como foi? Qual parte do corpo colidiu com o quê? O que você sente? Como você está? Foi acidente de motocicleta? Seguidos de fricções e leves golpes com os dedos nas costas, e o percorrer atentos dos olhos dos responsáveis. Nada ali havia sido fraturado, a constatação: o raio x. Resultado apenas uma dor muscular e uma recomendação: dê uma pausa.

Depois de um período de dois anos, acontece outra situação que de alguma forma me atravessa. Parece-me que agora as coisas se interligam e fazem sentido. Logo penso que o acaso também tem dessas coisas. Encontrar com a morte numa noite de sexta-feira. Entre onze e meia-noite. Colisão frontal numa via de sessenta quilômetros por hora. Um veículo de passeio e um caminhão que transportava bebidas. No para brisa um adesivo com uma frase hamletiana: o tempo está fora de lugar. Falha mecânica. Falha humana. Um corpo arremessado fora, desforme, fraturado, desfigurado, ensanguentado com o rosto virado para baixo, em direção ao solo. O outro homem preso no local, a carne molda-se ao metal da estrutura do carro, sangue tinge a pintura automotiva desbotada pelo sol. Encontro a situação logo após o ocorrido, o silêncio é predominante. Curiosidade e espanto, são indícios do corpo que não quer ver morte. Morte dolorosa. Mutilada. O último suspiro, quando é presenciado tem uma maior significância, porque não é mais consciente é como um espasmo que fica para sempre lembrado. Não por quem deixou de viver. A espetacularização da morte, o não saber o que fazer, a estagnação do corpo ao dividir espaço com outros corpos recém sem vida. Existe um frescor no ar, porque afinal não morreremos sozinhos. Fico por aproximadamente quarenta minutos até a chegada da família. Exatamente no local do ocorrido os familiares marcaram uma cruz, dias depois haviam duas cruzes de metal como pequenas lápides da eterna saudade. Esses monumentos de alguma maneira estendem uma presença ceifada, como um marco geográfico no espaço e tempo.

Essas anotações foram revisitadas um bom tempo depois e percebo que nelas existem dois movimentos: o corpo acidentado e o corpo testemunha. E nessas duas possibilidades a existência é o tema/assunto principal. Os gestos que nesses casos são de acidentes, situações em que o corpo é colocado em movimento de um modo violento, repercutiram e apareceram como sintomas no meu processo de trabalho seja

no modo como ocorreram as manipulações dos materiais ou em uma certa semelhança formal de minhas peças com os objetos, peles e corpos resultantes desse contato violento. O desastre é um gesto sem volta, porém ele tem suas consequências no modo como o sujeito se comporta e reorganiza esse lugar da tragédia em sua vida, porém no caso de artistas isso pode aparecer mais simbolicamente como podemos ver também no trabalho do artista alemão Joseph Beuys⁷ que produziu trabalhos com diversos materiais oriundos dessa sua relação com o acidente.

Algumas vezes quando termino uma peça, sinto uma grande culpa como se tivesse acabado de cometer um assassinato em que o corpo é a escultura. Porque quando olho para aquilo que se assemelha há uma carcaça, algo me faz pensar que aquilo é algo familiar, por mais estranho formalmente que possa ser. E a cada trabalho novo revisito essa sensação de estranheza que aquilo é algo que me invade pelos olhos e repercute em meu inconsciente.

Essa inquietante sensação de algo que sempre retorna e não sabemos muito bem o porquê é discutida por Sigmund Freud no seu clássico texto sobre O Infamiliar / *Das Unheimliche* publicado no ano de 1919, e logo no começo do texto Freud aponta sua preocupação com o domínio da estética, atentando-se para a direção oposta de pensamentos e reflexões sobre estéticas fundamentadas em sentimentos belos, grandiosos e atraentes:

O psicanalista apenas raramente se sente estimulado a investigações estéticas, mesmo que ele não restrinja a estética à doutrina do belo, mas a descreva como a doutrina das qualidades do nosso sentir. Ele trabalha com outras camadas da vida anímica e tem pouco a fazer com as emoções inibidas quanto à meta, sufocadas, dependentes de um grande número de constelações concomitantes, as quais em geral constituem a matéria da estética. De todo modo, aqui e ali, ele percebe que pode se interessar por um domínio específico da estética, e então, trata-se de algo comumente deixado de lado, negligenciado pela literatura especializada. (FREUD, 2019, posição 789 Kindle).

No entanto, para o psicanalista a palavra equivale aos esforços do fazer por vezes técnicos ou conceituais contidos em uma obra de arte. Nessa área da

⁷ A dimensão simbolizante do modo como Beuys usou os materiais em seu trabalho tem relação com a sua experiência enquanto “pilotava o seu Stuka, depois de ingressar na Luftwaffe em 1941. No ano de 1944, aos 22 anos, ele miraculosamente escapou da morte na Ásia. O seu avião, um Ju 87, caiu numa região coberta de neve chamada Crime ou Criméia. Joseph ficou inconsciente por vários dias, semicongelado, foi levado por genuínos tártaros, que cuidaram de suas chagas. O povo, natural do lugar, logo o tomou por um dos seus: você não alemão, você tártaro! E trouxe-o de volta à vida, enrolando-o em seus tradicionais cobertores de feltros e aquecendo-o com gordura animal”. (BORER, 2001, p.13)

linguagem nada pode ser manipulado, apenas virtuosamente conduzido. Essa relação estética / psicanálise é somente assumida parcialmente na condição de evento marginal, disfarçando a exploração da sensibilidade como domínio da linguagem (DOS SANTOS, 2020). Sendo assim, há um fenômeno estético na aproximação e no distanciamento entre o familiar e o secreto que compõem o sentido de *Unheimliche*.

O que Freud não quer deixar de lado é o caráter em que as condições de arte estariam voltadas para a disposição angustiante da produção de objetos, no qual as coisas que participam da estética, neles contem algo de infamiliar⁸. Portanto é nessa disposição apontada por Freud que penso sobre meu trabalho e a relação com as minhas experiências traumáticas.

Por isso o modo de construir esse texto não deve ser taxado com uma espécie de análise de um caso, mas sim de uma construção teórica reflexiva através de uma experiência vivida e em detrimento há um projeto poético. De fato, podemos embarcar em uma reflexão em torno da história do trauma freudiano e suas diferentes concepções durante o tempo, porém não cabe nesse mote de reflexões, sendo assim cito como Hal Foster leu Jacques Lacan e como o mesmo define o trauma: “Lacan define o traumático como um encontro faltoso com o real⁹, na condição de faltoso, o real não pode ser representado, só pode ser repetido, aliás, tem de ser repetido” (FOSTER, 2014, p.128).

Essa compulsão a repetição que sempre retorna a um ponto em que esbarra no traumático fora uma maneira de abordagem do trabalho de Andy Warhol por Hal Foster. Realismo traumático é o termo que Foster utilizada para condensar suas reflexões sobre trauma, capitalismo, desastres e o trabalho de Warhol. No decorrer

⁸ Se tratando da tradução do termo em alemão *Das Unheimliche* para português aconteceram algumas mudanças durante as novas edições do texto de Freud no Brasil. Termos como o ‘inquietante’, o ‘estranho familiar’ e agora ‘o infamiliar’ são tentativas de tradução que esbarram na insuficiência da tradução desse termo. A escolha de utilizar termo/conceito de ‘o infamiliar’ compactua com a escolhas dos tradutores dessa edição publicada pela Editora Autêntica, 2019, que essa palavra em português é a que melhor expressa, tanto no ponto de vista semântico quanto o morfológico, o termo em alemão. (IANINNI, 2019)

⁹ Em linhas gerais, Lacan associa o simbólico à linguagem. Para o autor, os sujeitos interagem entre si através de signos linguísticos que compõem uma rede de significados mais ou menos estabelecidos. Já o real, para Lacan, é o impossível, o objeto, aquilo que não pode ser simbolizado. Por último, o imaginário seria o “real do sujeito”, é a forma que o sujeito enxerga o mundo, de acordo com suas concepções e ideologia. Percebemos o funcionamento do imaginário quando um amigo manifesta uma opinião contrária à sua, isso acontece porque cada um enxergará o real à sua maneira individual. Ou seja, o real é imutável, está lá, mas cada um possui óculos (imaginários) diferentes para enxergar este real. O simbólico, portanto, é a linguagem constituída por signos que utilizamos para tentar expressar esse imaginário pautado na subjetividade. Ver: LACAN, Jacques. Simbólico, Imaginário e Real. In Os Nomes do Pai. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

do texto, o foco de Foster é concentrado na série de trabalhos *Death and Disasters* onde o artista utiliza de imagens de acidentes automobilísticos e cenas de morte para a produção de suas serigrafias.

Dentro desse movimento de retorno do real na arte contemporânea apontado por Hal Foster, especificamente via a leitura do trauma em Jacques Lacan, ocorre uma torção, uma alteração do modo como acontece a relação estética com as obras de arte, nesse contexto de bombardeamento de imagens. Como observada por Tania Rivera, no qual:

“não se trata mais da realidade como janela para o mundo, dada por e para um olho fixo. Trata-se do real do léxico de Lacan, aquele que é uma espécie de fundo último das coisas, destacado da imagem, e que se trata sempre de tentar representar, sem que tal operação jamais se cumpra de forma definitiva. Real traumático, terrível, com o qual o sujeito se depara repetida e violentamente” (RIVERA, 2014, posição 86 kindle)

Em *Desastre de ambulância*, 1963 (Figura 02), Warhol repete duas vezes distribuindo verticalmente na tela a imagem de uma mulher caída para fora da janela. Observando a imagem, o que parece atenuar essa explicitação violenta além da repetição da imagem é a gota que cobre a cabeça da pessoa na segunda imagem. Essa ‘falha’, de impressão característica da serigrafia contribui para que essas imagens se aproximem e se afastem de nós simultaneamente, nesse caso com a cabeça escondida pela mancha. Esses trabalhos de Warhol têm a capacidade de habitar em uma área em que ocorrem paradoxos entre uma aproximação afetuosa com o caso e um distanciamento que é natural, em uma postura de indiferença.

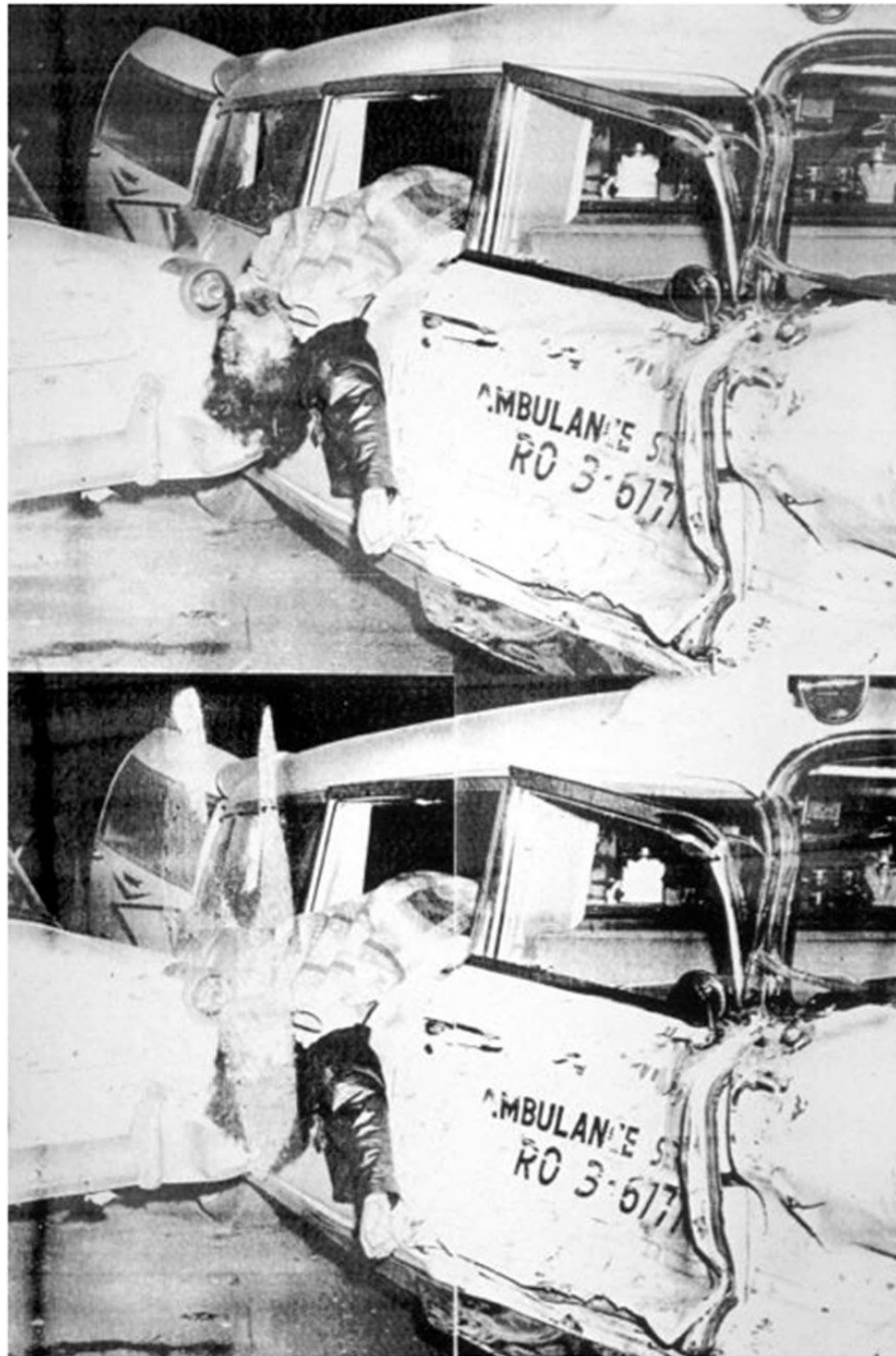


Figura 02. Andy Warhol, Desastre de ambulância, 1963. Silkscreen e tinta acrílica sobre tela. 315 x 203 cm. Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Andy-Warhol-Ambulance-Disaster-1963-silkscreen-e-tinta-acrilica-sobre-tela-315-x-203_fig6_287973469

A forma pelo qual Foster lê o trabalho de Andy Warhol, possibilita uma sondagem de como o trauma pode aparecer não apenas como uma chave de leitura, mas também de como as relações da vida particular do artista de alguma maneira condicionaram para a escolha de tais imagens. Dessa maneira “tanto a teoria como a arte relacionam a repetição e o real a visualidade e ao olhar” (FOSTER, 2014, p. 133).

No caso da série de serigrafias produzidas por Warhol sobre desastres, o procedimento conduzido pelo artista propiciou um comentário sobre esses acidentes, para me fazer mais claro quando me refiro a comentário quero chamar a atenção para que a imagem ali reproduzida na superfície da tela foi repetida e contém registros, falhas e aspectos característicos da impressão serigráfica e isso reelabora e leva a noção de desastre para outro caminho. Já no trabalho do fotógrafo mexicano Enrique Metinides o modo de abordagem do desastre é outro, não existem camadas de tratamento do acontecido, apenas existe a fotografia: o registro exato da ação/acidente, como podemos ver em uma das suas fotos mais icônicas realizada no ano de 1979 (Figura 03).



Figura 03. Enrique Metinides, Adela Legarreta Rivas é atingida por um Datsun branco na Avenida Chapultepec, Cidade do México, 1979. Fonte:

https://www.moma.org/collection/works/91698?artist_id=27307&page=1&sov_referrer=artist

Seu olhar sereno em horror mostrou o lado mais doce da morte. Essa foto trata-se de um retrato irreal, quase pictórico: seu corpo está quebrado, sem vida, indefeso, mas o sol ilumina seu rosto. Os olhos, grandes e calmos, ainda estão abertos. Sua maquiagem está impecável. “Ela é linda porque está acordada. Não existe morte”, comentou o autor. Ao se atentar as falas de Metinides percebemos a dimensão da

experiência traumática¹⁰ através desse olhar que a vida toda enfrentou diariamente essa condição da tragédia / desastre / morte através da fotografia.

O primeiro contato com as obras se dá pelo olhar, por isso ao me deparar com esses trabalhos sobre desastres de Warhol e as fotografias de Enrique Metinides revisito e repenso sobre o meu trabalho, e também a questão que me é cara: o trauma/acidente¹¹ no meu processo de criação. Por isso passo a encarar o gesto como uma forma de repetição daquela primeira cena do acidente, repercutindo no modo como essa situação estressante é revisitada a cada novo trabalho ou situação familiar ao trauma. Os trabalhos são como imagens reconstituíntes, ou melhor, são resultados desses novos acidentes propiciados pelo corpo. Aqui observo o que talvez seja essa canalização traumática através do gesto, pois um trabalho de arte seja uma escultura ou um desenho, não tem função nenhuma, aí mora um local interessante para perceber essa recepção inconsciente de ações que buscam um ápice de adrenalina, do corpo a cada novo trabalho.

Então devo reforçar a importância do caráter de repetição em todo esse processo, o trauma, a compulsão, o sintoma é o modo de revelar as incongruências escondidas por nossa racionalidade, ou melhor, o que acreditamos ser racional em nós. No ensaio Brasil: entre não-ser e ser-um-outro (ou ruína, experiência e arte contemporânea), Renato Rezende e Juliana Moraes de Monteiro discutem e apresentam o trauma como uma maneira de olhar/ler a arte contemporânea brasileira. Nesse texto eles comentam que:

Um trauma pode apenas ser repetido, incessantemente como se a única forma possível de manter a integridade do sujeito e evitar sua desintegração completa fosse esticar infinitamente o momento do desastre, congelando o tempo no ínfimo segundo no qual o sentimento do dilaceramento se anuncia, num eterno réquiem ao que se foi, e num esforço intenso e desesperado de se manter no abismo. (REZENDE, MONTEIRO, 2020, p.16)

Esse esforço para se manter no abismo, é uma tendência desse sujeito lançado nesse círculo vicioso de repetição, no caso de artistas isso pode ser

¹⁰ Conhecido por perseguir a morte com sua câmera desde os sete anos de idade, Metinides confessou em entrevista à Efe publicada em 1º de julho de 2017 que “se eu nascesse de novo não seria fotógrafo”. “Lamento totalmente”, disse Metinides, que sobreviveu a 19 acidentes fatais. (EL TIEMPO, 120/05/2022) Fonte: <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/muere-enrique-metinides-leyenda-del-fotoperiodismo-en-mexico-671440>

¹¹ Ver também exposição concebida por Paul Virilio chamada *Ce qui arrive* [O que acontece] que aconteceu na Fondation Cartier pour l’art contemporain, em Paris entre 29 de novembro de 2002 a 30 de março de 2003.

encontrado como assunto circundante em seus processos criativos. Essa relação entre abismo e canalização de um desejo através da linguagem artística é comentada por Ricardo Piglia, no seu livro *Formas Breves*. No texto Piglia chama a atenção para esse caráter de esforço para o abismo, para o afundar onde um artista se encontra:

De fato, a psicanálise e a literatura têm muito a ver com a natação. A psicanálise é em certo sentido uma arte da natação, uma arte de manter à tona no mar da linguagem pessoas que estão sempre fazendo força para afundar. E um artista é aquele que nunca sabe se vai poder nadar: pôde nadar antes, mas não sabe se vai poder nadar da próxima vez que entrar na linguagem. (PIGLIA, 2000, posição 347 Kindle)

Desse modo podemos exercer um exercício reflexivo que tende procurar entender um processo criativo, um trabalho de arte não como um tratamento, mas como um sintoma que esbarra e fricciona o sujeito toda vez que ele se lança no mar da linguagem. Canalizo esses apontamentos para a minha experiência e noto que meu corpo é denunciado nesses momentos de incerteza, no qual a linguagem seja escultórica ou gráfica suspende uma clareza sobre as certezas pré-julgadas sobre o que penso que se trata meu corpo.

O corpo é figura central nas discussões em arte contemporânea. Essa emergência do corpo em processos criativos é comentada por Tania Rivera, no qual a autora comenta que “emprestar seu corpo à obra, dar a obra um corpo ou ainda fazer do corpo uma obra – essas expressões não dizem tudo e mostram o jogo mesmo entre corpo e arte, entre corpo e sujeito.” (RIVERA, 2014, posição 75 kindle). Entretanto, refletir sobre o corpo na arte contemporânea é elaborar uma reflexão sobre a própria noção de sujeito.

Obter uma noção de que tenho um corpo através de um acidente fora determinante para o modo de abordagem do meu corpo com a arte. Agora ao me referir sobre o meu trabalho tenho noção de que ele é um reflexo/impulso do inconsciente. Um gesto que se aproxima de um espasmo, um movimento que procura visitar aquela cena do acidente, a cena na qual pela primeira vez o corpo foi colocado em prova. Contornar essa figura do trauma contribui para pensar e atribuímos uma capacidade de leitura que privilegia um corpo que existe e se dá conta por atos, incisões e gestos. Penso que seja por isso que me debruço sobre a escultura, uma atividade que convive com outros corpos e que talvez também seja por isso que busco a espessura, a densidade e o peso das coisas. O mundo deve ser experienciado de uma forma ou de outra. O corpo pede. O meu corpo clama por um

embate, uma resistência uma tentativa de expurgo daquilo que antes foi um momento de descobrimento do mundo. O corpo dá indícios de que está ali, de que temos um órgão quando ele dói ou adoece. Finalizo essa sessão com a mesma frase que Freud encerrou o texto *além do princípio do prazer* de 1920: “o que não podemos alcançar voando, precisamos alcançar mancando. / a escritura diz mancar não é pecado.”¹²

¹² Esses versos são do poeta alemão Friedrich Rückert (1788-1866), usados por Freud no final do texto: *Além do princípio do prazer* de 1920. Ao citar esses versos Freud subtrai o verso ‘É muito melhor mancar do que naufragar completamente’ que intercala os dois versos transcritos. A escritura em questão abordada no verso é o Alcorão.

4 – O INFORME SE ORGANIZA PELAS BEIRADAS

Nesta sessão procura-se investigar a partir de um aspecto do trabalho de atelier uma discussão teórica a respeito do conceito/termo informe e sua possível aplicação como chave de leitura desse mote de trabalhos apresentados nessa dissertação. O movimento de inclinação para pensar e de alguma maneira introduzir esse conceito para a pesquisa, parte da obra no atelier, passando por artistas, aos quais gosto de olhar e em um terceiro momento sobre como teóricos e críticos escreveram sobre o trabalho dos mesmos. Imprescindivelmente as relações e reflexões sobre esse conceito começam com a prática do atelier, circundam um respaldo teórico e retornam para o trabalho de atelier seja plástico ou por meio da escrita.

Portanto, devemos começar com o que seria uma definição do informe batailleano. O conceito/definição de informe é publicado por Georges Bataille na sessão dicionário crítico da revista Documents número 7, em 1929, da seguinte maneira:

Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido das palavras, mas sim suas obrigações. Assim, informe, não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar, exigindo, geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma. Isto que ele nomeia não aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado, da mesma forma que uma aranha ou um verme também o podem. De fato, para o contentamento dos acadêmicos, seria necessário que o universo tomasse forma. Toda filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma roupagem ao que já existe, dar uma aparência matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que ele não é nada além de informe retoma a ideia de que o universo é como uma aranha ou um escarro. (BATAILLE, 1968, p.177)¹³

A definição proposta por Georges Bataille de informe, portanto, não propõe um sentido ao termo, mas uma tarefa: a de desfazer os atributos formais, negar que cada coisa tem a sua forma própria, ou seja, o informe é o trabalho da forma de dar a ver sua própria dessemelhança constitutiva. O que esse e outros verbetes publicados nessa revista propõe e instigam é o dilaceramento da semelhança, ou seja, o modo como enxergamos as coisas e de determinada maneira reagimos sobre uma conduta

¹³ Tradução de Eduardo Jorge, Érica Zingano e Macela Nascimento em: OLIVEIRA, Eduardo Jorge. O verbete, o dicionário e o documento: uma leitura da montagem em Georges Bataille. Revista Poiésis, n.13, p, 145-157, 2009.

dialética muitas vezes baseada na metafísica cristã, ou como o próprio Bataille nomeia a 'sobrecasaca matemática'. De certa forma o conceito de informe critica o antropocentrismo da forma.

O informe propõe então uma problemática localizada na compreensão da semelhança e da relação entre as imagens, isso está explícito durante toda a revista na qual as imagens tecem uma relação de outra ordem com o texto, causando determinada estranheza¹⁴. Esse núcleo de discussão é tratado por Georges Didi-Huberman no seu livro *A semelhança informe ou o gaio saber visual em Georges Bataille*.

A iconografia é dilacerada ou dilacerante em Bataille, o problema da semelhança acompanhou as reflexões e abordagens de Bataille sobre as imagens, isso repercutiu no modo como até mesmo se agrupavam as imagens, eram imagens desastres, imagens reviradas, rompidas, no qual o ser humano, ou melhor, o corpo perdeu o seu papel de medida entre dois infinitos, agora o corpo está tendenciado a acefalia, desfiguração, suplício e a animalidade (HUBERMAN, 2015). Esse movimento de negação da forma iniciado por Bataille em Documents, é acompanhada/ transposta para um modo de abordar uma semelhança, como uma forma miserável de subversão. Sobre esse contexto Didi-Huberman comenta que:

Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um trabalho das formas equivalente ao que seria um trabalho de parto ou agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz, ainda que a luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre formas uma crueldade nas semelhanças. Dizer que as formas “trabalham” em sua própria transgressão é dizer que esse “trabalho” – debate tanto quanto agenciamento, laceração tanto quanto entrançamento – faz com que formas invistam contra outras formas, faz com que formas devorem outras formas. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.29)

Existe uma zona de tensão no qual o informe habita toda forma, em uma condição de alteração/transforma e não apenas no sentido do informe atrelado a uma aniquilação. É através do movimento informe que existe uma brecha de pensarmos essa semelhança, ou melhor uma dessemelhança, possibilitando frear certas

¹⁴ No decorrer da revista, textos e imagens são organizados de modo que parecem contrários entre si. Podendo acontecer em uma página ter uma bela imagem, exemplificando um ideal de beleza, como uma ilustração para o texto que a sucede em que o conteúdo segue de maneira contrária. Nessa ambivalência entre texto e imagem reforça uma negação se assim podemos dizer de uma noção de belo, forma e ideal.

atribuições já pré-concebidas de formalizações de ideias através sob um pano de fundo antropocentrista.

Portanto, o trabalho, ou seja, o movimento informe seria o modo de transgredir essa forma, pensar processos contra resultados. Esse exercício foi apontado por Rosalind Krauss ao voltar o olhar para a fotografia surrealista da década de 1930, Man Ray, Brassai, Raoul Ubac e Boiffard (Figura 04), explorando o conceito de informe, não pela dicotomia forma e conteúdo, mas investindo em um viés em que o informe não é contrário de forma, e que forma não é contrário de matéria.



Figura 04. Jacques-André Boiffard, *Big Toe*, 1929. Fotografia em prata coloidal. 31 × 24 cm. Fonte: <https://www.erudit.org/en/journals/im/2010-n15-im3917/044673ar.pdf>

Rosalind Krauss observa nessas fotografias surrealistas um procedimento espacial específico ao qual caracteriza de certa maneira esse informe surrealista. Como a atenção de Krauss para esses trabalhos é dirigida para os detalhes, para as sutilezas da imagem, “no primeiro plano, *contre-plongée*, rotação ou inversão de 180 graus, forma tornada vaporosa, erodida, reenquadrada, “invasão” do objeto por seu espaço circundante, etc” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.30).

Consequentemente o informe não é o oposto simétrico da forma. Enquanto obliteração das categorias conceituais, ele é então definido do seguinte modo por Krauss em *The Optical Unconscious*:

É muito fácil pensar no informe como o oposto da forma. Pensar em forma versus matéria. Porque esse “versus” sempre cumpre os deveres da forma, da criação de binários, da separação do mundo em pares de oposições por meio, como Bataille gostava de dizer, de “sobrecasacas matemáticas”. Forma versus matéria. Macho versus fêmea. Vida versus morte. Dentro versus fora. Vertical versus horizontal. Etc. Caos como o oposto da forma é o caos que sempre pode ser formado, por meio da forma que sempre está lá, à espera do caos. Em vez disso, vamos pensar no informe como aquilo que a própria forma cria, como a lógica agindo logicamente para agir contra si mesma dentro de si mesma, forma produzindo a heterológica. Pensemos não como o oposto da forma, mas como uma possibilidade trabalhando no seio da forma, corroendo-a de dentro. Trabalhar, isto é, estruturalmente, precisamente, geometricamente [...] com uma estrutura desestabilizando o jogo no próprio ato de seguir as regras (KRAUSS, 1994, p.166-7).

Essa redução estrutural do informe *batailleano*, é de determinado modo a força motriz de pensamento curatorial da exposição *L'informe: Mode d'emploi* realizada no centro Georges Pompidou em 1996. Essa exposição é organizada por Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois, com um catálogo com textos importantes a respeito da relação do informe *batailleano* e as Artes Visuais.

O olhar dos curadores percorreu a produção de artistas modernos em que poderiam ser agrupadas sobre o conceito de informe. O olhar inicial parte além da fotografia surrealista para também as esculturas de Alberto Giacometti (Figura 05). A partir desse modo de abordagem a partir do informe, perceberam uma faceta da produção de vários artistas ao qual a “força” operativa e performativa do “sem forma” revelou-se necessária para a compreensão: de uma parte significativa, mas esquecida, da obra de Lucio Fontana, por exemplo, ou a recepção de Jackson Pollock nos anos 1960, seja através dos *Dance Diagrams* de Andy Warhol, do grafite de Cy Twombly, das peças de feltro de Robert Morris ou das *Liquid Words* de Ed Ruscha (KRAUSS, 1999, p.09).



Figura 05. Alberto Giacometti, *The cage (Woman and Head)*, 1950. Bronze pintado. 178 x 39,5 x 38,5 cm. Fonte: https://www.giacomettistiftung.ch/en/collection/object/?tx_artcollection_single%5Bartpiece%5D=365&cHash=7b81f77aa305447c3f53120a42360a02

Ao organizar a exposição Krauss e Bois, as obras foram agrupadas segundo quatro diferentes vetores dentro dos quais descobrimos, a partir de Bataille, a marca do informe: horizontalidade, materialismo de base, pulso e entropia. Esse esmiuçar em quatro operações o conceito de informe, pressupõe uma categoria de classificação, porém essa classificação é porosa. No texto introdutório chamado de *'The use value of 'formless',* Yves-Alain Bois comenta que: a função dessa "classificação" é desclassificar as unidades maiores que são a própria matéria da história da arte: estilo, tema, cronologia e, finalmente, a obra como o corpo total da obra de um artista" (KRAUSS, 1999, p.21)

Dentro dessas quatro classificações informes se assim podemos chamá-las, encontram as obras de artistas diferentes e diferentes modos que o informe se apresenta:

Horizontalidade é a primeira divisão proposta pelos autores, neste tópico volta-se a atenção para trabalhos em que a paisagem seja de alguma maneira a discussão, na contramão do orgulho de se estar ereto. São abordados trabalhos de Paul Cezanne, Caravaggio, Andy Warhol, Cy Twombly, Jean Fautrier e Jackson Pollock.

Já a ideia de materialismo de base, vai diretamente contra o idealismo, pois para Bataille a matéria está morta no topo do idealismo. Portanto, concomitantemente aparece a dimensão escatológica do uso do conceito de informe. Nesse tópico encontram-se trabalhos de artistas como: Eli Lotar, Pablo Picasso, Sergei Eisenstein, Robert Rauschenberg e Lucio Fontana.

O terceiro termo utilizado nessa subdivisão de informe é o pulso. A pulsação ataca a exclusão modernista da temporalidade do campo visual, envolve uma batida sem fim que perdura o auto fechamento desencarnado da pura visualidade e cita a irrupção do carnal. Estão agrupados sob esse termo os trabalhos dos artistas: Brassai, Duchamp, Alberto Giacometti, Joseph Beuys, Jean Dubuffet e Lygia Clark.

Entropia é a última parte explorada no decorrer do catálogo. Dessa maneira entropia entendida como um afundamento, uma deterioração de uma determinada ordem dada como inicial, diferente de uma noção de dispêndio¹⁵. Sobre essa premissa encontram-se os trabalhos de: Bruce Nauman, Richard Serra, Robert Smithson, Claes Oldenburg, Hans Bellmer e Gordon Matta-Clark¹⁶.

No ensaio conclusivo do catálogo da exposição chamado de *The destiny of the informe*, Rosalind Kraus comenta que esses termos usados foram como ‘desvios’, em uma desclassificação em todos os sentidos do termo: “nas separações entre espaço e tempo (pulso); nos sistemas de mapeamento espacial (horizontalização, a produção do inferior); nas qualificações da matéria (materialismo de base); na ordem estrutural dos sistemas (entropia)” (KRAUSS, BOIS, 1999, p.252). Apesar disso as

¹⁵ Em seu texto “A noção de dispêndio”, Bataille discorre a respeito da insubordinação dos fatos materiais, na relação em que as atividades escapam da utilidade e tendem a valores improdutivos. A matéria, com efeito, só pode ser definida pela diferença não lógica, que representa em relação à economia do universo o que o crime representa em relação à lei” (BATAILLE, 2016, p.33) Ver: BATAILLE, Georges. A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.

¹⁶ Nos anos 70 o artista americano Gordon Matta-Clark caracterizou o pensamento que privilegia a forma – definido pela história da arte ocidental como formalismo – como “mortuístico”. Ele escreve: “As coisas morrem à medida que se tornam formais... Isso é pensamento obtuso inverso, por isso deixem-me referir que: quando uma coisa não tem vida nenhuma, parece ter muita manipulação por causa de manipulações. E suponho que é assim que eu interpreto a palavra “formalismo”. Ao mesmo tempo, reconheço que certos tipos de atividade podem ser essencialmente formais sem serem rígidos ou mortuosos.” (WALKER, 2009, p.31)

operações batailleanas separam-nas do modernismo, declarando-a nula e sem efeito a lógica binária de forma e conteúdo.

Observar o modo como os artistas foram agrupados nessa exposição contribui para realizar um exercício de análise do meu próprio trabalho. As semelhanças constitutivas e formais de diversos trabalhos de outros artistas possibilitam um respaldo, ou melhor um diálogo com modos de abordar o fazer arte. Percebo que a relação com o corpo e os materiais está presente em toda essa exposição, e isso contribui para conseguir realizar uma aproximação do conceito de informe com o meu trabalho. Portanto, passo a pensar que meu trabalho, está associado a ações alojadas em procedimentos informes. O trabalho então seria o lugar onde é possível tocar o pensamento, é a partir do contato com os materiais que resultam em trabalhos abstratos que podemos sentir o mundo, a escultura estaria nesse lugar. Obras que denunciam o fazer, são resultantes de gestos da mão ou de ferramentas, o embate não é apenas no intelecto sobre como definir uma forma, mas também corpóreo, gerando semelhanças informes.

5 – ESCULTURAS ACIDENTE

Quando as coisas começam a fazer sentido no processo de um trabalho ou de uma série de trabalhos é porque de alguma maneira estamos conseguindo ter uma mínima noção do que aquilo significa e repercute em nós. Na minha experiência isso ocorre quando se passam meses que se encerrou um grupo de trabalhos. Nessa sessão de texto serão discutidos questões, processos e possibilidades de ver e escrever sobre um grupo de esculturas em fibra de vidro produzidas entre os anos de 2019 a 2021.

Nota-se que o agrupamento realizado dos trabalhos e de uma possível chave de leitura e discussão parte do material empregado nos trabalhos (Figura 06 e 07). A fibra de vidro é incorporada ao meu trabalho em um momento de exploração de materiais com um objetivo claro: ampliar a volumetria numa ambição de ocupar mais espaço com o corpo da peça com um material que não fosse extremamente pesado e de um nível de acessibilidade possível, sem precisar de mão de obra terceirizada especializada. Os primeiros contatos com o material foram frustrantes pois não correspondiam aos desejos de aplicá-los a moldes de gesso e de corresponder como uma cópia de um material anterior. Esse primeiro momento de embate também é uma resposta há uma determinada indisciplina da escultura ou melhor do *metier* que ainda hoje me acompanha.

Coincidentemente começo a usar a fibra de vidro no dia posterior ao acidente com a ambulância. Era um sábado. Nesse dia percebo que os materiais conduzem a uma certa vontade própria e naquele momento não cabia a mim interrompe-los. O primeiro trabalho que ‘funcionou’ foi uma espécie de revestimento de uma estrutura de madeira similar a um cavalete. Quando arrancada a pele dessa estrutura a escultura acontecia, se equilibrava tortamente e aquilo me surpreendia ao andar ao seu redor. O cheiro da resina fazia com que a peça adquirisse uma presença ainda maior, o odor denunciava que algo ali estava acontecendo, sendo enrijecido. A partir dessa primeira peça conduzi procedimentos parecidos para todas as demais esculturas em fibra de vidro: criar corpos, estruturas, ossaturas e arrancar carcaças, feridas e peles.



Figura 06. Carlos Ferro, Esculturas no atelier, 2020-2021. Fibra de vidro e tinta asfáltica. Dimensões variadas. Foto do autor.



Figura 07. Carlos Ferro, Esculturas no atelier, 2020-2021. Fibra de vidro e tinta asfáltica. Dimensões variadas. Foto do autor.

Recentemente concordei com a frase que diz que é o tempo que cura a ferida e não o curativo. Porque hoje esse texto é escrito com um endereçamento há uma investigação na relação escultura – acidente – trauma. No momento de feitura desses primeiros trabalhos não existia esse discernimento de que essas esculturas eram uma resposta direta a cena do acidente de motocicleta. Por isso me via curioso a provocações de artistas como a de Ângelo Venosa que disse “Se eu quisesse dizer alguma coisa com meus trabalhos, não faria esculturas. Escreveria um livro”¹⁷. A partir dessa provocação de Venosa, conduzi um modo de olhar para o meu trabalho. Não apenas pela provocação: ‘se quisesse’, mas também por se tratar de uma certa semelhança formal em nossos trabalhos. Esse grupo de trabalhos em fibra de vidro, de algum modo dialogam com as peças dos anos 80 de Venosa, que partiam de estruturas de madeiras cortadas na serra tico-tico que logo depois eram revestidas com uma espécie de pele.

Pergunto-me: meus trabalhos dizem algo? Minhas esculturas estão prontas para falar algo? Em um primeiro momento acreditava que nada comunicavam, pelo menos tão explícito assim. Porém, nada é gratuito. O que tenho agora é uma noção de que retiro uma espécie de narrativa/construção do inconsciente, que se comunicam a partir de um trauma, uma ferida do meu corpo. Por exemplo, o que se encontra agora nas superfícies de minhas esculturas da série Solavanco, de 2020 (Figura 08) há algum tempo estava gravada na porta de uma ambulância, como resultado de um acidente de motocicleta. Acidente, acaso, dobra, superfície e pele são palavras incorporadas ao meu vocabulário e se tornaram presentes em minha prática artística. A dobra da matéria, proveniente do choque do meu corpo com o veículo ocasionou memórias imagéticas, sonoras e musculares que respaldaram diretamente com o tratamento da fibra de vidro nos meus procedimentos escultóricos.

O uso a fibra de vidro oferece pouca resistência, encaro o material como uma pele, que reveste coisas. Essa pele da escultura revisita volumes, dobras e relevos que relembram o estresse do acidente. Especialmente essas peças da série solavanco remetem diretamente a imagem que tenho do pós acidente: a porta de metal amassada, enrugada com a silhueta do meu corpo impregnado. Esse registro da ação do corpo acidentado.

¹⁷ Manya Millen, “Os ossos de um tímido em Veneza”, O Globo, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 25/12/1992.



Figura 08. Carlos Ferro, Solavanco, 2020. Esculturas em fibra de vidro e tinta asfáltica. Dimensões variadas. Foto do autor.

Percebe-se que a dobra como reentrância da matéria, tem grande importância nessa série de trabalhos. Se tratam de esculturas ocas, nesse caso de esculturas que não tem um dentro, uma massa que lhes possibilitam um centro de massa. Então a volumetria acontece nas dobras e redobras da matéria até chegarem na borda, que não delimitam fora ou dentro.

Na história das Artes Visuais, especificamente no campo tridimensional a dobra percorre e está presente desde as esculturas do período helenístico até a contemporaneidade, como, por exemplo, nos trabalhos de Sergio Romagnolo¹⁸.

¹⁸ Para uma discussão mais aprofundada a respeito da dobra, barroco e Artes Visuais ver: ROMAGNOLO, Sergio. A dobra e o vazio: Questões sobre o barroco e a arte contemporânea. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

Porém, é no Barroco que a dobra é encontrada se assim podemos dizer uma forma potencializada ao quadrado, em que a superfície denuncia um movimento interno da matéria. A denúncia de acontecimentos na matéria acontece pela dobra.

Torna-se interessante transcrever aqui, o que Gilles Deleuze escreve no livro *A dobra: Leibniz e o barroco*, sobre as seis características estéticas do barroco, onde no tópico a dobra ele comenta que:

O barroco inventa a obra infinita ou a operação infinita. O problema é não como findar uma dobra, mas como continua-la, fazê-la atravessar o teto, levá-la ao infinito. É que a dobra não afeta somente todas as matérias que se tornam, assim matérias de expressão, de acordo com escalas, velocidades e vetores diferentes (as montanhas, as águas, os papéis, os panos, os tecidos vivos, o cérebro), mas ela determina e faz aparecer a Forma, fazendo dela uma forma de expressão, *gestaltung*, o elemento genético ou a linha infinita de inflexão, a curva de variável única. (DELEUZE, 1991, p.58)

Deleuze aponta no decorrer dessas características que o Barroco é a arte informal por excelência¹⁹. Portanto, explana que o informal não quer dizer uma aversão a forma, mas uma forma de extrapolação em que as dobras também são imateriais e acontecem na cabeça. As matérias são o fundo e as formas dobradas são as maneiras. Passa-se das matérias as maneiras. (DELEUZE, 1991). Talvez seja por isso que as dobras estão sempre cheias no barroco. Curva, acontecimento e a imprevisibilidade estão em jogo, quando pensamos em dobra, seja uma dobra tectônica ou um espasmo. Dobra como ato, como resultado de um gesto, que por vezes não fora programado. Assim desdobrar é continuar o ato, e não anular um gesto anterior.

As dobras se fazem presente no Barroco, nessas esculturas em fibra de vidro e também no trabalho de Iole de Freitas. No caso do trabalho de Iole, a dobra repercute de outra forma invade o espaço numa espécie de balé com a arquitetura e o corpo. Encaro o trabalho realizado por Iole na Capela Morumbi em 1991 (Figura 09) como um correspondente a série de trabalhos que venho apresentando nessa sessão. A dimensão é maior e os materiais são diferentes, porém o *modus operandi*, parte de um corpo que deseja alojar, transformar e propiciar uma forma em um material que se trata majoritariamente de superfícies.

¹⁹ No texto Deleuze aponta como exemplo grandes pintores modernos: Paul Klee, Fautrier e Dubuffet; esses teriam compreendido as texturas da matéria, portanto, se aproximariam desse pensamento entre matéria e dobra.



Figura 09. Iole de Freitas, Capela Morumbi, 1991. Telas de latão e aço inox, chapas de cobre e latão, tubos e fios de cobre e latão. 600 x 510 x 150 cm. Fonte: FREITAS, Iole. Iole de Freitas: corpo/espço: body/space / Organização de Paulo Venancio Filho. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

Ronaldo Brito escreve sobre o trabalho de Iole de Freitas e comenta que: “Depois de Moebius, a escultura só pode propor um território sem balizas ou pólos fixos, dentro/fora, interior/exterior; espaço corpóreo que não consente articulações mecânicas ou interioridades inefáveis. (BRITO, 1988, p.100)”. Penso que talvez seja nesse território enunciado por Brito em que encontram-se esses trabalhos em fibra de vidro, numa tentativa de sustentar um corpo sem órgãos.

Essas peles/dobras, são superfícies enrugadas, comprimidas, exprimidas, espichadas que são contornos de nenhum corpo. São como memórias de algum corpo desforme (Figura 10). Talvez como a ausência do corpo de Cristo, testemunhada por João e Pedro, ao se depararem apenas com os lençóis por onde o corpo repousava.



Figura 10. Carlos Ferro, Sem título, 2021. Fibra de vidro e tinta asfáltica. 135 x 24 x 15 cm.
Foto do autor.

O processo de feitiço dessas esculturas, é intenso e acontece às pressas, claro que existe o fator da catalisação da resina, porém não se trata apenas disso. A aspereza da fibra de vidro somada com a indelicadeza do trabalhar às pressas tem seu troco: ferem, inserem, perfuram, rasgam a pele, procuram afirmar, nesse caso pelo incômodo de uma farpa: 'também estou aqui'. Peles enrijecidas sem vida, corpo sem movimento, carcaça sem tripa. Esculturas sem órgãos, são peles arrancadas de qual corpo? Um corpo traumático? Um corpo que é um limite, um contorno?

Ao tocar um objeto, a pele reproduz as superfícies. Se pressionamos o centro no dedo indicador na quina de um objeto e exercemos uma determinada pressão a pele reproduz a forma e deixa um rastro. Esse rastro breve deixado pelo gesto de pressionar, se aproxima de um sintoma de uma ausência. A ausência nesse caso do objeto que entrou em contato com o corpo. Nessa série de esculturas opacas a ausência de uma volumetria, de certo modo é explicitada pelos corpos ocos. Registrando os moldes e contra moldes provenientes do calor do processo criativo, quando são retiradas dessas estruturas, são arrancadas como cascas de feridas.

Observando esse vínculo de aparecimento e ausência no processo escultórico, em que o vazio de algum modo denuncia o molde/corpo que passou, penso nas máscaras mortuárias. Essa prática escultórica foi importante para o registro do rosto dos recém falecidos, no qual era uma tentativa igualmente atávica de asseguramento da presença daqueles que se foram deste mundo, mediante a retenção de sua última face. Congelar, registrar a presença através de um molde de gesso ou cera, foi durante algum tempo um modo de registro histórico tridimensional. No qual a ação de retirar moldes de presença, criaram máscaras que hoje se apresentam como invólucros de ausência. Também cabe nessa reflexão de registros de corpos ausentes o véu de Verônica, que trata-se de uma relíquia católica, que tem gravado em si a aparência de Jesus Cristo. Esse tecido pressionado contra o rosto, com a intenção de limpar o sangue e o suor enquanto carregava a cruz pela via dolorosa até o calvário é o registro impresso do rosto de Cristo.

Tatear o mundo, é uma forma de experienciar as materialidades das coisas. Essa ação de friccionar o corpo com um material possibilitando um molde e depois reproduzi-lo ajuda a pensar o meu trabalho. As coisas que moldo, pressiono e reproduzo não são de caráter de preservar um rosto ou um semblante. São um modo de esquecer. O gesto de retirar, escalpelar as superfícies nessas esculturas se aproximam a um abandono. Talvez não voluntário, mas conduzido a deixar vestígios e marcas daquela ação abrupta. Uma ausência do cheio. O corpo que entrou em contato está no agora, enquanto essas carcaças se movem lentamente para o passado.

Não é diferente nessas esculturas: costela de Adão (Figura 11) e tipóia (Figura 12), nas quais a pele/superfície aloja o resquício da estrutura que a possibilitou a forma. Geralmente os objetos que servem de entremeio para essas esculturas são encontrados, e encontro ali uma fascinação que atravessa a sua utilidade, percebo o

quão estranhos são esses objetos pensando-os formalmente. Depois que as peças já estão secas, sem possibilidades de modificá-las, as dobras, que estruturam o relevo, entram em contato com uma espécie de ausência de ossatura, denunciada pela reentrância da superfície que copiou as 'costelas' do objeto/molde. O órgão/objeto foi extirpado. Agora, a escultura é uma carcaça de um corpo.



Figura 11. Carlos Ferro, Costela de Adão, 2021. Fibra de vidro e tinta asfáltica. 55 x 33 x 18 cm.
Foto do autor.



Figura 12. Carlos Ferro, Tipóia, 2021. Fibra de vidro e tinta asfáltica. 63 x 28 x 15 cm. Foto do autor.

Quando essas peças estão todas dispostas nas paredes do atelier me sinto vigiado por sentinelas, como se fossem agora um testemunho daquilo que antes fora acidente, um testemunho de um corpo acontecimento, corpo acidente. No momento que a superfície da porta de metal foi violentamente deformada com meu corpo e aquela cena reapareceu na superfície das minhas esculturas, foi aí que achei o corpo, no corpo da escultura achei o meu próprio corpo.

6 – EMPENA

*Como desempenar madeiras:
Envolve a madeira em toalhas úmidas...
Coloque a peça coberta em uma tábua de passar...
Coloque o ferro na temperatura máxima...
Pressione o ferro sobre a parte distorcida da madeira...
Caso necessário, repita o procedimento...²⁰*

Acredito que o modo como conduzo os materiais tem particularidades que fazem com que alguns materiais não se comportem bem nas minhas mãos²¹. Recentemente utilizei madeira em meus trabalhos, como uma faceta importante de pensamento escultórico. Esses trabalhos em madeira que compõe essa sessão foram produzidos no mesmo ambiente que uma marcenaria, dividiram o mesmo ar e a serragem no chão. Uma coisa devo deixar claro é de que primeiro vieram as peças de mobiliário e depois as esculturas em madeira.

Essa prática da marcenaria em paralelo com uma prática de atelier, contaminavam mutualmente, e o resultado foi a incorporação da madeira como material de pesquisa escultórica. A ideia de um projeto, de um cliente e uma utilidade daquele objeto que visa uma duração que acompanhe pelo menos uma boa parte da vida, repercutiram no modo como encarava meus objetos escultóricos. Penso que como pano de fundo desses trabalhos em madeira tem dois pontos relevantes. O primeiro diz respeito a uma noção de tempo de uso, mais especificamente durabilidade e o segundo compactua com uma ideia de que as coisas retornam e tendem ao acaso: a ruína. Esse segundo movimento fora importante para movimentar o trabalho e as investigações com essa nova materialidade.

Logo o que me chama a atenção é a relação de tempos de ação que cada determinada peça de madeira que estou trabalhando tem. Uma espécie de três tempos de ação sobre a mesma, três tempos de ações industriais que poderiam muito bem ser ações escultóricas. O corte na floresta, o dimensionamento das peças em padrões já estabelecidos pela construção civil ou pelo pólo moveleiro e por último a

²⁰ Fragmento de uma instrução de como desentortar madeiras retirada do site wikihow. Disponível em: <https://pt.wikihow.com/Desentortar-Madeira>.

²¹ O sentido do termo 'comportamento', está atrelado ao modo como os trabalhos são feitos, em uma espécie de corpo de prova onde a resistência dos materiais cria um campo de embate ao qual me interessa por isso percebo que materialidades como argila e materiais que são de fácil modelagem não funcionam no meu projeto escultórico recente.

intervenção que nós damos aquela peça. No meu caso, minha ação é desordenada em uma busca de anular, procurar uma tortuosidade nessa quase rigidez geométrica das peças em madeira com nomes que formatam suas características e encerram ali uma cadeia de significados. É nessa brecha entre o nome dado, como, por exemplo, caibro e sua função que ocorrem minhas ações e intervenções escultóricas.

Se penso em minha escultura, agora o movimento está sendo de fora para dentro. Se preocupando com questões estruturais, carne e o osso são os assuntos. Mas um osso que não tem função num sistema. Carne que não participa de um sistema muscular. Esses elementos participam do organismo escultórico em que venho desenvolvendo, com o contato com diferentes categorias de madeiras no atelier (Figura 13).



Figura 13. Carlos Ferro, Quatro esculturas em madeira, 2021. Dimensões variadas. Foto do autor.

Um gesto + uma superfície = trabalho. Essa pequena fórmula elucida como esses trabalhos acontecem, e ainda no caso do contato com a madeira trabalhamos com uma superfície com diferentes durezas. Se tratando dos procedimentos escultóricos utilizados nessa série de peças realizadas em madeira, o caráter de ensaio se faz presente. Penso que essas peças tem um que de ensaísticas, como se ao realizá-las investigasse aspectos sutis de um determinado assunto, questões ou situações apresentadas pelo material.

Encarar a escultura como um exercício da linguagem escultórica é uma ideia/noção empregada pelo artista Nelson Felix ao se referir sobre o seu processo de criação. Uma espécie de elogio ao próprio trabalho, Felix comenta algo que cabe aqui:

Essas esculturas são como se fossem canções. Sabe que você faz canções para a mulher amada ou o homem amado [...] São canções dedicadas, eu de vez em quando faço canções para o meu próprio trabalho e geralmente são esculturas, porque na realidade a escultura hoje em dia para mim, ela não é nada mais do que um exercício, ou seja, eu faço escultura para poder ficar pensando a relação com a plástica da coisa ou seja é muito semelhante há um músico quando toca. Eu acredito que um compositor sério em que provavelmente eu vá gostar dele. Ele toca o violão dele ou o piano, seja lá o que for, mas ele não quer realmente um virtuoso na hora que ele toca. Eu acredito que ele toca para que ele fique pensando nessa linguagem. É diferente de você pensar uma linguagem discursiva e você pensar essa mesma filosofia que está sendo desenvolvida em uma linguagem discursiva você pensar ela em uma linguagem musical. Então para mim a escultura é esse momento, são exercícios [...] exercícios profundos de eu ficar constantemente pensando nessa linguagem. (FELIX, 2020)²²

Esse exercício escultórico apontado por Felix ajuda pensar o porquê faço escultura. Essa que poderia ser uma pergunta tão severa se realizada fora de hora, ajuda a entender melhor os meus desejos enquanto artista. O que chama a atenção no trabalho do Nelson é que sua obra anda em dois planos: um estritamente formal, que se escancara aos olhos do observador, e outro sugerido, ao qual não temos acesso direto e que possui uma vida interior misteriosa e intensa. Como, por exemplo, no trabalho Copacabana, III, 1989/97 (Figura 14) em que Felix organiza o trabalho no espaço de uma maneira que acessamos primeiramente uma camada do trabalho que é sedutora, as materialidades escancaradas da madeira e do ferro estão a favor de uma narrativa composicional que desvelada conforme entramos em contato com o

²² Trecho retirado da conversa de Nelson Felix com o filósofo Claudio Oliveira. 2020. Ver: PODSCAT DA GALERIA MILLAN – NELSON FELIX, 2020 – plataforma de streaming spotify. Transcrição do áudio para o texto dos minutos: 13:04 a 14:20.

trabalho. Esse momento que beira a um encanto estranho com as coisas é algo que me chama atenção no trabalho do Nelson.



Figura 14. Nelson Felix, Copacabana III, 1989/97. Madeira e ferro. 40x630x65 cm.
Fonte: Site do artista.

Pensando sobre o meu trabalho, procurar a semelhança em algo que parte dos mesmos desejos e impulsos de artista é algo um tanto quanto equivocado, ora mudando os materiais a atitude é a mesma. Criar o volume, propiciar a curva, a dobra, exercer força com os braços e músculos para baixo, furar, encarar, espremer, arremessar, juntar, pendurar, esperar, suar, raspar, golpear, aglomerar, colocar um prego na parede, martelar o dedo, desenhar com a serra tico-tico, tentar equilibrar peças que mal ficam em pé sozinhas e depois arrancar as farpas das pontas dos dedos.

Ao elaborar o trabalho ele também interfere no meu corpo, me dá sinais de que está ali comigo e não posso vacilar. A madeira é como a carne. Pelo menos a considero assim depois que a esmerilhadeira com um disco de desbaste encosta na lateral do meu dedo indicador e realiza um entalhe/acidente muito peculiar. Subtrai matéria. É claro que o giro do motor é centenas de vezes mais rápido que a pulsação do sangue do meu coração. Conseguir que o todo seja arranjado, prescrito, elaborado

e condicionado para que o agora esteja sempre em ato. Num processo eterno mesmo que momentâneo do cortar a pele e sentir o tecido ir cortando, e o sangue jorrando. Logo minha pele cresce preenche aquele vazio ocasionado pela ação violenta da máquina. A madeira não, e isso me faz pensar sobre essas ausências da escultura e dos locais desbastados, como na base do trabalho bengala, 2021 (Figura 15). Penso que sempre me coloco em um risco para que o trabalho aconteça. De alguma forma o giro, a rotação do motor me acompanham, fazem parte do trabalho.



Figura 15. Carlos Ferro, Bengala, 2021. Escultura em madeira. 142 x 05 x 30 cm. Foto do autor.

De fora para dentro, os golpes são precedidos com os formões. Aproximadamente uns 35 graus de inclinação, e golpeio com força. O cheiro da madeira sobe. O cerne se estremece, reage como se o frescor do corte rasgasse

também minha pele. No chão as lascas desorganizadas, saem como pelos arrancados do meu rosto quando a lâmina desliza, nivelando pelo, pele, cravos e protuberâncias de acne. Mas, logo penso durante o processo de um trabalho, que Brancusi se dedicou boa parte de sua vida a talha e, porque faço algo próximo se ele já fez? Logo me auto respondo: por que ele é ele e eu sou eu. Minha mão, meu corpo, meu olho quer ser testemunho do que um dia fora ser vivo, o vir-a-ser um objeto ao qual falamos dele como se ele fosse ele e eu fosse eu. Minha escultura é o outro, que hoje me ouve.

Realizar uma peça por meio da subtração de material é algo que instigava-me, pois, existe ali uma esperança que se encontre a forma desejada. E se deparar com o objeto seja a madeira ou pedra com um limite, não apenas de peso e tamanho, mas de um limite que é superfície que se torna obra. O escultor britânico William Tucker faz um comentário sobre essa relação entalhe e limite:

O entalhe é obtido pela redução de um dado limite, mas procura afirmar as particularidades desse limite. O espectador é visual e intelectualmente atraído para a área ilusória entre o potencial bloco, a madeira ou a pedra intacta, e a realidade do objeto-escultura.(TUCKER, 1999, p.43)

O entalhe tem características históricas atreladas ao ocidente que esbarram na escultura funerária e a tradição do busto na escultura. Entretanto, é Brancusi que se utiliza do entalhe como uma maneira privada, individual, isolada, concentrada e silenciosa, em contrapartida, ao aspecto público da escultura de Auguste Rodin. O modo como Brancusi conduziu as suas peças em madeira chama a atenção, pois com o serrote e machado conseguia obter rápida e decisivamente a definição e a separação da forma (TUCKER, 1999).

Realmente o modo como Brancusi conduziu o seu fazer escultórico com a madeira chama a atenção, porém precisamos avançar na linha do tempo da história da arte, para que encontramos o trabalho do artista mineiro Afonso Tostes com a madeira, para conseguirmos encontrar um correspondente as questões sobre gesto, entalhe e uma relação com o espaço expositivo que vem sendo apresentadas nessa série de escultura em madeira. Em sua prática artística Tostes trabalha a partir do ferro, madeira, corda, além de objetos encontrados que adquire por escambo em suas viagens, porém é sobre uma família de esculturas ao qual meu olhar ganha atenção: escoras, como, por exemplo, o trabalho chamado afloramentos de 2009 (Figura 16).



Figura 16. Afonso Tostes, Afloramentos, 2009. Escultura em resina. Dimensões variáveis. MAC- Niterói, Rio de Janeiro. Fonte: <http://www.galeriamillan.com.br/artistas/afonso-tostes/obras?view=slider#22>

Existe nesse trabalho uma zona de tensão entre força e equilíbrio. O modo como a escultura se comporta por meio dos calços/escoras que vão aglutinando materiais e criando uma situação que propicie o apoio desse volume horizontal apoiado na parede. A peça diagonal que está entre a parede e o piso, recebe ações que fazem com que fique com um aspecto de estarem ainda mais tensionadas, diminuindo a sua circunferência e evocando por associação a imagem de como seria a estrutura do fêmur. O entalhe ou a ação exercida pelo artista nesse caso atua em um procedimento que busca uma organicidade naquilo que fora recolhido, que fora padronizado para um fim industrial ou da ordem da construção. Penso que o entalhe estaria na condição de uma tentativa de tortuosidade na rigidez da matéria e da geometria.

Esse movimento de tentativa de tortuosidade também acontece no meu trabalho, em casos específicos como nos trabalhos onde a altura é predominante em relação à largura e profundidade. Um desejo de esticar a forma seja por ilusão desse jogo ótico, repetem-se gestos, dobras, protuberâncias e curvaturas na superfície da madeira (Figura 17 e 18).



Figura 17. Carlos Ferro, Sem título, 2021. Escultura em madeira. 210 x 10 x 03 cm. Foto do autor.



Figura 18. Carlos Ferro, Úmero, 2021. Escultura em madeira. 97 x 06 x 09 cm. Foto do autor.

Existe um fator determinante para essas esculturas: a parede. Essas peças não tem base ou um sistema que as possibilitam ficar eretas por isso acabam encontrando com um anteparo, a parede. Como se nesse contato com a parede suspendessem uma ação de queda e criassem uma tensão, quando olho para essas peças que se apoiam nas paredes penso que elas já se cansaram de esperar, por isso estão encostadas. Mas de esperar o quê? Uma solução para todo esse desequilíbrio? De outra possibilidade de exposição? Ou de outra ação escultórica?

O momento de contato de algumas esculturas com a parede, são momentos mágicos do atelier. Não encaro esse movimento de contato entre a parede de tijolos e a madeira como uma situação de força, de sustentação como se as esculturas que segurassem a parede, onde o movimento é inverso são as paredes que suspendem a queda, me apropriando da parede, essa massa de tijolos, cimento e areia como um segundo elemento na minha escultura. Agora algumas peças penduradas na parede, são resultantes de junções, colagens e justaposições de peças. São pequenas peças, pequenas placas de compensado naval, sarrafos e vigotes de pinus que num processo de colagem, numa tentativa por vezes desesperada de criar um corpo, propiciar uma volumetria acabam se tornando relevos/invólucros que nos observa na altura dos olhos.

Por último ocorreram peças que passam de dois metros e meio e dialogam com o espaço. Nessas peças da série Cervical, 2022 (Figura 19) existe um pequeno flerte com a estrutura do telhado, no qual procuram-se equilibrar, numa busca por autonomia e não por servirem de estrutura, vigas ou suporte para a fixação de telhas em um telhado de uma casa. A junção das três partes foi efetuada por encaixes, sem parafusos. É um pouco difícil encontrar a melhor posição para que essas peças se organizem, ou melhor, se acomodem entre a parede e o chão. Que são tortas, isso é evidente. Mas o que me chama a atenção do olho e também do corpo: é a sinuosidade da curva realizada numa peça na qual se acontecesse isso em outro contexto seria necessário um cuidado muito grande para desempená-las. Essa é uma curva, um movimento causado por um elemento exterior, um não cuidado com o modo como armazenaram essa peça. Reproduzir essa curva, essa tensão é algo improvável.



Figura 19. Carlos Ferro, Cervical I, 2022. Pinus. 250 x 05 x 35 cm. Foto do autor.

Prestar atenção em objetos manufaturados na era da hiperconectividade pode parecer anacrônico. Se os cientistas estão trabalhando para colonizar Marte, twittar pensamentos, acumular criptomoedas, propiciar realidades virtuais e desmaterializar ao máximo o mundo prático em um futuro não tão distante, por que celebrar e nos debruçarmos em discutir trabalhos em que ainda restam resquícios de impressões do corpo? Trabalhos em que um desejo de atacar a matéria é grande? Talvez pelos pequenos prazeres propiciados por encontros palpáveis, nos quais se revelam as muitas camadas de significado presentes em tudo o que nos circunda.

7 – O PRETO NO PRETO IMPERA

Muitas vezes é a partir de uma anotação, um esboço ou um esquema que conseguimos dar sequência a uma linha de pensamento quando as palavras faltam. Mas quando as palavras não faltam, porque desenhamos? Essa é uma provocação que de alguma maneira norteia e corrobora com a minha prática em desenho.

Quando penso a respeito do desenho no meu trabalho, o caráter ensaístico do mesmo é coadjuvante, pois esbarra em uma condicionante ao qual tento me distanciar: encarar o desenho como preliminar a algo. Essa prerrogativa que repetimos por vezes de que o desenho antecede a algo que é ‘maior’, contribui para não conseguirmos abordar e conseguir refletir sobre o desenho de uma maneira profunda. No livro *Sobre o desenho no Brasil*, Claudio Mubarac escreve que se andarmos na contramão desse pensamento que elege o desenho como preliminar a algo podemos “vê-lo e operá-lo como presença ostensiva na vida, que se faz presente aquém e além do artístico, como uma espécie de caminho e compulsão eficaz (MUBARAC, 2019, p.244)”.

Realizar esse pertencimento do desenho como uma compulsão eficaz pode ajudar a exercitar não apenas nos procedimentos e práticas do desenho, mas também no modo como encarar o desenho enquanto linguagem. Acredito que a palavra compulsão aqui não é por acaso, o desenho tem uma característica de uma imediatez e resposta a um estímulo que tende a repetição. O fazer, o ato de desenhar é o que ‘vicia’, pois aproxima quase que instantaneamente pensamento em ato, em linha.

Por isso não existe uma maneira de fazer o desenho, existe o desenhar. O fazer. Desenhar é uma atividade não apenas do corpo, mas também da mente. Richard Serra fala sobre o desenho em seu trabalho de uma forma que cabe aqui:

Desenhar é se concentrar numa atividade essencial, e a credibilidade da afirmação está inteiramente nas suas mãos. É o espaço mais direto e consciente em que eu trabalho. Eu posso observar meu processo do início ao fim e, às vezes, sustentar uma concentração contínua. É algo revigorante. É uma das poucas condições nas quais eu consigo compreender a fonte do meu trabalho. (SERRA, 2014, p.49)

Os desenhos de Serra são uma testemunha de que desenho é processo. Sejam nos seus desenhos em bastão oleoso ou nos desenhos em que quase numa experiência de desenho cego ele usa o corpo para transferir, ou melhor, gravar a

imagem no papel, numa espécie de monotipia para o corpo²³. O mais interessante é como esses desenhos se comportam na parede, me parecem que tem uma força gravitacional absurda, talvez seja pela materialidade espessa dos trabalhos. Os procedimentos para que o desenho aconteça em Richard Serra ajudam a pensar o meu processo de trabalho.

Atrito e fricção são palavras que para minha experiência são sinônimos de desenho, e noto que por vezes o ato de desenhar acontece como uma gravura, por camadas, pensando nos momentos de isolar o branco do papel. O preto me interessa, a imensidão que ele proporciona, o peso que produz sobre o papel. Impureza, espessura, tortuosidade são elementos que meu desenho persegue. São possibilidades que os materiais devolvem de uma forma abrupta, pois eles também têm rigor e caráter²⁴. Observei isso nos desenhos da série *desenhe como se lê*, 2020 (Figuras 20 e 21), porque o uso da tinta asfáltica sobre o papel reagiu de uma maneira que sucumbiu ao material. Como se ali estivessem duas forças uma ativa e outra reativa que continuavam como uma inércia mesmo após alguns instantes depois do gesto realizar a forma. O material possibilitou densidades e transparências, extrapolando num primeiro momento a relação figura e fundo. Nesse caso o procedimento dos desenhos é escancarado, mostra como se faz, desde o título até mesmo enquanto forma de fazer. Esses desenhos voltam-se para uma noção de instrução de como fazer, numa tentativa de não esconder o jogo.

²³ O modo de produzir esses desenhos é descrito por Serra como algo difícil de controlar e o resultado difícil de prever. No texto *desenhos para Courtlaud* de 2013, Serra explica que “eu cobria uma folha de Mylar com crayon litográfico derretido, deixava que ele resfriasse até um estado de semisolidéz e então colocava o lado com a tinta sobre uma folha em branco. Então, para desenhar, eu pressionava uma ferramenta metálica nas costas da folha opaca e coberta de tinta. (SERRA, 2014, p.362)

²⁴ O termo caráter é empregado por Amilcar de Castro, ao explicar o porquê prefere o uso do aço corten ao uso do alumínio. Amilcar responde: “Porque alumínio não tem caráter, sô.” E por que alumínio não tem caráter? Primeiro porque ele verga facilmente, e quem verga facilmente não tem caráter. Segundo, porque não envelhece, ou seja, ele não oxida. E quem não envelhece igualmente não tem caráter. Depois de ele observar isso, parece óbvio, não é? (NAVES, 2008, p.11)



Figura 20. Carlos Ferro, Peso – massa, 2020. Tinta asfáltica sobre papel. 19x42 cm. Foto do autor.



Figura 21. Carlos Ferro, Carga – cheio, 2020. Tinta asfáltica sobre papel. 19x42 cm. Foto do autor.

O que noto em meu desenho é a mancha, eles têm uma vontade grande de ser massa, de impregnar e ocupar a superfície. Existe uma precariedade que os fazem ser estranhos aos olhos, se articulando na imprecisão do acabado ou inacabado. No decorrer do processo de desenho, ocorrem momentos que se repete uma ação, um gesto, uma mancha, uma pincelada e volta-se na maioria das vezes em uma forma parecida com a anterior, como se retornasse ao mesmo lugar, mas com pequenas deformidades no percurso. O mesmo gesto, o mesmo impulso quando encontra o papel retorna de um modo diferente, possibilitando um novo desenho. Essa repetição do mesmo procedimento de abordagem do desenho é o que possibilita as séries de desenhos que se organizam pelos materiais e pelo papel utilizado (Figura 22). Numa tentativa quase que de se esgotar as possibilidades de um repertório formal no menor espaço de tempo.



Figura 22. Carlos Ferro, sem título, 2021. Nanquim sobre papel. 66x50cm cada. Foto do autor.

Meu desenho me faz companhia. Uma companhia intensa com hora e tempo para acontecer. Uma companhia que espera por dias até meses, numa angustiante dúvida e medo de que o próximo trabalho não venha. Porém, nesse entre meio de tempo desenhei, numa tentativa de tatear novas questões ou possibilidades de pensamento, mas muitas vezes são em vão e seu destino é a lixeira. Existe na prática do desenho um desejo muito grande de sujar os dedos no nanquim e manusear as texturas das folhas de papel. Nesses desenhos resisto em conduzir uma linha reta. Ligar dois pontos sobre o plano. Prefiro o preto. As formas e as não formas. Se tratam de desenhos sem retoques, nos quais arrisco tudo, não tenho medo de perder (Figura 23). Em contrapartida, no dia seguinte, a insegurança me visita. Talvez por ainda estar atordoado da quantidade excessiva do que produzi e também por acabar meu nanquim no meio de um trabalho, no qual trabalhava em uma forma curva. Uma mancha que estava sobre o controle da tinta no pincel e não confiada à arbitrariedade da aguada. Engano meu acreditar que pela primeira vez: corpo, matéria e desejo estavam alinhados.



Figura 23. Carlos Ferro, sem título, 2021. Nanquim sobre papel. 66 x 50 cm cada. Foto do autor.

Acredito que esses desenhos funcionam juntos. Como organismos gráficos, que sondam os seus similares, se atentando aos cheios e aos vazios. Para ser mais específico, uma das questões que eles perseguem é o contorno. O que é fora, o que é dentro. O não fazer, o inacabado. Meu desenho é decisão. Nesses desenhos em nanquim, o preto toma conta do papel. O desenho sugere uma forma, que forma? Um quadrado, uma elipse? A água é fluida, o preto impregna. A massa me interessa, encarar o desenho não como um suporte, mas como dois materiais o nanquim e o papel. Não são sombras, são como projeções, porque estão juntas com as peças, miram o depois e não o passado. Essa relação dos desenhos com a escultura pode ser testemunhada aqui com uma anotação de atelier, que transcrevo nas linhas abaixo:

O papel que tenho em mãos não aguenta muita água. Desenho após modelar uma peça esguia. Faz muito calor. Coloco a folha em branco sobre a mesa. Preparo o arsenal: pincel, água, nanquim, pano. Início a sessão. Trabalho às pressas, sempre tive essa necessidade. Meu corpo também cansa. Esse transe em que me encontro na produção desses desenhos, se aproxima do homem pintor, de Iberê Camargo. Esse procedimento²⁵ enquanto se assim podemos dizer postura perante o trabalho me chama a atenção. Incertezas, intuições, vontades, desejos, conversas em voz alta (também xingamentos) e o silêncio do isolar-se no atelier. Nesses desenhos de hoje, todos vem do mesmo método de trabalho: pincel, nanquim e papel. Mas qual o tema? Não uso modelos ou concepções previas do que quero. Procuro me afogar no desejo e no intuir. Depois sento num banquinho molenga e escrevo sobre o que quero no momento. O caos, o momento intenso do processo criativo, os gestos rápidos, urgentes, os respingos de tinta preta, o cheiro do úmido. E saber que ninguém solicitou aquilo, e quer vir para o mundo e continuo todo dia, porque me vejo provocado pelo próprio trabalho. E por fim me preocupo se o meu desenho é de escultor, assim como os de Amilcar de Castro, Richard Serra, Claudio Cretti ou Paulo Monteiro. Mas lembro que eles são eles e eu sou eu.

²⁵ O procedimento é abordado pelo escritor argentino César Aira como uma ferramenta das vanguardas, como um instrumento para reconstruir a radicalidade da arte. Portanto “Neste sentido, entendidas como articuladoras de procedimentos, as vanguardas permanecem vigentes, carregando o século de mapas do tesouro que aguardam serem explorados. Construtivismo, escritura automática, ready-made, dodecafonismo, *cut-up*, acaso, indeterminação. Os grandes artistas do século XX não são os que fizeram obra, mas aqueles que inventaram procedimentos para que a obra se fizesse sozinha, ou não se fizesse. (AIRA, 2007, p.13)”

Esses correspondentes ao qual busco olhar e tecer uma espécie de correspondência com os meus desenhos contribuem para pensar as questões que surgem durante o processo de trabalho, buscando empreender uma continuidade de um pensamento formal ou de modo de usar o desenho. A série de desenhos chamada de *riffs* do artista Richard Serra (Figura 23), dialoga com o modo como penso os aspectos gráficos e de construção de imagem através do desenho.

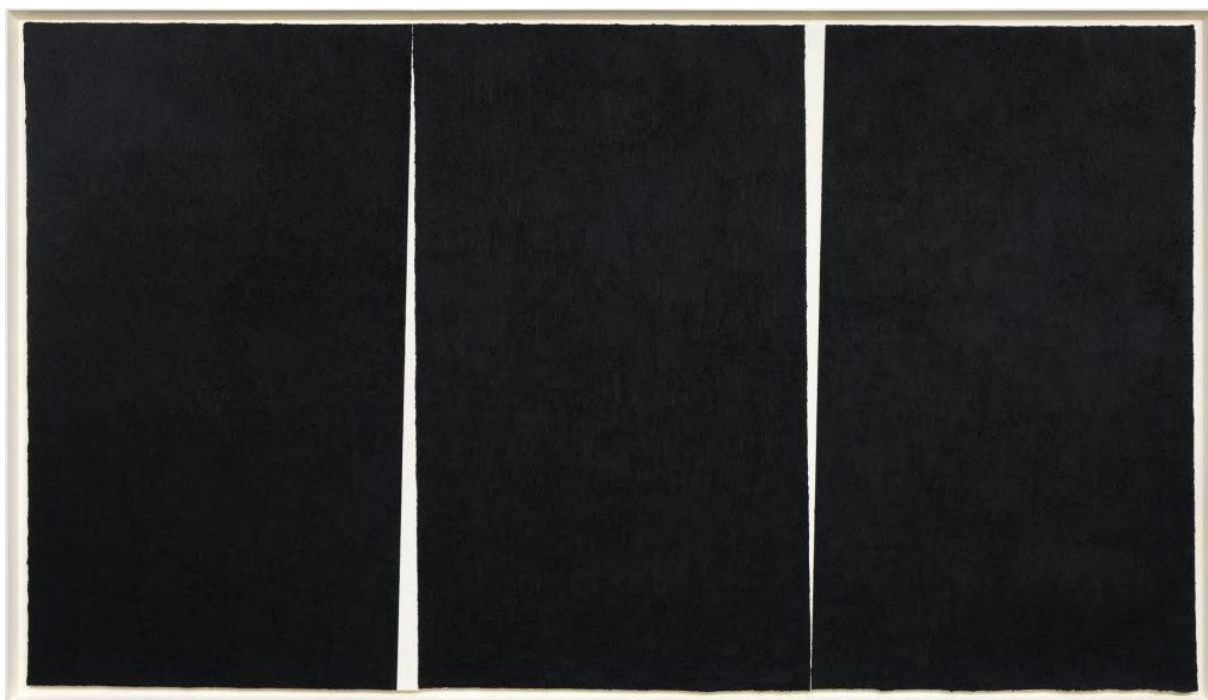


Figura 24. Richard Serra, Double Rift #4, 2011. Bastão oleoso sobre papel. 240 x 505 x 9,5 cm.
Fonte: <https://ims.com.br/exposicao/richard-serra-desenhos-na-casa-da-gavea-ims-rio/>

O desenho é uma atividade que requer solidão segundo Serra, pois para ele é o espaço de trabalho que pode estar mais concentrado. O processo, o fazer, o atrito, o ato se tornam importante para a concepção de trabalho e para o modo como esses desenhos se apresentam. São produzidos com um bastão oleoso sobre papel, a dimensão da superfície a ser encarada é quase uma epopeia, um anteparo para a ação, um anteparo para a fricção. Essa massa negra tem uma fartura que instiga e a quantidade de pigmento depositada é proporcional ao número de vezes que a mão passou por ali aglutinando matéria. Porém, é na ausência de matéria que o trabalho acontece, essas fendas parecem deslocar os montantes de matéria, como micro abalos sísmicos que possibilitam um movimento instável de pequenas tortuosidades dessas verticalidades. Ao se deparar com esses desenhos a sensação é de que provamos através do corpo o que apenas por vezes temos uma noção teórica: a

gravidade; de que as coisas têm peso, massa e sempre tendem a descer em direção ao solo. Penso que nos trabalhos em desenhos do Serra existe um respaldo para pensar o preto, pensar o desenho com a escultura, sem divisões canônicas ou por linguagens.

As frestas, os momentos de hiato do preto presentes nessa série de desenhos do Serra de alguma maneira se encontram nessa série de desenhos realizados em nanquim (Figura 25 e 26). Tratam de oito desenhos realizados de uma tacada só e todos em simultâneo, distribuídos no atelier. O que percebo é que existe um sistema de construção formal que acompanha a maioria dos trabalhos realizados no âmbito gráfico, que esbarra em uma espécie de diálogo entre o cheio e o vazio, ao construir a mancha aproxima-se de modelar uma peça em argila, a superfície do papel impregnado de nanquim cria um anteparo que sugere uma presença de um corpo, uma volumetria. E tenho clara noção de que são corpos densos, que parecem se sustentar como podem nesse limite do corte do papel.



Figura 25. Carlos Ferro, ensaio gráfico, 2021. Nanquim sobre papel. 110 x 75 cm cada. Foto do autor.

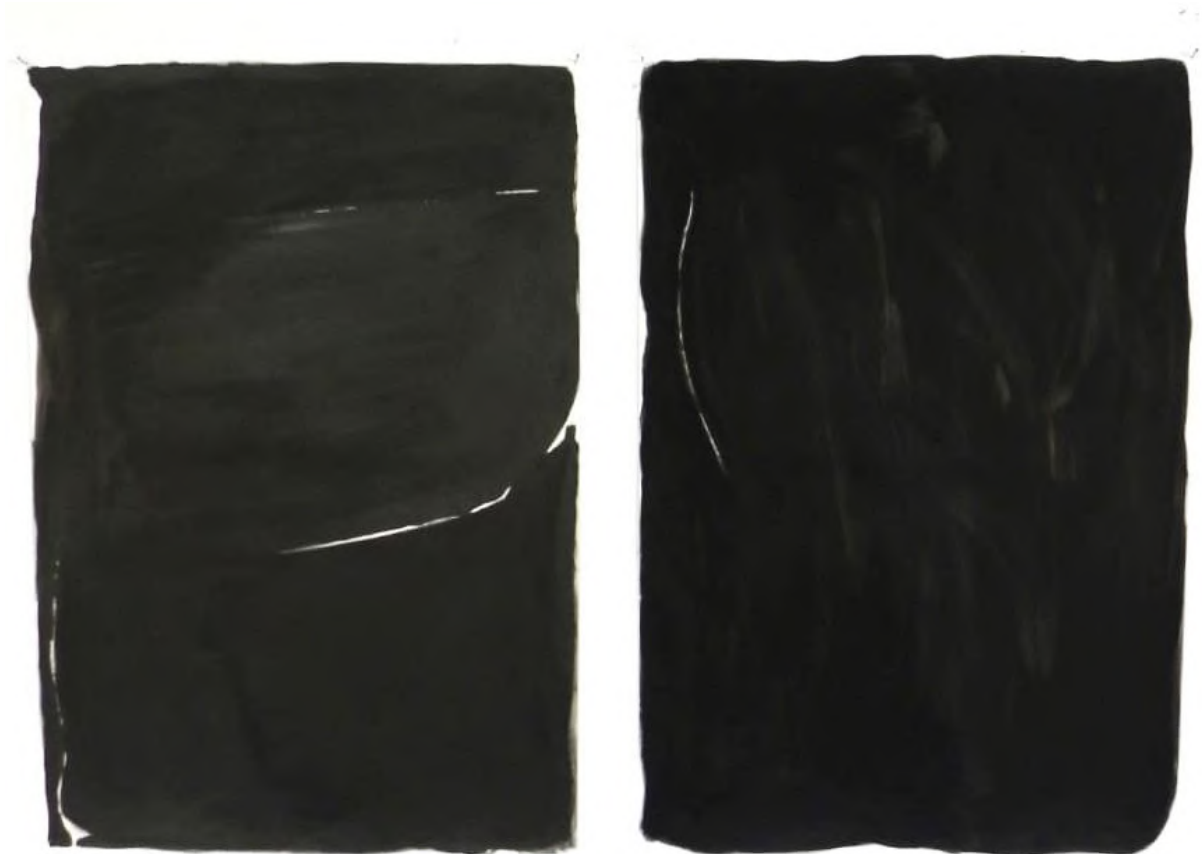


Figura 26. Carlos Ferro, ensaio gráfico (detalhe), 2021. Nanquim sobre papel. 110 x 75 cm cada.
Foto do autor.

Esse sistema/procedimento de construção dos desenhos repercute mais uma vez em pensar que desenho é processo, e que nesse caso essas figuras são resultantes especificamente dessa linguagem. Pensando desenho em uma relação de construção/processo/figura Claudio Mubarac aponta que:

Quando falo em figura, penso numa concretude material ligada ao desenho, que tem uma imagem, que é seu fantasma, que pode abdicar de um corpo. Que pode ter tido um corpo, mas vaga pelo espaço da memória, pelas membranas da imaginação. Figura é forma e fôrma ao mesmo tempo. Sendo assim, ela guarda não só a imagem, mas guarda a coisa; além de ser expressão, o desenho é fundamentalmente construção. (MUBARAC, 2019, pg. 249)

Desenho como construção. Desenho como pensamento em ato. Nesses desenhos apresentados nessa sessão todos giram em torno de uma especulação formal de como de alguma maneira traduzir o que seria tridimensional para a superfície do papel. Pelo menos essa era a premissa inicial, agora nota-se um movimento que circunda no próprio núcleo da linguagem e suas especificidades, um

núcleo que esbarra em uma espécie de registro das possibilidades formais possíveis. Um mapeamento de desejos de forma. Por vezes atribuo esses desenhos como sombras de minhas esculturas, mas penso que isso é deveras taxativo e diminui as suas individualidades. Encarar o desenho como uma possibilidade de pensar questões que me acompanham, tentar resolver na superfície do papel um problema que também envolve o espaço, por isso a escolha de trabalhar com séries, aumentando a quantidade e denunciando as tentativas e erros. Meu desenho contribui para pensar a escultura.

8 – TÍMIDO ESCULTOR

Com esse título pode parecer uma certa inocência pensar que ao produzir gravuras aquele que está em cena, o sujeito, está acanhado ou embaraçado com a tridimensionalidade, com o colocar os objetos no espaço. Não se trata disso, a escolha da palavra tímido tem a ver com uma especificidade da linguagem, do metier ao qual me chama muita a atenção. Atentar-se a qualidade das superfícies das coisas, através da característica intimista da gravura.

O movimento aqui apresentado trata de um mergulho na impressão de peles/superfícies de matérias que antes estavam em cena no espaço como esculturas, mais especificamente sobre as esculturas de madeiras. Assim escolher pela especificidade da xilogravura, pode parecer em um primeiro momento uma escolha visando as qualidades dos veios da madeira, ou ainda da mancha gráfica característica dessa técnica. No caso do meu trabalho, percebo que esses atributos são importantes, porém não são o que me conduz a buscar essa materialidade e o procedimento da xilogravura. O que me encanta é uma espécie de teste de resistor, que a técnica proporciona, o contato que é por vezes extasiante com a superfície da madeira, os golpes da goiva, o revelar-se a imagem e um envolvimento físico e mental com o projeto a ser desenvolvido.

Anunciando a importância do fazer nesse processo de criação, elencando o gesto como uma investigação, podemos esbarrar em um primeiro momento na questão crucial da xilogravura. Para gravar a matriz devemos realizar incisões, gravações, marcas, vestígios que podem ser realizados de diversas formas, porém o instrumento mais comum são as goivas. O atrito que a lâmina oferece ao adentrar na superfície da madeira, é de certa forma comum a todos que já realizaram essa ação, sejam as noções de como conduzir a ferramenta para não ocorrerem cortes nos dedos e nas mãos; como cada formato de lâmina corta e produz diferente resultado com o material e até mesmo noções básicas de afiação. Porém, o que me faz debruçar sobre essa ação é como esse diálogo entre desejo da imagem e rigidez do material, acontecem no meu trabalho, buscando-se atentar a uma certa tendência a repetição.

Pensando sobre uma determinada rigidez técnica e a experimentação na gravura, Marco Buti, escreve em seu artigo 'A gravação como processo de pensamento' que:

A técnica vivida serve unicamente para a realização daquele trabalho, em cuja busca poderá inclusive subverter a técnica do manual. Ao contrário desta, é uma atividade de risco, que opera sempre no limite das possibilidades, na linha divisória entre a realização plena e o fracasso. É mais que experimental: é soma das experimentações com sua crítica. Estende suas exigências ao espaço do atelier: se o coletivo é uma oficina com possibilidades para todos, o atelier do artista torna-se uma extensão de sua mente e de seu corpo. (BUTI, 2002, p.17)

Nesse caso a técnica nunca é uma finalidade em si. Torna-se um meio, uma continuidade entre o fazer e pensar. Procurar compreender a técnica também como processo intelectual. De modo que a gravura, nesse caso específico a xilogravura não existe oposição entre artesanato e conceito.

No momento em que nos vemos envolvidos com o fazer, além de nos guiarmos por um projeto, um desejo, uma imagem ou até mesmo um acaso, o pensamento também ocorre pelo contato com os materiais. Dessa maneira revisitamos o conceito de 'Pensamento por contato' elaborado por Georges Didi-Huberman para pensar a escultura e as frotagens do artista Giuseppe Penone. Para Didi-Huberman a pele seria uma espécie de porta impressões, em que estaria entre o 'eu' e o 'mundo' que nos afeta, nos marca, nos esculpe.

Os procedimentos da gravura passam pelo corpo, pelo olfato, pela visão, mas tem uma maior potencialidade e se assim podemos dizer uma necessidade de tatear as superfícies, densidades e texturas. Por isso busca-se aproximar essas reflexões de pensamento por contato via o trabalho de Giuseppe Penone à nossa discussão sobre xilogravura. Desse modo Didi-Huberman comenta que:

A impressão é humilde. Ela decalca, reporta. Realizando suas frotagens, obras de paciência e de submissão às formas já traçadas, Penone tem, segundo diz, a sensação de realizar uma 'leitura' das coisas, leitura compreensiva e cega ao mesmo tempo, leitura tátil, produtora de um conhecimento íntimo, aproximada, mas, por essa mesma razão, priva da distância habitual a nossas objetivações. Há de se escolher como se quer conhecer: se quer a perspectiva da visão ('objetiva'), então, há que se afastar, não tocar; ou se se quer o contato (carnal), então o objeto do conhecimento se torna uma matéria que nos envolve, nos desapega de nós mesmos, não nos satisfaz com qualquer certeza positiva. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.67-69)

No trabalho "Pálpebras" de 1977 (Figura 27) Penone configura o trabalho de maneira que inicia realizando frotagens de suas próprias pálpebras. Para obter as imagens, ele passou grafite em pó sobre suas pálpebras fechadas, cobrindo-as com

papéis; em seguida, pressionou os papéis com as pontas dos dedos, obtendo assim, por pressão, as impressões em negativo de suas pálpebras. Dessas frottages foram feitos slides, que ele projetou repetidas vezes sobre uma tela branca de 2 m x 10 m, desenhando por cima a carvão.



Figura 27. Giuseppe Penone, Pálpebras, 1977. Carvão sobre papel montado sobre tela. 202 x 1020 cm. Fonte: <https://giuseppepenone.com/en/works/0449-palpebre>

Existe uma sofisticação na apresentação do trabalho por Penone, porém o que nos interessa é focar no momento, ou melhor, no procedimento que o artista faz o trabalho acontecer: a fricção. Diante isso o termo imagens-contato dialoga diretamente com as questões da gravura. No caso da xilogravura, isso acontece no momento de impressão das matrizes. O papel arroz seria uma membrana, uma espécie de pele que recepta a tinta através de ações de fricção da colher de pau ou baren²⁶, existe aqui uma captura as cegas. Talvez seja por isso que escolhemos a gravura, por sua relação entre o desejo gravado e a realidade impressa. E o resultado de todas essas ações gráficas deságuam no “que o observador vê não é diretamente a obra do artista, que está na matriz, mas sua impressão no papel; o que está na matriz, por sua vez, não é a imagem que o artista pensou, mas seu negativo. (MAMMI, 2006, p.09)”.

Existem situações gráficas que o desenho não resolve. Constituir uma imagem através do branco do papel por vezes não funciona. Talvez no meu trabalho a

²⁶ O Baren é uma ferramenta manual de impressão própria da xilogravura japonesa. Com formato circular e fabricação tradicional artesanal, o baren é utilizado para transferir a tinta depositada na matriz de impressão para o papel através de pressão e atrito.

xilogravura é uma tentativa de planificar uma tridimensionalidade, ou melhor, tentar enxergar meu trabalho escultórico por camadas, como se fossem sombras impressas.

As xilogravuras que fazem parte dessa reflexão, foram produzidas no ano de 2021 (Figura 28 e 29). Cabe aqui contextualizar que fora o primeiro exercício gráfico realizado nesse novo atelier. O espaço do atelier e as contribuições das caçambas de entulho foram determinantes para a realização desses trabalhos, agora com o distanciamento de meses do calor da produção isso torna-se claro.



Figura 28. Carlos Ferro, sem título, 2021. Xilogravura sobre papel. Dimensões variadas. Foto do autor.



Figura 29. Carlos Ferro, sem título, 2021. Xilogravura sobre papel. 42 x 64 cm. Foto do autor.

Durante o processo de gravação e impressão percebi a predisposição de que as gravuras tomaram a verticalidade, há uma dimensão maior que o corpo. A escala, entretanto, beira a uma tônica arquitetônica, dialogando com uma ideia de espaço íntimo e espaço da casa. Não por acaso as matrizes escolhidas foram parte de uma casa, uma casa que é agora ruína. Uma viga de estruturação de um telhado e um tampo de mesa de centro em compensado, depositados em uma caçamba de entulho, ambos gravados de cupim, pregos, parafusos, arranhados e de tempo. Essas peças em madeira me chamaram a atenção não apenas por passarem de dois metros de altura ou serem propícias para o trabalho no atelier, mas por terem uma espécie de

superfície impregnada de fuligem e de ações que podem muito bem ser impressas e transpostas para outro local. Aqui me atento de que não sou o primeiro que vai gravar algo nessas matérias, mas talvez o primeiro a imprimi-las.

Nessa peça maior, não realizo tantas ações que estão presentes na estampa, apenas algumas gravações que acompanham o sentido da peça, como goivaduras extensas aproveitando as formas que os cupins e o tempo já realizaram. Aqui noto que não é apenas a mão que grava, mas também o deslocar do corpo que grava, um determinado envolvimento corpóreo e também de perceber a dimensão das coisas através do corpo. Localizo as ações que estão no preparatório para a impressão: arrancar pregos, lixar, deslocar a peça para dentro do atelier, preparar o ambiente, separar os materiais, encarar a situação.

Em contrapartida, a gravura proveniente do tampo em compensado (Figura 29), é abordada de uma maneira tradicional: desenho e gravação com as goivas. Condensando o problema em resolver a imagem em um retângulo que se assemelha muito a uma folha de papel em branco, noto que a relação figura e fundo é extrapolada como se fossem dois elementos físicos e com espessuras diferentes buscando se organizar em formas tortas que buscam o equilíbrio.

Logo penso que essas ações presentes nessa matriz vertical, que ultrapassa os 2 metros poderia ser muito bem uma peça tridimensional que dialoga com outros trabalhos meus com madeira. Nessas impressões existe uma ideia de pensar a gravura como escultura, pensar como um desdobramento de tridimensionalidades. Além da estampa, podemos também voltar o olhar para as matrizes, e esse exercício foi realizado em uma exposição chamada: gravura como escultura no MAM de SP, no ano de 1998 curada por Ricardo Resende em que algumas dessas matrizes chamaram-me a atenção por deixarem muitas vezes transparecer a força do gesto do artista desprendido sobre a matéria bruta, pedaço de madeira ou metal (RESENDE, 1998).

O outro trabalho que de algum modo cabe nessa reflexão, fora produzido em um período de três meses. As matrizes são encontradas na rua, nas proximidades do atelier, encostadas no poste. Passo de moto. Meu olho como um detector de situações escultóricas, logo foca no objeto. Um estrado de cama. Levo para o atelier. Preparo as matrizes e seleciono as que receberão a tinta de impressão.

Lembro ser claro que tinha um desejo de ocupar o espaço com aquelas estampas perpendiculares. Para isso deveria repetir algumas vezes a mesma matriz,

explorar a ideia de tiragem. As ações nessas matrizes foram das mais variadas, desde a serra que as cortou ainda na madeira até uso de furadeira no meu atelier, com diferentes espessuras de brocas. Depois de pelo menos uma prova de impressão de cada, voltava a trabalhar na matriz realizando mais ações, realizando cortes do interior para o exterior da superfície, gravando assim fendas e fissuras que tornaram essas figuras ainda mais esguias (Figura 30).



Figura 30. Carlos Ferro, sem título, xilogravura sobre papel. 123 x 35 cm cada. 2021. Foto do artista.

As 12 xilogravuras impressas em papel arroz continuaram por um bom tempo fixadas na parede. O vento empurra e ocorre um movimento. A impressão que tenho é de que ainda não as vi direito. Examinar com cuidado as suas verticalidades e os entremeios da tinta preta. O que está gravado na madeira passa pelo corte de alguém que não sabemos muito bem que a grosso modo organizou essas peças mesmo que por acaso para aos meus cuidados.

No caso desses trabalhos, a repetição tem um caráter de diferença na sutileza de como mudam com poucos gestos. Se escolhermos a gravura pela sua capacidade

de tiragem estaremos bem servidos, mas observo que no meu trabalho existe uma propensão a repetição de gestos, determinados padrões formais e um desejo de ocupar o espaço através da reprodução dessas matrizes. Porém, cada gravura é de tiragem única. O repetir quase que se encaixa em uma espécie de rememorar, revisitar o mesmo gesto, a mesma ação, uma tentativa utópica de viver o mesmo momento duas vezes.

Nesta aproximação entre desejo de repetir e o encontro com o material, reside uma memória importante e determinante para as reflexões e pensamentos sobre o meu processo de criação. Lembro muito bem quando pela primeira vez encontrei resistência para realizar uma imagem, me refiro ao ato de gravar usando a ponta seca sobre uma chapa de alumínio. Percebi que o ato de gravar, realizar incisões tramadas na chapa possibilitava além das rebarbas características da técnica um preto aveludado na impressão, uma massa de tinta, quase relevo denso de matéria. O resultado dessas primeiras gravuras se tornou um sintoma dos trabalhos que viriam, uma construção de imagem através do gesto e consequentemente da repetição do mesmo. Essa atitude incisiva com os materiais, fora em um primeiro momento algo atormentador, pois não percebia como transformar aquilo em linguagem. Entretanto, o exercício de pensar as imagens/ gravuras como organismos gráficos me ajudou a entender de alguma maneira que aquilo poderia vir a ser um trabalho através da dimensão do preto, me refiro as qualidades da mancha, e também na repetição. Por isso acredito que esses trabalhos recentes presentes nessa reflexão apresentam essas questões de modo mais explícito.

Por exemplo, o trabalho sem título, 2022 (Figura 31 e 32) se trata de quatro xilogravuras de uma mesma peça de madeira, para ser mais claro se trata de uma impressão de cada lado dessa peça que tinha 250 cm de comprimento. O procedimento de registrar, imprimir ambas as faces da madeira beiram a curiosidade do campo tridimensional: como é atrás do corpo de Davi de Michelangelo? Nessa investida do que há por trás de algo que penso esse trabalho. São quatro faces, quatro sombras, quatro registros, quatro momentos, quatro gestos; como se pude se transformar um em quatro. Penso essas estampas como registros de tempos/ação como câmara de segurança monitoradas por um vigia; nesse caso o vigia sou eu.

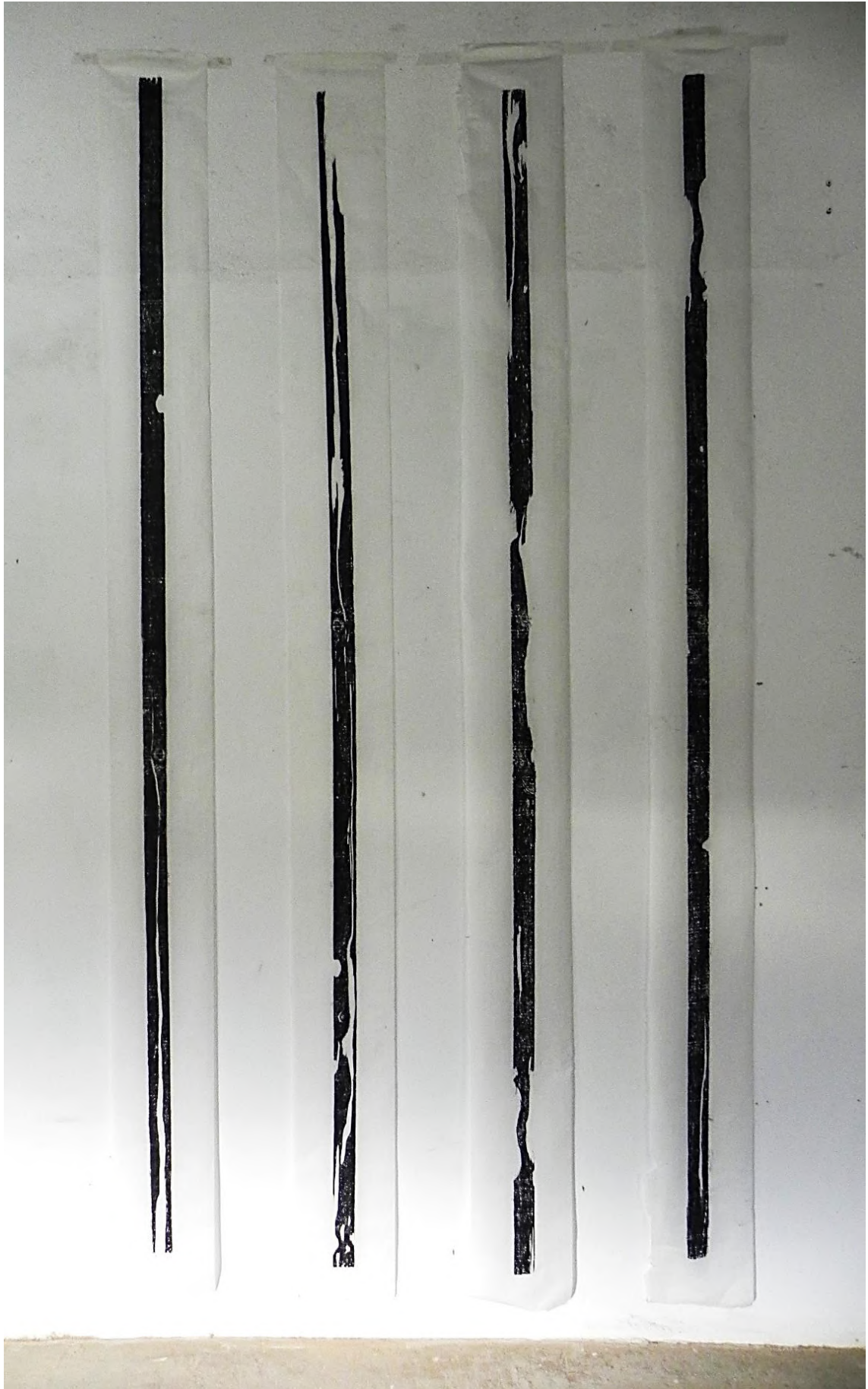


Figura 31. Carlos Ferro, sem título, 2022. Xilogravura sobre papel. 260 x 23 cm cada. Foto do autor.

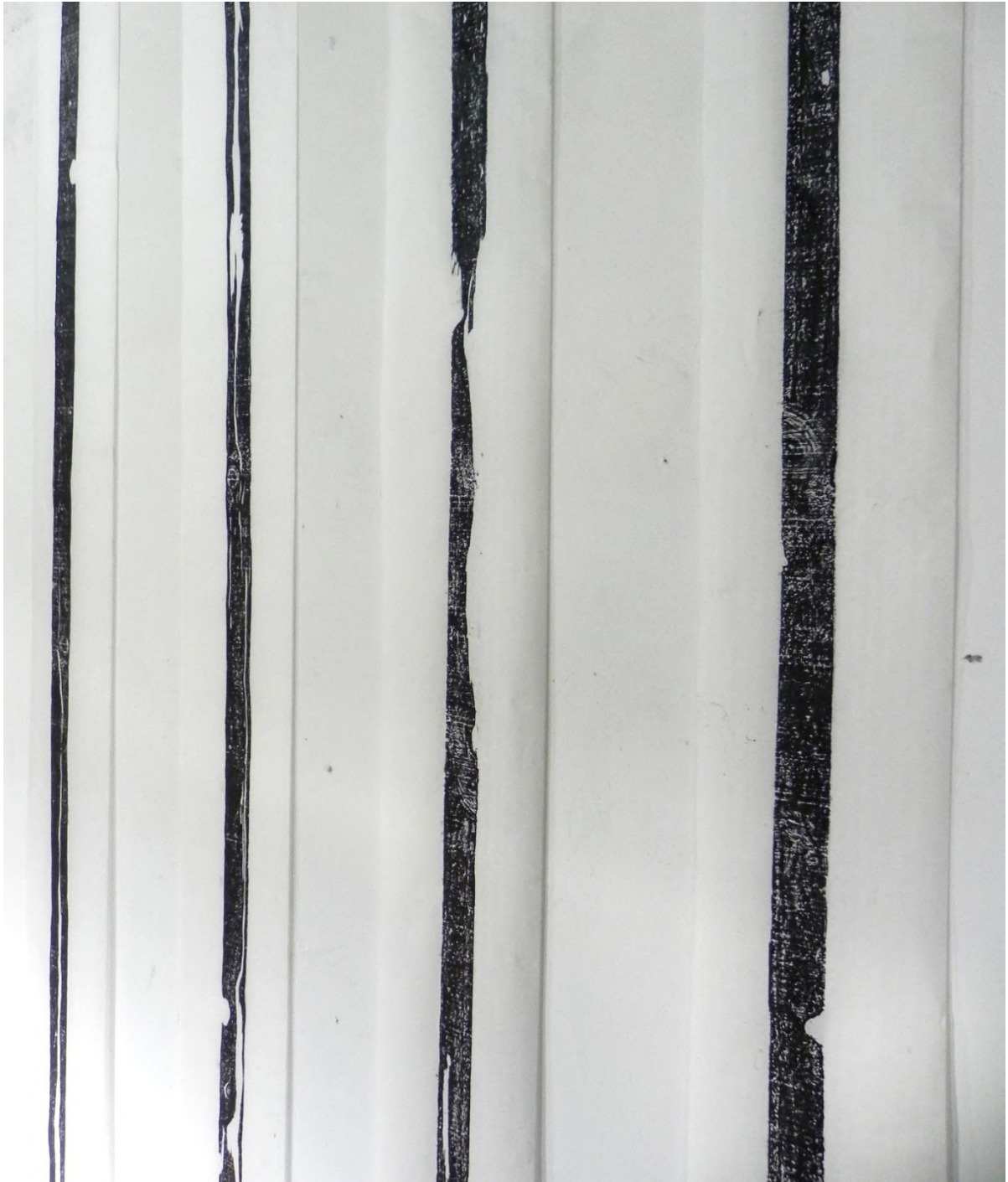


Figura 32. Carlos Ferro, sem título (Detalhe) 2021. Xilogravura sobre papel. 260 x 23 cm cada.
Foto do autor.

Após impressas e penduradas ainda frescas na parede, acontece um momento em que fico extasiado. Quando o papel sai da horizontalidade da mesa de impressão e vai para a parede, ali reside uma sensação que trabalho está pronto, de que ele tem uma presença no espaço e extrapola o meu corpo. Quando viro as costas acredito que não vão cair, que ficarão fixas e em equilíbrio, como semblantes que nos observam de cima. Essas gravuras se tornaram as sentinelas no atelier no período

em que estiveram fixas na parede, talvez seja por perseguirem uma verticalidade totêmica, em que gravura, imagem e escultura se cruzam, em algo que por vezes pode parecer uma floresta de lápides de um movimento fúnebre dessa atmosfera propiciada por essas xilogravuras: o preto e o branco. Noto que o preto usado para essas impressões é acompanhado de um pensamento, que visa capturar, ou melhor, eleger a sombra das coisas também como materialidade, como registros de tempo documentados na forma impressa.

Escrever sobre o trabalho depois que passou algum tempo é uma maneira de revisita-los conceitualmente. Aquilo que me é caro: o momento do processo, o calor do acontecimento de alguma maneira deve ser reelaborado em palavras ou conceitos. Para isso o termo gesto, cumpre um papel interessante, pois é um modo de nomear um *modus operandi* do meu trabalho. Dialogar com a noção do pensamento por contato nos lembra que o corpo também está no mundo, e no caso do artista o corpo é parte indispensável em elaborar algum nível de pensamento/reflexão trabalho.

As escolhas das técnicas não são ingênuas. A xilogravura pede um envolvimento que exige comprometimento físico e projetável. Diferentes categorias de madeira reagem de maneiras diferentes aos mesmos gestos. Repetir, reelaborar, talvez seja por esse caminho que ande meu trabalho, em um andar claudicante onde se busca por meio dessas incisões constituir um trabalho que ocupe um espaço e de alguma forma tenha uma presença da ação. Por último, nas matrizes ficam gravadas todas as indecisões, isso é constituir uma memória.

9 – FIM DE EXPEDIENTE

Um trabalho está pronto quando ele faz ‘plimmm’, segundo Iberê Camargo. Por um momento passei a acreditar nessa afirmação de Iberê, mas agora não tenho certezas sobre esse momento que pode parecer tão exato. Acredito que exista uma imprecisão no meu modo de abordar os meus trabalhos, naquilo que se refere a término de um processo. Quando escrevemos um texto encerramos com o ponto final, entretanto qual seria o indicativo que nos leva a considerar que uma peça está acabada? Esse caráter que por vezes esses trabalhos tomam de parecer inacabados ou estarem aguardando pacientemente a próxima ação contribui para essa minha eterna indecisão, por isso na maioria das vezes os abandono no atelier, e volto a revisita-los depois de alguns dias.

Em um primeiro momento havia um pensamento sobre se as esculturas pensariam em mim. Agora tenho a mínima impressão que sou eu que penso nelas. É depois de um hiato sem olhar, que vem o texto, a palavra, a fala sobre o trabalho e esse texto construído faz parte dessa premissa. O lugar da pesquisa teórica não acontece isolada do trabalho no atelier, mas sim em momentos diferentes: geralmente primeiro o trabalho plástico e depois o texto. Por isso encaro a escrita como uma forma de exercício, como aquele que precisa treinar um músculo. A repetição, a disciplina, a orientação tangenciam a um ambiente em que o texto se tornou uma maneira de pensar o próprio trabalho atentando-se as possibilidades de diálogo com autores e outros artistas. Portanto, através desse âmbito de investigação atelier e pesquisa que fora possível ao menos dar um pontapé inicial nas reflexões a respeito do gesto, mais especificamente do gesto que procura a resistência da matéria e da mesma maneira deixa resquícios.

A noção de gesto como uma medialidade sem fim via Giorgio Agamben nos ajuda localizar de que o gesto, é uma atitude em ato que no nosso caso das artes visuais encontra anteparos, superfícies e materialidades. Com esse movimento de observar e perceber as particularidades do gesto, nos damos conta da importância do corpo, do músculo, da pele. Por isso acredito que existe uma linha de pensamento ao abordarmos a noção de cegueira tátil apontada por Georges Didi-Huberman e o gesto como uma medialidade, que tangencia a um espasmo, uma ação/acontecimento ao contato com o mundo.

Encarar o gesto como um investimento de energia, como uma ação corpórea que extrapola o consciente, que pode ser um indicativo de algo, como um sintoma. Aquilo que apareceu e ainda aparece através do corpo também é alvo de reflexões e de trabalho de análise, o que nomeamos aqui de gesto, carrega uma dimensão de esvaziamento, de uma satisfação em realizar ações passando também pelo prazer do corpo. Aqui entra em cena o trauma/ o acidente, a ocasião no corpo todo foi gesto, um gesto inesperado, um gesto em que o corpo verdadeiramente esteve em ato, sem nenhuma condição de tomar o controle novamente, refém da inércia e do acaso. Através desses fatores, penso que toda vez que o gesto entra em cena revisito a grande choque do acidente.

Na superfície metálica ficaram gravados os resquícios dessa ação/acidente. As reentrâncias, os amassados, os descascados, o vidro quebrado e resultado da ação incontrolada do corpo e ao olhar para o resultado percebo que por mais que o corpo passou por ali e existe uma narrativa, o que nós vemos é informe. Mediante esse olhar e atendendo-se as semelhanças informes presentes na superfície dos meus trabalhos procurou-se buscar uma relação com as obras que estiveram na exposição *L'informe: Mode d'emploi*, curada por Rosalind Krauss e Yves Alain Bois em 1996, sobre a noção bataillena de informe. O trabalho dos artistas presentes nessa exposição mostrou que existe uma família de pares para diálogo com as questões suscitadas no meu trabalho.

Os grupos de trabalhos apresentados nessa reflexão abrangem uma significativa quantidade dos trabalhos produzidos recentemente. As relações formais e de procedimentos por vezes podem ser confusas, porém, cada materialidade ou situação escultórica e gráfica evoca um modo diferente de abordar a relação do corpo com a matéria. Percebo agora que olhar tudo, trabalhos dialogando uns com os outros é de que não fugimos de nós mesmos, por vezes percebo que a possível resposta está no trabalho, mas minha teimosia insiste em fazer com que busque a resposta em outro âmbito ou no trabalho de outro artista. Os trabalhos tridimensionais procuram se acomodar com a parede, numa relação quase tímida com o espaço do espectador, como se não quisessem colocar os seus corpos em cena. Já os trabalhos sobre papel estão propensos a verticalidade e a repetição, com uma ideia de expansão e sede de inundar o espaço.

Na minha prática artística o gesto tem uma importância primordial, pois é através dele que as coisas acontecem. Os outros corpos ou sombras são produzidos via esse gesto que beira por vezes a espasmos, como se fossem gestos falhos.

Abordar essa atitude física com trabalho não como um fazer demiúrgico, mas como uma fazer que se faz sentir o peso, a massa, a espessura, a textura das coisas; um viver em ato. Abordando assim a importância do processo de feitura desses trabalhos e como isso de alguma maneira impacta no resultado visto pelo público.

Gesso, parafina, gordura, cimento, madeira, serragem, fibra de vidro, asfalto, argila, pedra, grafite, papel arroz, óleo de linhaça, nanquim, papelão, resina, catalisador, lixa, serrote, grossa, formão, molde de plástico, elástico, grampos, martelo, prego, verniz, óleo, sabão, cartilagem, sangue, hematoma, calor, dilatação, fissura são palavras que aqui se transformam em matéria. Talvez coube a essa pesquisa realizar um sistema de medição, ou melhor, quantificar esse gesto, e a palavra se tornou e é a melhor forma de realizar isso.

Ao apontar essas possibilidades de leitura, reflexão e pesquisa a partir processo de criação percebemos que não podemos dar como encerradas as investigações a respeito do gesto, trauma e superfície, pelo contrário apenas encerramos um período de expediente de trabalho, sabemos que ainda há muito trabalho por vir e o próximo gesto nunca saberá quando e como acontecerá.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.4, p. 09-14, jan.2008.

AGAMBEN, Giorgio. Por uma Ontologia e uma Política do Gesto. *Caderno de leituras* n.76. Chão de feira. 2018.

BATAILLE, Georges. A parte maldita, precedida de “ A noção de dispêndio”. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.

BATAILLE, Georges. Documents. Paris: Mercure de France, 1968.

BORER, Alain. Joseph Beuys. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BOURGEOIS, Louise. Destruction of the father / reconstruction of the father. Massachusetts: The MIT press, 1998.

BRACHER, Elisa. Madeira sobre madeira / texto de Rodrigo Naves, fotografias de João Musa. São Paulo: Cosac & Naify edições, 1998.

BRACHER, Elisa. Maneira branca: gravuras de Elisa Bracher. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BRITO, Ronaldo. Fluidos Concretos. 1988. In.: FREITAS, Iole. Iole de Freitas: corpo/espço : body/space / Organização de Paulo Venancio Filho. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

BUTI, Marco. A gravação como processo de pensamento. In.: BUTI, Marco e LETYCIA, Anna (Orgs.). Gravura em metal. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ser Crânio: lugar, contato, pensamento, escultura. Belo Horizonte: c/arte, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DOS SANTOS, M. L. Das Unheimliche: uma inquietante hesitação estética. *Veritas* (Porto Alegre), v. 65, n. 2, p. e37002, 25 jul. 2020.

FOCILLON, Henri. Elogio da mão (livro eletrônico) / Henri Focillon. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

FOSTER, Hal. O retorno do real: A vanguarda no final do século XX. Trad. Celia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREITAS, Iole. Iole de Freitas: corpo/espço : body/space / Organização de Paulo Venancio Filho. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer [Jenseits des Lustprinzips]. 1. ed.; 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

FREUD, Sigmund. O infamiliar / Das Unheimliche / Sigmund Freud; seguido de o Homem da Areia. 1. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FRIQUES, Manoel Silvestre. O informe de Rosalind Krauss: a rejeição do abjeto. Anais do XXXVIII Congresso do CBHA. 395 – 405p. Florianópolis, 2018.

LACAN, Jacques. O seminário, Livro 11 os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. 3 ed. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1988.

LACAN, J. (1953) Simbólico, Imaginário e Real. In Os Nomes do Pai. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

IANINNI, Gilson. Freud e o infamiliar. 2019. In: FREUD, Sigmund. O infamiliar / Das Unheimliche / Sigmund Freud; seguido de o Homem da Areia. 1. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge. O verbete, o dicionário e o documento: uma leitura da montagem em Georges Bataille. Revista Poiésis, n.13, p, 145-157, 2009.

KRAUSS, Rosalind; BOIS Yve-Alain. Formless – a user's guide. Nova York: Zone Books, 1999.

KRAUSS, Rosalind. The Optical Unconscious. Massachusetts: MIT Press, 1994.

MAMMI, Lorenzo. Maneira Branca. In.: BRACHER, Elisa. Maneira branca: gravuras de Elisa Bracher. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MUBARAC, Claudio. Sobre o desenho no Brasil / Organização de Luiz Claudio Mubarac. São Paulo: ECidade, 2019.

NAVES, Rodrigo. Algumas faces da obra de Amílcar de Castro. Este texto tem como base conferência realizada sobre a obra de Amílcar de Castro na Casa Fiat de Cultura, em Nova Lima, Minas Gerais, em 9 de abril de 2008. Acesso em 23/12/2021. Disponível em: institutoamilcardecastro.com.br/assets/textorodrigonaves2.pdf.

PIGLIA, Ricardo. Formas Breves. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

RANCIERE, Jacques. Aisthesis, Cenas do regime estético da arte. São Paulo, editora 34, 2021.

RIVERA, Tania. O Averso do Imaginário. Arte Contemporânea e Psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RESENDE, Ricardo. A gravura como escultura. In.: CHIARELLI, Tadeu (Coord.). Grupo de estudos em curadoria. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1998.

REZENDE, Renato; MONTEIRO, Juliana de Moraes. Trauma: arte contemporânea brasileira. Rio de Janeiro, Circuito, 2020.

SERRA, Richard. Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013. São Paulo: IMS, 2014.

TUCKER, William. A linguagem da escultura. São Paulo, Cosac Naify, 1999.

WALKER, Stephen. Gordon Matta-Clark: Art, Architecture and The Attack on Modernism. IB Tauris, 2009.