

VITOR HUGO GORINO

DAREL, A FOTOGRAFIA
E A FIGURA FEMININA NOS ANOS 80.

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes
da Universidade Estadual de Campinas, para
obtenção do Título de Mestre em Artes.
Área de concentração: Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima
Morethy Couto.

CAMPINAS

2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Gorino, Vitor Hugo.

G676d Darel, a fotografia e a figura feminina nos anos 1980. / Vitor Hugo Gorino. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Morethy Couto.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Darel. 2. Fotografia. 3. Gravura. 4. Mulheres. I. Couto,
Maria de Fátima Morethy. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Darel, the photography and the female figure on the 1980`s.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Darel ; Photography ; Print ; Women.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto.

Prof. Dr. Mauricius Martins Farina.

Prof^a. Dra. Maria Luisa Luz Tavora.

Prof^a. Dra. Luise Weiss.

Prof^a. Dra. Dária Gorete Jaremtchuk.

Data da Defesa: 21-08-2009

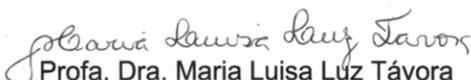
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando Vitor Hugo Gorino - RA 017568 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Presidente


Prof. Dr. Mauricius Martins Farina
Titular


Prof. Dra. Maria Luisa Luz Távora
Titular

Aos meus pais, pelo apoio e pela compreensão incondicionais.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto, por ter me incentivado à iniciação científica e por todo o trabalho que realizamos juntos desde então. Agradeço todo o apoio e bom humor, mesmo diante dos prazos, dificuldades e desencontros. Tenho orgulho de tê-la como professora, e, especialmente, como amiga.

Às bancas de qualificação e defesa, pela leitura atenta e comentários interessados e profícuos. As opiniões desses professores foram indispensáveis na conclusão de nosso trabalho. Agradeço especialmente a Darel Valença Lins e Sebastião Teixeira, por me receberem em suas casa e locais de trabalho, pelas entrevistas, pela simpatia e pelas horas de boas conversas. Nossa pesquisa simplesmente não existiria sem o trabalho desses dois homens. Aos funcionários dos diversos museus, galerias e serviços de arquivo e documentação visitados e pesquisados, muito obrigado.

Agradeço também a um seletto grupo de funcionários do Instituto de Artes da Unicamp, por seu apoio incondicional aos alunos, por seu profissionalismo, ética e solicitude, mesmo nas condições mais adversas. São pessoas e modelos de profissionais dos quais eu nunca me esquecerei: Joel, Alaíde, Mariângela, Neusa, Denilda, Luís e Cidinha. Agradeço ao amigo, colaborador, impressor e artista de indiscutível qualidade: Danilo Perillo.

Por fim, agradeço a minha família, meus amigos e à Carolina, por sempre me convencerem (mesmo que não saibam disso) de que há muito mais dias bons do que dias ruins.

RESUMO

Esta pesquisa teve por finalidade discutir as principais mudanças e inovações na obra artística de Darel Valença Lins decorrentes da incorporação de fotografias e de recursos de linguagem fotográfica em suas obras a partir de 1975. Para tanto, realizamos extensa pesquisa bibliográfica sobre o artista e sobre teoria fotográfica, juntamente com a pesquisa iconográfica realizada através de registro fotográfico dos originais, com o objetivo foi reunir um grande número de obras, viabilizando a discussão proposta. Nesse processo, pesquisamos acervos, periódicos, livros e documentos da Fundação Bienal – SP, MAM – SP, Masp, Pinacoteca do Estado de São Paulo, MNBA – RJ, MAM – RJ, Biblioteca Nacional – RJ e entre outros, os ateliês de gravura Glatt & Ymagos e GRAPHIAS: Casa da Gravura, ambos em São Paulo. Visitamos e realizamos duas entrevistas com o artista em seu ateliê no Rio de Janeiro. Com as informações e obras reunidas, concluímos nosso trabalho analisando obras do artista que tocam importantes questões do contato entre a produção artística enquanto fatura manual e a fotografia, buscando paralelos dessa discussão nas obras de outros artistas que trabalharam com o mesmo interesse.

Palavras-chave: Darel ; Fotografia, Gravura ; Mulheres.

ABSTRACT

The objective of this research was to discuss changes and innovations in the work of Darel Valença Lins caused by the use of photographs and resources of the photographic image since 1975. To do so, we did an extensive bibliographic research on the artist and on photographic theory, along with the iconographic research in which we photographed the original pieces, to gather a great number of works, making viable our discussion. In this process, we researched archives, documents, books, newspapers and magazines from Bienal Foundation – SP, MAM – SP, Masp, the State of São Paulo's Pinacoteca, MNBA – RJ, MAM – RJ, National Library – RJ and among others, the studio & galleries Glatt & Ymagos and GRAPHIAS: House of Prints, both in São Paulo. We have visited and interviewed the artist twice in his Rio de Janeiro studio. With the gathered information, we finished our research discussing some of the artist's works that resemble important questions on the contact among his production as a traditional artist and the photographic image, and making parallels with similar pieces by other artists.

Keywords: Darel ; Photography ; Print ; Women.

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO E ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO.....	1
2 - CAPÍTULO I - HISTÓRICO.....	5
3 - CAPÍTULO II - DAREL E A FOTOGRAFIA.....	31
4 - CAPÍTULO III – ANÁLISES DE OBRAS.....	57
5 - CONCLUSÃO – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
6 - REFERÊNCIAS.....	83
7 – ANEXO ICONOGRÁFICO.....	89

INTRODUÇÃO E ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

Darel Valença Lins é comumente conhecido pela extensa série de obras envolvendo o tema das cidades, embora tenha uma longa trajetória abrangendo outros temas estendendo-se pelo desenho, a gravura e a pintura. No início da década de 1970, o artista das cidades inventadas passa a valorizar a figura humana, rompendo com seus trabalhos monocromáticos e criando obras repletas de cores. Na década seguinte, seu trabalho já é reconhecido principalmente pelas figuras de belas mulheres. Contudo, a presença da figura feminina em sua obra não é um advento desse período, pois esteve presente em seus trabalhos desde o início de sua carreira, apresentando-se de diferentes formas em suas obras. Retomando a figura humana em meados de 1970, o artista incorpora o uso de imagens fotográficas em seus trabalhos. Admirador declarado de cinema e fotografia emprega tais imagens como referência e recurso compositivo para suas obras.

Nosso interesse pelo artista surgiu ainda em 2005, ao conhecermos seu trabalho por uma reportagem comemorativa de seus 80 anos. Pouco comentado no meio acadêmico e na história da arte brasileira, seu trabalho com litografias de tema feminino foi nosso objeto de estudo na pesquisa de iniciação científica *Litografias de Darel Valença Lins: Mulheres*. Nesse trabalho, também apoiado pela Fapesp, pesquisamos, catalogamos e analisamos 14 litografias pertencentes ao acervo do atelier de gravura Glatt & Ymagos, de São Paulo. Para tanto, contamos com a colaboração do impressor litográfico Sebastião Teixeira Flores, ex-funcionário do atelier e responsável pela impressão de tais obras. Como grande conhecedor destas, Sebastião concedeu-nos uma entrevista comentando seus respectivos processos de impressão e relembrou os tempos de trabalho com o artista. Nesse primeiro contato com litografias de Darel, reconhecemos o uso de imagens fotográficas em sua composição, o que suscitou nosso interesse em explorar especificamente essa faceta de seu trabalho. Assim, elaboramos o projeto de pesquisa de mestrado: *Darel, a fotografia e a figura feminina nos anos 80*, na intenção de discutir e pontuar as principais características do trabalho de Darel com a figura feminina, envolvendo as imagens fotográficas, processo que se consolidou na década de 1980.

Desde nossa primeira pesquisa visitamos ateliês, acervos e museus em São Paulo, realizamos o registro fotográfico das obras a serem analisadas e nos dedicamos à pesquisa

bibliográfica e iconográfica sobre o artista, o que se revelou um difícil estágio, uma vez que o material bibliográfico sobre sua obra é pouco e raso, praticamente inexistente. Conseguimos, através de extensa pesquisa em periódicos e catálogos, constituir um panorama cronológico básico de sua história e dos principais temas por ele desenvolvidos, compondo uma base teórica de suporte à proposta de análise de suas litografias. Para essa pesquisa de mestrado, a qual prioriza o interesse do artista pela fotografia, aplicamos agora a mesma estratégia de trabalho, agora no Rio de Janeiro. Fizemos duas viagens de estudo à cidade, com o objetivo de realizar entrevistas com o artista e pesquisas em órgãos e instituições locais. Com destaque para a pesquisa por catálogos e periódicos na Biblioteca Nacional e nas bibliotecas do MAM-Rio e MNBA, e pela pesquisa iconográfica, também no MNBA e no atelier do artista, quando fizemos o registro fotográfico de obras reproduzidas em catálogos e de obras originais. Assim, agradecemos o apoio e a atenção dos profissionais envolvidos com o suporte à pesquisa nessas instituições e a disponibilidade e gentileza do artista em conceder-nos duas entrevistas e permitir-nos o registro fotográfico de cerca de cinquenta obras de sua autoria pertencentes a sua coleção particular. Assim, ampliamos consideravelmente nosso universo de análise de obras e também aprofundamos nossa pesquisa sobre a história do artista, reconstituindo sua cronologia de maneira mais completa. Esse novo material, somado ao nosso intenso contato com sua obra, em muito contribuiu para a qualidade da discussão pretendida. Dada à magnitude dessa produção e ao fato de que grande parte dela se encontra dispersa entre colecionadores, galerias e museus, aos quais nem sempre temos acesso, mantivemos ativa a pesquisa iconográfica até o final de nossa pesquisa, a qual pode ser aprofundada em função do crescente número de exposições e mostras de seus trabalhos.

Por outro lado, dedicamos considerável empenho e tempo aos estudos relacionados à teoria fotográfica, tanto na forma de pesquisa bibliográfica quanto dos estudos através das disciplinas oferecidas no programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp. O objetivo foi ampliar nossas possibilidades de leitura das linguagens fotográficas, buscando estabelecer relações entre estas e seu uso feito por Darel. Nessa empreitada, muitas de nossas idéias e estratégias mudaram, assim como nossos conceitos sobre a fotografia. Autores como Walter Benjamin, Aaron Scharf, Susan Sontag, Boris Kossoy, Phillippe Dubois e Annateresa Fabris, entre outros, muito enriqueceram nosso debate acerca das

intenções e obras do artista. Tais disciplinas também nos levaram a conhecer melhor a obra de fotógrafos que se inserem num mesmo campo temático do trabalho de Darel (de desenho e gravura) nos anos 1980. Dessa forma, trouxemos essas informações buscando pontuar os interesses de Darel pela fotografia, e especialmente sobre o uso das imagens fotográficas em seus trabalhos.

Assim, voltamos nossa atenção a esse recorte dentro de sua carreira, buscando explorar e evidenciar os adventos da relação única que ele desenvolveu entre a fotografia e seus desenhos, pinturas e gravuras. A complexidade de tal relação soma-se à dificuldade de ordenar obras, eventos e influências na produção de um criador compulsivo como Darel. Trata-se de um homem lúcido e realista, liberto de preconceitos morais ou artísticos, consciente da aspereza do mundo que o cerca, e, como todo pensador livre, um tanto torturado por ela. Em seus trabalhos prefere recriar esse mundo num universo seu, erótico, lírico e por vezes subversivo. Trata de dilemas complexos com palavras simples, comenta momentos difíceis de sua vida artística e pessoal com a tranqüilidade e a objetividade que a experiência deveria nos dar, e mantém, aos 84 anos, seu vigor criativo, dedicando-se a grandes pinturas em seu atelier no Rio de Janeiro, onde nos recebeu.

É também uma figura marcada por transições: É um misto do indivíduo nascido no opressivo meio rural do nordeste dos anos 1920 e do indivíduo urbano, assediado pelo trânsito constante de pessoas e pensamentos. É também – onde reside nossa questão – a fusão do artista tradicional, detentor da técnica, da habilidade e que prima pela fatura artística, e do artista inovador e ilógico, que se serve de fontes inusitadas, rompendo convenções com seu trabalho. Nessa dualidade está o cerne da relação entre a fotografia e o seu trabalho, mais especificamente no embate entre a imagem pronta e imagem feita, ou em sua coexistência, uma vez que em determinados momentos não será clara a linha que as divide. A figura central desse embate em sua obra será a mulher, as mulheres de Darel. A sinuosidade de seus corpos, que surgiu reforçada na forma do desenho do artista ainda no início dos anos 1970, é a marca desses trabalhos, que se voltam às figuras das prostitutas, heroínas do submundo urbano que tanto interessa ao artista. Em ambientes fechados, reclusas, escondidas entre lençóis e almofadas ou mesmo exibindo-se, elas permanecem incógnitas, com seus rostos cobertos, sombrios ou fora do quadro. São pessoas reais, cujas vidas por muitas vezes conhecem histórias trágicas e fins abruptos, mas que nas litografias,

desenhos e pinturas, são eximidas da realidade pelo anonimato, e principalmente pelos adornos, por suas vestimentas, pela atmosfera específica criada por Darel. Essa é a visão que o interessa, é a diretriz que ele aprendeu com Morandi nos anos em que esteve na Europa, o ideal de buscar a natureza além das coisas, que acaba por ser encontrada no ente criador, no artista. É a essência da frase de Paul Valéry, que Darel entoa como um mandamento: *na arte não há verdade, o artista cria uma verdade e acredita na verdade criada.*

Dividimos essa dissertação em três capítulos. No primeiro capítulo apresentamos uma reconstrução cronológica do histórico do artista, na qual destacamos os principais eventos de sua carreira. Discorremos também sobre os temas de maior significância de seu trabalho artístico, atentando para suas principais mudanças por meio do comentário e parecer crítico de diversas de suas obras. No segundo capítulo desenvolvemos argumentos direcionados à aproximação da obra de Darel à fotografia, priorizando sua produção artística a partir de meados da década de 1970. Para tanto, nossa estratégia seguiu por duas vias principais: a primeira foi explicitar o interesse e o processo criativo do artista ligado à apropriação e (foto)montagem de imagens fotográficas, e a segunda, foi explicitar o campo temático de interesse do artista. No terceiro e último capítulo realizamos a análise de obras do artista que revelam o uso de imagens fotográficas ou de recursos de linguagem fotográfica, dentro do recorte cronológico proposto, para através delas comentar os principais adventos e mudanças em sua produção. Nesse capítulo apresentamos imagens de obras analisadas em primeiro plano, que estabelecem cada uma um pequeno grupo de análise, ao qual associamos outras obras de Darel ou de outros artistas, pertinentes à discussão do grupo.

CAPÍTULO I - HISTÓRICO

Darel Valença Lins nasceu em 9 de dezembro de 1924, na cidade de Palmares em Pernambuco. A região, tomada por plantações de cana-de-açúcar e usinas, vivenciava a expansão latifundiária, a qual reduzira drasticamente as chances dos pequenos produtores familiares junto ao mercado. Nesse novo cenário do campo, as alternativas do trabalhador comum eram o êxodo ou a permanência como assalariado sazonal. Tais mudanças tiveram igual peso sobre a trajetória da família do artista, cujo avô era um fazendeiro em declínio e o pai, já instalado na vida urbana, um comerciante local. Sua infância foi imersa nessa nova realidade do campo e dividida entre esses dois cenários, a cidade com os pais e a fazenda com os avôs. Desde muito jovem interessava-se por desenho e tinha o incentivo do avô: *(Darel) Menino, aluno do a-bê-cê no colégio de freiras de Catende, já desenhava nas calçadas das igrejas corpos sinuosos de mulheres, causando escândalo.*¹ Aos 13 anos consegue um emprego de aprendiz de desenhista técnico na usina de açúcar do Catende, na Zona da Mata pernambucana, a cem quilômetros de Recife. Sua função era desenhar as peças de maquinário em desgaste, que permaneciam em operação vinte e quatro horas por dia durante a colheita e que precisariam ser substituídas prontamente. Sua experiência nesse trabalho e a vivência do drama rural marcam a conclusão de sua infância e reverberam em diversos momentos de sua futura carreira artística.

Ainda em Catende, em 1939, Darel ilustra seu primeiro livro, de histórias policiais, escrito por um amigo da mesma faixa etária. O material não foi editado comercialmente, mas foi sua primeira experiência com ilustração, com uma tiragem manual de sessenta cópias. Em 1941 muda-se para o Recife, onde tem um emprego de desenhista técnico no Departamento Nacional de Obras e Saneamento, o DNOS. Nesse período frequenta a Escola de Belas Artes do Recife, mas não teve uma experiência positiva por não se adaptar aos métodos de ensino, como comenta o próprio artista: *Só que, a desenhar os torsos gregos e efíges romanas que nos obrigavam a traçar nas aulas, eu preferia reproduzir as fotos de Greta Garbo ou Robert Taylor que via nas revistas. Isso foi o suficiente para que eu fosse expulso da escola.*² Em 1947, através de um episódio inusitado, o jovem artista obtém relativo reconhecimento no Recife. No que foi provavelmente sua primeira

¹ VISÃO. Viagem fez bem a Darel. **Revista Visão**, Rio de Janeiro, 20 out. 1961.

² MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Cartografia Erótica. **Revista Veja**, São Paulo, 13 mar. 1985.

exposição na capital, Darel tornou-se publicamente conhecido, devido a sua obra *Nú 39*, que a tradicional família pernambucana considerou altamente ofensiva à moral. Com a ameaça do fechamento da exposição pela polícia, Darel doa a obra à Associação Brasileira de Imprensa, seção Pernambucana; agora a rixa não era apenas com o artista. O episódio apenas se encerrou com a intervenção do então governador do estado, Agamenon Magalhães: *Deixem de lado essa história do Nú 39 e cuidem mais do feijão*.³

Um ano antes, em 1946, Darel conseguira através do DNOS a transferência para o Rio de Janeiro onde se instala em 1948 inicia seus estudos em gravura com Henrique Oswald, no Liceu de Artes e Ofícios, dando início à sua trajetória como gravador em metal e travando contato com diversos artistas de grande representatividade no cenário brasileiro. Sua primeira exposição de maior porte ocorreu na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro em 1949, com ilustrações e desenhos, já trazendo gravuras em metal. Sobre as quais comentou Aníbal Machado:

O traço largo do desenhista e o corte vigoroso do gravador configuram estruturas maciças de objetos que, pelos valores do claro escuro, adquirem na sombra uma vida de mistério e uma surda irradiação. As figuras, quase sempre alongadas, assumem uma força trágica em consonância com a paisagem de que não se isolam e com a qual, ao contrário, estabelecem correspondências que reforçam o poder expressivo tanto de uma quanto de outras. Já na visão de algumas casas, um toque de lirismo vem atenuar a cristação das linhas e a espessura das sombras: a claridade abre-se nos espaços brancos e uma luz de poesia banha as fachadas que o arvoredado anima.⁴

Como exemplo de sua produção no período, vemos na figura 1 dois personagens em um ambiente urbano e noturno, ambos são figuras esguias e estilizadas, encapotadas. Em primeiro plano uma mulher e em segundo plano um homem, numa cena noturna de um rua com prédios em silhueta organizada em perspectiva e densamente sombreada. A luz direta está presente em porções dos rostos, nas janelas e ao fundo do cenário, na rua iluminada. O artista cria áreas difusamente iluminadas dentro de grandes sombras também, como na maioria do fundo à direita.

³ RODRIGUES, Augusto. **Jornal Última Hora**, Rio de Janeiro, 05 set. 1961.

⁴ MACHADO, Aníbal. Expressões de Darel. **revista Gravuras & Gravadores**, Rio de Janeiro, 01 nov. 1989.

No ano seguinte, Darel inicia seu contato com Oswaldo Goeldi, que apesar de nunca ter sido oficialmente seu professor, era com quem frequentemente se aconselhava sobre seus trabalhos. Foi através de Goeldi que conheceu o expressionismo alemão, marcante em seu início de carreira, como observa Teixeira Leite:

Darel situa com perfeita clarividência a posição de Goeldi na história da gravura brasileira: “Se para Dostoiévski os escritores russos de seu tempo saíram do capote de Gogol, se para Diego Rivera os mexicanos saíram das caveiras de Posada, nós, gravadores e desenhista brasileiros saímos dos becos de Goeldi”. A influência de Goeldi – uma influência antes moral – junta-se ainda, nessas obras anteriores a 1957, a dos expressionistas, sobretudo a de Alfred Kubin.⁵

Aplicando-se no trabalho com a gravura em metal, ainda em 1950, recebe o prêmio Parkes de melhor gravador em metal pelo Instituto Brasil – Estados Unidos e é também premiado com a medalha de prata em gravura no Salão Nacional de Arte Moderna, ambos no Rio de Janeiro. Frederico Moraes comenta esse período da trajetória do artista no Rio de Janeiro, destacando a influência literária de Dostoiévski:

Leitor de Dostoiévski desde os 17 anos, nele encontrou uma saída para expressar sua profunda revolta social, sem cair no panfleto. Em Dostoiévski estava inteira, a Catende de sua juventude, o mesmo clima de opressão e injustiça. Assim, mesmo antes de ser chamado pela editora José Olympio para ilustrar *Amos e Servos* do autor russo, já havia realizado, em 1947, algumas gravuras sobre temas Dostoiévskianos – noturnas, densas, dramáticas.⁶

Nesse início da década de 1950, suas obras eram principalmente gravuras em metal monocromáticas, representando cenas urbanas com personagens e ambientes do chamado “submundo urbano”, casas antigas da Lapa, prostitutas, marinheiros e transeuntes noturnos, suas figuras quase sempre se apresentavam em ambientes internos e sombrios. Nos anos seguintes, continua com sua carreira artística com participações em salões e concursos, com destaque para o Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1949, no qual

⁵ LEITE, José Roberto Teixeira. **A gravura brasileira contemporânea**, Rio de Janeiro, 1965.

⁶ MORAIS, Frederico. Texto de apresentação da mostra individual de desenho, técnica mista e pastel de Darel Valença na galeria Bonfiglioli, São Paulo, jun. 1985.

recebe menção honrosa. Têm também nesse período, suas primeiras experiências como professor. Em Minas Gerais, na fazenda do Rosário, próxima a Belo Horizonte, leciona juntamente com Augusto Rodrigues e Poty num programa de cursos para crianças com necessidades especiais, elaborado por Helena Antipoff. Em São Paulo, é convidado a ministrar um curso de gravura em metal do MASP. Neste momento é provável que Darel já estivesse em vias de desligar-se do DNOS.

Outro exemplo do trabalho do artista em sua primeira década no Rio de Janeiro, está na figura 2, na qual há duas figuras humanas interagindo, a da esquerda, em silhueta e em destaque, é uma figura feminina, que parece dançar ou se exhibir, curvando seu corpo de maneira insinuante. O desenho se constitui por linhas e massas definidas, de diferentes cinzas e pretos. A composição é organizada em perspectiva, partindo do plano de fundo e ordenando as relações de proporção entre as duas. O ambiente da cena é similar aos ambientes descritos por Dostoievski: fechado e soturno, um tanto opressivo e rústico, aqui com trejeitos de subúrbio, como insinua os ornamentos ao topo da porta iluminada e os ladrilhos do chão. A natureza das figuras é desconhecida, ambas surgem em sombras e não têm feições identificáveis. O caráter mais narrativo da cena consiste na relação entre essas duas figuras, e na impressão criada no contexto ao envolver um ambiente sombrio e duas figuras frente a frente, uma das quais possivelmente exibindo-se para a outra.

Também nos primeiros anos da década de 1950, Darel inicia-se no meio da ilustração editorial, convidado por Samuel Wainer do jornal *Última Hora*. Trabalho que aceitou com a condição de exercer sua liberdade criativa sobre as ilustrações. Isso o levou ao inevitável contato com a litografia, principal método de reprodução comercial de imagens em larga escala no período. A técnica, ensinada informalmente nas próprias editoras e gráficas das publicações, chegou até o artista através de seus trabalhos no jornal *Última Hora* pelo contato com o litógrafo Bacalhau, da antiga Estamparia Colombo, gráfica do Rio de Janeiro de propriedade de Raimundo Castro-Maia.

Em 1952, ilustra com litografias *O Auto da Mula do Padre*, do escritor também pernambucano Hermilo Borba Filho, e participa do SNAM do Rio de Janeiro recebendo o prêmio de viagem ao país, com uma gravura em metal. Um ano depois, realiza uma importante exposição individual de gravura em metal no MASP e torna-se diretor técnico da Gráfica de Arte S.A., encarregando-se das edições do grupo Cem Bibliófilos do Brasil,

pelo qual ilustra o álbum de poemas *O Marinheiro e a Noiva*, de Joel Silveira e organizado por João Cabral de Melo Neto. Nesse momento, já ilustrava diversas publicações, dentre elas: *Última Hora*, *Diário de Notícias*, *O Jornal*, *Flan*, *Senhor*, *Manchete* e *Revista da Semana*. Em 1954, inicia um grande trabalho de ilustração, composto de 58 matrizes de água forte para a obra *Memórias de um Sargento de Milícias*, cujas cópias da tiragem de 119 exemplares somam 6902 gravuras, todas aquareladas por Darel. A extensa encomenda foi concluída em 1957. Na figura 3, vemos uma edição do romance trazendo a ilustração em cores, o reconhecível desenho expressivo do artista aqui é mais sintético e com exceção de algumas hachuras não há sombras mais densas. A cor estrutura a composição contrapondo com grandes áreas em branco.

Incentivado por Raimundo Castro Maia, o artista ministra o que foi provavelmente o primeiro curso de litografia artística no Brasil de 1955 a 1957, como professor contratado pelo diretório acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Instala uma oficina litográfica num apartamento na rua Taylor, na Lapa, onde ocorriam as aulas, com ele trabalhava o impressor e seu mentor técnico na litografia, João Bento. Nesse momento participa de suas primeiras exposições no exterior, coletivas organizadas pelo Itamaraty, exibindo obras pela América do Sul (Colômbia e Chile) e Europa (Alemanha, França e Espanha).

Ao final da década de 1950, o êxito da parceria com grupo Cem Bibliófilos do Brasil garante que, para seu próximo trabalho com o grupo, Darel elabore com o escritor Léo Vitor as chamadas Edições de Arte, trazendo em material e formato de luxo edições numeradas com textos e gravuras originais, impressas em séries, por um preço acessível. O primeiro volume, publicado em 1956 num total de 110 exemplares, trazia o a compilação de contos *Círculo de Giz*, de Léo Vitor, ilustrados por dez litografias de Darel. O escritor, com um histórico de problemas psicológicos e longas internações em hospitais psiquiátricos, suicida-se na década de 1970. Em artigo do jornal *O Globo* de 1990, Sheila Kaplan comenta, em entrevista com o artista suas impressões acerca da ilustração:

(...) hoje o desenhista que ilustrou tantas obras literárias nos anos 50 acredita que diante dos novos meios visuais desenvolvidos nesse fim de século a ilustração já não faz muito sentido. Embora sem se enveredar pela abstração, ele nunca foi um ilustrador descritivista. Sempre buscou criar uma obra independente, apenas inspirada pela essência das obras

literárias que ilustrava: - “Eu lia, sentia e criava uma outra coisa. Nada muito diferente do que ocorre atualmente. Meus desenhos brotam de encontros com coisas que me impressionam. Pode ser uma paisagem, uma maçã uma mulher, um gato” (...)⁷.

Em 1957, recebe o prêmio de viagem ao exterior do SNAM com a litografia *Um Ciclista*, (fig. 4) atualmente em posse do acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. A obra traz novamente o cenário urbano de densas sombras e aqui monumental, opondo-se à figura diminuta de um ciclista que transita entre tais prédios. Aqui o artista propõe uma arrojada solução visual/narrativa em sua composição, pois a figura do ciclista em silhueta se contrapõe a um fundo branco delimitado por uma larga moldura geométrica e irregular, na forma de um prédio. Incidental ou não, essa área delimitada e não sombreada sugere uma cena dentro de outra cena.

Com seu prêmio de viagem ao exterior o artista inicialmente declara-se motivado a encontrar no antigo continente algum mestre de gravura detentor de técnicas por ele ainda desconhecidas. Darel vive na Europa do início de 1958 a 1960, residindo em onze países, segundo o itinerário: Itália, Alemanha, Áustria, Suíça, Holanda, Dinamarca, França, Bélgica, Portugal, Grécia e Espanha. Durante a viagem, deteve-se mais na Itália, onde conviveu com Afro, Chiarrochi, Morandi, Nino Macari e Santomaso. Desse grupo, foi Morandi quem mais colaborou para seu aprendizado, motivando-o a indagações mais críticas quanto à filosofia da arte, e menos ao apuro técnico de suas modalidades, que tanto interessava ao artista brasileiro até então. Darel reconhece a devida importância desses artistas, no entanto, por várias vezes se declara descontente com a forte tendência ao tachismo dos gravadores europeus de maneira geral, característica nesse período de pico da abstração informal européia. Ainda na Itália monta um ateliê onde realiza experiências em gravura e ingressa timidamente no mercado europeu. Em 1958, tem uma exposição individual de gravuras na galeria Il Siparietto em Roma.

Acreditamos, que sua viagem acabou por oferecer-lhe um desenvolvimento muito mais ligado ao pensamento na arte do que à técnica propriamente dita, a despeito dos objetivos iniciais do artista. Darel visita inúmeros museus, com especial importância para os museus dedicados à arte moderna, entrando em contato com obras e artistas distantes,

⁷ KAPLAN, Sheila. Clima de mistério. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 1990.

cultural e geograficamente. Faz menções em entrevistas a Kandinsky, Goya e Van Gogh. Conhece e admira-se com a escola de Ulm, significativa para o concretismo brasileiro, especialmente pelas premissas do ensino de arte adotadas pela mesma:

Os Concretistas de Ulm têm um sentido que me parece justo da arte concreta. Não distinguem entre belas-artes e arte industrial, dão a mesma importância a um rótulo de garrafa e a um quadro. Ali, formam-se artistas que serão aproveitados na vida de todos os dias, porque aprendem noções básicas de forma, cor, composição, função e tantos outros ensinamentos aplicáveis nas atividades modernas. (...) Acredito que a escola de Ulm tem a verdade, mas por temperamento não aceitaria viver ali. Ficaria muito triste. Tenho uma expressão mais intuitiva.⁸

De uma maneira geral, a viagem à Europa proporcionou-lhe diversas formas de amadurecimento. A primeira, colocando-o em contato com obras e artistas distantes do Brasil (em espaço e em pensamento); a segunda, conflitando seu conhecimento técnico com o europeu; e a terceira, mais importante e decorrente das duas primeiras, foi o aprimoramento de seu olhar crítico para sua própria produção. Parece-nos que o artista passa a ter mais cautela antes de desenhar cada novo traço depois de sua viagem, equilibrando-se entre técnica e expressividade. Em seu caso mantém o apuro técnico, mas busca abertamente novas soluções criativas para seu trabalho. A despeito de sua produtiva estadia na Itália, confessa que foi a Espanha que lhe despertou o maior interesse, e que posteriormente o levaria a grandes mudanças em sua obra, como comenta em entrevista de 1960 concedida à revista *Mundo Ilustrado*:

Não sei a que posso atribuir isso, mas fiquei sem ânimo nem inspiração para trabalhar. Não sei se era a falta de ambiente ou o excesso de responsabilidade que me impunha o contato com as telas dos grandes mestres nos museus que visitava quase diariamente. O fato é que passei um longo tempo sem fazer nada de bom. A Espanha é uma coisa misteriosa. Todo esse período, não sei porque, fiquei sem entusiasmo pelo trabalho. Na Espanha, também

⁸ Darel Voltou pintor e entusiasmado com a escola de Ulm, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 jan.1960.

não sei porque, o entusiasmo explodiu dentro de mim. O poeta João Cabral de Melo Neto julga saber a razão disto e se refere a nós, os pernambucanos dizendo ‘nós os ibéricos’ (...).⁹

De volta ao Brasil, em janeiro de 1961, Darel abre uma exposição na galeria São Luis, em São Paulo, com os primeiros metais da série *Cidades* (fig. 5) e com uma extensa série de desenhos, realizados em bico-de-pena e aguadas. Tais obras são o resultado da sua estada na Espanha, especialmente da inspiração que encontrou em diferentes elementos de sua paisagem, planícies e topografias que se misturam com arquitetura urbana atual e, em meio à qual, surgem construções medievais. Dessas imagens de memória o artista recria e inventa suas cidades, baseadas na interação dos elementos que as compõem. Tais cidades existem por si só, não há presença nem indícios arquitetônicos da presença do homem, como ruas ou calçadas, a cidade é apenas insinuada pelo desenho, é um conjunto de linhas que se organiza na forma de um horizonte, com suas curvas e desníveis topográficos de onde emergem estruturas como torres, edifícios e telhados.

Darel trabalha com linhas finas e elegantes, de diferentes espessuras traçando horizontes e definindo áreas, preenchendo-as com hachuras, como em notações rápidas de um esboço. Equilibra suas composições fazendo um atencioso uso dos brancos e finalizando suas obras em imagens de cidades e paisagens texturizadas, entrecortadas por inúmeras linhas que ainda assim culminam no desenho leve de sua Espanha imaginária. O artista passa a chamar mais a atenção do público e da crítica por seu desenho, cuja musicalidade, ritmo e expressividade levam-no a ser reconhecido como detentor de uma grafia específica, nervosa e rápida, mas ainda assim, de seu inteiro domínio.

Darel já era conhecido do público e da crítica principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas com a série das *Cidades* atingiu o reconhecimento nacional. Além de representar um grande amadurecimento de sua obra, os metais dessa série, em certo ponto, flertavam com um abstracionismo mais livre, muito em voga no Brasil dos anos 1960, contribuindo para a popularidade do artista. Mário Pedrosa escreve a respeito da exposição dessa série, comentando o desenho de Darel e suas novas escolhas como artista após a experiência de dois anos na Europa:

⁹ GUTEMBERG, Luiz. Darel. Quero ser eu mesmo. A arte exige qualidade para existir. **Revista Mundo Ilustrado**, Rio de Janeiro, 1961.

Antes de seguir para a Europa, era Darel um consciente gravador da escola do mestre Goeldi, duro, austero, todo dado ao mister da gravação com devotamento e talento, sem dúvida, mas ainda sem distinguir-se como personalidade. (...) O que o artista trouxe da Europa e o em que aqui prosseguiu, é outra coisa. Cansado de tanto ‘saber’, jogou de lado todos os truques que se aprendem a todo momento (...) e, reduzindo-se aos meios mais simples e diretos, entregou-se Darel à cata de duas coisas fundamentais: a adequação desses meios elementares à natureza de sua própria expressividade e ao aprofundamento de sua sensibilidade plástica. A que grau de essencialidade básica deve descer um gravador, sem que mude de gênero ou mesmo de maneira? Ao desenho e só ao desenho. Desenhar assim é reduzir a atividade artística à mais tênue relação do artista com o mundo exterior, ou esse alçapão de tantos artistas que é chamado matéria. Com essa pobreza Darel ganhou a liberdade. Com essa liberdade, adquiriu uma disciplina nova, que vem de sua visão da natureza e dos meios elementares para traduzi-la em imagens. A visão que o empolgou foi a da Espanha, das suas montanhas áridas e puras, das suas paisagens urbanas que se confundem com a paisagem rural (...).¹⁰

O ano de 1963 marcou sua carreira; o artista recebe o prêmio de melhor desenhista brasileiro na VII Bienal de São Paulo, e falece Oswaldo Goeldi, seu mentor extra-oficial. O falecimento de Goeldi coincide com o início ainda tímido de uma incursão de Darel pela pintura, que juntamente com a gravura em metal e o desenho, constituem suas três principais modalidades praticadas nesta década. Por volta de 1965 seu tema começa a se modificar, surgem novas e importantes figuras dividindo o espaço com as cidades inventadas: as máquinas, os anjos e as multidões (figs. 6, 7, 8 e 9). Define-se, de maneira geral, uma fase mais clara, construtiva e espaçosa na qual o homem aos poucos começa a surgir e se fazer coletivo na paisagem. Darel cria máquinas impossíveis, ilógicas, máquinas de não fazer nada, que surgem monumentais e estranhas em suas composições, apresentam-se como amontoados indistintos de engrenagens e correias. Tais figuras, na maioria das vezes, surgem lado a lado com o homem, representado por figuras humanas também indistintas, que interagem com as máquinas e que, por sua diferença de tamanho com essas, revelam-se monumentais. Tais imagens não possuem o caráter de competição com a figura humana, mas sim de coexistência, numa espécie de funcionamento conjunto. Dessa mesma

¹⁰PEDROSA, Mário. Darel Desenhista. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 jan. 1961.

forma, surge uma nova figura, misto de anjo e máquina, alongada e vestida em túnica, que flutua num espaço vazio ou sobrevoa a cidade inventada. Tais figuras são amálgamas de corpo e engrenagens, num contraste entre o caos da máquina fantástica e a sutileza do anjo.

Na figura 8 notamos a opção do artista em dividir o espaço da composição em 4 painéis, criando diferentes focos, representando diferentes momentos do mesmo evento. Esse recurso surge timidamente na década de 60, flertando com a idéia de multiplicar uma cena ou dividi-la em diversos intervalos, por vezes envolvendo uma ordem narrativa de eventos, como num copião de fotografia ou mesmo numa história em quadrinhos. Darel desenvolverá essa solução compositiva em alguns de seus trabalhos futuros, especialmente a partir do final da década seguinte, quando a figura humana reassume a posição de destaque em sua obra. Aqui, envolve o homem e a máquina, explorando seus contrastes, e, ainda que em meio a um paradoxo, discute a interação desses opostos. Sobre esses trabalhos, declara-se fortemente influenciado pelo romance *Colônia Penal* de Franz Kafka, no qual existem máquinas fantásticas empregadas na tortura de prisioneiros, trazendo para seu trabalho a dualidade entre o corpo e a máquina. Há também críticos e autores que apontam, nessas imagens do artista, uma metáfora tardia de Catende e da massa humana coexistindo com as engrenagens da usina.

Notamos também nesse momento as imagens das multidões. O artista parte do mesmo princípio das cidades com a vista aérea e as arquiteturas; contudo, o observador está agora mais próximo, definem-se melhor as ruas e prédios, assim como seus detalhes. Dessa distância são vistas pequenas figuras humanas aglomeradas, uma massa coletiva de pequenas e indistintas pessoas, constituída pela mesma grafia da cidade, voltada ao ritmo e à expressividade, apresentando-se em áreas de maior e menor adensamento. À medida que a visão do observador se aproxima, as cidades tornam-se mais compatíveis com a figura humana, em comparação com as primeiras cidades inventadas; o espaço organiza-se em perspectiva, os elementos arquitetônicos são mais inteligíveis e a figura humana insere-se nessa composição, pois vemos ruas e pontes, estruturas usadas para o deslocamento de pessoas por esse ambiente. O artista prossegue nesses mesmos temas até 1975, trabalhando e expondo regularmente e com boa representatividade e aceitação crítica. Em 1968 realiza 12 gravuras em metal para ilustrar um álbum com textos de Clarice Lispector, escritora com quem travou importantes diálogos e manteve duradoura amizade. Após visita à

exposição *Darel – Pintura e Desenhos*, na Galeria Cosme Velho, em São Paulo, a escritora comentou em artigo:

(...) As cidades inexistentes que ele cria e que parecem despovoadas, os seres humanos esmagados pela máquina – e tudo isso na atmosfera penumbrosa do sonho, um realismo que nós reconhecemos como se fosse nosso: beleza e pesadelo marcam a obra de Darel. Como se podem unir estas duas palavras – só Darel sabe porque ele vive seus sonhos, não como homem irreal, mas como um homem. Quem habita as enormes cidades, senão o próprio Darel que as sonha e idealiza? Sonhar e idealizar são o ideal de um homem, de uma mulher. Em Darel, além da parte artística propriamente, há uma preocupação com a totalidade do ser humano em sua plenitude. O choque impotente do indivíduo diante da máquina. As cidades escuras onde uma ou outra janela de luz acesa atestam que elas são habitadas. Psicanalizando ou não, trata-se de um grande artista e tenho que falar no resplandecente mistério de sua obra. Dela emana, tanto da gravura, quanto do óleo e do desenho o grande mistério de viver.¹¹

No mesmo ano, Darel é convidado pelo embaixador Vladimir Murtinho a projetar 5 painéis em óleo sobre tela para o Palácio dos Arcos, sede do Ministério das Relações Exteriores em Brasília, trabalho que lhe rende uma exposição dos estudos para os painéis em 1969, no Museu e Arte Moderna do Rio de Janeiro. A obra é composta por três estágios: no primeiro, uma máquina voadora sobrevoa uma cidade deserta; no segundo, a máquina se aproxima do solo e abaixo surge uma multidão assustada; no último a multidão desaparece e a máquina se distancia. A proposta da obra é representar o medo do desconhecido, possui uma paleta reduzida e voltada ao alto contraste com preto, cinza, azul e rosa. Uma característica marcante dessa obra é a opção do artista em fragmentar a composição em três painéis, narrando uma ação contínua dividida em três intervalos, valendo-se desse novo recurso narrativo assim como na obra *Máquinas Fantásticas*, do mesmo período, comentada anteriormente.

Ainda sobre seu interesse em pintura, destacamos uma importante incursão de Darel nessa nova esfera. Em maio de 1972 o artista inaugura uma exposição voltada especificamente à pintura na galeria No Sobrado, no Rio de Janeiro, composta por 31 telas

¹¹ LISPECTOR, Clarice. Diálogos Possíveis. Darel. *Revista Manchete*, São Paulo jul. 1978

nas quais ele não nega suas características de artista gráfico, mas as faz coexistir com a pintura, que sempre foi um de seus grandes interesses. O universo urbano ainda é seu tema principal, dividido entre as cidades, multidões, as máquinas associadas às figuras humanas, em meio as quais timidamente surgem novas figuras, como monumentos e arcos-íris. Apresenta também três estudos para a pintura *A Decapitação do Rei*, que será finalizada em grande formato (500 x 800cm), único tema totalmente novo apresentado na exposição. A aspereza dessa última obra remete aos trabalhos do início de sua carreira, sendo realizada com o grafismo característico do artista: ágil, leve e luminoso. O principal ponto comentado pela crítica nessa ocasião foi a transição do desenho para a pintura na obra de um artista considerado tradicionalmente um gravador:

Vemos que o artista teve a cautelosa sabedoria de, ao passar da tinta líquida para a pastosa, não romper com aquilo que conquistara, nem dar um salto no escuro. A arquitetura ainda é o tema dominante, mas não são necessariamente construções isoladas encasteladas em morro. Há praças, freqüentemente a multidão se agita nas ruas, e surgem também outros temas, como máquinas e músicos. O importante é que a pintura mantém-se (...) predominando o branco esfumado, os pretos, os cinzas, azulados, são bem pequeninas as pinceladas de reduzidas zonas de amarelo, ou vermelho, que funcionam antes como pontos de luz. A função principal no quadro ainda é desempenhada pelo branco. (...) Quando o artista não resiste à tentação de aumentar e variar o comparecimento das cores, o resultado é ruim como nos 'Arco Íris' 16 e 8, que esmagam a construção das linhas.¹²

Trata-se, portanto, de uma transição marcada pela sutileza, pela predominância da visão de desenhista, que explora a construção de um espaço pictórico com o uso de linhas e campos de cor semelhantes aos encontrados na gravura, ao invés das massas de cor, emblemáticas do processo pintura tradicional. De fato, a maior importância da pintura para Darel nesse momento é o sutil aparecimento da cor em suas obras, que, futuramente, será explorado pelo artista não só na própria pintura e também no desenho e na litografia.

No final de 1973, abre uma exposição de óleos sobre tela na galeria Múltipla, em São Paulo, a qual causou especial interesse entre suas outras mostras de pintura por trazer

¹² D'HORTA, Arnaldo Pedroso. Do desenho à pintura, uma só personalidade. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 10 mai. 1972.

também 15 litografias inéditas, com tiragem de 20 exemplares, considerada baixa. Entre elas destacaram-se as séries de litografias *Eróticas* e *Videntes*, com figuras femininas em destaque, cercadas por um ambiente urbano noturno, inventado. Como já observado sobre o tema das multidões, o artista volta a aproximar o olhar do espectador de sua cena urbana, sendo possível observar essas figuras em seus detalhes. Tais inovações naturalmente atraíram a atenção da crítica, que passou a levantar questões sobre uma nova orientação no tema de Darel.

Nas figuras 11 e 12 vemos detalhes das litografias das séries *Eróticas* e *Videntes*. Considerando essas figuras notamos que elas caminham pelo chão, por cenários com traços de arquitetura urbana; são figuras femininas um tanto mais proporcionais, em comparação aos anjos, e, portanto, mais humanas. Figuras que, em alguns casos, parecem olhar para o observador, e que se vestem de maneira exótica e sensual, expostas ou caminhando por um ambiente soturno. Edla Van Steen, dona da galeria, declarou na época: “Esta não é mais uma exposição de Darel, e sim uma importante mostra de novas fases e descobertas de um grande mestre da gravura brasileira”.¹³

Essa exposição traz, provavelmente, os primórdios da extensa obra que o artista desenvolverá baseado na figura feminina nas décadas de 70 e 80, envolvendo-se profundamente com a representação da figura humana e reinventando sua visão sobre o tema urbano. A produção pequena e tímida dessas litografias de 1973 aponta para a necessidade do artista de buscar novos caminhos para sua produção. Assim, recorre a uma modalidade de seu domínio – aqui a litografia – para trabalhar com mais liberdade, quase como em estudos despreziosos. Trabalhando dessa forma, é provável que qualquer artista crie obras de alguma importância em seu universo pessoal e significantes no desenvolvimento de sua linguagem, como apontamos nesse caso. Arnaldo Pedroso d’Horta, num artigo para o jornal *O Estado de São Paulo* escreveu que Darel:

(...) mostra nessa exposição, dois aspectos de seu trabalho cuja apresentação simultânea não facilita uma compreensão do rumo para que se dirige. (...) Nestas gravuras, pertencentes às séries *Eróticas* (que de eróticas nada têm) e *Videntes*, vemos cenas de ruas, feitas como em rápida notação, em instantâneos nervosos. O n° 9 tem uma motivação de

¹³ JORNAL DA TARDE. Darel e seu álbum de litografias. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 20 ago. 1973.

motocicleta, apresentado em traços grossos, enquanto no fundo há coriscos de risquinhos indicando a paisagem urbana em construção. (...) no nº 2 uma estranha figura ao fundo, com uma espada enfiada na cabeça e tendo ao lado uma espécie de macabro vampiro feminino, mascarado; (...) a destacar o nº 6, dividido em três segmentos, pelos quais passam personagens que se entre-observam – *Em Trânsito* – é, aliás o adequado título.¹⁴

A exposição desperta a atenção por sua incongruência em relação à obra mais conhecida do artista, trazendo novos elementos ao seu trabalho que flertam com suas obras da década de 1950, mas que, agora, desdobram-se a partir das *multidões* e *dos anjos*, primeiras figuras humanas a dividir o espaço com as cidades inventadas de Darel. Aqui o artista exercitará novas liberdades criativas na busca de soluções para a representação da figura e do fundo, atingindo resultados peculiares tanto para o espaço de cena representado quanto para o espaço compositivo das obras. Trata-se da possível origem de elementos que povoarão densamente suas obras dos anos 80, trazendo a divisão de uma imagem em múltiplos focos diferentes de visão/narração/ângulo, a presença de figuras adornadas (o macabro vampiro feminino) e a atmosfera surreal e fantasiosa das cenas. Destacamos a atenção crescente de Darel para essa atmosfera específica das cenas, não se trata mais de uma visão geral de uma cidade inventada, não são pessoas quaisquer na multidão. Em detrimento da impessoalidade, há indícios de um clima, uma impressão específica da cena, derivada das características do arquétipo de seus personagens.

Em meio às exposições realizadas nos anos seguintes, destacamos duas delas no exterior, com desenhos e aquarelas, organizadas pelo Itamaraty: em 1975 no Palácio de Belas-Artes da Bélgica e em 1977 na Cat Gallerie na Dinamarca. No Brasil, Darel continua trabalhando e expondo em óleo sobre tela. E em 1976 realiza uma mostra retrospectiva de seus últimos doze anos de trabalho, na galeria Oficina de Arte em Porto Alegre. O ano de 1978 traz um importante evento para sua carreira: em entrevista ao *Jornal do Brasil*, Darel declara ter vivido um período de crise pessoal e depressão, por muitas vezes ligada às dificuldades de relacionamento com seu próprio filho. Dizia-se inconformado com a impunidade no mundo, com as guerras e o sofrimento. O que reverberou em sua obra, fixando-se, por um determinado período, em temas de violência e morte (no qual foram

¹⁴ D’HORTA, Arnaldo Pedroso. Da gravura à pintura e as trucagens de Darel. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 20 set. 1973.

realizados os estudos de *A Decapitação do Rei*). Tal fase foi superada aos poucos com o auxílio de análise e pelo contato com um novo grupo de amigos, jovens da baixada fluminense, em sua maioria estudantes de belas-artes. Segue um trecho da entrevista no qual Darel comenta tais eventos:

Tudo começou há mais ou menos sete anos, quando eu entrei numa de horror, pavor mesmo, comecei a questionar o juízo final, Nagasaki, Hiroshima, crimes pavorosos repassavam constantemente a minha cabeça. Voltei a fazer análise, procurei padres, psicólogos. Estava obsessivo, como aliás sou para criar, não para sofrer. Na época, comprei o Réquiem de Berlioz e passava o dia todo escutando, assombrado com a convicção e a grandiosidade fantástica, no crescente generoso do juízo final (...)Eu morria de inveja de Berlioz, não tinha a menor convicção em relação a um julgamento final e justo. Um dia perguntei a uma dessas garotas adolescentes dos quadros o que iria acontecer depois da morte e ela me respondeu: vamos curtir um belíssimo visual. E o bandido, assassino, o criminoso terrível? Também vai curtir um belíssimo visual. Foi a partir dessa duas frases, e obviamente da minha terapia, que me auxiliou a aceitar a juventude, que encontrei a resposta para o meu grande drama. Senti uma generosidade na garota, um perdão espontâneo e uma forma de viver incondicional, e eu todo condicionado à espera de uma justiça social.¹⁵

O artista passa a realizar desenhos e gravuras de tais jovens e, em 1979, abre uma grande exposição no espaço Gravura Brasileira, com litografias e desenhos a lápis de cor e pastel. Essa exposição é um marco das mudanças em seu trabalho: as figuras humanas continuam em destaque, mas sem a escuridão e morbidade anteriores. As obras são agora povoadas por personagens jovens e soltos, informais. Mostrando-os de perto, mas sem o interesse em retratá-los, Darel aprofunda sua busca por movimento, representando esses jovens em recortes seqüenciados de um momento, divididos em painéis, mostrando-os em lances de desnudamento que beiram a inocência e flertam com a malícia. Essa divisão de uma cena em painéis é explorada e reforçada pela figura do espelho, que duplica a imagem e oferece um novo ângulo ao observador. Aumenta-se a sensualidade das imagens: “Estou sempre em torno do erótico, sem nunca chegar a ser pornográfico. Não tenho um método,

¹⁵ BRAGA, Suzana. Darel Valença uma obra construída com a ajuda dos gatos e dos anjos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 set. 1979.

um processo, uma trajetória definida de trabalho”¹⁶, declara o artista. Aumenta também a verossimilhança de suas figuras humanas. Sua figuração desenvolve-se em novas direções, aproximando-se do real por essa representação verossimilhante e aproximando-se da fantasia pelo tema ou contexto de suas cenas. O característico desenho de linhas retas e ângulos dá lugar a formas sinuosas repletas de curvas e movimento. A cor, agora em profusão, espalha-se por toda a composição, não mais como uma área confinada e definida pelo desenho, mas define-o e envolve-o, por completo. Explora as texturas dos materiais, dos pastéis aveludados para trabalhar toda a gama de cores da pele de belas jovens. Suas obras perseguem uma atmosfera específica, impregnando-a de características humanas, permeada pela nostalgia, pelo companheirismo, iniciando uma fase clara e lírica em seu trabalho. Comenta o próprio artista:

Os meus desenhos sempre manifestam o lado poético deles (...) graça e poesia que têm. Esta poesia se expressa em pinceladas rápidas e traços e esboços fortes, instantâneos, mulheres carregando gatos, penteando-se despidas ou se exibindo nos espelhos múltiplos e camas redondas de motéis. Ou então são grupos de rapazes e moças que olham entre o agressivo e o debochado para o artista e o público.¹⁷

Tais características começam a definir suas novas obras e serão aprofundadas, criando um diálogo entre a fantasia e o real que será o alicerce da obra de Darel a partir da década de 1980, sobre o início desse período comenta Roberto Pontual:

O figurativismo de Darel, no entanto jamais se reduziu ao ponto de chegada, como se desejasse fixar os dados do real na sua evidência imediata. Pelo contrário, foi sempre instrumento para o comentário e a transcendência desse real primeiro, submetendo-o bem mais a um nervoso, às vezes dramático dispositivo fantástico do que as formas pousadas e construídas de elaboração do espaço, em papel ou tela ¹⁸.

¹⁶ FONSECA, Elias Fajardo. Darel na Gravura Brasileira; Um artista maduro contempla e desenha – Os jovens. **jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 30 set. 1979.

¹⁷ Idem.

¹⁸ PONTUAL, Roberto. Darel, adolescência em espelho. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 out. 1979.

Nas obras concebidas a partir da convivência do artista com o grupo de jovens, a exemplo das figuras 14 e 15, há uma informalidade característica dos personagens, que passam a ser vistos ainda mais detalhadamente. Desenhando-os de observação, o claro-escuro e o modelado ganham mais importância; o desenho e a litografia nesses trabalhos permitem maiores sutilezas e sinuosidades às linhas na representação dos corpos seminus das jovens, surgindo cada vez mais volumosos, revelando uma sensualidade latente na obra de Darel. Em comparação com as obras de *Eróticas* e *Videntes*, que ainda traziam linhas duras e angulosas e a estilização característica do trabalho de Darel gravador, há um largo salto no desenho dos novos trabalhos, levando-o em diferentes direções das quais a gravura em metal o levaria. As novas figuras, embora mais verossimilhantes, não são retratos, e serão também estilizadas pelo artista, mas de uma nova maneira. A composição das cenas e dos espaços em que se apresentam são mais sintéticas, insinuando alguns planos por através de grandes áreas escuras em contraste com corpos luminosos e volumosos. A figura do gato surge com certa frequência, repleta de movimento, sempre em contato com as figuras humanas.

Esse período de sua carreira deu origem a uma inusitada empreitada em 1979: a instalação do *Babilônia*, um bar situado num casarão em Petrópolis, pertencente a seu irmão, Aurino Valença Lins. O bar teve curta duração, cerca de três meses, e foi freqüentado por jovens estudantes, artistas e célebres boêmios, como Jaguar e Vinícius de Moraes. Tal evento rendeu a maior pintura de Darel, o *Painel do Babilônia*, executado em óleo sobre tela medindo 380 x 250 cm, trazendo diversas cenas de jovens mulheres, ora com gatos, ora com amigos. A obra foi exposta pela primeira vez na galeria *Ache* em Ipanema, no Rio de Janeiro em 1981 e atualmente faz parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Em 1980, inicia uma longa série de litografias nos ateliês *Ymagos* (com o qual já trabalhava desde 1973) e *Almavera*, em São Paulo. Além de retornar a um suporte de seu domínio, o artista explora mais intensamente o tema dos jovens e das figuras femininas nas litografias em cores. Nesses ateliês foram produzidas algumas das obras expostas numa extensa mostra individual de Darel em Porto Alegre em 1981, dividida em duas exposições simultâneas: a primeira, com litografia, desenho e óleo sobre tela na galeria Guignard; e a segunda, com aquarela, gravura em metal e têmpera-ovo na Galeria do Centro Comercial.

O volume de obras expostas gerou um frenesi na mídia impressa, o que colaborou para uma grande visibilidade do novo trabalho de Darel, com as figuras femininas. A exposição das séries *Nordestinas* e *Almofadas* reafirma seu novo momento, encarnando aqui a figura da mulher como personagem do submundo do sexo, desenvolvendo seu interesse em representar uma atmosfera específica em suas cenas. Confirmado pelo artista em entrevista ao autor, tais séries surgem a partir de uma visita do artista ao Recife no fim da década de 1970, quando encontra um prostíbulo instalado no antigo casarão de seu avô, na rua da Concórdia:

Quando meu pai esteve muito ruim [de saúde] eu fiquei na casa de minha avó, eu tinha uns 10 anos, ficava na rua da Concórdia. Aí, uma vez eu fui ao Recife e queria rever essa casa, quando cheguei lá era um pardieiro, um foco de prostitutas, de todos os jeitos. Então eu passei a conviver com elas, e fiz uma série de desenhos que chamo Rua da Concórdia. Uma delas [prostitutas] suicidou-se, pulou do 11º andar, eu convivi com tudo isso.¹⁹

Darel se interessa por aquelas figuras, e assim como com os jovens no Rio de Janeiro, convive com elas, conhece-as e, da mesma forma, produz um grande volume de obras baseado em seus desenhos e fotografias realizados no local. Em entrevista concedida em agosto de 1985, o artista comenta o período do surgimento dessas figuras femininas e dos prostíbulos em sua obra e traça paralelos com outros artistas através desse tema:

Desde o século XV, Carpaggio fez as coisas mais bonitas em termos de bordéis (...) depois veio o Toulouse-Lautrec que conseguiu fazer obras realmente geniais sobre esse tema. Não é por necessidade erótica que fico atraído pelo tema, mas pela forma, pelo sensualismo das roupas, do penteado, da maquilagem. Esses aspectos me causam grande interesse visual e muito pouco sensual. Muita gente procura fazer sensacionalismo, como se eu fosse um cara que freqüentasse habitualmente os bordéis, tomasse absinto e enchesse a cara (...)
(...) As prostitutas (...) dizem coisas através da maneira como se vestem, o que traduz o interior de cada uma delas.²⁰

¹⁹ Entrevista concedida ao autor em 21/11/2007.

²⁰ Darel Valença Lins. **Jornal Auxiliar**, São Paulo, jul. 1985.

Dessa forma, passa a representar as mulheres do casarão em seu ambiente, desenhando cenários com poucos traços e sombras, que definem almofadas, lençóis e camas, sem constitui-lo de forma literal, mas insinuando-o, concebendo-o como uma memória lânguida, buscando trazer para as obras um pouco da atmosfera do lugar. Seu desenho se aplica ainda mais à verossimilhança dos corpos femininos, concedendo grande dramaticidade e sensualidade às figuras, que nunca são representadas no ato sexual ou mesmo em suas preliminares. Juntamente com as prostitutas do casarão, o próprio lugar influencia o artista, que passa a compor cenários de fundo repletos de objetos e móveis característicos, torna-se mais fantasiosa essa atmosfera das obras de Darel, e envoltas nesse contexto, estão belas mulheres, que se exibem, se escondem, em almofadas e lençóis, seminuas ou mesmo vestidas de maneira exótica. O erotismo dessas imagens é muito mais *voyeurístico*, e está ligado à impressão visual dessas mulheres, às suas posturas, gestos e vestimentas. Tais mulheres continuam a não ser retratadas, seus rostos se ocultam em sombras, cabelos ou adereços, mas nem por isso lhes falta personalidade, ou “presença”, o que se deve à criação desse ambiente narrativo-visual fantasioso, do qual essas mulheres se tornam personagens dominantes. Sobre esse período, Roberto Pontual escreve:

O que sugeria a idéia de ser massa humana, presa nas engrenagens dessa cidade, agora adquire o valor de ser humano, individualizado na sua marca pessoal, tem rosto, corpo, dores, cicatrizes, emoção e vida privada. São litos, desenhos, têmperas-ovo e aquarelas que mostram mulheres nuas deitadas entre almofadas, diante do espelho e gatos, da pia, no trotoir da rua. (...) Na série das mulheres entre almofadas, privadas ao relaxamento e à intimidade de seus quartos, o excelente litógrafo que Darel é experimenta com fôlego toda a variedade de recursos gráficos que pode tirar do crayon litográfico e do pincel, trabalhando na pedra com o característico golpe do traço curvo e nervoso (...) A ação das Nordestinas, como ele prefere chamar suas mulheres, aparece às vezes como um cineminha, e pelo menos em uma lito Darel cria variações cromáticas, espaciais e de forma sobre uma mesma matriz.

Mas é nas têmperas-ovo, desenhos e aquarelas onde o artista pernambucano impõe com vibração intensa a presença de cor como elemento fundamental na apreensão do clima com que contempla o cenário das nordestinas. Bem próximo dessa realidade cotidiana, sua linguagem expressionista vai em busca das cores primarias para acentuar a dose de sensualismo dramático e despudor pulsante que emana das prostitutas em seu ambiente

lúbrico. Mas o que poderia ser funesto aos olhos de um outro artista, é visto por Darel com uma carga emotiva de quando começa a se sensibilizar com a figura humana.²¹

Desde a década de 1960, Darel realizava fotomontagens que ilustravam os textos de algumas das revistas nas quais trabalhou, e, ao longo dos anos, reuniu um extenso banco de imagens para esse fim, com fotografias e figuras em geral das mais diversas fontes. Em 1980, mais envolvido com a fotografia por realizar ensaios com seus modelos, traz de volta para seu trabalho as fotomontagens, interesse fomentado também pelo convívio com seu filho Bruno Lins, agora fotógrafo profissional. Aqui, as fotografias e as fotomontagens realizadas pelo artista não são um fim, mas uma etapa de seu processo criativo, o substrato que será reciclado e reordenado por ele através do desenho, na concepção da obra finalizada. Com esse pensamento, Darel coleciona todos os tipos de imagens que despertem seu interesse: fotografias artísticas, de moda, publicitárias, recortes de jornais e revistas dos mais variados. Em suma, elementos visuais, figuras retiradas de seus contextos, reduzidas a meros fragmentos desconexos de uma cena, passíveis de múltiplas reinterpretações e reordenações. Em 1983, inicia uma série de obras entre desenhos em pastel e lápis de cor e pinturas em tinta acrílica e óleo, baseados em novas fotomontagens. Em 1985, abre uma exposição individual de litografias na galeria GB-Arte, no Rio de Janeiro, grande parte destas baseadas nas colagens iniciadas alguns anos antes.

Na figura 19 notamos uma composição dividida em dois painéis verticais. Na esquerda temos uma cena interna, há uma mulher de costas para o observador, num ambiente no qual temos referência de uma porta, um espelho (ou uma penteadeira) e uma janela incrustada em uma parede rota. No painel da direita, há uma cena externa, o que se deduz pela mera presença de um totem de motel e um letreiro iluminado. No caso dessa colagem há uma narrativa um tanto objetiva, um contexto assumido na cena, noturno, com a sugestiva presença do totem e da mulher vestida sensualmente diante do espelho. Quanto às características da colagem, por ora ressaltamos que o artista compõe a cena utilizando recortes mais literais como a figura feminina e o totem; e recortes menos literais como formas geométricas da parede e o espelho. É preciso também destacar que o artista interfere nessas colagens com o desenho, preenchendo áreas, alterando a composição de cores, e por

²¹ A obra de Darel em duas mostras (simultâneas). **Jornal Zero Hora**, Porto Alegre, 20 jun. 1981.

vezes criando elementos, como a janela à esquerda. Tal ato confere uma maior unidade plástica à colagem, cujo estado bruto da mera associação de imagens incomoda o olhar de Darel, como o próprio comentou em entrevista ao autor.

A litografia, técnica de grande domínio do artista, ganha destaque em sua produção a partir desse período, o que pode ser compreendido por sua viabilidade e popularidade comercial na época, mas também, e, fundamentalmente, pela grande afinidade da técnica com todos os recursos do desenho, especialidade de Darel. Desde as séries *Nordestinas* e *Almofadas*, e nessas litografias de 1985, o artista passa a reduzir sua paleta e assim compor suas cores de maneira mais contundente e expressiva. Esse processo de refinamento de sua composição cromática leva-o a realizar diversas séries de litografias e desenhos com apenas duas cores, trazendo comumente a estrutura geral do desenho e das figuras em preto, e algumas áreas preenchida com um matiz em alta saturação. O que remete por sua vez às primeiras pinturas a óleo do artista, ainda sobre as cidades e máquinas, executadas predominantemente em pretos e cinzas, mas com discretas áreas em amarelo ou vermelho.

Na figura 20, temos um exemplo da reduzida paleta de cores usada pelo artista em alguns trabalhos no período, obras que ficaram conhecidas como *Mulheres Brancas*, nome dado pelo próprio artista e por Sebastião Teixeira Flores, impressor do atelier *Ymagos*, onde foram realizadas as obras. Na imagem, além do desenho (linha) em preto, notamos o uso de vermelho e carmim, nos lençóis e na parede ao fundo dela, respectivamente. As figuras femininas vestidas em vermelho são marcantes em suas obras por toda a década de 1980, vestindo-se ou despindo-se, se exibindo, envoltas em lençóis e sempre com o rosto incógnito. Notamos também ao fundo, preenchimentos em amarelo e azul, na direita e esquerda, respectivamente. Esses tons de suporte, sempre mais claros ou opacos, usados pelo artista, favorecem o maior destaque do vermelho saturado e valorizam os espaços deixados no branco do papel, geralmente a pele das mulheres. Darel alia seu desenho acurado e expressivo a um uso da cor dosado, reduzido e sempre muito favorável a suas composições, tais obras do artista tiveram grande projeção, e a litografia artística, enquanto técnica era muito bem quista pelos artistas e aceita pelo mercado.

Embora não haja muitos dados em literatura sobre o mercado de litografias no Brasil nos anos 1970-80, sabe-se como confirmado pelo próprio artista e pelo impressor em entrevista ao autor que tal mercado fora deliberadamente inflado. Uma litografia era uma opção viável de possuir uma obra de arte com baixo/médio custo, sabendo disso, ateliês de gravura investiram na acessibilidade desse material ao público que abrangia desde o consumidor de varejo até grandes bancos. Assim, grandes artistas trabalhavam em ateliês de primeira linha, junto de técnicos impressores experientes produzindo séries de cerca de trezentas cópias de uma mesma litografia. Grandes séries como essas eram vendidas a bancos, parte delas eram vendidas no ateliê e uma outra parte vendida a domicílio por todo o estado de São Paulo e Rio de Janeiro. A produção em largas séries diminui o custo por gravura, atinge boas vendas, mas em médio prazo satura o mercado. E esse mercado saturado no início dos anos 90 encontrou uma recessão econômica, entre outros fatores diminuindo ainda mais as vendas de gravuras.

Na primeira metade da década de 1980, sua obra se encontra em ebulição com esses novos recursos técnicos e criativos. Darel, conhecido pela frase “prefiro errar a me repetir”, encarna esse mote e dedica-se a experimentações que trazem novos ares para seu tema feminino, especialmente quanto às colagens, explorando novas variações de composições, desenhando sobre elas, agregando desenhos com fotografias, com reproduções de gravuras de outros artistas ou até projetando slides sobre o papel. Valendo-se de toda a liberdade encontrada nessa forma de composição. O artista traz a fotografia para o centro de seu processo criativo, além das imagens de circulação de massa que reunia, traz também muitas fotografias de sua própria autoria, de modelos, amigos, prostitutas, auto-retratos etc. A figura feminina envolve-se cada vez mais na atmosfera fantasiosa perseguida pelo artista, suas mulheres surgem vestidas de maneira incomum e fantasiosa. Seminuas, ora vestidas com máscaras e botas, luvas de pelica e cinturões de couro e diversos outros acessórios que são deslocados de seu uso comum, criando uma impressão visual inusitada e fetichista. Novamente, o artista parte da realidade visível, de imagens comuns a todos para conceber uma nova realidade em suas obras, e, nesse momento, parte da imagem fotográfica, que traz consigo uma série de implicações específicas de sua própria linguagem.

A figura feminina adornada representada por Darel pode ser comentada pelo exemplo da figura 21. A mulher está nua, usando apenas uma máscara escura de bailes à fantasia e tem nos braços um tecido escuro emaranhado, possivelmente uma peça de roupa que retirou. Deitada, encontra-se em um lugar indeterminado, mas nota-se a presença de lençóis e almofadas, insinuando um ambiente íntimo. O erotismo de suas imagens começa a ganhar um caráter fantasioso e fetichista pela presença de tais elementos, muitas vezes emblemáticos, como é o caso da máscara negra, símbolo do anonimato, da liberdade em ser incógnito e dos bailes de carnaval.

Dentre as diversas exposições individuais que realiza a partir de 1986, trazendo principalmente desenhos, litografias e pinturas, participa de algumas exposições coletivas, junto a importantes artistas de sua geração no cenário brasileiro. Na coletiva *Pioneiros e Discípulos*, organizada por José Mindlin no Museu da Fundação Cauloste Gulbekian em Lisboa em 1988, expõem Darel, Fayga Ostrower, Maria Bonomi e Renina Katz, trazendo obras de Axl Leskoschek, Lívio Abramo e Oswaldo Goeldi. No ano seguinte, Darel participa da exposição *Jogo da Memória*, nas Galerias Montesanti em São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, ao lado de Flávio de Carvalho, Flávio Shiró, Iberê Camargo, Marcello Grassmann e Wesley Duke Lee.

O trabalho de Darel até esse momento revela-o principalmente como um exímio desenhista, sua maior vocação desde a usina do Catende. Sempre trabalhando a partir de linhas, encontrou na gravura, em metal ou litografia, um meio fértil para desenvolver seu desenho, e, posteriormente, levou seu conhecimento de artista gráfico à pintura, e se adaptou ao novo meio criando obras de grande valor plástico. Sua grande energia criativa, convertida sempre em diversas e volumosas séries de obras, voltou-se á figura humana e aos poucos atingiu a figura feminina, na qual se dedicou e para a qual criou um clima específico, expressivo, colorido e sensual. Em 1990 apresenta na galeria GB-Arte, no Rio de Janeiro, a série de obras *As Mulheres de Darel*, trazendo suas já características figuras femininas e “batizando” oficialmente seu tema, pois, como comentamos, tais mulheres não têm identidade, não são retratadas, não andam por ruas conhecidas. São a imagem resultante das fantasias tanto das modelos quanto do artista, traduzidas pela fotografia e pelo desenho, reinventadas numa atmosfera nova. Perdidas entre lençóis e almofadas,

mascaradas, sem rosto, não são mulheres algumas, de lugar algum, tornaram-se mulheres de Darel. Sheila Kaplan comentou sobre tais obras:

Nestes desenhos, feitos com pastel, lápis de cor e tinta, os tons continuam fortes e permanece o mistério – ‘o resplandecente mistério de sua obra’, como certa vez escreveu a amiga Clarice Lispector. Mas o próprio Darel se surpreende com o clima surrealista, o onirismo de que se inundou esta série, repleta de figuras enigmáticas. (...) Com muitas voltas e temor confesso, de ser mal compreendido, ele explica como percebe o processo de criação: - O artista, enquanto cria, mergulha num estado de devaneio, de encontro consigo mesmo, sem se preocupar com o que ocorre em volta, ou com finalidades. Mas, ao contrário do alienado, ele emerge desse ‘surto psicótico’ e toma conhecimento do que está ocorrendo no universo.²²

Darel busca no mundo real, a atmosfera urbana, decadente e sensual, mas ainda assim nostálgica e fundamentalmente humana, que há tanto tempo vem abordando em sua produção. O artista concebe um universo específico em suas obras, baseado em sua visão e interpretação das imagens que encontrou em lugares como o prostíbulo do Recife. Os destaques desse seu universo são as mulheres, de cujas vidas o artista extraiu um momento de brilho e procurou fixa-lo em suas obras, mas que, na realidade, são vidas feitas de passados traumáticos, filhos bastardos, dias sofridos, doenças e suicídios. Ainda hoje lembra-se dessas mulheres, e conheceu o fim da maioria delas. De tal exemplo apontamos a necessidade de compreender que seu trabalho situa-se numa região limítrofe entre o real e o fantástico, misturando e reorganizando elementos, figuras reais e comuns a todos nós, até o ponto em que dessa nova ordem não mais se reconheça a realidade cotidiana, mas um universo novo.

Limítrofe também é o processo de composição e o resultado final de suas obras, pois seu trabalho de artista e gravador incorpora nesse período muitas características de seu passado como artista gráfico, desde trejeitos do tratamento do desenho ao uso de painéis em uma composição, insinuando cenas que compõem obras algumas vezes mais outras vezes menos narrativas. Ligando-se também ao uso de imagens fotográficas em suas composições, altera-as não somente quanto à distribuição de espaços e opções de

²² KAPLAN, Sheila. Clima de mistério. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 1990.

enquadramento, mas também quanto à crescente atenção à verossimilhança dessas figuras, aproximando-as do referente. Contudo, ainda que estabelecendo relações intertextuais com a linguagem fotográfica e a arte gráfica seqüencial e delas incorporando diversas características, o trabalho de Darel não pode ser enquadrado nessas categorias, é uma terceira coisa, por isso limítrofe, vale-se da fotografia, mas não é fotografia; vale-se da arte gráfica, mas não é apenas arte gráfica. Nosso intuito é tecer considerações justamente a esse período de sua produção, discutindo especialmente as implicações da interação de seu trabalho com o uso da imagem fotográfica, o que faremos no próximo capítulo.

O artista se mantém ativo por toda a década de 1990 e até os dias de hoje. Vive em sua casa/ateliê no Rio de Janeiro e esporadicamente realiza exposições, especialmente no eixo Rio - São Paulo. Dedicase aos seus desenhos e colagens, mas principalmente à pintura, seu grande fetiche. Permanece inquieto quanto aos seus trabalhos, experimenta novas técnicas de reprodução de desenhos – assim como foi com a litografia – dentre elas a plotagem e a digigrafia, retrabalha alguns de seus desenhos no computador, explora novas possibilidades de composições e de cores. Apesar da grande repercussão de seu trabalho com os temas das *Cidades* e das *Mulheres*, faz questão de se mostrar como um artista que já transitou por vários temas e que pretende continuar criando a partir de seu processo declaradamente instintivo e impulsivo.

CAPÍTULO II - DAREL E A FOTOGRAFIA

A despeito da forte influência de Goeldi em seus trabalhos até meados da década de 1950, Darel demonstra em sua obra e afirma em suas entrevistas a grande necessidade de ser ele mesmo, não seguir “ismos”, não carregar bandeiras alheias. Nesse processo começa sutilmente a incorporar seu interesse pelas imagens de cultura de massa em seu trabalho com ilustrações de obras literárias e periódicos, o que aos poucos o afasta das imagens que motivam grande parte dos artistas de sua geração. Sobre sua necessidade de uma produção artística autoral declarou em entrevista ao autor:

(...) faço o que eu tenho que fazer, não me preocupo com os “ismos”. Eu me identifico muito com Ensor, e também com Soutine. Eles são o que são, nunca ligados aos movimentos, aos “ismos”. Eu cheguei a fazer cópias de Kubin, perfeitíssimas, mas era a epiderme de Kubin, nunca a alma dele. Isso é fazer escola, ser um acadêmico, fazer à maneira de fulano, é uma bitola. Então eu gosto muito mais dos artistas que nunca seguiram escolas, veja o Kandinsky, por exemplo. Depois dele muita gente seguiu a escola do abstracionismo, e se consideravam avançados e atuais. No entanto eles eram muito mais retrógrados do que um cara que fazia um quadro próprio seu. Mesmo errado, pior e sem talento. São heróis acompanhantes, erguem uma bandeira que não é deles. Se defendem atrás dos princípios de um grande artista, mas não deles. Li um crítico francês que já não me lembro o nome, e ele dizia: “Na arte não há verdade, o artista cria uma verdade e acredita na verdade criada.”²³

Para a geração de Darel, linguagens como a do cinema e da fotografia passam ser muito presentes: *Fui muito influenciado pelo cinema, que comecei a frequentar aos 6 anos de idade. Ele acabou entrando no meu trabalho. Acho que minha visão do mundo é bastante cinematográfica sim.*²⁴ Seu intenso contato com ambas linguagens, especialmente após estabelecer-se no Rio de Janeiro ainda em 1948, ganha destaque em sua obra artística a partir de meados dos anos 1970, quando o artista retorna à representação da figura humana. Dada a absorção de artistas pelo mercado da ilustração editorial no Brasil, Darel

²³ Entrevista concedida ao autor em 21/11/2007.

²⁴ REIS, Paulo. Darel solta os anjos sobre as cidades. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 19 mai. 1994.

faz-se ilustrador nos anos 1950. Esta atividade, considerada por artistas da época como secundária, mostra-se de grande importância na carreira de Darel, levando-o ao meio jornalístico e a um contato mais constante com a fotografia. Segundo informações concedidas em entrevista ao autor, Darel, no início dos anos 60, ilustrando as crônicas de Antonio Maria para a *Revista da Semana* passa a realizar fotomontagens ao invés de ilustrações desenhadas. Contudo, em consulta ao acervo da Biblioteca Nacional – RJ, Centro de Memória da Unicamp (CMU) e o arquivo Edgard Leuenroth (AEL) – UNICAMP, não foram encontradas coleções da *Revista da Semana* posteriores ao ano de 1961. Nas edições disponíveis, nenhuma fotomontagem de Darel foi encontrada, impossibilitando a inclusão desses materiais ao corpo da dissertação.

De qualquer forma, é possível afirmar que o artista encarou esta nova solução criativa despreziosamente, pois após o uso das fotomontagens, estas eram descartadas ou cedidas aos membros da redação que demonstrassem interesse por elas. O foco de seu trabalho artístico no período em questão eram as gravuras em metal de influência literária e o tema das Cidades, seu interesse pela fotografia era algo ainda em segundo plano, associado à atividades menos formais, como as ilustrações de periódicos. Como já comentado, essa atração pela fotografia alinha-se à sua produção artística na década de 1970, o que ocorre por duas vias fundamentais: seu interesse pela específica exploração visual da figura humana por alguns fotógrafos; e seu interesse nas fotomontagens, apropriando-se de diversas imagens fotográficas na composição de novas obras. Nesse período foram significativas as participações de dois de seus filhos em seu novo direcionamento artístico, como observa Casimiro Xavier de Mendonça:

Curiosamente, foram dois de seus três filhos – Bruno, hoje com 31 anos e Mariana, agora com 15 que o ajudaram a definir a parte técnica dessas novas imagens. ‘Foi ao ver Mariana ainda com 9 anos, brincando com os lápis de cera que decidi abandonar o nanquim e experimentar a magia da cor’ diz Darel. Por outro lado, foi o convívio com Bruno, fotógrafo profissional, que o tornou novamente interessado em fotografia e em imagens já prontas que ele pudesse reciclar através do desenho.²⁵

²⁵ MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Cartografia Erótica. *revista Veja*, São Paulo, 13 mar. 1985.

Diante de nosso interesse nesse período específico da obra do artista lançamos mão de estudos sobre a fotografia a fim de reconhecer e apontar as principais evidências de sua aplicação influência no trabalho de Darel. Atentamos também para a possibilidade de alinhar sua obra ao trabalho de outros artistas e fotógrafos buscando contextualizar o campo temático e o procedimento empregado nas obras em questão.

Fotomontagens têm como importante fundamento a apropriação de imagens (fotográficas) preexistentes por outro autor, que a partir de uma nova associação poderá elaborar uma outra mensagem ou discussão. Os primórdios do gênero remetem à iniciativa cubista de associar objetos reais a uma pintura ou escultura. Denominada *colagem*, a técnica foi empregada pela primeira vez por Picasso, numa pintura de natureza morta de 1911. Contudo, anterior ao seu emprego pelos cubistas no circuito de arte, colagens utilizando fotografias eram encontradas num contexto não oficial de arte, dissociado dos museus, salões e, em grande parte, do mercado. Encontravam-se comumente fotografias justapostas a desenhos, gravuras, recortes de jornal e outros, na maioria dos casos em imaginativas e bizarras composições, tornando o impossível viável através da fotografia.

Apesar da atitude hostil dos artistas ante o uso de imagens fotográficas convencionais na arte, seu uso na colagem e montagem era encarado como pertinente e consistente com a natureza do modernismo. A imagem fotográfica reteve seu alto poder persuasivo e, em sua forma fragmentada combinada a outros elementos de alguma representação pictórica, foi imbuída de novos significados [...] O poder da fotomontagem está em sua capacidade de fazer o absurdo parecer verdadeiro e o verdadeiro parecer absurdo.²⁶

Diante de tal capacidade, a fotomontagem foi largamente empregada nas provocativas imagens do Dadaísmo, que a usava para *atacar o realismo convencional com o próprio realismo*²⁷, fazendo desse meio o mais versátil e agressivo veículo de crítica a uma cultura “ostensivamente corrupta”. O progressivo uso material da reprodução e reordenação da imagem, teorizado no ensaio de Walter Benjamin sobre a era da reprodutibilidade técnica da obra de arte, é aplicado de maneira discursiva e auto-reflexiva

²⁶ SCHARF, Aaron. **Art and Photography**. Nova York, Penguin Books, 1986.

²⁷ Idem.

pela Pop Art norte-americana, em especial por Andy Warhol e Robert Rauschenberg. Explorando a reprodução, a repetição e a sobreposição de imagens não apenas para construir novos significados, valendo-se ou deturpando os contextos e significados originais das imagens, mas também para discutir sua capacidade e seus meios para fazê-lo. Tais trabalhos reiteravam a autenticidade da imagem apropriada e reproduzida, justificando-a pelo seu *modus operandi*, concedendo a essa imagem a possibilidade de ser de nova e autêntica, por ter seu propósito para além da reprodução documental fidedigna da imagem ou da obra original. O discurso imbuído numa fotomontagem decorre da carga prévia de significado presente nas imagens que estão sendo recompostas, John Heartfield, Rauschenberg e Warhol exploram tal premissa, escolhendo muitas vezes imagens amplamente conhecidas e altamente discursivas para compor suas obras.

Max Ernst destaca-se na produção de fotomontagens/colagens no início do século XX, alinhando-se mais ao conceito “primitivo” de associação de imagens (aludindo ao onírico ou ao surreal) e menos ao politicamente discursivo/narrativo da fotomontagem, valendo-se da combinação e colagem de elementos gráficos e intervindo nessa montagem através do desenho ou da pintura. Apropriava-se de imagens provenientes de catálogos de vendas e páginas de propagandas em jornais, que traziam nesse período fotografias e gravuras lado a lado.

Ernst viu nelas [páginas de propagandas] uma “sucessão alucinógena de imagens contraditórias” esperando para serem destacadas pela adição de uma linha, uma paisagem, um toque de cor, para, como ele mesmo disse, “transformar as banais páginas de propagandas em sonhos que revelam meus desejos mais secretos”.²⁸

Assim, Ernst produzia suas imagens combinando fotografias, gravuras feitas a partir de fotografias e seu próprio desenho ou pintura, compondo obras inquietantes pelo seu tema e também pelo resultado plástico obtido pela associação de imagens oriundas de diferentes meios. Destaca-se, portanto, o aspecto visual de suas montagens, o artista recorre a um universo de imagens alusivas ao onírico e ilógico, valendo-se da verossimilhança fotográfica para realizar um discurso visual, combinando um pensamento surreal e o

²⁸ Ibidem.

ilusionismo (*trompe-l'œil*) na construção de uma imagem fantástica. Em sua obra *O espectro dominical faz sons cortantes*, (fig. 23) o artista associou uma gravura de uma cena urbana feita a partir de uma fotografia a um desenho de duas figuras nuas. Na montagem notamos pessoas no parapeito de um mirante ou escadaria a céu aberto olhando para duas estranhas figuras a frente.

Assim como Ernst, Darel se apropriará de imagens de menor carga discursiva, mais anônimas por assim dizer, por vezes abrangentes demais, *cópias de contato de uma civilização retiniana*²⁹, presentes em veículos impressos de comunicação de massa, e realizará suas fotomontagens, intervindo nestas por meio do desenho. Para tanto, reúne um extenso banco de imagens, composto de fotografias de quaisquer origens: fotos feitas por ele mesmo, por outros fotógrafos e artistas, fotos publicitárias etc. Seu interesse por elas é sobretudo visual, sobre esse importante período, comentam Frederico Morais e Casimiro Xavier de Mendonça:

Grande parte dos desenhos [de Darel] de sua fase atual [anos 80] resulta da ampliação de pequenas colagens nas quais o artista mistura recortes variados enriquecidos com detalhes de pequenos desenhos. Muitas vezes essas imagens têm a elaboração mais lenta do que dos próprios desenhos. “Demoro às vezes de seis a oito meses procurando fotos, associando figuras, justapondo imagens até concluir uma composição”, diz Darel. Para montá-las ele guarda em seu estúdio um arsenal de fotos antigas, páginas de revistas internacionais e até recortes de jornal. O resultado é compensador: Não raro a própria colagem já revela uma qualidade plástica invejável. (...) Em alguns casos Darel reproduz à mão livre, no papel, as imagens que havia reproduzido numa colagem. Outras vezes, projeta slides diretamente sobre o papel, reproduz essas formas e passa a trabalhar sobre elas até chegar à forma final do desenho. (...) Mas o interesse pela fotografia data de muito antes. ‘Ao sair de minha cidade, Palmares, tentei a escola de Belas Artes do Recife, em 1941(...) Só que, a desenhar os torsos gregos e efíges romanas que nos obrigavam a traçar durante as aulas, eu preferia reproduzir as fotos de Greta Garbo ou Robert Taylor que via nas revistas . Isto foi o suficiente para que eu fosse expulso da escola, com poucos meses de frequência.”³⁰

²⁹ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papyrus, 2001.

³⁰ MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Cartografia Erótica. **revista Veja**, São Paulo, 13 mar. 1985.

Era esse tipo de imagem moderna, veiculada pelo cinema e pelas revistas, que o exercitava a inventar, a criar uma coisa nova, diferente daquilo que ensinavam na escola, Ainda hoje prefere fotografar seus modelos para depois retrabalhar a foto com o lápis e a cor. Ou então buscar em revistas fotográficas o material com que arma preciosas colagens, o ponto de partida para novos desenhos e pinturas.³¹

As fotomontagens de Darel também valorizam o caráter visual da imagem, explorando recursos como transmutações gráficas, estabelecendo um elemento narrativo na obra a partir de outro elemento meramente gráfico da composição. Por exemplo: a partir de recortes coloridos (inseridos na fotomontagem) cria em sua cena uma estrutura arquitetônica em uma parede antes vazia. O artista faz um uso expressivo da fotografia que acaba por contradizer sua vocação mimética, justapondo-a a elementos gráficos e subvertendo fundamentos de ordem da imagem verossimilhante, como a perspectiva, o volume e mesmo a cor. Ilustramos nossos comentários com a fotomontagem *O Amigo de Degas*.

A fotomontagem (fig. 24) serviu de “matriz” para diversas obras feitas pelo artista, em pastel, litografia e também em óleo sobre tela. Trata-se de uma associação de imagens provenientes de diferentes fotografias, uma delas feita pelo pintor francês Edgard Degas, na qual ele retrata um de seus amigos (esquerda). Notamos a grande variedade de imagens utilizadas pelo artista, desde a fotografia de Degas até imagens mais fugazes, típicas de anúncios publicitários, como a figura feminina ao centro. As diferentes fontes das imagens escolhidas por Darel implicam em diversas relações e leituras entre cada uma delas, por mais que a narrativa da composição seja fragmentada ou mesmo ausente. Além de agregar recortes e fotografias, Darel interfere nas colagens com preenchimentos de cor e traços, atingindo assim uma unidade plástica mais coesa. De uma maneira geral, o artista realiza composições concebendo espaços e estabelecendo (ou anulando) relações entre planos e profundidades através de formas geométricas recortadas, sugerindo novas relações de proporção e perspectiva entre as figuras humanas.

Invariavelmente, as imagens por ele utilizadas em *O amigo de Degas* trazem certa carga de referências e de significados próprios. Com base nisso, quanto às figuras humanas na obra, nota-se um diálogo entre imagens do presente e imagens do passado. À esquerda,

³¹ MORAIS, Frederico. Texto de apresentação da mostra individual de desenho, técnica mista e pastel de Darel Valença na galeria Bonfiglioli, São Paulo, 6/1985.

temos um detalhe da foto do amigo de Degas (século XIX) logo à sua direita vemos o rosto de uma mulher enquadrado, em seguida, vemos uma figura feminina que segura um cão, duas imagens tipicamente modernas e *pop* (século XX). Nota-se também a referência ao passado representada pela figura de um busto, alusivo a esculturas antigas à extrema direita, o qual foi colorido pelo artista, associado-o a novos elementos, modernos.

Tais colagens são uma longa e importante etapa do processo criativo do artista. Valendo-se dessas imagens o artista as re-codifica na forma de uma montagem que servirá posteriormente de base para a composição de desenhos, gravuras ou pinturas. Ressaltamos que na natureza desse processo evidencia-se o uso material dessas imagens fotográficas, a obra não se completa na fotografia, mas vale-se dela como ferramenta, como um meio para atingir um outro objetivo. A escolha de Darel por uma fotografia de Edgard Degas permite-nos fazer uma referência ao processo criativo do pintor francês, que servia-se fotografias como estudos, como um meio para a pintura. Por vezes Degas utilizava fotografias de outras fontes, como no caso do Retrato da Princesa de Metternich (figura 24) para o qual o artista se baseou num *carte-de-visite* fotográfico feito por Disderi em 1860. O príncipe de Metternich, presente na fotografia foi suprimido na pintura de Degas, que utilizou o corte da imagem para destacar e centralizar o objeto de seu interesse, a princesa. No processo, curiosamente, o pintor suprime também o braço esquerdo da figura feminina, que apoiava-se no príncipe, sem que sua ausência prejudique a verossimilhança da composição. De maneira similar Darel apropria-se de imagens que o atraem, articulando o uso de suas referências fotográficas com grande liberdade, adicionando e retirando elementos, cortando ou ampliando a área da composição.

Na figura 27 vemos a transposição de parte da colagem reproduzida na figura 24 para a litografia *O Amigo de Degas*. Darel se vale da imagem por ele selecionada, mas não se limita à referência, usando-a apenas como um guia. Na transposição destacamos algumas importantes características, tais como: a opção pelo corte da imagem, selecionando um subgrupo de toda a montagem inicial, assim como fazia Degas; a alteração da composição cromática em relação à colagem; e as intervenções do desenho do artista nas figuras e especialmente no fundo, compondo, a partir dos elementos da colagem, traços arquitetônicos de um cenário. Essas características conferem maior coerência à litografia, criando uma unidade plástica aparentemente necessária para o artista. E por mais

verossimilhante que possa ser a representação das figuras humanas, a imagem fotográfica está ausente da composição final, a transposição foi concluída pelo desenho, pela fatura manual. Presenciamos não apenas o deslocamento da imagem original (fotografia) para um novo contexto (fotomontagem), mas sua conversão em desenho, como realização material.

Além de reunir e manter um grande arquivo de recortes e imagens, Darel serve-se dele de forma muito abrangente, não apenas realizando uma fotomontagem e a recriando em múltiplas versões, como vemos nas figuras 28 e 29. Diferentes imagens por ele utilizadas em uma montagem estarão presentes em diferentes obras de contextos variados. Uma determinada figura feminina, sozinha em uma cena interna, reaparecerá na mesma posição em outra cena, de natureza distinta. Um ensaio fotográfico feito pelo artista com uma mulher de calcinha e suéter, em diversas posições poderão ser utilizado em diferentes trabalhos, desenhos ou litografias, que não necessariamente compõem uma série. Quaisquer que sejam as imagens reunidas e tantas vezes recompostas, é preciso compreender que elas são *matéria* para o artista, são fragmentos visuais dos quais ele se serve para a composição de sua obra, buscando criar um novo sentido ou uma nova experiência visual. Por isso tais imagens serão diversas vezes reutilizadas, protagonizando diálogos entre várias obras dentro de sua produção.

Na obra *Década de 80*, (fig. 30) notamos primeiramente a divisão da composição em quatro painéis, ou cenas. Os dois painéis da parte superior foram compostos com base em fotografias de Bishin Jumonji, das quais Darel apropriou-se e realizou combinações e mudanças. Tais fotografias foram originalmente veiculadas na revista italiana *Progresso Fotografico*, de março de 1979. O fotógrafo japonês de Yokohama destacou-se no início dos anos 1970 no mercado editorial e publicitário, tornando gradualmente conhecida sua produção autoral em fotografia. Na ocasião da exposição da *Década de 80*, em Curitiba - PR, o trabalho ainda novo de Darel envolvendo apropriações de imagens foi recebido com estranhamento e seu autor foi acusado de plágio.

Na figura 31 inserimos reproduções das fotografias usadas por Darel na composição dessa obra. As duas reproduções da parte superior foram utilizadas por Darel na composição do primeiro painel (superior esquerdo) de *Década de 80*. Especificamente, ele utilizou os elementos destacados em amarelo: o torso feminino nu, o homem à mesa e a mulher com uma terceira figura debruçada em seu colo. Na terceira fotografia notamos que

quase todos os elementos foram utilizados no desenho final, o qual difere da obra original apenas pela adição da figura do gato e sutis modificações ao fundo.

Ainda sobre essa litografia resta comentar a parte inferior da composição, formada por dois painéis trazendo a mesma figura feminina amarrando suas sandálias, em diferentes momentos, mantendo sua proporção e enquadramento. Sugerimos uma aproximação visual entre essa representação da figura e as fotografias de estudo de movimento, produzidas pelos futuristas, ou mesmo os fotogramas de cinema.

Darel representa tais figuras colocando-as juntas no mesmo cenário, criando assim, um certo estranhamento inicial no observador ao notar presença múltipla da mesma pessoa. Como observação final, destacamos a figura do último painel da obra, abaixo, à direita. Notamos que ela encontra-se invertida, espelhada, em relação às figuras à sua esquerda, a imagem espelhada, além de inserir-se no exemplo sobre a repetição e a estranheza, será trabalhada por Darel em diversas outras obras, compostas por figuras femininas diante de espelhos, algumas das quais comentaremos mais adiante. Roberto Pontual discorre sobre o surgimento das obras com figuras diante do espelho:

Uma das constantes da série [de desenhos de jovens] é, aliás, a presença do espelho, a superfície mágica que dá um dobro ao real, tanto quanto ocorre com a obra de arte que do real se alimenta, - ou tanto quanto o adulto é o dobro do adolescente. Constante também é a vontade do artista em não deixar que suas imagens atuais, inevitavelmente saudosas, ganhem qualquer aspecto suplementar de coisa parada no tempo, somente rememorativa. Dedicar-se assim, em muitos trabalhos a dar-lhes a dinâmica quase de historieta, de quadros se acumulando no quadro, de fotogramas de uma cena vista de vários ângulos e em instantes diversos.³²

É possível, como vimos, reconhecer uma mesma imagem em diferentes obras de Darel, como exemplificado na figura 32. A figura feminina representada repetidamente nesse caso é a mesma presente em *Década de 80*, aqui em outras poses ou momentos, possivelmente extraídos de um largo ensaio fotográfico, usado na composição de ambas as obras. Vemos também uma litografia da série *De cabeça feita* (fig. 33) executada no mesmo período de *Década de 80*, trazendo logo no primeiro painel a mesma cena recriada

³² PONTUAL, Roberto. Darel, adolescência em espelho. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 out. 1979.

por Darel a partir da fotografia de Bishin Jumonji. Exemplos como esses serão constantes em diversos trabalhos do artista, e são destacados aqui por elucidarem parte de seu processo criativo e de mostrarem seu interesse na apropriação e reutilização de imagens. A figura em vermelho na obra acima é muito presente em seus trabalhos desse período, trata-se da prostituta Lúcia, que, como veremos no próximo capítulo, lhe serviu diversas vezes de modelo, como ele mesmo lembra comentando o início das apropriações de imagens para seus desenhos:

(...) essa série deu muito problema, eu juntei uma foto de um japonês, com uma foto dessa mulher, a Lúcia. Ela é a mãe daquele menino, era piranha ela. Mas apesar disso tinha muito caráter. Eu juntei as duas, deu um grande problema lá em Curitiba, diziam que eu estava usando fotos de outras pessoas, que tava fazendo plágio. Não era plágio, eu usei uma foto de uma pessoa [Jumonji] , uma foto de uma mulher e uma de uma criança, era uma outra coisa, não plágio.³³

Resta-nos ainda comentar que a obra *Década de 80* teve uma segunda versão, (fig. 34). Pela ausência de datação, não há meio de afirmar qual obra foi executada primeiro, ou mesmo se existem mais variações e versões, dada à extensão e fragmentação da produção do artista. É do nosso conhecimento, entretanto, que Darel comumente realiza diversas versões de suas obras, especialmente nas litografias, valendo-se de seu processo de impressão para obter novas variações de cores e assim novas versões. Mesmo as provas de estado insatisfatórias eram reaproveitadas, desenhadas por cima da impressão. A litografia *Década de 70 II*, é uma dessas variações de cor, seu desenho em preto é rigorosamente igual ao encontrado em *Década de 80*, mas sua composição cromática traz versões mais claras e menos saturadas dos mesmos matizes trabalhados na obra anterior.

Reiteramos que o artista mantém em seu desenho a atenção e o desejo de exercitar-se como especialista na técnica em que trabalha, aqui a litografia. O que é algo que Darel faz com grande desenvoltura, explorando os meandros e limites da fatura artística. Não deixa, porém, de aventurar-se por diversas técnicas e modalidades, dizendo-se desinteressado em se acomodar sobre um material ou linguagem já dominados. Sua vocação figurativa desenvolvida por sua habilidade como artista muitas vezes seduz o olhar

³³ Entrevista concedida ao autor em 21/11/2007.

do espectador, limitando-o a uma complacente admiração por um desenho muito bem executado. Contudo, está presente nessa obra um processo de apropriação, re-codificação e transposição de imagens fotográficas, reunidas a partir de um interesse visual, que o leva a escolher um determinado tipo de imagens para suas composições. Esse interesse liga-se principalmente a um campo temático da fotografia que emprega uma específica exploração visual da figura humana buscada por Darel, presente nas obras de alguns significativos fotógrafos do século XX. Suas imagens envolvem a exibição do corpo feminino, a representação de personagens do submundo e a caracterização do respectivo ambiente, incomum, um tanto surreal. No trabalho de muitos desses fotógrafos, assim como em Darel, há uma latente carga erótica, muitas vezes insinuada e voyeurística.

A fotografia é considerada por muitos a arte mimética mais próxima do referente, reproduzindo quimicamente a imagem direta deste, do real. Contudo, há muito entre a realidade capturada pela câmera e a imagem concebida em tal ato, como discorre Susan Sontag:

A fotografia constitui uma interpretação do mundo, da mesma maneira que a pintura ou o desenho. O fato de, em determinadas ocasiões, se tirarem fotografias de forma relativamente irrefletida, promíscua ou autodestrutiva não diminui o ato didático de fotografar como um todo [...] Fotografar é atribuir importância. Não há provavelmente tema algum que não se possa tornar belo; ademais não há como anular a tendência inerente a toda fotografia de valorizar o seu tema [...] Momento algum é mais importante do que outro; ninguém é mais importante do que outrem.³⁴

Tais fotógrafos capturam suas imagens a partir de um conceito de generalizar a beleza, dissociado de noções excludentes como a importância e a trivialidade, elegendo novos temas, buscando atribuir um novo olhar sobre figuras do cotidiano ou elementos e eventos anteriormente julgados como inadequados ou indignos. São cientes de que, embora haja a forte presença do referente na imagem fotográfica, esta não se limita a uma representação verossímil do real, em suas entrelinhas é possível ir além de sua capacidade mimética. Assim, tais fotógrafos direcionam-se a uma exploração mais reflexiva do próprio meio fotográfico ou do referente. Voltam suas câmeras à realidade oculta da vida urbana,

³⁴ SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

mostrando pessoas, personagens e lugares das cidades que não condizem com o bem-estar do olhar comum, revelando símbolos do submundo, mostrando, cada um à sua maneira, a existência de um outro mundo. Como exemplo, encontraremos na Paris de Brassai ou na Nova York de Weegee, cenas noturnas incomuns, de certo modo registradas com a atitude do *flâneur*, o caminhante solitário que tudo observa, curiosamente contemplando a realidade e dela captando seus tipos e símbolos. Mas aqui ainda resta pontuar por “qual realidade” ele escolhe:

O fotógrafo é uma versão armada do caminhante solitário que faz o reconhecimento do inferno urbano, percorrendo-o, caçando, o errante voyeurista que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos. [...] O *flâneur* não se sente atraído pelas realidades oficiais da cidade, mas por suas esquinas escuras e remendadas, por seus habitantes esquecidos – pela realidade não oficial que está por detrás da fachada da vida burguesa e que o fotógrafo “apreende”, tal como o detetive captura o criminoso.³⁵

O interesse visual de tais fotografos, voltado à realidade não-oficial das cidades conceberá imagens com presença abundante de elementos visuais descontínuos, fora de contexto, tal como as freiras caminhando pelo cenário desolado da guerrilha, analisadas por Barthes em *A Câmara Clara*. Nas figuras 35 e 36 notamos a presença de tais elementos e seu impacto em cada imagem. Em *Um bordel monástico*, de Brassai, vemos uma cena interna, escura e um tanto vazia, na qual um casal dança e é observado por uma mulher sentada em uma cadeira. Tal cena seria corriqueira, se a mulher que dança não estivesse trajando um vestido totalmente transparente, seu corpo é uma faixa de luz na composição, na escuridão da cena, e sua nudez modifica o contexto da imagem como um todo. A presença da figura nua reforça a estranheza do ambiente, um tanto sombrio e tétrico, impregnando a imagem com algo incomum, uma atmosfera específica.

O mesmo elemento descontínuo tem seu papel na figura do anão que traça apenas fraldas em *New year's eve at Sammy's*, de Weegee. Cercado por pessoas encapotadas na comemoração do ano novo em um bar está um anão, figura que por si só se contrapõe ao

³⁵ Idem.

homem comum, especialmente aos olhos da sociedade americana de classe média dos anos 40. Estes exemplos evocam a obra de muitos outros fotógrafos, que por vezes, ou sempre, se valem da exploração da figura ou do corpo humano, explicitando descontinuidades e estranhamentos. O ponto de aproximação mais evidente entre Darel e essa exploração visual da figura humana na fotografia é sua declarada admiração pela obra de Diane Arbus. Entrevistado em 1988, o artista pernambucano afirmou ser bastante influenciado pelas imagens da fotógrafa, ainda que não saibamos precisamente a data de seu contato com tais imagens. Mas, considerando o falecimento de Arbus no início dos anos 70 e a conseqüente repercussão de seu trabalho neste momento, e considerando também o grande volume de mudanças na obra de Darel no mesmo período, apontamos esse como o possível momento em que o artista conhece o trabalho de Arbus. E aqui, a figura humana volta a ter grande destaque nas obras de Darel, e, em meados de 1970, o artista passa a associá-la a ambientes e a cenas urbanas, retratando marginais, travestis e prostitutas imersos no contexto underground das grandes cidades:

Fiquei impressionado quando entrei em contato com suas fotos, sempre em preto e branco, registrando o lado bizarro da América: motociclistas, anões, mongolóides. O trabalho de Arbus funcionou em mim como uma espoleta, reavivando, talvez, um lado meu adormecido.³⁶

Arbus estruturava seu trabalho na estranheza, e aplicava-se virtuosamente a fotografar pessoas “estranhas”. Vivendo em Nova York dos anos 1960, freqüentava lugares como os subúrbios e seus motéis, bailes e casas de travestis, os campos de nudismo de Nova Jersey, e os carnavais de Maryland, buscando os *freaks*, os párias e anormais com quem se identificava. A fotógrafa aproximava-se e desenvolvia uma relação de confiança com seus retratados que, dessa forma, cediam a ela seu semblante mais sincero e desvelado. Em *Waitress nude*, de Diane Arbus, (fig. 37) temos um exemplo de seus retratos, sempre frontais e sempre buscando desmascarar o retratado, despindo-o de sua fachada social. Evitando que o sujeito fotografado metamorfoseie-se, fabrique-se em um outro corpo diante da câmara, como fundamenta Barthes.

³⁶ NEPOMUCENO, Rosa. Artes Plásticas. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 14 mai. 1988.

A estranheza ou descontinuidade da imagem é reforçada pelo fato de a garçoneite trabalhar em um campo de nudismo, e de não estar nem nua nem vestida, por ter em sua vestimenta elementos fora de lugar, que em qualquer situação soariam tão estranhos como pode soar a idéia de uma mulher nua de avental. Arbus fotografava motivada a mostrar a existência desse outro mundo, submerso na realidade diária, e revelado pelo olhar específico de um indivíduo sensível.

Nos retratos de Diane Arbus, Darel depara-se com figuras incomuns, emergindo de cenários escuros e exóticos. O artista é tocado visualmente por sua obra, não compartilhando das questões e motivações poéticas da fotógrafa, mas identificando ali uma representação peculiar da figura humana, ligada a atmosferas insólitas e surreais. Como declarou Darel, seu interesse na obra de Arbus se relaciona ao “lado bizarro da América”, ao desvelamento do submundo aos olhos comuns, ou mesmo à criação de uma nova realidade, ligada a personagens e contextos inusitados e por vezes decadentes.

É importante esclarecer que a aproximação entre Darel e Arbus se dá no âmbito do campo temático escolhido pelos fotógrafos aqui exemplificados (Arbus, Brassai e Weegee). Darel sintoniza-se com o trabalho de Arbus interessando por personagens e tipos pertencentes a esse campo temático, mas abordando tal tema segundo sua própria visão, largamente diferente da de Diane Arbus. Semelhante exploração visual das personagens do submundo se faz presente em sua obra da chamada “fase literária” e retorna mais fortemente em meados de 1970, quando cada vez mais interessado na figura humana, embrenha-se pela noite carioca com seus jovens amigos e confronta-se a esses personagens, buscando, como ele próprio declara: *captar esse clima que me atrai, me provoca internamente e subverte minha arte.*³⁷ Desenvolve assim uma grande admiração pelo cenário underground das cidades, por suas prostitutas e figuras enigmáticas imersas em metáforas visuais. Ilustrando esse momento incluímos sua litografia *A grande mãe* (fig. 38), de 1975, exposta juntamente com outros 15 desenhos na galeria Paulo Cunha no Rio de Janeiro em 1986. Segundo o artista, esta obra origina-se de uma experiência pessoal; numa noite, ao sair de um concerto no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, tomou o metrô e decidiu conhecer o Mangue, região suburbana carioca e foco de prostituição; fascinou-se

³⁷ O ESTADO DE SÃO PAULO. O traço de Darel, sem concessão. **jornal O Estado de São Paulo**, São Paulo, 13 jun. 1985.

pelo visual do lugar e de suas prostitutas, compondo a obra a partir de sua memória do evento.

Notamos que o foco do artista desloca-se gradativamente dos grupos de jovens para as figuras de jovens mulheres seminuas e para a figura da prostituta e/ou da mulher mais sensual e exótica, imersa nos inferninhos da noite carioca suburbana. O interesse pela representação da figura humana habitante desse universo é o principal paralelo entre Darel e os fotógrafos brevemente comentados, assim como a maneira pela qual essas figuras são representadas. Na tentativa de ampliar o repertório sobre esse campo temático que tanto influenciou a obra do artista pernambucano, e melhor relaciona-lo com seus trabalhos, nos aprofundamos um pouco mais na obra dos fotógrafos citados.

A visão do submundo construída em suas fotografias é indicial da incongruência da realidade cotidiana, expondo o que é diferente e que normalmente permanece escondido do olhar comum. Prostitutas, anões, travestis, homossexuais, deficientes etc: são tipos do submundo que se encaixam nessa marginalidade e que no mínimo despertam a curiosidade. A proposta de trazer tais figuras à tona alinha-se à idéia de revelar a existência desse submundo, assegurada pela imagem fotográfica e sua proximidade do referente, sua capacidade de “revelar o real”. Mas, mesmo rotulada de tal maneira, a imagem fotográfica é autoral, depende da intervenção humana no ato, o que a transforma de reprodução mecânica em discurso poético, e muitas vezes em arte. Esses fotógrafos valem-se de suas intervenções criativas – escolhas de composição, elementos e modelos, diferentes ângulos, iluminações e jogos de lentes – numa aplicação da fotografia desligada da realidade comum, ou mesmo voltada às brechas da realidade, mas – pela própria natureza da técnica – mantendo-se próximos ao referente, a figura humana. Tal proximidade é fundamental para que esse desligamento não seja completo, para que não descaracterize a natureza humana presente na imagem, necessária para que o olhar comum com ela se identifique. Atentos ao mesmo submundo exótico e teatralizado, cada artista explorará determinados personagens de uma maneira específica, pois a incursão desses autores pela noite urbana é uma experiência pessoal, que reflete os interesses e motivações de cada um, resultando, ainda que baseadas num mesmo contexto, discursos poéticos únicos a cada um deles.

A identificação pessoal de Diane Arbus (1923 – 1971) com os párias justificava-se em parte pela realidade de sua vida em família. Criada com toda proteção e privilégio que

pode oferecer uma família judia rica, segundo Sontag: “O interesse de Arbus por gente anômala expressa um desejo de violar sua própria inocência, minar seu sentimento de pessoa privilegiada”.³⁸ Ela própria declara sua admiração pelos freaks e a condição dolorosa de sua existência:

Personagens bizarras (freaks) foram algo que eu fotografei muito, foi um dos primeiros temas que fotografei. Era um tipo de empolgação incrível para mim. Eu as adorava. Ainda adoro algumas delas. Não estou querendo dizer que são os meus melhores amigos, mas me faziam sentir como uma mistura de vergonha, pavor e reverência. Os freaks têm um certo status de lenda. Como uma pessoa num conto de fadas que te pára e exige que você responda uma charada. A maioria das pessoas passa pela vida temendo ter uma experiência traumática. As aberrações nasceram com as suas, já passaram sua provação na vida. Elas são aristocratas.³⁹

O interesse principal de Diane centrava-se na anomalia humana, traduzida fisicamente ou não, discutindo-a a partir das imagens de pessoas. Seus retratos de pessoas fisicamente normais sempre evocam a incongruência da presença ou existência da figura, como é o caso de *Waitress Nude*, citada anteriormente. A debilidade das relações humanas insere-se em seu discurso muitas vezes pela representação de um casal em aparente harmonia, apontando a disfunção de uma unidade formada por dois elementos diferentes. Esta questão torna-se emblemática na fotografia reproduzida na figura 40, *The King and Queen of a Senior Citizens Dance* (fig. 40), na qual um homem e uma mulher da terceira idade foram escolhidos como rei e rainha do baile, estão sentados lado a lado, encarando o fotógrafo, vestidos com roupas e acessórios reais. O enquadramento valoriza o espaço vazio que há entre eles, ambos olham à frente e ignoram um ao outro. O título alternativo da obra é: *Their numbers were picked out of a hat*. Seus números foram tirados / sorteados de um chapéu.

Em seus trabalhos, a presença do corpo e da nudez em momento algum evoca a sensualidade ou o erotismo (fig. 39), a figura humana e/ou sua aparência não são celebradas em suas imagens. Em suas fotografias de campos de nudismo vemos pessoas calçando

³⁸ SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

³⁹ ARBUS, Doon. ISRAEL, Marvin. **Diane Arbus: An Aperture Monograph**. Nova Iorque, Aperture, 1997.

sapatos ou usando jóias, comportando-se naturalmente exceto pelo fato de estarem inteiramente nuas. Há também as fotografias de bailes, casas noturnas e personagens circenses, trazendo pessoas travestidas e seminuas, vestindo roupas e acessórios sem finalidade específica e ilógicas ao uso comum: mascarados em bailes, travestis, strippers, uma engolidora de espadas albina seminua. Para mostrar a existência desse outro mundo em suas imagens, Diane procurava discrepâncias, anomalias. Ser igual e corriqueiro tem algo de infeliz, segundo seu olhar. Assim, por diversas vezes, fotografa gêmeos ou trigêmeos vestidos identicamente (fig.43), enfatizando a duplicata do real e a repetição da imagem do indivíduo.

Diane opta pelo posicionamento central em um formato quadrado, sem cortes desnecessários nas figuras, para concentrar a atenção do observador mais no sujeito retratado e menos na composição da imagem. Seu uso de lentes grande angular e do flash com a luz do dia isola o sujeito e lhe dá um ar teatral. A franqueza de suas imagens alcançou seu ápice em seu último projeto, o ensaio que deu origem ao livro *Untitled*, lançado anos depois de sua morte. Nele, pessoas com distúrbios mentais “posavam” para a câmera de Diane, fantasiados para as comemorações do Halloween (fig. 44). Em seu trabalho pessoal ela se volta para a nudez, para despir alguém – real ou metaforicamente – até que se chegue ao que é de fato real.

Brassaï (1899 – 1984), nome originado de Brasso, sua cidade natal na Romênia e que é o pseudônimo de Gyula Halász, é um artista de trajetória bastante heterogênea, que conheceu o sucesso por seu trabalho em Paris da década de 1930. Ingressa na Academia de Belas-Artes de Berlim em 1920 ali permanecendo até 1922. Nesse período conhece a obra e trava contato com Lázló Moholy-Nagy, Oscar Kokoschka e Vassily Kandinsky. Muda-se para Paris em 1924 como jornalista, e, desiludido com a pintura, é convencido pelo amigo e compatriota André Kertész a trabalhar com a fotografia. Nos anos 1950 dedica-se ao cinema, produzindo seus próprios filmes, aplica-se também à escrita, produzindo numerosos artigos e dezessete livros. A partir de 1961 deixa de fotografar e até seu falecimento, em 1984, dedica-se à escultura em pedra e bronze.

Começa a fotografar em 1930 explorando sua paixão pela Paris noturna, focando-se em três principais assuntos: o universo peculiar e ilícito dos bares e cabarés, prostíbulos e casas noturnas da cidade, revelando seus personagens e figuras marcantes; a arquitetura

parisiense com seus altos contrastes sob a luz noturna; e seus colegas artistas (retratados por ele), como Pablo Picasso, Henri Matisse, Alberto Giacometti, Henri Miller, Salvador Dalí e o núcleo dos Surrealistas, dos quais era próximo. Publicava com frequência suas imagens na revista *Minotaure* e em textos de André Breton. Nunca se uniu oficialmente ao grupo, embora estivesse ciente da proximidade de seu trabalho com as propostas surrealistas: *O efeito surreal de minhas imagens nada mais é do que a realidade tornada fantástica por meio de uma visão particular. Tudo o que eu quis expressar foi a realidade, porque nada é mais surreal*⁴⁰.

Seu grande ensaio fotográfico publicado em 1933, intitulado *Paris de nuit*, rendeu-lhe grande reconhecimento e o apelido de *O olho de Paris*, dado por Henri Miller em uma crítica comentando suas imagens. Retratando o submundo da noite parisiense, traz em suas imagens noturnas muitas figuras femininas que desafiam o senso comum da imagem da mulher dos anos 1930, confiantes, fantasiosas e sensuais. Mostra essas figuras e o ambiente que habitam, ruas suburbanas, bares, casas noturnas, velhos hotéis e tantos outros. Sua fotografia *Garota jogando snooker* (fig. 45), foi publicada em 1976, no livro *The Secret Paris of the 30's*. É a imagem de uma prostituta em uma casa noturna chamada *Balsmusette*. Sua apresentação na fotografia explora, pela convenção de frontalidade do retrato, a ousadia de sua presença num ambiente masculino. Essa ousadia é expressa em seu olhar fixo e em seu corpo, cujos volumosos seios marcam a justa camisa abotoada até o pescoço. A insinuação sexual está presente em grande parte de suas imagens de figuras femininas, de maneira mais ou menos explícita. Ora retrata um casal que dança, do qual a mulher veste uma roupa transparente (fig. 35), ou uma bela modelo vestindo apenas um corpete e cinta-liga (fig. 46); ora retrata um casal de lésbicas bem vestidas (fig. 47), sentadas à mesa, ou uma mulher de visual embrutecido, vestida sobriamente e fumando, mas parada em uma esquina à noite, com uma bolsa embaixo do braço tal qual uma prostituta (fig. 48).

De forma semelhante, as fotografias de Weegee – pseudônimo de Arthur Fellig (1899 - 1968) – retratam, cenas e personagens de seu grande objeto de adoração, a Nova York noturna dos anos 1940. Considerado um importante precursor do fotojornalismo freelancer, Weegee é reconhecido por suas fotografias em alto contraste de preto e branco.

⁴⁰ MORAND, Paul. **Paris After Dark**. Nova Iorque, Bullfinch, 2001.

Trabalhava durante à noite à caça de acontecimentos dramáticos e inusitados, munido de um rádio de ondas curtas sintonizado na frequência da polícia de Nova York. Autodidata da fotografia, revelava em suas imagens uma curiosidade e sensibilidade inquietantes, por vezes dotando suas imagens de um realismo cru e irônico ao retratar cenas de crimes, vítimas de acidentes, figuras grotescas, incêndios e multidões ameaçadoras. Evidenciava a transgressão e o impacto dos momentos em que o submundo se confronta com a realidade comum, com o *status quo* da cidade, quando determinados personagens de um mundo velado rompem tal véu e emergem. Dessa forma, explora o contraste de elementos descontínuos, como um anão seminu em um bar repleto de pessoas comuns e encapotadas (fig. 36), um travesti que se exhibe dentro de um camburão onde acaba de ser preso (fig. 51) ou um casal de lésbicas em um bar, vestindo roupas masculinas (fig. 52).

Embrenhava-se em locais incomuns e ilícitos, por exemplo, quando fotografou um jovem casal branco em transe, durante um ritual vudu (fig. 55) ou os bastidores de uma casa de strip-tease (fig. 56). Outro símbolo dessa realidade extra-oficial largamente explorado por Weegee é a violência, apresentada em suas imagens de cenas e vítimas de crimes, corpos cobertos por jornais e vigiados por policiais (fig. 53), ou multidões instáveis rompendo a tranquilidade típica de uma praia. A publicação de seu livro *The Naked City* coroa seu trabalho e sua relação com a cidade de Nova York. Nos anos 1950 envolve-se com a produção, fotografia e efeitos especiais para filmes em Hollywood e na década seguinte viaja pela Europa, voltando sua proposta de fotografia ao submundo europeu.

A imersão e o envolvimento pessoal desses autores com seus assuntos, como comentamos anteriormente, são fundamentais para a obtenção de tais imagens, uma vez que a exposição desses personagens tão específicos envolve uma forma de consentimento. Nesse sentido, a fotografia, *Coney Island at noon Saturday*, (fig. 54) de Weegee remete a um episódio curioso: encomendada para mostrar como os cidadãos de Nova York estavam suportando a onda de calor em 1952, a fotografia de uma praia de Coney Island abarrotada de pessoas traz uma figura inusitada, um mascarado equilibrando-se sobre os ombros de outros dois homens. Tal homem gostava de ser chamado de *Spider*, e concordou em ser fotografado apenas se usasse sua máscara, um acessório adotado por ele para assustar outras pessoas, como divertimento.

Da mesma forma que esses autores, Darel focaliza o submundo e se relaciona com suas personagens mediante sua experiência de vida pessoal. Seu trabalho com os jovens da Baixada Fluminense foi a saída encontrada para uma crise criativa que se arrastou por quase cinco anos, que o impedia de conceber novas obras, desiludido com seu trabalho. Seu contato com esses jovens originou-se em parte de sua iniciativa em melhorar o difícil relacionamento com seu filho Bruno, nascido em 1954 e que se suicida em 2007. Essa experiência foi significativa para o artista, conforme entrevista de 1979:

sempre tenho profundos envolvimento emocional com o tema com o qual estou trabalhando. Pode parecer que fui friamente pesquisar os jovens, mas não foi assim. A vivência da turma que conheci e passei a desenhar em Petrópolis e nos motéis da Baixada Fluminense, transformou-se para mim numa paixão, assim como eu me apaixonei pela topografia da Europa e pela paisagem Brasileira. Não tenho a menor idéia de onde pretendo chegar. Não é uma coisa para a qual estabeleça um começo e um fim, apenas vivi uma situação emocional, liguei-me a eles. [...] Escrever tragédia sem vivência trágica não dá, não é? Se eu amanhã sentir que não tenho mais nada a dizer, que estou fazendo coisas com a mão e não com o sentimento, neste dia eu paro de fazer arte. A única maneira de se dar em termos artísticos é ter uma vivência profunda do que se está fazendo.⁴¹

Darel aproxima-se do submundo freqüentando casas noturnas, prostíbulos e regiões que são foco de prostituição no Rio de Janeiro, especialmente Imbarê, na Baixada Fluminense, e o “Mangue”. Nesses ambientes encontra figuras, personagens desse cenário underground, usuários de drogas, membros de gangues, punks, travestis, prostitutas e tantos outros. Seu conhecimento e admiração da obra de Diane Arbus, como comentamos anteriormente, contribuiu para seu interesse por esses ambientes e pelas figuras que os povoam. As visões desse mundo submerso da cidade, marcado pela libertinagem e sexo, despertam em seu trabalho uma sensualidade latente que aparecia, ainda timidamente, em sua produção dos anos 1960, na forma de figuras femininas nuas, misturadas às máquinas ou cidades, como parte de seu trabalho com o tema dos anjos.

A exploração visual da sexualidade ilícita desse contexto está encarnada na figura da prostituta vislumbrada por Darel na noite carioca. Surge daí um grande interesse do

⁴¹ FONSECA, Elias Fajardo. Darel na Gravura Brasileira; Um artista maduro contempla e desenha – Os jovens. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 30 set. 1979.

artista nessa personagem/tipo. O episódio de sua viagem ao Recife, em 1980, quando encontra o prostíbulo instalado no casarão que fora de seu avô foi um marco nesse sentido. A experiência visual de confrontar suas memórias de infância do casarão com o clima de decadência e sexo que se embrenhava em seus cômodos foi possivelmente algo de grande impacto. O lugar que lhe era privado era agora ilícito, perante o olhar comum.

A idéia de incongruência, ou desligamento da realidade comum, citada anteriormente pode ser entendida como uma questão de referência, ou ponto de vista em relação a uma condição geral, e nisso ampliam-se as possibilidades de discussão sobre o interesse comum desses artistas na realidade oculta das cidades. Susan Sontag aborda essa questão a partir da ordem social corrente do indivíduo, e das diferenças entre classes. Relacionando o trabalho de tais fotógrafos à estética surrealista e ao interesse de revelar uma realidade submersa à realidade comum, a autora aponta para a necessidade de compreendermos os limites entre essas duas realidades de acordo com a classe social à qual se pertence, com seus hábitos e modo de vida. Aponta sexo e pobreza, temas exaltados pelo movimento surrealista, como avatares dessa realidade submersa, tópicos translúcidos ao domínio retiniano comum da burguesia. Nesse sentido ela ressalta o erro dos militantes surrealistas em pregar que o surreal é algo universal, pois a seu ver ele se define de acordo com a compreensão de “real” ou “normal” correspondente à esfera em que se vive, período histórico, classe social etc. Assim, o mistério das profundezas sociais e da libertinagem são tabus e temas exóticos em relação ao olhar burguês, confinado em sua moradia e em conflito com sua liberdade sexual.

Sontag defende, portanto, a relatividade e a distância que definem um tema como “tabu” ou “corriqueiro”. E a respeito disso, Darel e os fotógrafos comentados, identificaram os temas de seu interesse de acordo com seus mistérios pessoais e, mais importante, sobrepujaram essa distância seguindo um interesse irrefreável, comprometendo-se com tais temas e neles constituindo suas obras. Nas palavras de Sontag: *Viajar entre realidades decadentes e glamourosas é parte do próprio momentum da atividade fotográfica [...] em sua essência a câmara faz de cada um de nós um turista visitando a realidade alheia, e às vezes até a nossa própria.*⁴² Revelar nas brechas do real uma nova realidade, talvez seja, na maioria dos casos, também se identificar como pertencente a essa nova realidade.

⁴² SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Para Darel, nas suas obras baseadas em fotografias da década de 1980, a figura eleita como destaque dessa realidade urbana não-oficial é a mulher sensual ou a prostituta. É a figura que dará vazão à sensualidade de sua obra. Em diversas entrevistas Darel comenta a repressão sexual existente no ambiente onde cresceu, ainda em Palmares dos anos 1920, como quando ainda menino causou um escândalo na praça da cidade ao desenhar sinuosos corpos femininos com um giz na calçada da igreja.

Tenho um erotismo reprimido desde os tempos de catecismo, minha mãe chorou quando um sacristão me apanhou com um livro de histórias eróticas dentro do missal, na aula de religião. Por muito tempo, lembrei desse fato com sensação de culpa. Hoje faço as imagens que gosto de fantasiar, com toda liberdade.⁴³

E fantasiando sobre a mulher, Darel mostra em seus desenhos figuras adornadas, em ambientes de alcova sugeridos por poucos traços, encolhendo-se ou exibindo-se, entre lençóis e almofadas, para o observador ou para um personagem masculino presente na composição. Apesar do teor sexual implícito em uma figura feminina seminua e insinuante, ressaltamos que Darel, em nenhum momento, representa ou faz apologia ao ato sexual. Sua aproximação visual dessas mulheres é lírica e erótica, por vezes voyeurista e fetichista, mas centra-se na imagem dessa mulher. *Não é por necessidade erótica que fico atraído pelo tema, mas pela forma, pelo sensualismo das roupas, do penteado, da maquilagem, esses aspectos me causam grande interesse visual.*⁴⁴ As modelos das obras de Darel possuíam vínculos emocionais de amizade, fossem prostitutas, amigas ou amantes do artista, as quais por vontade própria, vestiam-se de maneira exótica para serem fotografadas ou desenhadas. Em 1973, Darel inicia suas atividades no atelier de gravura Glatt & Ymagos (que se estendem até meados dos anos 90), data que é um marco, pois nas obras produzidas no atelier, o tema predominante é a figura feminina, inaugurando assim um período de grande exploração do tema, potencializada por outros eventos como o episódio do casarão do Recife. Seu estilo migra lentamente do lápis de cor e da têmpera-ovo para a litografia, com versões de diversos desenhos e pinturas e compondo numerosos novos trabalhos. Fatores

⁴³ MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Cartografia erótica. **revista Veja**. 13 mar. 1985.

⁴⁴ Clima de surrealismo e erotismo na mostra 'Pinturas e desenhos recentes' de Darel. **Jornal Auxiliar, Rio de Janeiro**, 01 ago. 1985.

antes sutis ganham maior representatividade, como os cenários com elementos fantasiosos e principalmente a figura feminina adornada.

A litografia (fig. 58), produzida no atelier Glatt & Ymagos em tal período, ilustra muitas das características fundamentais do corrente trabalho de Darel. Na cena, um homem mascarado e trajado em preto, na típica postura do leitor de jornal, desvia seu olhar em direção à mulher. Esta, em primeiro plano e em pé, traça apenas um cinturão de couro e luvas brancas. O ambiente é indeterminado, mas há uma forte sugestão de espaço interno, como indica o denso sombreamento e a linha divisória entre duas paredes (ao fundo no centro). A composição é simétrica e equilibrada, balanceando áreas de branco e preto na mesma proporção, comparando a porção esquerda e direita da obra. O artista valoriza a figura feminina valendo-se da porção mais uniforme de branco em sua pele, se compararmos às áreas brancas do jornal e do homem, mais fragmentadas, mas compatíveis em volume geral. Há também um leve destaque dado pela cor, o vermelho nos cabelos da mulher e no cinturão é o mais saturado da composição. O enquadramento é um recurso muito aplicado por Darel, o qual realiza cortes ousados em figuras, como no caso da mulher nessa litografia. Não apenas o resultado visual desses cortes, mas fatores como seus esquemas de composição e sua escala cromática nos permitem fazer uma aproximação de recursos compositivos da fotografia e da ilustração com seu trabalho nesse período, o que, de uma maneira geral, reitera suas qualidades de artista gráfico, trazendo muito de sua experiência prévia como ilustrador editorial para seu trabalho artístico.

Em entrevista ao autor, o artista comentou a composição desta obra revelando que realizava sessões de desenho com a modelo, que se vestia segundo suas próprias fantasias. Dessas sessões originaram grandes séries de desenhos que posteriormente eram utilizados por Darel na composição de novas obras, como no caso da litografia em questão. Para essa obra, o artista realizou um auto-retrato fotográfico, lendo o jornal e usando a máscara. Como muitas outras das obras desse período, essa litografia originou-se de uma fotomontagem: aqui sabemos que o artista agregou seu auto-retrato fotográfico a um desenho. Infelizmente tal fotomontagem ou colagem perdeu-se ao longo do tempo, mas sabendo da importância desse estágio na composição de uma obra para o artista, não podemos descartar essa etapa ao analisar a litografia finalizada. Pois além da minuciosa escolha e composição das imagens da obra (aqui seu auto-retrato e a mulher), provenientes

de seu extenso arquivo, há ainda intervenções na colagem através do desenho, buscando criar uma unidade para o resultado final desejado. A litografia em questão é um exemplo desse procedimento, sobre a qual comentou o artista:

Essa foi uma série que fiz com uma amante, ela posava muito pra mim, isso tem muitos anos, ela tinha umas fantasias muito estranhas, e eu fiz a série das mascaradas e dos cinturões [...] Inclusive é um auto-retrato, eu usava um bigode. Eu fiz uma composição, tinha um desenho, (dela) fiz uma foto do meu auto-retrato e juntei. E tem o jornal. Eu fui jornalista muitos anos, e eu gosto do desenho do jornal, o jornal como desenho.⁴⁵

Sobre a figura feminina na obra, a adição de tais adornos, no caso as luvas e o cinturão, faz com que sua nudez seja “mais erotizada”. O uso dos acessórios sem função objetiva reforça a fantasia e a sensualidade da cena, assim como a presença do leitor de jornal, que finge ler, mas na verdade espreita a mulher. A presença desses elementos descontínuos gera uma indagação em torno da imagem, uma impressão específica ligada à carga de significado de cada elemento que a compõe. Na obra de Darel cria-se uma fantasia fetichista ligada ao distanciamento da realidade cotidiana, a um festim visual, da cobiça pelo que se vê. Tais mulheres são *fetichizadas*, são a imagem lasciva do corpo feminino oscilando entre destaque e ocultamento, tanto pela ausência de seu rosto (por vezes em recorte, ou mascarado, ou coberto pelos cabelos) quanto pela composição do desenho, que apresenta o corpo em primeiro plano, em alto contraste de claro-escuro e com a composição cromática da obra.

Em outro ponto, o trabalho do artista toca as questões sobre a imagem do sujeito fotografado. O desenho de suas figuras humanas muitas vezes mantém a impressão de desconexo e “recortado”, o que se deve a sua origem como fotomontagem. Pois o artista agrega imagens nem sempre concordantes entre si com relação às regras tradicionais de composição, tais como planos de profundidade e posicionamento no plano compositivo (ângulo de visão). Seus corpos, em instantes “congelados” apresentam trejeitos fotográficos de poses, movimentos flagrados pela fotografia num instante incomum e fugaz, diferentes do que se vê em uma obra feita a partir de um modelo vivo, ou a partir de uma pose

⁴⁵ Entrevista concedida ao autor em 21/11/2007.

composta, arranjada pelo artista. Seus modelos não são fotografados em sua identidade, não há o objetivo de retratá-los e estes, por sua vez, perfazem-se diante da câmera, apresentam-se como novas personas. Sabemos que Darel fascina-se pela aparência e pelas vestimentas das prostitutas, e estas quando posam para ele fantasiam ainda mais se vestindo como querem para o artista. E tal idéia ainda se desdobra, pois, em última instância, a imagem do sujeito fotografado ainda é recriada pelo artista, que projeta nela suas intenções pessoais. Abaixo temos dois desenhos de Darel, nos quais é marcante a presença de figuras femininas adornadas.

Reconhecemos no desenho reproduzido na figura 59, na parte inferior da composição, a figura da mesma mulher do cinturão e luvas, aqui usando uma máscara, representada despindo-se, em diferentes momentos desse ato e cada um deles dentro de um painel específico. Acima, há uma figura feminina que pode ou não ser baseada na mesma modelo, mas que apresenta uma cor diferente do cabelo. Na figura 60, destacamos as duas figuras femininas na parte inferior da composição: em primeiro plano temos uma mulher loura, de costas para o observador, agachada com as pernas abertas e as mãos segurando as pernas, exibindo-se. Ela veste apenas uma calcinha branca, usa botas douradas e uma pluma preta no cabelo. À sua frente, em segundo plano, há outra mulher, de cabelos pretos, que a encara de volta, trajando apenas longas meias pretas e uma máscara. Esses objetos e acessórios de vestimenta se associam ao conceito literal de fetiche, pois são destituídos de seu contexto de uso comum para ter um outro significado, o qual, na obra de Darel, relaciona-se ao estímulo visual. Tais objetos estão associados a belos corpos nus, subvertendo essa nudez e lhes conferindo uma impressão única, erótica e inusitada. A presença de elementos como esses revelam a grande especificidade da representação da figura feminina do artista, e essa condição será decisiva em suas obras para que estas atinjam uma atmosfera específica, o tão comentado “clima” de seus trabalhos.

Além do contexto de suas cenas, outra forte condição para a existência dessa atmosfera é o ambiente criado por Darel nas obras. Como já comentamos de maneira geral, esse ambiente é bastante simplificado, composto por alguns elementos chave que o caracterizam, como em muitos casos, a presença de lençóis e almofadas, e diversos objetos típicos de alcova. De fato, sabemos que o artista representa as mulheres em seus respectivos ambientes, como as prostitutas no prostíbulo, por exemplo. Não ocorre, porém, a

representação detalhada de elementos arquitetônicos desses ambientes, seu desenho em certos momentos é mais definido e constrói elementos importantes para o reconhecimento do espaço, já em outros é mais sintético, traduzindo esse espaço em hachuras ou sombras. Dessa forma, apenas ao olhar uma de suas obras, nunca se pode determinar o exato lugar em que tal cena se passa, mas pela presença desses elementos emblemáticos, certamente se pode reconhecer que tipo de lugar é esse. Em sua grande maioria, esses elementos fazem alusão a uma espécie de luxo decadente dos prostíbulos, motéis e subúrbios: paredes de espelhos; camas redondas; estampas exóticas em almofadas, lençóis e papéis de parede; entre outros. Por vezes, encontramos também paredes, interruptores e tomadas, móveis, portas, fechaduras e suas chaves sempre aparentando ser velhos, rotos ou rústicos. Essa construção da cena, um espaço indefinido, com a presença de elementos simbólicos e de figuras seminuas e fantasiadas sugere um espaço psicológico que se baseia nos elementos presentes na obra, mas vai, além disso, completando-se pela síntese do significado ou impressão causada por essas figuras.

Sobre essa construção na obra de Darel, incluímos uma compilação (fig. 61) com imagens de suas obras que trazem diferentes cenários e alguns dos elementos comentados. Algumas dessas obras serão mais detalhadamente comentados no próximo capítulo, dentro das análises de obras.

CAPÍTULO III – ANÁLISES DE OBRAS

Na tentativa de contextualizar as obras aqui analisadas, discorreremos sobre as principais características do desenho do artista que são comuns ao grupo de obras selecionadas e de suma importância na definição da identidade da obra de Darel nos anos 1980.

A herança do expressionismo alemão em seus trabalhos, oriunda do período em que conviveu e produziu gravuras no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, perdura em sua obra na dramaticidade de suas cenas e expressividade de seu desenho e personagens. Das imagens de sua fase literária dos anos 1950, passando pelos anjos e os grupos de jovens até as mulheres de 1980, nota-se um crescente interesse na verossimilhança das figuras humanas. Trabalhando próximo do referente, o artista valoriza fundamentos como o claro e escuro, os volumes e as proporções anatômicas em seu desenho, buscando maior proximidade de suas figuras com o real. O tratamento do desenho de Darel modifica-se de maneira a garantir que suas mulheres tenham a “carnalidade” necessária para expressar sensualidade. Somente dessa forma pode-se associar a idéia de realismo ao trabalho do artista. Portanto, seria exagerada uma idéia de associação de suas figuras ao foto realismo, pois não se nota a intenção de conceber uma ilusão do real, da visão humana. Seu desenho em nenhum momento é oculto, seus traços são indiciais do gesto do artista, suas figuras são declaradamente desenhos. Apesar da verossimilhança, essas figuras são também estilizadas, porém de maneira diferente de suas obras pré-1970. Isso contribui muito para a criação um universo limítrofe entre o real e o fantástico. Desenha, portanto, corpos definidos por linhas rápidas e por vezes imprecisas, preenchidos por hachuras bem posicionadas, que respeitam os volumes das figuras.

Suas obras com figuras femininas nos anos 1980 evidenciam-no como artista gráfico e trazem cores muito presentes nas fotografias de revistas e nas ilustrações editoriais, cuja aplicação pelo artista é muito ligada à experimentação. Versões da mesma obra são compostas por vezes em diferentes meios, com destaque para a litografia e o desenho em pastel, nos quais prioriza matizes claros e saturados. Darel trabalha a partir da cor local ou no seu limite em favor da expressividade e do resultado visual que se pode

atingir com a cor. Incluímos imagens de duas versões de uma obra do artista (fig. 62 e 63), a primeira é um desenho em pastel e a segunda, uma litografia.

Atentamos para objetivos diferentes nos trabalhos: no desenho, os pastéis possibilitam um tratamento mais uniforme dos volumes e o uso de uma paleta muito mais ampla. Assim, tanto as almofadas quanto a pele da figura feminina possuem um grande número de matizes em sua composição. Na litografia, o artista limita-se a duas cores além contorno do desenho em preto: o azul e o vermelho. Cria-se aqui um forte contraste entre os dois matizes saturados e o branco, numa composição cromática sintética e expressiva. Em trabalhos como esses o artista incorpora certas dificuldades da técnica litográfica (no caso a complexidade do uso de múltiplas cores em litografia) propondo uma solução sintética de redução da paleta, o que resulta numa litografia que não tem o objetivo de reproduzir fielmente ou imitar um desenho ou uma pintura, é uma litografia que se declara como tal, valorizando-se como linguagem autônoma. Muito de seu comportamento como colorista nessas obras remete a seu trabalho com largas séries de pinturas a óleo, do início dos anos 1970. Os altos contrastes de preto e branco sempre presentes em seus desenhos e gravuras estendem-se agora também às outras cores, especialmente na litografia. Pelo fato da tinta litográfica e serigráfica (usada na litografia) atingir grandes saturações, o artista aplica cores em composições estabelecendo grandes contrastes de superfície, opondo largas áreas vermelhas a uma área branca, por exemplo, e sempre valorizando áreas “vazias” onde se vê o branco do papel no final do processo, como comentamos sobre a figura 63.

Nos desenhos em lápis de cor e giz pastel Darel não conta com a possibilidade de grandes saturações, mas, por outro lado, vale-se de grande variedade de cores, aplicando-as praticamente sem restrição. Nesses trabalhos a cor também estrutura o desenho, diferentes matizes se sobrepõem como malhas de hachuras, cruzando-se e originando volumes e texturas dos corpos e das vestimentas, fundindo-se em uma gama muito maior de novos matizes. Darel trabalhará da mesma forma quando usa aquarelas ou tinta a óleo, materiais cuja aplicação imediata (diferentemente do processo litográfico) possibilitam a experimentação, o que resulta em composições cromáticas densas e muito expressivas.

As obras a serem analisadas aqui, de evidente derivação fotográfica, serão comparadas com fotografias de outras fontes e por vezes comentadas a partir de teorias fotográficas. Contudo, lamentavelmente, a maior parte das fotografias usadas pelo artista na

composição de tais obras não foi preservada, com exceção de algumas fotomontagens mais elaboradas, que foram emolduradas e hoje estão na coleção particular de Darel. Ainda assim, optamos por comentar suas obras a partir dessa estratégia, primeiramente por ser uma abordagem pertinente para a compreensão do processo criativo do artista, mas também pelo fato de que a própria natureza da fotografia *sempre propicia análises e interpretações multidisciplinares*⁴⁶, assim como a obra do artista pernambucano.

A litografia reproduzida na figura I, já comentada no capítulo II, é emblemática da produção do artista na década de 1980. Foi composta pela justaposição de três cenas, uma das quais proveniente de uma fotografia de Bishin Jumonji, juntamente com as figuras da modelo Lúcia e seu filho. Por mais diferentes que sejam tais cenas entre si, o tratamento desenho do artista cria uma sensação de unidade à obra. Elementos pontuais na composição contribuem para isso, como a mão da mulher ao monociclo que segura uma maçaneta, abrindo uma porta que também faz as vezes de margem divisória entre cenas, ou o fundo da cena central que também funciona como uma parede/superfície onde se esconde a criança à direita. Soluções como essas, encontradas pelo artista, fazem com que elementos gráficos da composição tenham também um certo valor narrativo e vice-versa.

Por outro lado, há também fatores discrepantes entre essas três cenas, que desligam-nas parcialmente uma da outra, como a diferença de proporções entre as figuras, os diferentes ângulos de visão das cenas em relação ao observador e a cor vermelha na figura central. Sabe-se que o motivo de tais diferenças está no fato de tal obra ter sido desenhada a partir de uma de suas *fotomontagens-matrizes*, na qual não há a preocupação de estabelecer na composição geral uma cena rigorosamente condizente com regras de perspectiva. Assim, deparamo-nos com momentos de incongruência na composição como no caso da proporção monumental da figura central em vermelho em relação às demais, os quais por sua vez, e em oposição à unidade atingida pelo tratamento do desenho, reiteram o caráter fragmentado da composição.

O caráter limítrofe das obras de Darel, a dualidade entre realidade e fantasia, se faz fortemente presente em obras como essa, e aqui se expressa plasticamente numa segunda dualidade: unidade e fragmentação. Pois há fatores que aproximam-nas de um discurso mimético da realidade, próximo do signo icônico, e há outros mais ligados ao signo plástico

⁴⁶ KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

e ao caráter gráfico do desenho. E aqui encontramos o foco de nosso objeto de estudo, pois essa dualidade presente em suas obras a partir de meados da década de 1970 está intimamente ligada ao uso da fotografia em suas composições, é um advento do emprego da fotografia em sua obra. As fotografias lhe possibilitaram verossimilhança e mimese mas, ao mesmo tempo, e, em virtude da intervenção do artista, foram justapostas de maneira a quebrar regras da representação mimética da realidade (como proporções e perspectiva) se considerarmos a totalidade da composição como uma única cena. Assim, podemos sugerir que a fotografia, ao contrário do que comumente ocorre, é empregada por Darel como uma ferramenta libertadora e não limitante de seu desenho.

Destacamos aqui a representação atípica da figura feminina central. Esta, em vermelho, embora não tenha seu rosto trabalhado em minúcias é representada frontalmente, mostrando totalmente seu rosto. Normalmente, as figuras femininas do artista apresentam-se de maneira indistinta, prostitutas ou não estão mascaradas ou tem seu rosto escondido, cortado. Embora saibamos por depoimento do artista⁴⁷, que seu interesse nessas figuras não se origina na representação de uma determinada mulher, mas no estereótipo visual da prostituta, maquiada, adornada e seminua, sabemos também, por declaração do artista, que a modelo dessa obra, Lúcia, é uma prostituta, e que o menino representado é seu filho. Este é um dado extra-obra, extra-fotografia, mas que não pode ser ignorado na construção de nossa análise. Partindo disso, passaremos à próxima obra (fig. 64).

Neste desenho, a figura que espreita a mulher mascarada guarda importantes semelhanças com o menino da litografia anterior, tais como o comprimento e estilo dos cabelos, suas calças curtas e principalmente seu posicionamento na cena, encostado em um (provável) batente de porta, dividindo um ambiente interior, no primeiro plano, de um ambiente exterior, como sugere a luz em abundância no segundo plano. Nota-se também as proporções anatômicas de uma criança nessa figura ao fundo, o que fica ainda mais evidente ao compararmos tais proporções às da mulher, no primeiro plano. Variações dessa mesma cena foram trabalhadas pelo artista em duas outras obras (fig. 65 e 66). Nelas, novamente vemos o menino espreitando a figura feminina vestida de vermelho e usando óculos escuros. Nota-se em todas as obras incluídas nesse grupo, a presença de um par de braços esticados com as mãos abertas ao fundo, derrubando ou deixando cair um objeto.

⁴⁷ Darel Valença Lins. **Jornal Auxiliar**, Rio de Janeiro, jul. 1985.

Tais braços implicam na presença de um terceiro personagem, uma vez que não são do menino, ou (mais provavelmente) exercem um papel simbólico dentro do contexto narrativo da obra, associados à imagem de um menino que espreita alguém ou descobre algo. Chamamos a atenção para a semelhança física entre as figuras femininas dessas obras, especialmente quanto a um sinal que trazem no rosto, uma mesma pinta abaixo de seu olho direito. Acreditamos que todas essas figuras femininas são representações da mesma modelo, Lúcia, e conseqüentemente de seu filho. Atentamos para a construção dessa figura feminina em cada obra e para sua mudança de papel em cada representação. Na figura I e na figura 65, essa mulher apresenta-se e comporta-se de maneira socialmente aceitável, ainda que traga indícios de algo incomum em função da cena de Bishin Jumonji a ela associada (fig. I) e da maneira como se exhibe (fig. 65). Em contrapartida, nas figuras 64 e 66, o papel de prostituta se faz evidente, ou ao menos insinuado, pela quase nudez do torso (fig. 66) mas principalmente pela camisola e máscara que traja (fig. 64), com destaque para a alça dessa camisola que é puxada por uma (possível) mão com a intenção de despi-la.

Tal alternância de papéis da figura feminina (fotografada por Darel) alinha-se a dois conceitos presentes em suas obras e tratados por Annateresa Fabris: a *multiplicidade da pessoa na unicidade do sujeito*, quando um mesmo retratado apresenta-se com diferentes “máscaras” criando uma imagem ficcional de si mesmo; e a *unicidade da pessoa na multiplicidade de sujeitos*, quando diferentes pessoas retratadas parecem ser sempre uma⁴⁸. A discussão proposta pela autora questiona o trânsito entre a identidade real e a identidade visual de uma pessoa no retrato concluído, fundamentando-se nos diversos fatores que “adulteram” a persona retratada durante o processo de concepção do retrato.

Ainda que a obra de Darel não explore o gênero do retrato, não tenha o objetivo de representar a identidade dos indivíduos, suas mulheres transitarão pelos dois conceitos citados. No caso das representações de Lúcia, uma mesma pessoa materializa-se em suas obras sob duas formas distintas, uma delas é a prostituta construída como personagem pelo artista, mas que não se baseia numa auto-projeção ficcional da modelo, mas sim numa realidade pertencente ao submundo; a outra possivelmente alinha-se à personalidade da própria modelo, registrada pelo artista fotograficamente e desenhada em sua litografia. A

⁴⁸ FABRIS, Annateresa. **Identities Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.

construção de uma imagem ficcional e fugaz que existe apenas no instante fotográfico, como indica Fabris, ocorre aqui no momento da realização da obra pelo artista, que fantasia e idealiza visualmente a prostituta, inserindo-a numa atmosfera fantasiosa e sensual. A prostituta personagem de Darel é construída e representada de maneira não discursiva, é uma idealização visual de um estereótipo social. No caso dessas obras, reconhecer a mesma modelo e o mesmo contexto dentro de representações semelhantes dessa personagem idealizada é viável pelo reemprego de imagens fotográficas, possibilitando assim associações entre uma ou mais obras do artista que dialogam entre si, e que originalmente sequer compunham uma série.

Com exceção do caso da modelo Lúcia, as mulheres de Darel, como já comentado, terão como uma de suas principais características o anonimato, alinhando-se assim, ao segundo conceito apresentado por Fabris: a *unicidade da pessoa na multiplicidade de sujeitos*. Serão uma mesma mulher, desempenhando um mesmo papel, incógnitas, representantes de um mundo idealizado. Na figura II temos um exemplo dessa mulher anônima, nua, mascarada e recostada em almofadas.

A obra é um desenho que compõe, juntamente com alguns outros da coleção particular do artista, uma “série não montada” de desenhos de mulheres deitadas/recostadas/encolhidas entre almofadas e lençóis. Tais desenhos, muito provavelmente executados a partir de fotografias feitas pelo artista, serviram como matrizes para largas séries de litografias, como nas figuras 62 e 63, já discutidas.

O anonimato das figuras femininas de Darel representadas, com seus rostos sempre cobertos, mascarados, viradas de costas ou fora do quadro, é de fato o que as define, pois o artista se baseia numa visão cultural e socialmente estereotipada da mulher sensual. Assim, quem quer que seja sua modelo, prostituta, amiga ou amante, é submetida a uma projeção que a materializa como “personagem”. Essa personagem pode ser associada à idéia da pessoa única em múltiplos sujeitos, tal como conceitua Fabris. E a construção dessa pessoa única é bilateral, uma incumbência tanto do artista quanto da modelo. Lembramos que a construção da mulher de Darel se fundamenta na natureza, no real, por isso a necessidade das referências fotográficas e das modelos, esse será seu acervo de poses, gestos e expressões faciais.

Em seu processo criativo, Darel realizará escolhas direcionadas durante o ato fotográfico e na posterior execução do desenho ou fotomontagem; e criará as condições para que seus modelos possam se apresentar como uma nova persona. É como a relação entre um ator (modelo) e seu diretor (Darel). A exemplo disso fazemos alusão aos retratos fotográficos de “tipos” produzidos em estúdios brasileiros durante o período segundo reinado. Tais estúdios possuíam diversas peças de figurino, disponíveis aos clientes, e por iniciativas como essas se produziram muitos retratos de negros anônimos vestidos em trajas nobres, como fraques bengalas e cartolas. Ainda que, nesse caso, as razões e motivações dos modelos sejam diferentes da proposta de Darel, o processo é análogo.

Propomos também uma analogia entre a figura feminina de Darel e as personagens do imaginário erótico europeu encontradas em cartões postais coloniais fotográficos do início do século XIX. Nesses, eram muito populares as figuras de “Mouras” uma suposta etnia indígena do norte da África.

[...] o cartão-postal colonial continua apresentando “Mouros” até a metade dos anos cinquenta. Estes “Mouros” têm, no entanto, uma característica: são mulheres, na maioria dos casos, nuas. Assim, o cartão postal inventa uma etnia unicamente feminina [...] Incluem todos os subtipos físicos reconhecidos pela antropologia da época colonial. Existe a Moura branca, a do sul e a Moura beduína. A única característica que possuem em comum é a de ter os seios nus, e não pertencer ao antigo grupo dos “mouros”, reagrupando e designando os habitantes das descendentes cidades dos Andaluzes. Prova disso: encontra-se “Moura de Argel”, originária do sul.⁴⁹

De maneira similar ao que comentamos anteriormente, produzida-se então fotografias de mulheres seminuas de caráter exótico, trajando apenas saias e acessórios de vestimenta típica, não-européia, apresentadas em poses provocantes e convidativas. É uma mulher que se exhibe, quase sempre descobrindo os seios, trazendo nessa dinâmica um certo jogo de sedução característico do voyeurismo, entre cobrir-se e descobrir-se, exhibir-se e esconder-se. Tais figuras sempre se apresentavam em um ambiente interno, ou em um ambiente externo em transição para um interno (próximas de uma porta ou entrada), trata-se

⁴⁹ BOËTSCH, Gilles & FERRIÉ, Jean-Noël. A moura de seios nus: o imaginário erótico colonial no cartão postal. In: SAMAIN, Etienne (org) . **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

portanto de cenas de alcova. São ambientes que, juntamente com a figura seminua da mulher, opõem-se ao exterior religioso e rigoroso, no qual as mulheres encontram-se cobertas, veladas. *Elas se viram na direção do protagonista situado fora do campo da imagem ou, idealmente, no lugar daquele que olha o cartão postal. Elas olham aquele que as vê.*⁵⁰

Essas modelos representavam uma mulher sensual que se reconhece dentro de papéis como dançarinas, indígenas e prostitutas. Traziam, cada uma em seu contexto, sinais culturalmente reconhecidos na época como definidores de uma mulher sem pudor, como, por exemplo, o cigarro. Muitas dessas cenas são intituladas “as amigas”, apresentando duas ou mais mulheres em posturas convidativas, por vezes uma tocando a outra (fig. 69). As atitudes e expressões das figuras não as caracterizam como prostitutas, nem mesmo como amantes lésbicas, uma vez que a carga erótica das imagens acaba por ser transferida ao observador, por meio do olhar das personagens. Assim, no lugar da prostituta reforça-se a imagem da indígena exótica em conjunto, do harém colonial que se oferece ao europeu.

A chancela que qualifica essas figuras e as tornam exóticas e interessantes ao olhar europeu está certamente envolvida com a distância cultural e os domínios visuais do europeu comum. E aqui recuperamos o conceito estabelecido por Susan Sontag a respeito do interesse visual que temos por algo que nos é misterioso, que está além do campo de visão propiciado por nossa esfera de convívio social. A autora sugere a miséria e o sexo para além dos domínios da realidade burguesa, especialmente na primeira metade do século XX, e por isso tais temas valorizam-se tanto na fotografia do período. De forma similar pode ser comentado o interesse europeu na produção e veiculação desses cartões-postais de Mouras. Tais figuras existiam apenas no imaginário do homem europeu sobre a possível realidade de um outro mundo: a colônia. A idealização desse outro mundo leva à produção dessas imagens as quais, por sua vez, “retroalimentam” o imaginário sobre essa ficção. As Mouras personificam o mito da mulher oriental tentadora, ou ao menos o conceito reconhecido por consenso do que seria esse tipo de mulher. São construções visuais fantasiosas de mulheres estereotipadas de uma etnia imaginária, as quais aludem ao desejo e à fantasia, existentes apenas dentro da narrativa da encenação fotográfica.

⁵⁰ Idem.

Retomamos uma litografia de Darel (fig. 70) a fim de reiterar as semelhanças – enquanto convenções de representação – entre as Mouras e as mulheres do artista pernambucano: os ambientes de alcova, internos, a presença de figuras adornadas e seminuas em posturas convidativas etc. Nessa litografia, a figura se esconde e se exhibe ao observador com um lençol, ela está mascarada e porta um longo cordão no pescoço que se curva sobre seu seio. Erguendo os braços e exibindo seu corpo, a mulher sorri. Atrás dela há uma porta, e abaixo da fechadura há um cadeado trancado. Novamente, temos a presença de uma mulher sensual ou uma prostituta incógnita, que, sozinha na composição, estabelece uma relação com um observador além do campo da obra, como indicam sua postura e expressão facial.

Acima de semelhanças de representação entre as obras de Darel e os postais coloniais europeus, e consciente de que esses postais e a obra do artista têm naturezas e objetivos muito diferentes, destacamos o que de fato aproxima tais imagens dentro de nossa discussão: o processo análogo de construção de suas respectivas personagens. Ocorre, em ambos casos, uma idealização generalizadora da figura feminina, despersonalizando o sujeito fotografado e transformando-o em um personagem fictício, conferindo-lhe uma identidade encenada, cada um em seu contexto. Esse processo depende também da colaboração do sujeito fotografado, que se “fabrica” naquele momento em uma nova persona, fornecendo ao artista/fotógrafo a referência para que a construção desse personagem seja possível. Temos, nesses casos, uma encenação erótica dos corpos, em composições teatralizadas, que incluem certo grau de atuação do sujeito fotografado e mesclam elementos realistas e fictícios. Tal encenação centra-se em estereótipos culturalmente reconhecidos, como comenta Fabris: *As diferentes personalidades que se apresentam diante do olhar do espectador não remetem a nenhuma cena específica, mas a construções sociais profundamente enraizadas na sociedade contemporânea que levam a confundir o eu com o tipo.*⁵¹

Reinventando o real, Darel dedica-se à construção de um universo particular, de um mundo feito de imagens e feito para ser visto, de evidente derivação fotográfica. Sua personagem principal é produto de um outro olhar, filtrado por convenções e idealizações

⁵¹ FABRIS, Annateresa. **Identities Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2004.

masculinas de ordem social e cultural. Dentro dessa concepção suas figuras são teatralizadas, não existe o interesse em disfarçá-las, a ausência de identidade e as máscaras são mecanismos de liberdade/anonimato do sujeito fotografado e de provocação para o sujeito observador, contribuindo com o jogo de exhibir e ocultar algo que se deseja, com o jogo do voyeur. Assim compreende-se melhor a presença dos acessórios em exagero, ou pouco sutis, presentes em suas obras, eles são ferramentas, símbolos culturalmente alusivos a fetiches e insinuações sexuais, fazendo parte portanto da dinâmica do sujeito enquanto representação de um papel.

A teatralização e a encenação nas obras de Darel levantam diversas questões acerca dos olhares contidos em suas obras e dos olhares para além do campo das obras. A figura III nos permite comentar tais questões. Vemos uma figura feminina em primeiro plano, em corte dos ombros ao quadril, ao fundo, num espelho (como evidencia a linha vertical dividindo duas placas de espelho) vemos o reflexo da figura que agora mostra-nos o rosto, mascarado. Essa mulher olha seu próprio reflexo com um leve sorriso enquanto puxa sua calcinha. Assim como comentado anteriormente sobre as figuras das Mouras, as mulheres de Darel desenvolvem uma relação de exibicionismo e de cumplicidade para com o observador, muitas vezes olhando para fora do quadro, convidativamente. Explorando essa exibição, em diversas obras o artista as representará diante de um espelho, assim, uma figura que se exhibe torna-se duas, e mais, a duplicação da mulher diante do espelho revela ao observador mais partes de seu corpo do que uma visão única revelaria. Na composição em questão uma mulher se exhibe, em primeira instância para seu próprio deleite, mas, em um segundo momento, para o deleite de um observador. Dentro do “jogo” de tais obras de Darel sempre teremos um corpo feminino em exibição e olhares que circundam, por vezes as posições e os papéis dentro desse jogo se deslocam, como quando há um personagem masculino na cena, a exemplo da obra *O menino* (fig. 65), que divide com o observador o papel de espreitar essa mulher. Nas obras em que uma personagem sozinha encara o observador, essa tensão ou dinâmica do olhar se torna ainda mais evidente, direcionando-se para fora do campo da obra.

Dentro de obras de Darel como essas, o observador é incluído na dinâmica dos olhares, fazendo-o assim desempenhar um papel menos passivo diante da obra. Em meio ao hibridismo de realidade e fantasia presente em suas obras, estabelecer essa ligação entre o

observador e a figura feminina representada é algo que de certa forma contribui para aproximar as obras do artista do real, do que pode ser vivenciado. Novamente, a modelo desempenha um papel ativo nesse processo, relacionando-se com sua imagem no espelho, sabendo que há um observador, que em primeira instância é o próprio artista, durante o ato fotográfico. Contemplar a própria imagem é antes de tudo uma experiência estética, e em especial para essas mulheres fotografadas por Darel é uma experiência estética provavelmente nova, pois quem as encara de volta no espelho é uma figura adornada, uma projeção concebida por elas mesmas e também pelo artista, é a personagem de Darel que se completa no desenho da obra final. Nesse ponto, lembramo-nos da abordagem de caráter histórico de análise de fotografias, que se baseia em informações como o momento histórico em que o fato ocorreu, o lugar e as pessoas envolvidas e retratadas. Considerando tal método diante das fotografias feitas por Darel para esses trabalhos, não cabe aqui se perguntar como e quando o fato ocorreu, mas sim se o assunto retratado de fato existiu. A fotografia enquanto etapa do processo criativo nesse caso pode não ser um documento do *isto foi*, como fundamenta Barthes, pois em seu procedimento, o artista adultera a realidade (da cena, da pessoa fotografada) construindo um *isto foi* condizente com seus objetivos, numa proposta de fotografia desligada da realidade, fictícia.

Na figura IV encontramos novamente o corpo feminino em exibição no primeiro plano. Chamamos a atenção para as sutilezas de detalhamento anatômico dessa figura, como volumes de músculos, indicações de ossos sob a pele e especialmente os detalhes envolvendo o espartilho e as meias da figura. Entre a pele da figura feminina e sua vestimenta existem interações, como dobras e áreas de pressão da roupa apertada. Esses e outros detalhamentos da figura são indícios da presença do referente, via fotografia ou desenho de modelo-vivo. Ao fundo há uma representação sintética de um ambiente interno em perspectiva com destaque para a divisão do chão em tábuas à direita, onde se encontra uma segunda figura feminina, alta e esguia, de cabelos curtos ou presos trajada em um vestido justo e curto, com longas meias-calça. Sem muita precisão, alguns detalhes do ambiente podem ser presumidos, como, por exemplo, o preenchimento de cores ao fundo, que pode ter sido concebido a partir de uma janela, uma vez que a sua direita há uma forma sombreada que sugere uma cortina. Ambas as mulheres representadas possuem uma carga de insinuação erótica, exibindo e escondendo partes de seus corpos. Tal carga é mais

explícita na figura feminina do primeiro plano, pois veste-se apenas com o espartilho, sem nenhuma outra peça de roupa íntima, empregando sua vestimenta de maneira fetichista. É um ato direcionado à exibição, o que se reforça ao reconhecermos seus braços erguidos (como indica a anatomia de seu torso). A figura ao fundo, embora não se exiba tanto ao espectador, deixa à mostra, entre suas vestimentas, justamente a parte superior da coxa e inferior dos quadris, retomando em conjunto com a figura em primeiro plano o jogo de exhibir-se e esconder-se. Tais figuras, portanto, podem ser compreendidas como dois momentos dessa dinâmica do voyeur.

Evidente nessa composição é o emprego de arrojadas soluções de corte e enquadramento, usadas pelo artista para valorizar suas figuras, uma característica marcante em seus trabalhos do período. Certamente, o corte é uma ocorrência inerente à fotografia, especialmente no âmbito da fotografia instantânea ou da fotografia desinteressada de uma estruturação formal pictorialista, como parece ser o caso das fotografias feitas ou apropriadas por Darel. Juntamente com o corte “dado” pelo enquadramento fotográfico, sabemos, como comentado no capítulo II a respeito da transposição da fotomontagem *O amigo de Degas* para a litografia, que existe o interesse de Darel por recortes e enquadramentos como valorização de uma cena ou figura. Esse tipo de solução é comumente empregada no processo de pós-produção editorial de imagens, fotográficas ou não. E sabemos que a produção do artista pernambucano por muitos anos se envolveu com esse ambiente, através de suas ilustrações para periódicos.

É o que poderíamos chamar de pós-produção, isto é, quando a imagem se vê objeto de uma série de “adaptações” visando sua inserção na página do jornal, da revista, do cartaz etc. Tratam-se de alterações físicas em sua forma, como por exemplo, os “cortes” ou mutilações que se fazem em seu formato original com o objetivo de que ela simplesmente “se encaixe” em determinado espaço da página, ou que mostre apenas parte do assunto, segundo algum interesse determinado do editor.⁵²

A imagem resultante da seleção ou valorização de outra imagem através de alterações em sua forma é freqüentemente composta com um texto ou com outras imagens em publicações diversas. Tal processo tem um objetivo retórico e/ou narrativo bem

⁵² KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

definido, visando uma determinada compreensão de fatos, direcionando a leitura e controlando a recepção ou interpretação da mensagem. Estratégias como essa, baseadas na imagem, podem, por vezes, reempregar uma mesma imagem para em dois “argumentos” diferentes ou mesmo contrários, o que nos revela a capacidade de uma imagem se estabelecer como um conteúdo transferível de contexto. Isso nos aponta para um provável uso consciente de Darel dos recursos dessa pós-produção editorial de imagens em suas obras. Contudo, o artista não estabelece objetivos bem definidos ou mesmo retóricos, não há a intenção de direcionar, controlar ou restringir a recepção da mensagem em suas composições. Ao contrário, esses recursos são utilizados recriando esse processo com interesses visuais, por consequência, ampliando as interpretações e possibilidades de recepção, reiterando o valor polissêmico da arte num processo de construção de novas realidades (o mundo fantasioso e realista) pertinente ao trabalho do artista. Em específico, o uso da imagem como um conteúdo transferível de contexto está constantemente presente nas obras do artista ao empregar uma mesma cena ou personagens em diferentes obras, como exemplificamos na figura 71, na qual recuperamos imagens de litografias do artista comentadas no capítulo II onde há a comum utilização de uma referencia fotográfica em duas composições distintas.

Ainda sobre a figura IV, nos resta comentar a distorção das composições desenhadas/pintadas/gravadas com base em referências fotográficas. Muitas fotografias de referência são feitas com lentes que registram a imagem de maneira diferente da que o olho humano a enxergaria, em especial no que diz respeito à amplitude do ângulo que recebe/registra a imagem. Dessa forma, um efeito cônico acentuado se apresenta na imagem final, o qual, nas estruturas arquitetônicas (com linhas retas e ângulos) e nos objetos dispostos em diferentes planos de profundidade se faz evidente. Assim como notamos nas linhas ao chão do cenário da figura D, que convergem para cima, estabelecendo um plano (chão) verticalizado. Da mesma forma, a figura feminina ao fundo se distorce em função desse mesmo efeito cônico, como notamos pela diferença de tamanho entre suas duas pernas, destacando diferentes alturas para cada pé, embora os joelhos estejam praticamente alinhados. Percebe-se, por fim, a significativa diferença de proporção entre as duas figuras femininas, típica do excessivo efeito de “esferização” criado por algumas lentes fotográficas.

Tais distorções começam a ser notadas e discutidas na obra dos primeiros pintores a utilizar referências fotográficas em suas composições, dentre eles Edgard Degas. Aaron Scharf exemplifica essa questão através de *Portraits dans um bureau*, (fig. 72) de Degas. Nessa imagem, o mesmo efeito cônico é notado não só pela excessiva convergência das grandes linhas do cenário, como portas, janelas, paredes e mesas mas também pelo progressivo “encolhimento” das figuras em direção ao fundo da cena. O acalorado debate acerca da perspectiva fotográfica era comumente alimentado por experimentos, a exemplo disso, a figura 73 traz três fotografias de um experimento de 1836 tiradas da mesma paisagem com diferentes lentes. O objetivo é representar uma composição semelhante ao fim do processo. Para tanto, cada lente exige um posicionamento e ângulo de visão específicos para registrar a cena. O resultado mostra drásticas diferenças entre as imagens registradas por cada lente. Esta nova forma de ver a perspectiva, aos olhos do século XXI já não é nova, está imbuída em nossa visão de mundo e incorporada como convenção. Assim, talvez seja preciso nos distanciar e olhar para ambientes, cenas e pessoas a nossa volta, sem o artifício de lentes, buscando memorizar a organização da cena e sua perspectiva, compreendendo essa última como a convenção aceita antes da aplicação da fotografia em casos como o da pintura de Degas. A partir dessa idéia nos aproximamos do comentário de George Frederic Watts, sobre essa “perspectiva errada” presente em pinturas como a de Degas, classificando-a como *o erro moderno*. Sobre tal afirmação Scharf comenta:

Mas o ‘erro moderno’ de Watts era uma verdade moderna. Delacroix sabia disso, e como ele notou, a câmera reproduzia fielmente tais deformidades na natureza, verdades literais que são artisticamente grotescas.[...] pelo poder de suas convincentes imagens, a fotografia serviu, a esse respeito e a outros, para minar quaisquer idéias de uma percepção imutável da natureza. [...] De acordo com Gombrich, a grandeza da descoberta da perspectiva na renascença não estava na conformação desta com a verdade ótica, mas sim imbuída em algo mais fundamental: a necessidade de ver o mundo dessa forma.⁵³

E a visão de mundo, a visão das figuras femininas de Darel a partir de meados da década de 1970 certamente alinha-se muito à visão fotográfica. Notamos em suas figuras

⁵³ SCHARF, Aaron. **Art and Photography**. Nova York, Penguin Books, 1986.

características indiciais da presença ou uso da fotografia relacionadas à idéia de instantaneidade. O modelo é registrado pela câmera durante um movimento ou pose, e, nesse instante suspenso no tempo, revelam-se sutilezas como estruturas tonais inesperadas e “estranhezas” de poses, a exemplo de uma pessoa que pisca os olhos no momento em que a fotografia é feita. Tais incongruências das figuras e suas poses, gestos e expressões tem paralelo apenas na imagem fotográfica. Assim, o emprego direto da fotografia faz com que o artista incorpore tais sutilezas e acidentes instantâneos da câmera em suas composições, como os cortes numa figura feminina. Pelo interesse e incorporação de referências como essas numa obra de arte, se reforça a idéia do “olho fotográfico” de um artista, e de como isso se apresenta em sua obra.

A figura V é um ponto de partida para essa discussão nas obras de Darel. Vemos na composição uma figura feminina em pé, de costas para o observador, trajando apenas um suéter e uma calcinha. Ao seu lado vemos uma pequena figura de um gato, posicionado em uma (apenas insinuada) superfície e olhando para baixo. Novamente notamos o maior destaque da figura feminina em relação aos elementos do fundo, quanto ao tratamento do desenho e densidade de elementos. Há duas faixas horizontais coloridas que funcionam como elementos gráficos/estruturais na composição, colaborando com seu equilíbrio, mas aqui tais faixas funcionam também como um elemento “narrativo” da cena, uma vez que o gato está em cima de uma delas. Essa ambigüidade (grafismo / narrativa) de elementos altamente estilizados das composições de Darel é uma importante característica do período, e estará presente em diversas obras, assim como vimos no caso da figura I, no início deste capítulo. Ainda sobre esta obra, a figura feminina que certamente foi representada durante o ato de despir-se, encontra-se em virtuoso corte, dos ombros ao meio das pernas. Darel não desenha o fim das pernas e pés da figura, mesmo havendo espaço para tanto na composição. O que pode ser explicado por dois motivos: ou a matriz litográfica era menor do que o papel de impressão, ou a referência usada pelo artista não lhe fornecia os pés da figura, e ele não desejou ou não viu necessidade de dissimular isso. De uma forma ou de outra o corte fotográfico está presente. Na figura 74 inserimos obras do artista que se relacionam diretamente com a composição da litografia da figura V.

Tais obras representadas não formam uma série, e foram concebidas em diferentes momentos. Mesmo que não possamos determinar a data da obra da direita (desenho) sabemos que Darel muitas vezes compunha suas litografias a partir de desenhos como esse, sendo assim, é provável que tal desenho tenha sido a primeira obra a ser composta. Notamos que cada obra apresenta a figura feminina vista de um mesmo ângulo, mexendo em suas roupas. Essa representação quase seqüencial da figura (seqüencial para as obras do centro e da direita), encontra-se em muitas obras do artista, por vezes numa mesma composição. Esse interesse pela multiplicação da imagem da figura na composição e pela representação do movimento mostrando-o em diferentes intervalos é algo que muito interessou a Edgard Degas.

O pintor francês, conhecido e comentado por seu “olho fotográfico”, explorou as então novas convenções pictóricas do olhar fotográfico capturando sua realidade contemporânea através de imagens instantâneas, fazendo emprego direto de fotografias em seus trabalhos. Nas palavras de Paul Valéry, Degas foi um dos primeiros artistas *a ver o que a fotografia tinha a ensinar ao pintor e o que o pintor deveria ter cuidado para não aprender com ela*.⁵⁴ Assim, de maneira provavelmente pioneira, construiu uma identidade para suas pinturas a partir de algo não considerado artístico, tornando-o pictorialmente aplicável. A relação de Darel com a fotografia assemelha-se muito com a do pintor francês, por vezes obras dos dois artistas estruturam-se de maneira muito similar, como no próximo caso (fig. 75). O interesse pela convenção fotográfica na representação do movimento, numa espécie de progressão cinemática, repetindo a figura em diferentes instantes de uma ação, está presente em ambas as obras acima, nas quais os artistas associam as representações desses instantes numa mesma composição. Na obra de Degas, a figura mostra-se amarrando a sapatilha num mesmo intervalo ou posição, mas a visão do observador a rotaciona, mostrando-a por diferentes ângulos. No detalhe da litografia de Darel, a mulher, calçando sua sandália, é vista em três diferentes intervalos, mas o último, à direita, apresenta-a invertida, espelhada, ou afivelando sua outra sandália. Essas representações relacionam-se de maneiras muito particulares com as fotografias executadas por Eadweard Muybridge para estudos de movimentos de corpos (fig. 76).

⁵⁴ SCHARF, Aaron. **Art and Photography**. Nova York, Penguin Books, 1986.

Scharf propõe uma comparação entre a pintura de Degas e uma leitura vertical, ao invés de horizontal do diagrama de Muybridge, leitura que não nos concede diferentes fases do movimento, mas diferentes ângulos do observador, como na pintura. No caso da obra de Darel, existe uma composição claramente cinética, mas não linear, pois o artista recompõe, reposiciona ou inverte fases do movimento em sua composição.

A convenção de representação do movimento que se estabelece a partir do aprimoramento do processo fotográfico e do trabalho de Muybridge passa a ser criticada depois da grande repercussão de suas fotografias e da incorporação de seu método por muitos pintores. Julgam-na demasiadamente estática, suspensa, retomam o interesse em representar visualmente a sensação de movimento, algo que se aproxime da percepção visual do movimento pelo olho humano, e não apenas um intervalo deste. Rodin foi um dos artistas a trabalhar nesse sentido em suas obras, como exemplo no caso de *São João Batista* (fig. 77), na qual ambos os pés da figura encontram-se em contato com o solo, algo incorreto de acordo com a “verdade fotográfica”, mas artisticamente condizente com a idéia de um desenvolvimento progressivo do movimento.

Ainda que com resultados diferentes, o processo similar de composição dos dois artistas envolve o uso de um ensaio fotográfico de representação seqüencial de uma ação. Mesmo dentro da hipótese que não tenham sido usadas fotografias na composição dessas obras, o pensamento fotográfico estava presente, a maneira fotográfica de enxergar (o “olho fotográfico”) foi empregada. O mesmo se encontra nas obras reproduzidas na figura 75, e em diversas outras obras do artista pernambucano compostas a partir de 1975.

Mediante esse contra exemplo a respeito da escolha de representação de Darel (e Degas), reiteramos a necessidade de compreendê-la como tal, como uma opção de visão artística de mundo, uma intenção de representá-lo dessa forma.

Como comentado brevemente no capítulo II, Darel incorpora o uso de painéis dividindo cenas seqüenciais. Na figura VI notamos na parte superior da composição duas dessas cenas, representando uma figura feminina sentada em uma (possível) cama despindo-se diante do espelho, uma vez que vemos sua imagem diante dela na respectiva direção. Na parte inferior da composição o mesmo acontece, contudo temos três cenas, sendo que a da esquerda e a da direita formam uma seqüência, nas quais a mulher em pé arqueia-se vestindo sua calcinha. No centro da parte inferior da composição há uma cena

menor, composta pelo que parece ser a repetição da figura feminina vista no espelho, em pé, de costas para o observador.

A repetição ou sequenciação das imagens é algo próprio da linguagem fotográfica, e organizada numa composição dessa forma, assim como ocorre (mais discretamente) com as fotografias de Muybridge, ocorre uma sugestão de leitura, possibilitando a idéia de narração. Contudo, o termo *narração* deve ser aplicado com cautela no âmbito das composições de Darel, recursos narrativos são empregados, mas não há o objetivo de contar uma estória elaborada. As cenas em seqüência sugerem uma ou mais ações se desenvolvendo ao longo do tempo, são narrações visuais sucintas que exibem, em seqüência ou embaralhadas, cenas instantâneas de um evento “simples”, como uma mulher despindo-se diante do espelho. Essa suposta narração serve-se de convenções visuais e de leitura da linguagem das histórias em quadrinhos e da fotonovela, e, de certa forma, estabelece diálogos com esses meios. Sobre estas temos como principais características comuns: a ordem de leitura, derivada da escrita ocidental, ordenando-se da esquerda para a direita e de cima para baixo; as diferentes proporções entre os painéis compostos, interferindo no ritmo de leitura à medida que demoramos mais na leitura dos painéis maiores, enquanto lemos os menores com mais rapidez; e por fim o emprego de *planos de enquadramento* em cada painel, comuns às histórias em quadrinhos, à fotografia (fotonovelas) e ao cinema, determinando o corte nas figuras e a proximidade das figuras em relação ao observador.

Ao observar a figura VI e sua divisão em painéis, reconhecemos uma grande similaridade visual e estrutural com esses meios, direcionando quase automaticamente nossa leitura dessa imagem de acordo com os parâmetros e regras de leituras de uma H.Q. ou fotonovela. Isso de fato é possível, pois obras de Darel como a figura VI valem-se de diferentes proporções e planos de enquadramento para os painéis. Contudo, a ordem de leitura ocidental pode ser algo limitante no caso do artista. A narração empregada em seus trabalhos não deixa visualmente evidente nenhum dos momentos-chave de uma narração comum, como o começo e o fim, apresenta inclusive inversões (espelhamentos) de painéis ou inserções de painéis fora da seqüência em uma linha de leitura. Dessa forma são possíveis novas ordens de leitura para tais obras. E essa idéia se reforça pelo fato das “narrativas” de Darel não conterem falas, diálogos ou textos narrativos de nenhuma

espécie. Essa tênue narração das cenas encadeadas e a seqüencialidade implicada por ela são o que diferencia essa específica linguagem de justaposição de cenas das tradicionais representações pictóricas compostas em dípticos ou trípticos, quando o artista encadeia duas ou três cenas/figuras associadas entre si geralmente por razões temáticas. Ambos casos tratam da ordenação seqüencial de imagens pertencentes a um mesmo tema, mas a natureza do processo narrativo em cada caso é específico.

Apontamos um possível paralelo ao processo de sequenciação de imagens em painéis realizado por Darel com um dos trabalhos da fotógrafa Marie-Francoise Plissart em conjunto com o escritor Benoît Peeters. Especialmente durante os anos 1980, eles projetaram-se como os principais autores do que se conhece como Foto-Romance, gênero derivado da fotonovela, que por sua vez remonta ainda ao século XIX, às mesmas experiências cronofotográficas de Muybridge e Marey. A dupla de autores Plissart e Peeters já havia publicado suas primeiras experiências associando literatura e fotografia no Foto-Romance *Fugues* (1983), quando motivados pelas seqüências [narrativas] fotográficas de Duane Michaels realizadas a partir de 1960, desenvolve o gênero em termos formais e narrativos em seu Foto-Romance *Droit de Regards*.

Vemos na figura 78 uma página deste Foto-Romance, na qual duas personagens deitadas ao chão jogam damas e encaram uma a outra. Seguindo a ordem de leitura ocidental, notamos que os painéis 1 e 5 são maiores, de leitura mais lenta e delimitam cenas enquadradas em um plano geral, o que nos permite ver o ambiente e as duas personagens ao mesmo tempo. Os painéis restantes (2, 3 e 4) são menores, direcionando-nos a uma leitura mais rápida e enquadrando as personagens praticamente em close. Em um primeiro momento, propomos a observação da página selecionando dois grupos de painéis: o primeiro, 1 e 5; e o segundo, 2 e 4. Entre os painéis de cada grupo notamos a já mencionada seqüencialidade de cenas, instantes sucessivos de uma determinada ação. Num segundo momento, destacamos o movimento de câmera presente na narrativa da página, uma vez que o painel 5 é o contra-plano do painel 1, como notamos pela inversão horizontal das personagens e a mudança do cenário de fundo. O mesmo ocorre entre os painéis 2, 3 e 4, narrando o evento a partir da dinâmica de plano e contra-plano.

Como comentado, muitos dos mesmos recursos de linguagem aplicados à página mencionada encontram-se nas obras de Darel, contudo, as principais diferenças que as

definem são os movimentos de câmera e seu efeito na narração. A exemplo da figura VI, a câmera ou o olhar do observador é mais “fixo”, movimentando-se menos e interagindo menos com as personagens, na maioria das vezes mantendo a mesma distância da figura representada. Não há o contra-plano da personagem, quando muito, o artista faz a inversão horizontal de uma cena, que, por sua vez, funciona mais como um recurso plástico do que como um contra-plano narrativo. O observador é de certa forma mais passivo, seu ponto de vista desloca-se menos e a ação representada é “menor”, é um ato mais rápido ou sutil da personagem, representado em muito mais instantes congelados, se compararmos com as H.Q.s e o Foto-Romance.

O desenho de Darel (fig. 79) é um outro exemplo dessa narrativa presente nessas obras do artista. Vemos seis painéis representando um homem vestido e uma mulher nua e maquiada, deitados em uma cama redonda. A figura masculina é um auto-retrato do artista, que fotografou várias vezes a cena usando um espelho no teto. Nos três painéis da parte superior da composição, reconhecemos a inversão horizontal do primeiro e terceiro painéis em relação aos demais. Notamos também, comparando à parte inferior da composição, uma quebra na seqüencialidade das imagens, uma vez que o painel 3 não é seqüência direta do painel 1 ou 2. Assim, além da inversão, em diversas dessas obras do artista encontraremos um “embaralhado” de cenas (instantes) de uma mesma ação, alterando a ordem, a disposição ou invertendo uma cena. Já na parte inferior, como comentado, há uma seqüência linear e direta da ação, visualmente muito similar às fotografias de Muybridge, que “decompõe” em muitos quadros a ação sucinta da mulher virando-se na cama. Quanto maior a quantidade de painéis para uma mesma ação, maior será o tempo de leitura da mesma, algo muito presente nas obras de Darel.

De maneira geral a narração visual mais é lenta nas obras do artista, exibindo sutilezas de movimento de uma figura feminina em instantes congelados e de um ponto de vista praticamente fixo do observador. E essas características de narração ou observação da figura aproximam-se da idéia do olhar voyeur, que busca apreender todas as visões/faces/movimentos do objeto cobiçado. Darel emprega recursos de narrativa visual comuns a outras linguagens aplicando-as com grande propriedade e concebendo uma narrativa específica de consistente identidade em seu trabalho. Abstendo-se de textos na composição, o artista prioriza o potencial narrativo da imagem estabelecendo conexões

entre cenas que em momento algum limitam a experiência do observador, por serem desvinculadas da convenção começo-meio-fim, o que por sua vez possibilita novas ordens de leitura e interpretação de uma “estória” geralmente simples, composta de maneira visualmente muito elaborada. Nesse ponto alinha-se as características que diferenciam o Foto-Romance de Plissart e Peeters dentro de seu gênero, como comenta Manini:

A ausência de verbal na história em questão é paradoxalmente análoga ao surgimento do cinema falado. Enquanto o cinema mudo carecia da palavra articulada como último toque de realismo, as experiências sem texto escrito no Foto-Romance parecem querer reafirmar um poder que a imagem possui – embora no cinema haja movimento – de narrar e de fabular, de provar uma verossimilhança quando colocada em seqüência. Com a ausência do verbal em *Droit de Regards*, uma variedade de sentidos que o imagético é capaz de transmitir é liberada, permitindo uma rica variação também na leitura, na interpretação.⁵⁵

A ampliação de leituras e interpretações dentro dessas obras de Darel estende-se ao campo da experiência visual e plástica de maneira ainda mais evidente do que no caso do Foto-Romance. A ausência da referência fotográfica nos trabalhos do artista (e a presença dos indícios da mesma) somada à elaborada fatura manual das obras catalisam esse processo. O hibridismo de gênero e, portanto, de linguagem de suas obras, resulta na inquietação de um olhar crítico das mesmas, diante do volume de referências diversas e conceitos por vezes conflitantes coexistindo numa mesma obra, legitimando, assim, a necessidade de sua discussão e sua pertinência como produção artística contemporânea.

⁵⁵ SAMAIN, Etienne (org) . **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

CONCLUSÃO – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa pesquisa tratamos de dois crescentes interesses de Darel a partir dos anos 1975: a figura feminina e a fotografia. Indissociáveis, para nós é difícil determinar qual deles motivou o outro primeiramente, mas pudemos perceber que ambos se impulsionaram reciprocamente movendo a pesquisa pessoal do artista a diante por no mínimo duas décadas. Assim sendo, sua produção da década de 1980 merecidamente recuperada por algumas mostras e exposições, desenvolve-se a partir da associação de imagens pela fotomontagem. As imagens escolhidas e aplicadas pelo artista nessa montagem, naturalmente atendem ao seu interesse de exploração visual da figura feminina do submundo. Com o uso da fotografia e do desenho de observação, o artista refina o tratamento de suas figuras em quesitos de verossimilhança dos corpos. Em contrapartida, a essa aproximação da realidade, o artista mantém seu desenho sintético e expressivo, e adiciona gradativamente diversos elementos emblemáticos e simbólicos, muitas vezes na forma de adornos em suas cenas e personagens, como máscaras e vestimentas incomuns. O caminho de Darel, ao voltar-se para as brechas da realidade cotidiana é o erotismo e a fantasia, somando a nudez feminina a contextos voyeuristas e fantasiosos

O artista traz a fotografia na forma de imagens que reúne, compõe e desenha, que são matéria para a construção de suas obras, sejam elas desenhos, litografias ou pinturas. Intervém pelo desenho em suas fotomontagens, pela necessidade de torna-las mais orgânicas, pela necessidade da fatura artística manual. Fotógrafo amador, realiza também seus próprios ensaios fotográficos com os modelos, empregando também fotografias de sua autoria nas obras. Nesse processo incorpora elementos característicos de linguagem fotográfica, tais como enquadramentos, cortes, repetições, espelhamentos e a representação de figuras em *suspensão*, em um instante congelado no tempo, como se flagradas por seu desenho com a mesma instantaneidade da câmara fotográfica.

Por esse viés explora intensamente o tema da figura feminina, impregnando suas imagens com uma liga realidade-fantasia, criando a atmosfera específica das “mulheres de Darel”. Inspira-se no submundo erótico da prostituição e de fantasias sexuais relacionando-se com ele francamente e incorporando sua visualidade e a de seus personagens na criação de um novo universo, uma nova natureza. Essa inspiração urbana se apresenta nas obras do

artista Pernambucano como um amálgama entre a realidade física, comum a todos, e os cenários e ambientes oriundos de suas memórias, do casarão de seu avô e tantas outras, como comenta em entrevista:

Sou de Palmares, no interior de Pernambuco, comecei a trabalhar com 13 anos como aprendiz de desenhista na usina de Catende. Hoje, mesmo quando eu quero tratar de imagens do futuro, percebo que as memórias da infância continuam muito fortes para mim. E o que dá essa estranha mistura ao meu trabalho é que acabo fundindo imagens novas com coisas que têm a ver com o meu passado pessoal.⁵⁶

Nesse aspecto a criação de um mundo urbano particular dá continuidade a uma constante na carreira do artista, a criação de uma nova *cidade inventada*, incorporando impressões, interesses visuais e memória, mas agora essa cidade é vista de perto, confrontamos seus habitantes, e, principalmente, suas habitantes de maior destaque, as mulheres sensuais. Sobre tal impressão comentou Frederico Morais, no texto de apresentação de uma das numerosas exposições do artista durante os anos 1980:

O que estava distante se aproxima, o que flutuava baixou à terra e a cor se impôs, o que estava insinuado adquire nitidez, Com essas novas litos Darel parece recuar à influência que recebeu, nos primeiros tempos de Goeldi, que ressurgiu agora atualizada. Darel é de Pernambuco, e a pintura pernambucana foi sempre ostensivamente figurativa, enfatizando a figura humana mais do que a paisagem. Darel é contemplativo, até mesmo amoroso, sutil e de uma sensibilidade treinada por um tipo de vida eminentemente urbana.⁵⁷

O uso da fotografia pelo artista aproxima seu trabalho de diversas discussões contemporâneas envolvendo a diferenciação entre imagem feita e imagem pronta, utilização e criação. Darel faz uso de imagens fotográficas comuns de circulação maciça incorporando-as em obras de arte, unindo o objeto artístico com seu veículo supostamente desmistificador, a fotografia, a reprodução. Num processo desconstrutivo, apropria-se de imagens fotográficas, elegendo-as segundo seus interesses visuais e isolando-as de seus

⁵⁶ MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Cartografia Erótica. **Revista Veja**, São Paulo, 13 mar. 1985.

⁵⁷ MORAIS, Frederico. Darel inaugura mostra na Santa Luzia. **A Gazeta**, Vitória - ES, 17 ago. 1982.

contextos originais, para posteriormente servir-se delas, recompondo-as e construindo seu discurso. Ao desenhar a figura humana, o artista divide seu olhar interpretativo com o olhar da câmara, que também a interpreta por enxergar diferentemente dele. Em última instância revive-se em suas obras a tensão perene entre a fotografia e a pintura, entendendo-se aqui a pintura como concepção tradicional, manual, da imagem por um artista. E inserindo-se no grupo de artistas que se propõe a trabalhar justamente nesse ponto de tensão, prova através de sua obra que se trata certamente de uma tensão profícua.

A produção artística de Darel não é óbvia, é limítrofe, pois se situa entre múltiplos e diferentes campos, como a representação da figura humana, a ilustração e a arte gráfica, a fotografia, as colagens e fotomontagens, a apropriação de imagens e outros, servindo-se destes e articulando-os na construção de uma *outra coisa*. Diante de muitas possibilidades, procuramos manter nosso foco na discussão dos recursos de linguagem fotográfica empregados por Darel em suas obras e os adventos desse emprego em seu trabalho, identificando e explicitando suas opções e interesses artísticos nesse sentido ao longo de toda sua carreira. E a imagem fotográfica para Darel é um meio, é uma ferramenta aplicada de muitas maneiras diferentes em um processo que culminará em sua obra.

Em nossas análises de obras, empenhamo-nos em mostrar que sua apropriação e uso de imagens fotográficas encontram múltiplos paralelos na história da arte, através de diversos outros artistas atentos e inclinados a uma maneira fotográfica de ver o mundo. Assim como tais artistas, Darel aceita ativamente a forma específica de “invasão” de informação fotográfica de seu tempo, disposto a oferecer algo em resposta. E, novamente, a exemplo desses outros artistas afasta-se da maioria de seus contemporâneos buscando soluções incomuns para compor suas obras. À sua maneira, Darel faz uma transposição que provêm do signo icônico, da imagem do referente propriamente dita, da fotografia, ao signo plástico, à fatura manual, à re-codificação da imagem por um agente, o artista.

O resultado visual de seus trabalhos finalizados aproximam-no muito mais, em um primeiro contato, das discussões da representação figurativa em um artista tradicional. Os meandros da confecção dessa bela aparência, como sua qualidade técnica como desenhista, gravador e pintor, seduzem o olhar e diluem o comentário crítico de seus trabalhos na grande maioria das vezes. A discussão dessa sedutora aparência de suas obras juntamente com o complexo processo de elaboração das mesmas é imprescindível para a compreensão

da dualidade existente em seu trabalho, entre o conteúdo reflexivo de suas imagens e figuras e a fatura artística tradicional, aprazível e executada com primor técnico. Pois é da resultante dessas duas vertentes de igual importância que surge a poética do artista pernambucano, apenas considerando tal dualidade que se encontra o maior valor de suas obras.

REFERÊNCIAS

Livros:

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. **Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade brasileira**. São Paulo: Edusp: Itaú Cultural, 1999.

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo/ 1951 a 1987**, São Paulo, Projeto, 1989.

ARBUS, Doon ; ISRAEL, Marvin. **Diane Arbus: An Aperture Monograph**, Nova York, 1997.

ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento. **Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX**. Bauru: Edusc, 2001.

BARDI, Pietro Maria (apres.) **Arte no Brasil**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BATTCKOCK, Gregory (org.), **A nova arte**, São Paulo, Perspectiva, 1986.

BERGALA, Alain, **Weegee`s World**, Nova York, Bullfinch (reimpressão), 2000.

BOSWORTH, Patrícia. **Diane Arbus: A Biography**. Nova York, W.W. Norton & Company, 1984.

BRASSAÏ, **The Secret Paris of the 30`s**. Nova York, Thames & Hudson.

BRASIL Reflexão 97: **A arte contemporânea da gravura**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1997.

CAUQUELIN, Anne, **A arte contemporânea**, São Paulo, Martins Fontes.

CAVALCANTI, Carlos; AYALA, Walmir. **Dicionário brasileiro de artistas plásticos**. Apresentação de Maria Alice Barroso. Brasília: MEC/INL, 1973-1980. (Dicionários especializados, 5).

COPLANS, John, **Weegee`s New York: Photographs 1935-1960**, Schirmer Art Books, 2006.

DaSILVA, Orlando. **Carlos Oswald**. Apresentação de Alcidio Mafra de Souza. Rio de Janeiro: MNBA, 1982.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**. Rio de Janeiro : Lech, 1998.

ETZEL, Eduardo (pref.) **Retrospectiva: figuras, raízes e problemas da arte contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 1975.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

- FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e Letra**, São Paulo: Edusp, 1994.
- GAUTRAND, Jean Paul, **Brassaï Paris**, Taschen, 2008.
- KOETZLE, Hans-Michael. **Photo Icons – The story behind the pictures**. Taschen, 2005.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- LAKS, Sergio. **Gravura moderna brasileira: acervo do Museu Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: MNBA, 1999.
- LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- LEITE, José Roberto Teixeira. **A gravura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Rio, 1965
- LIMA, Ivan. **A fotografia é a sua linguagem**. Rio de Janeiro: Espaço e tempo 1988.
- MALPAS, James. **Realismo**. Tradução Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- MAMMÌ, Lorenzo, SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **8x Fotografia**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- MISSELBECK, Reinhold, **Fotografia do Século XX – Museum Ludwig de Colônia**. Taschen, 2008.
- MORAND, Paul, **Brassaï: Paris after dark**. Bullfinch, 2001.
- MORAND, Paul, **Paris by night**, Nova York, Bullfinch 2001.
- PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- RIBENBOIM, Ricardo. **Gravura: Arte brasileira no século XX**. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000.
- RUBENS, Carlos. **Pequena história das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Nacional, 1941.
- SAMAIN, Etienne (org) . **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SCHARF, Aaron. **Art and Photography**. Nova York, Penguin Books, 1986.
- SCHENBERG, Mario. **Pensando a arte**. São Paulo: Nova Stella, 1988.
- ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.

Teses e Dissertações:

MANINI, Miriam Paula. **O verbal e o visual no caso do Foto-Romance**. Dissertação de mestrado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992.

Catálogos:

Darel: catálogo. Rio de Janeiro: galeria de arte Masson, 1984. Catálogo de exposição do artista Darel Valença Lins.

Gravura-fotomontagem-lito-plotagem: catálogo. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1999. Catálogo de exposição do artista Darel Valença Lins.

LAUS, Harry. (apres.) **Darel desenhos:** catálogo. Rio de Janeiro: Galeria Atrium, 1964. Catálogo de exposição do artista Darel Valença Lins.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Mostra Itinerante:** catálogo: Rio de Janeiro: N.E. Custódio de Mello, 1963. Catálogo de exposição do artista Darel Valença Lins.

LUSTOSA, Heloisa Aleixo (apres.). **Darel obra gráfica:** catálogo. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes. Catálogo de exposição do artista Darel Valença Lins.

MORAIS, Frederico. **Darel: litos e desenhos recentes:** catálogo. Vitória: Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, 1982. Catálogo de exposição do artista Darel Valença Lins.

MORAIS, Frederico (apres.) **Darel Valença Lins: pinturas e desenhos recentes:** catálogo. São Paulo: Galeria Alberto Bonfiglioli, 1985. Catálogo de exposição do artista Darel Valença Lins.

Periódicos:

AMARAL, Carlos Soulie do. Darel Valença extrai da vida emoções estéticas **O Estado de São Paulo**, 31 dez. 2000.

A obra de Darel em duas mostras (simultâneas), **jornal Zero Hora**, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 20 jun.1981.

A figuração de marginais e prostitutas. **Jornal da Tarde**, São Paulo 13 jun. 1985.

Aqui está Darel, artista imprevisível, **jornal A Tribuna**, Santos, São Paulo, 07 mai. 1972.

AUTAN, Margarida. A caligrafia Musical, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 nov.1971.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Um artista que não se repete, só melhora. **revista Isto é**, 30 set. 1981.

AYALA, Walmir. Darel e as novas atmosferas, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 ago.1968.

AYALA, Walmir. A necessidade de criar, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 mar.1969.

BRAGA, Suzana. Darel Valença uma obra construída com a ajuda dos gatos e dos anjos, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30 set. 1979.

CAMPOFIORITO, Quirino. Um gravador, **O Jornal**, Rio de Janeiro, 19 jun. 1955.

Darel abre exposição de meio século de arte, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 mar. 1996.

Darel e seu álbum de litografias, **Jornal da Tarde**, São Paulo, 20 ago. 1973.

Darel, o desenho chega à fase madura. **jornal O Globo**, Rio de Janeiro 17 jul. 1985.

Darel: exposição no Recife jornal **Diário de Pernambuco**, Recife, Pernambuco, 05 nov. 1985.

Darel flagra o imprevisto: um galo no buquê. **jornal O Globo**, Rio de Janeiro 18 mar. 1985.

Darel resume sua trajetória, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 mar. 1996.

Darel Valença Lins, **O Jornal**, Rio de Janeiro, 08 mar. 1956.

Darel Valença Lins em dois espaços simultaneamente, **jornal Correio do Povo**, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 09 jul. 1981.

Darel voltou entusiasmado com a Escola de ULM, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 31 nov.1960.

Desenhista de efeitos plásticos, jornal **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 31 jan. 1961.

D'HORTA, Arnaldo Pedroso. Do desenho à pintura, uma só personalidade, **jornal O Estado de São Paulo**, 10 mai.1972.

D'HORTA, Arnaldo Pedroso. Da gravura à pintura e as trucagens de Darel, **jornal O Estado de São Paulo**, 20 set. 1973.

É criação ou é plágio?, jornal **Diário do Paraná**, Curitiba, Paraná, 26 out. 1980.

Explosão sensual na obra de Darel, **Diário de Pernambuco**, Recife, 05 abr. 1985.

FONSECA, Elias Fajardo da. Darel na Gravura Brasileira: um artista maduro que contempla e desenha, **jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 30 set. 1979.

GIUDICE, Hildebrando. Gravura européia é igual à brasileira, **jornal Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 29 abr.1960.

Marginais, travestis, prostitutas. Darel a arte para mudar o mundo, **jornal O Globo**, Rio de Janeiro 18 jul. 1986.

GRAVURA Brasileira hoje II: depoimentos. Oficina de gravura SESC- Tijuca, 1995.

GULLAR, Ferreira. Serpa e Darel, **O Jornal**, Rio de Janeiro, 20 ago. 1963.

GUTEMBERG, Luis. Darel – Quero ser eu mesmo revista **Mundo Ilustrado**, Rio de Janeiro, 02 jul. 1960.

JAVIER, Gabriela. Darel, Mestre gravador chega aos 80. **revista Visão**, Rio de Janeiro 2004

KERR, Yllen. Darel, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 ago. 1963.

LAUS, Harry. O apelo do anjo, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 ago.1964.

LISPECTOR, Clarice. Diálogos Possíveis. Darel, **revista Manchete**, jul.1978

MARTINS, Vera. Com Darel Petite Galerie recupera o prestígio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 05 set.1960.

MENDONÇA, Casimiro Xavier, Cartografia Erótica. **revista Veja**, São Paulo, 13 mar. 1985.

MORAIS, Frederico. Darel inaugura mostra na Santa Luzia, **A Gazeta**, Vitória - ES, 17 ago.1982.

MORAIS, Frederico. Darel mais perto do real, **jornal O Globo**, São Paulo, 01 jun.1981.

NEPOMUCENO, Rosa, Artes Plásticas **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro,14 mai. 1988.

PONTUAL, Roberto. Darel: Adolescência em espelho, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 out.1979.

PEDROSA, Mário. Darel desenhista, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 jan. 1961.

PEDROSA, Vera. Darel: máquina e regiões absurdas, **Correio da Nação**, Rio de Janeiro, 10 jun.1968.

RODRIGUES, Augusto. Artes Plásticas, **jornal Última Hora**, Rio de Janeiro, 05 set. 1961.

SILVA, Quirino da. Darel Valença Lins, **jornal Diário de São Paulo**, São Paulo, 29 jan. 1961.

SILVA, Quirino da. Artes Plásticas, **jornal Diário de São Paulo**, São Paulo, 13 ago.1967.

SILVA, Quirino da. Desenhista e Gravador, **jornal Diário da Noite**, São Paulo, 02 fev. 1961.

SILVEIRA, Fernando. Darel chegou, viu e venceu, **revista A Noite**, Rio de Janeiro, 10 mai.1956.

Sobre plágio/criação críticos defendem Darel, **jornal Diário do Paraná**, Curitiba, Paraná, 02 nov. 1980.

Uma viagem pelo imaginário de filmes, grandes cidades, mulheres e literatura. **jornal O Globo**, Rio de Janeiro 21 mar. 1996.

Um olhar que flagra o universo feminino. **jornal O Globo**, Rio de Janeiro 01 out. 1998.

Viagem fez bem a Darel, **revista Visão**, Rio de Janeiro, 20 out. 1961.

VIEIRA, José Geraldo. Espanha clara e negra, **jornal Folha de São Paulo**, 02 fev. 1961.

VIEIRA, José Geraldo. Darel Valença, **jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 out. 1963.

ANEXO ICONOGRÁFICO

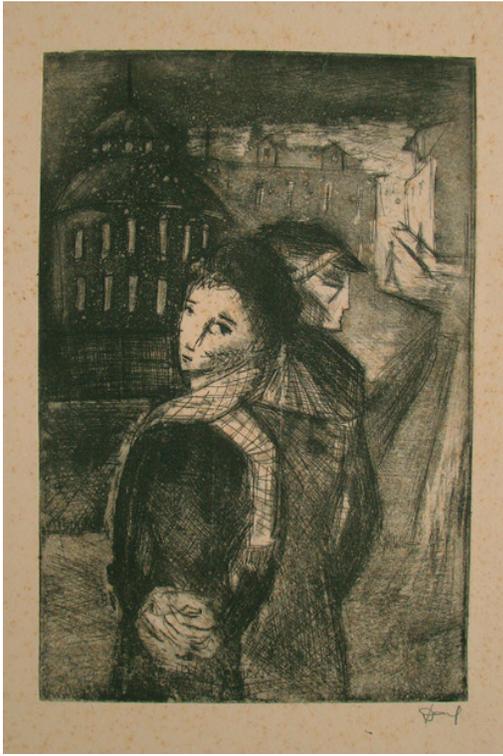


Figura 1: Darel
Sem título
 Água-forte e água tinta,
 Década de 1940
 35,0 x 43,2 cm
 Acervo Museu Nacional de
 Belas Artes - RJ



Figura 2: Darel
Sem título
 Água-forte e água tinta
 1948
 19,7 x 33,0 cm
 Coleção do Artista



Figura 3:
 Darel
 Memórias de um
 Sargento de Milícias –
 Ilustração.
 Gravura em metal,
 aquarela
 1953
 24 x 30 cm
 Coleção Maísa Byington.



Figura 4: Darel
Um ciclista
Litografia
1957
42 x 33 cm

Acervo Museu Nacional de
Belas Artes - RJ

Figura 5: Darel
Da série *Cidades*
Gravura em metal, 1960
19,7 x 27 cm
Coleção do Artista





Figura 6: Darel
Título Desconhecido
Gravura em metal 1968-69
52,5 x 39,5 cm
Coleção Maísa Byington



Figura 7: Darel
Máquina e multidão
Água-forte e maneira negra, 1967
79,0 x 53,2 cm
Acervo Museu Nacional de Belas
Artes - RJ



Figura 8: Darel
Máquinas Fantásticas
Óleo sobre tela, 1969
Coleção Maísa Byington

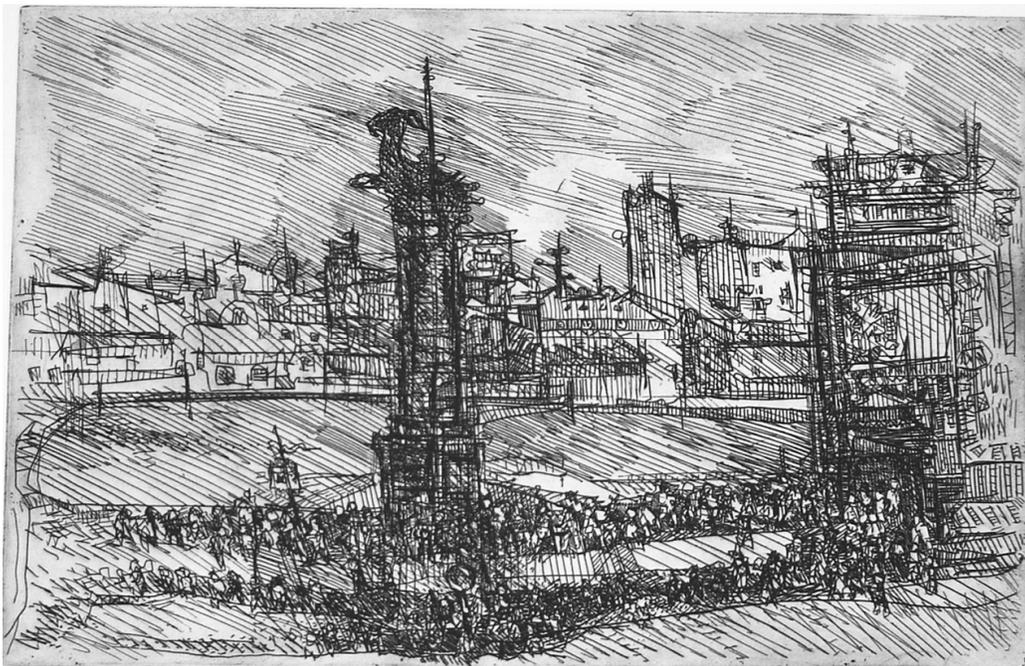


Figura 9: Darel
Sem Título
Gravura em metal, 1966
Coleção do Artista

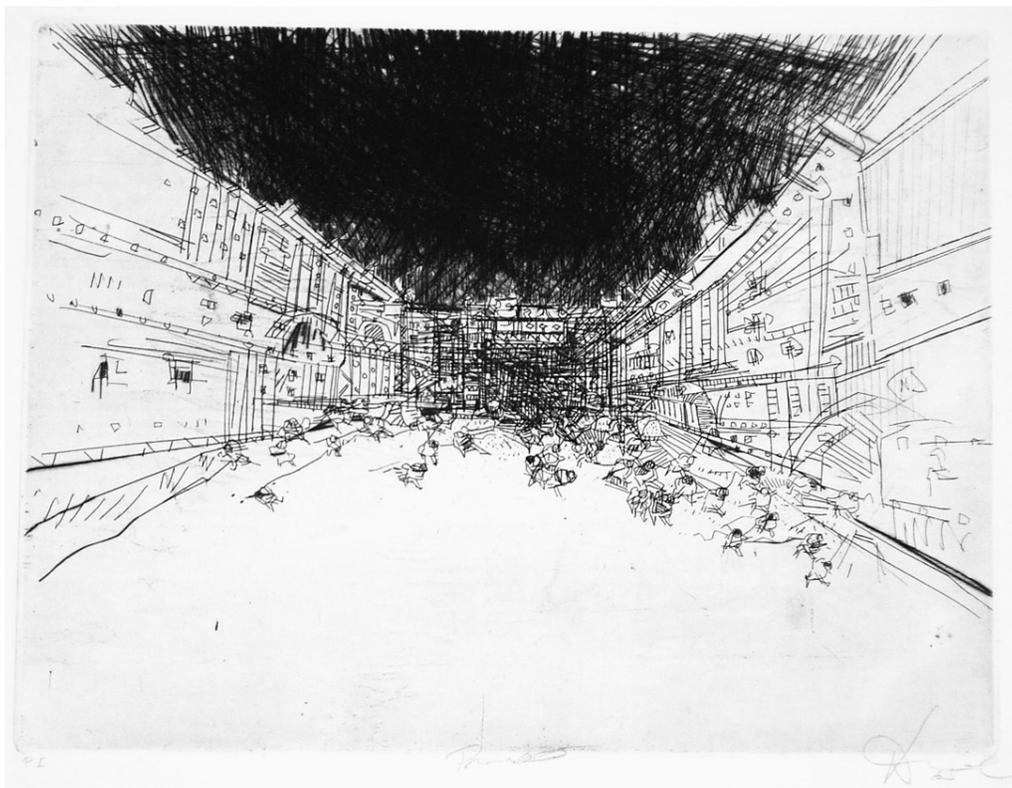


Figura 10: Darel
Título desconhecido
Gravura em metal, 1965
Coleção do Artista

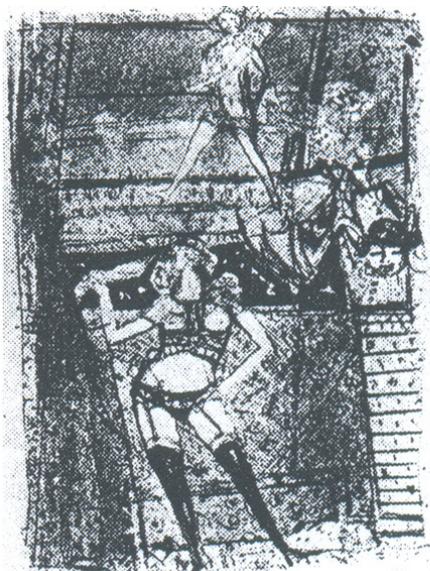


Figura 11: Darel
Da série *Eróticas e Videntes*
Litografia, 1973
79,0 x 53,2 cm



Figura 12: Darel
Da série *Eróticas e Videntes*
Litografia, 1973
52,8 x 73,0 cm



Figura 13: Darel
Em Trânsito II
Litografia, 1971
56 x 76 cm
Coleção Patrícia Motta Dacca



Figura 14:
Darel
*O grupo que
indaga*
Litografia, 1975.



Figura 15: Darel
Aquela
Litografia, 1975
80,7 x 60,3 cm
Acervo do Atelier
Glatt & Ymagos – SP



Figura 16: Darel
O painel do Babilônia
Óleo sobre tela, cerca de 1981
380 x 250 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

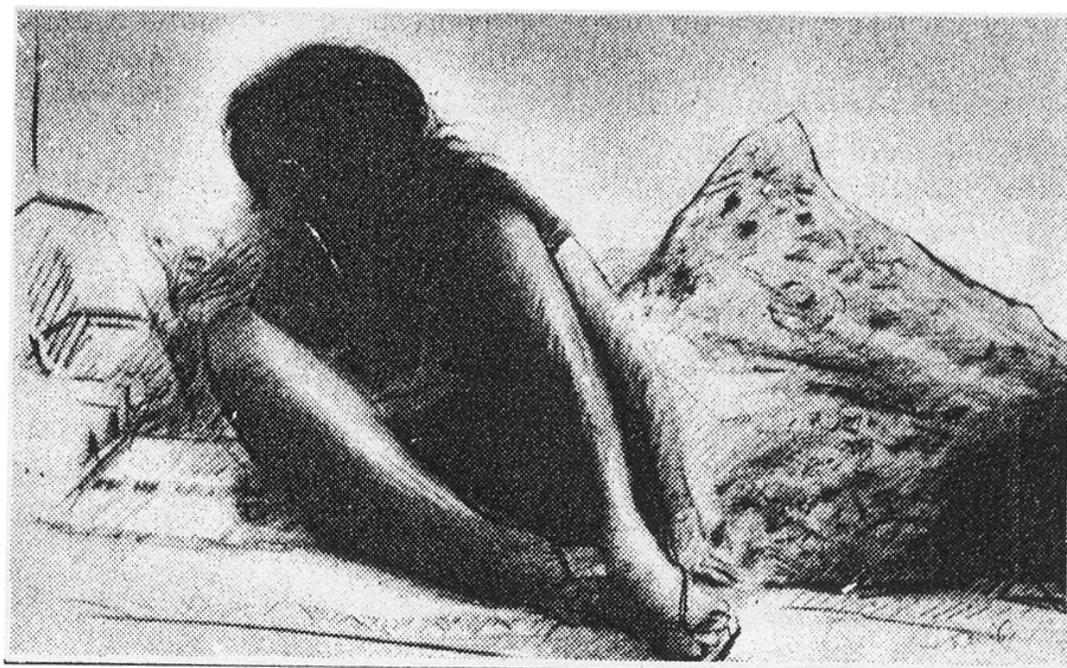


Figura 16: Darel
Da série *Almofadas*
Litografia, cerca de 1981



Figura 18: Darel
Da série *Nordestinas*
Litografia, cerca de 1981

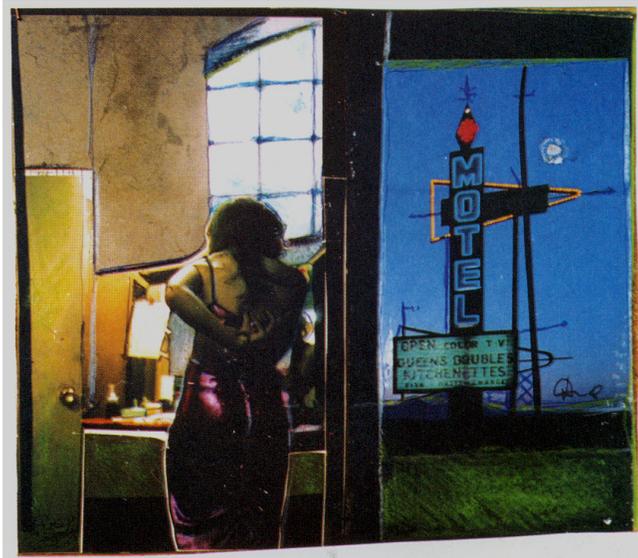


Figura 19: Darel
Título desconhecido
Fotomontagem, desenho, cerca de 1988
23 x 24,2 cm
Coleção do artista

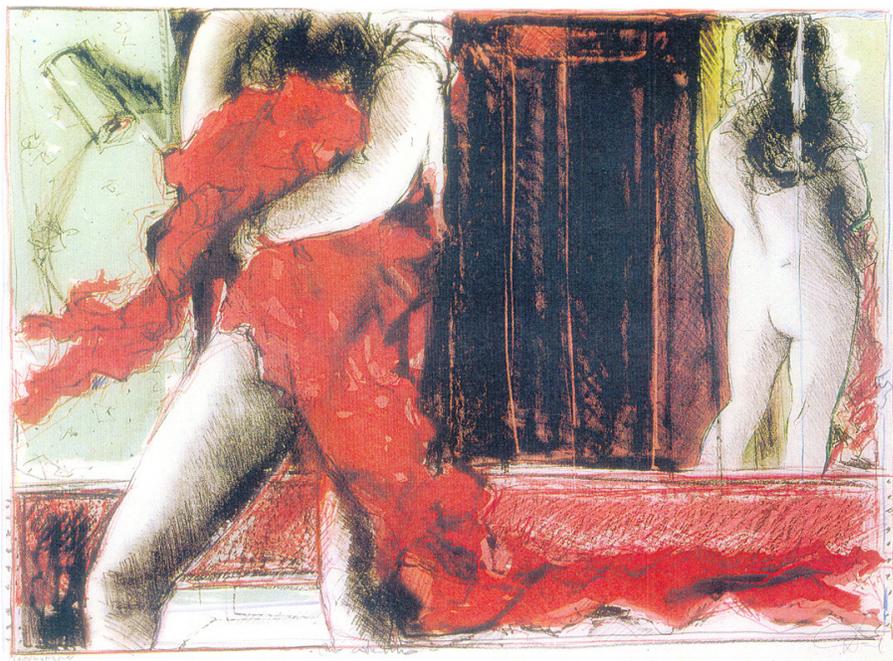


Figura 19: Darel
Título desconhecido
Litografia, cerca de 1980,
56 x 76 cm
Coleção do artista.



Figura 21: Darel
Título desconhecido
Litografia, cerca de 1986
53 x 78 cm
Acervo do atelier Glatt & Ymagos - SP



Figura 22: Sir Edward Blount
Sem título
Fotomontagem e pintura, 1873.

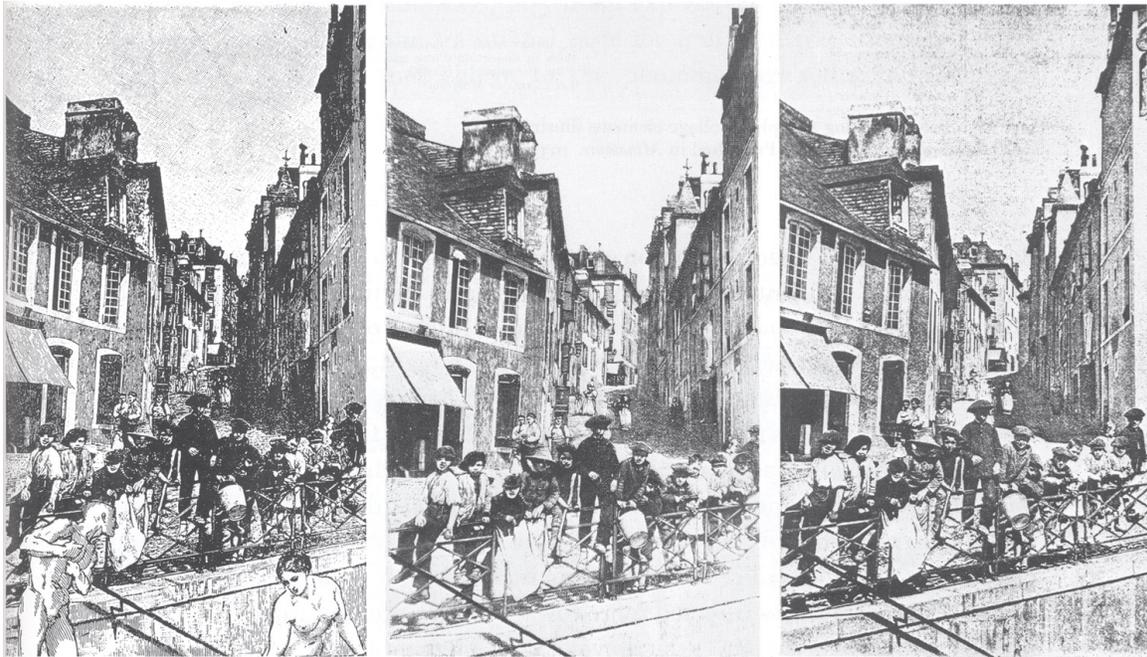


Figura 23: Compilação. Esquerda: *O Espectro dominical faz sons cortantes*, montagem a partir de gravuras, Max Ernst, 1929. Centro: Gravura feita a partir de fotografia, H. Thiriat, 1891. Direita: Fotografia de cena urbana, autor desconhecido, data desconhecida.

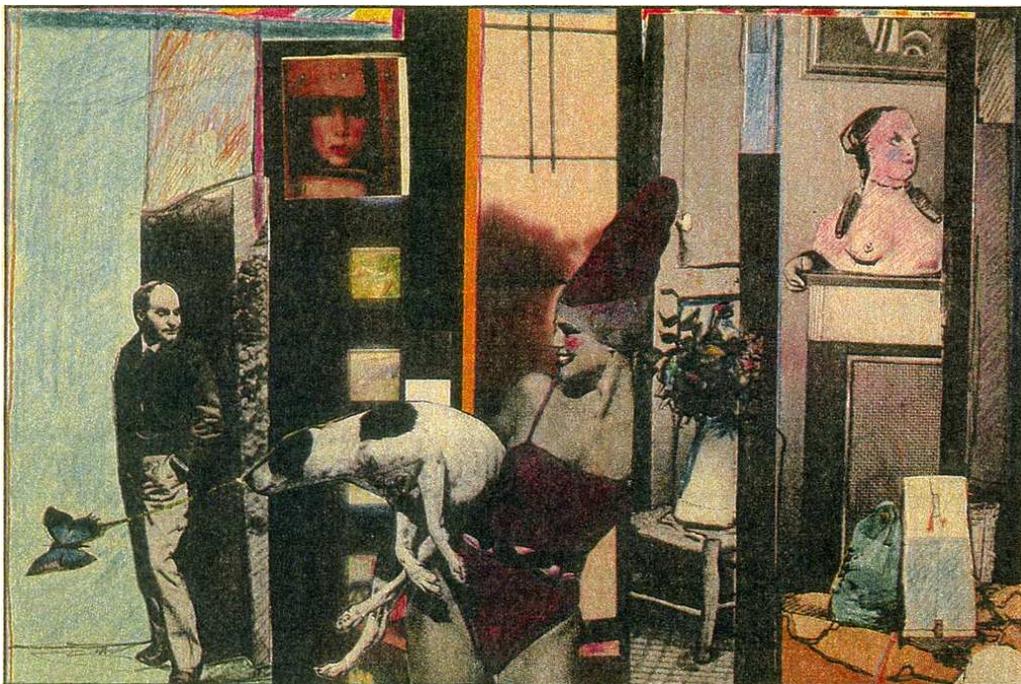


Figura 21: Darel
O Amigo de Degas
Fotomontagem e desenho, 1984-85
Coleção do artista.



Figura 25 : Edgard Degas
Retrato da Princesa de Metternich,
Óleo sobre tela ,1860 ?



Figura 26 : Disderi
Carte-de-visite fotográfico do Principa e princesa de Metternich, ,
Fotografia, 1860.

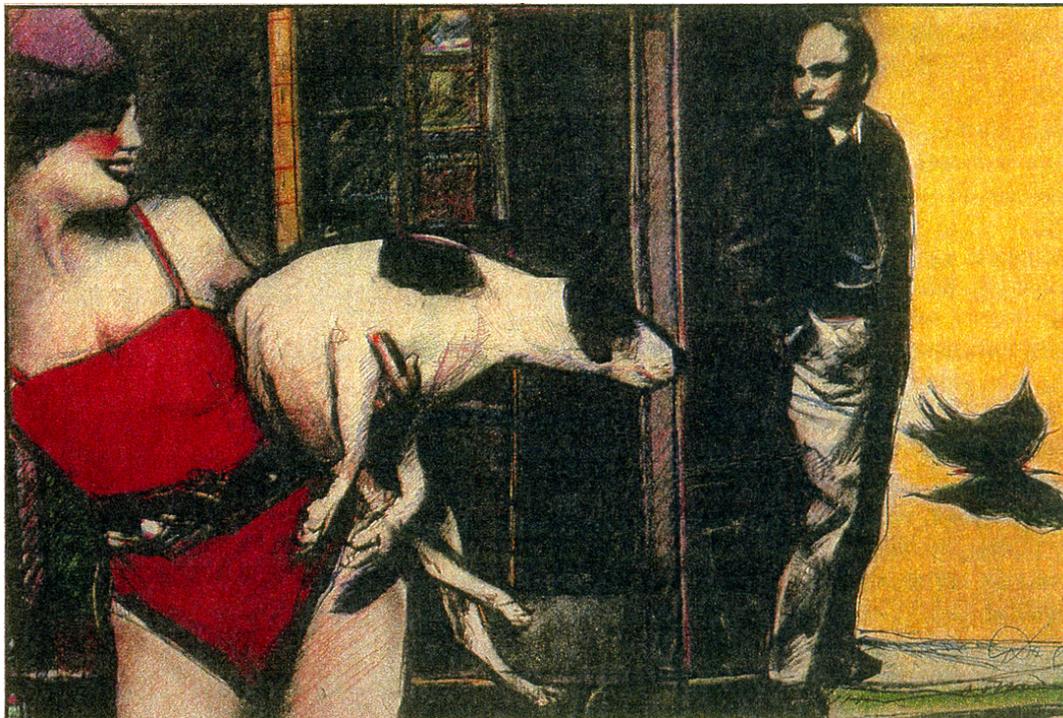


Figura 27: Darel
O Amigo de Degas
Litografia, cerca de 1985
Coleção do artista.



Figura 28: Darel
O Amigo de Degas
Desenho, cerca de 1985
Coleção do artista.



Figura 29: Darel
O Amigo de Degas
Desenho, cerca de 1985
Coleção do artista.

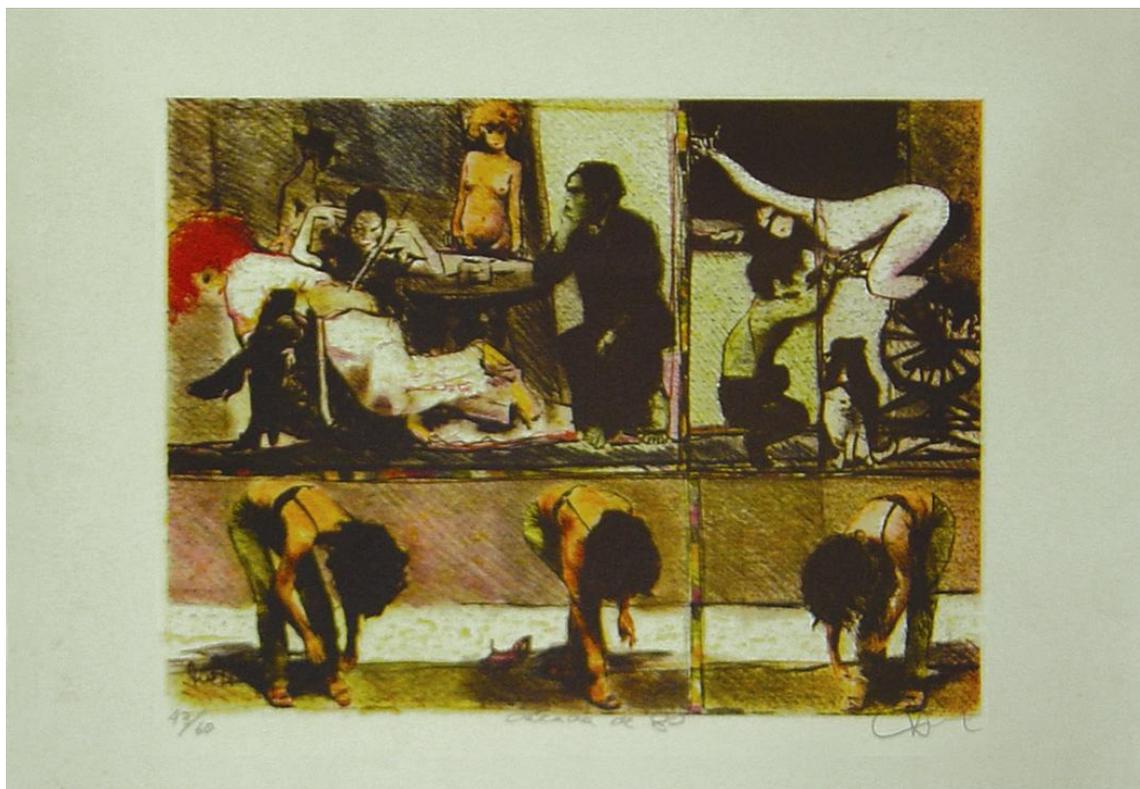


Figura 30: Darel
Década de 80
Litografia 1980 ?
Acervo do Atelier Glatt & Ymagos - SP

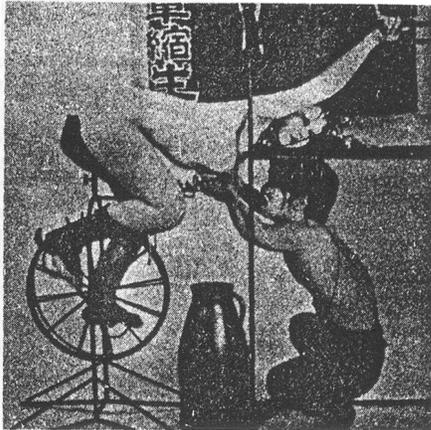


Figura 31: Compilação das fotografias de Bisshin Jumonji, publicadas em 1979 na revista progresso fotográfico.



Figura 32: Darel
Título Desconhecido
Litografia

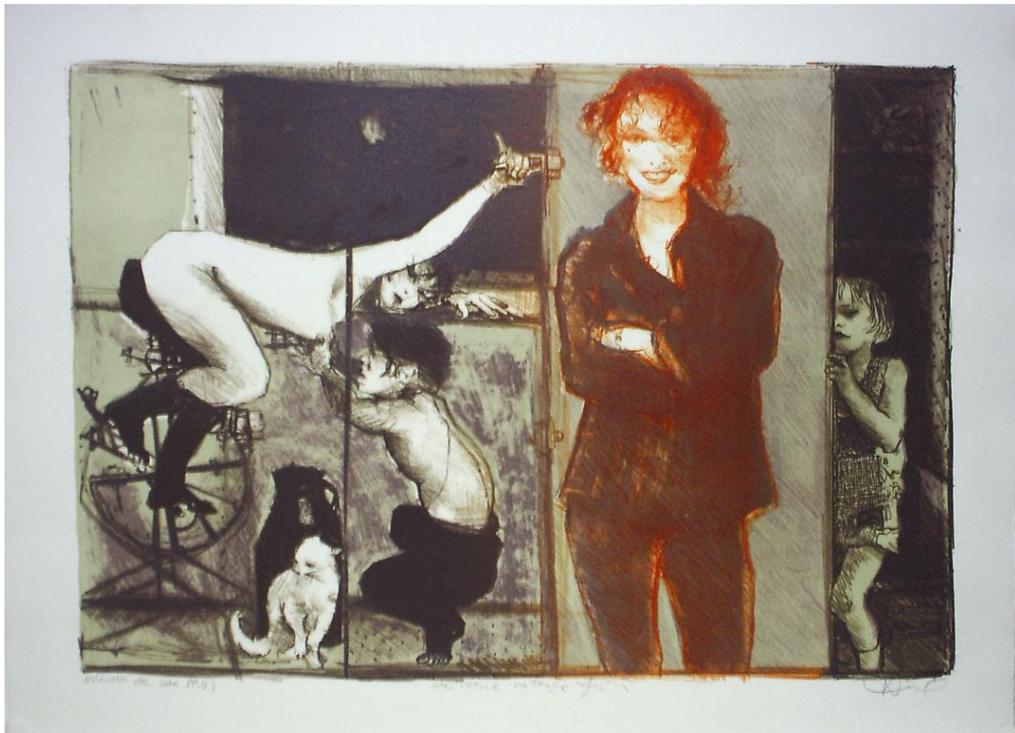


Figura 33: Darel
Da série *De cabeça feita*
Litografia, 1971
56 x 76 cm
Acervo do atelier Glatt Ymagos - SP



Figura 33: Darel
Década de 70 II
Litografia
Acervo do atelier Glatt Ymagos - SP



Figura 35: Brassai
Um bordel monástico.
Fotografia. Paris, 1931-32



Figura 36: Weegee,
New Year's Eve at Sammy's - on the Bowery,
Fotografia. Nova York, 1943.



Figura 37: Diane Arbus,
Waitress Nude.
Fotografia. Nova Jersey, Data desconhecida.

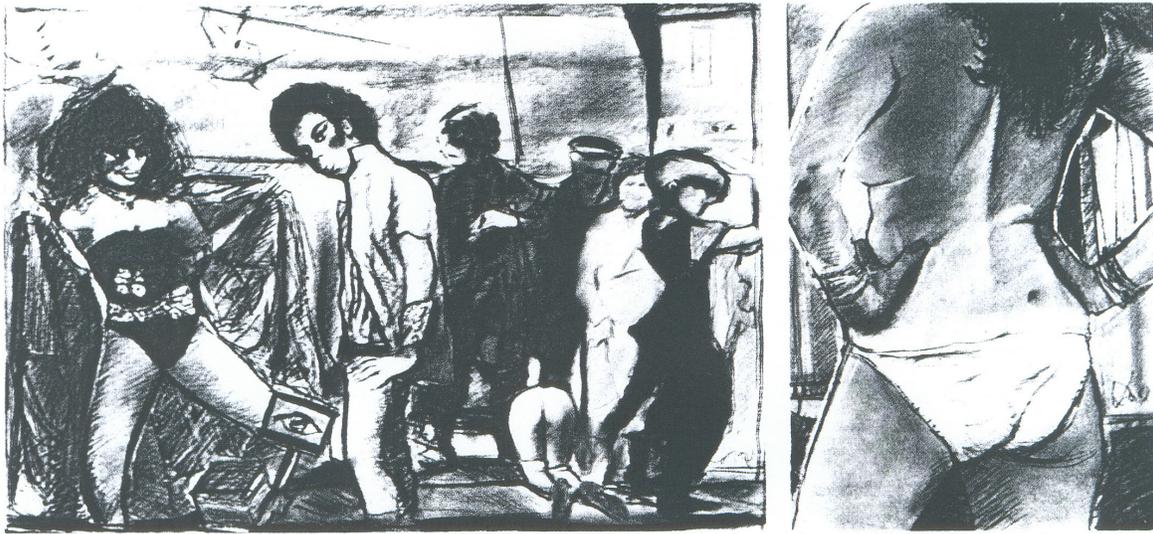


Figura 38: Darel
A grande mãe
Litografia



Figura 39: Diane Arbus
Retired man and his wife at home in a nudist camp one morning.
Fotografia. Nova Jersey, 1963.



Figura 40: Diane Arbus
The King and Queen of a Senior Citizens Dance
Fotografia. Nova York, 1970.



Figura 41: Diane Arbus
Burlesque
 Fotografia. Nova York, 1962.



Figura 42: Diane Arbus
Woman with roses.
 Fotografia. Nova York, Data desconhecida.



Figura 43: Diane Arbus
Identical twins
 Fotografia. Nova Jersey, 1967.



Figura 44: Diane Arbus
 Da série *Untitled (7) Asylum Inmates*,
 Fotografia. 1970-71.



Figura 45: Brassai,
Garota jogando bilhar russo
Fotografia.Paris, 1932.



Figura 46: Brassai,
O Corpete
Fotografia. 1933.



Figura 47: Brassai
Casal de lésbicas
Fotografia.Paris 1932.



Figura 48: Brassai,
Bela à Noite (de frente)
Fotografia. Paris 1932.



Figura 49: Brassai,
Chez-Suzi,
Fotografia.Paris 1931-32.

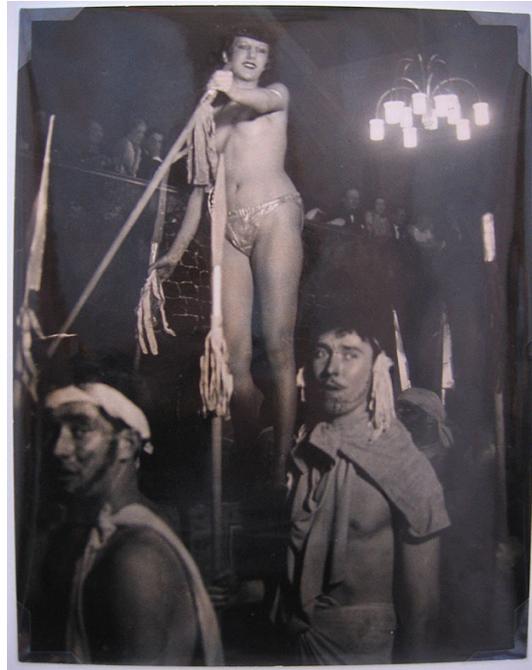


Figura 50: Brassai
Bal des quat'z arts
Fotografia. Paris 1932-33



Figura 51: Weegee
Transvestite in a police van
Fotografia.Nova York, 1941.



Figura 52: Weegee
Girls at the bar
Fotografia. Nova York, 1946.



Figura 53: Weegee
Joy of living
 Fotografia.Nova York, 1942.



Figura 54: Weegee
Coney Island at noon Saturday
 Fotografia.Nova York, 1952.

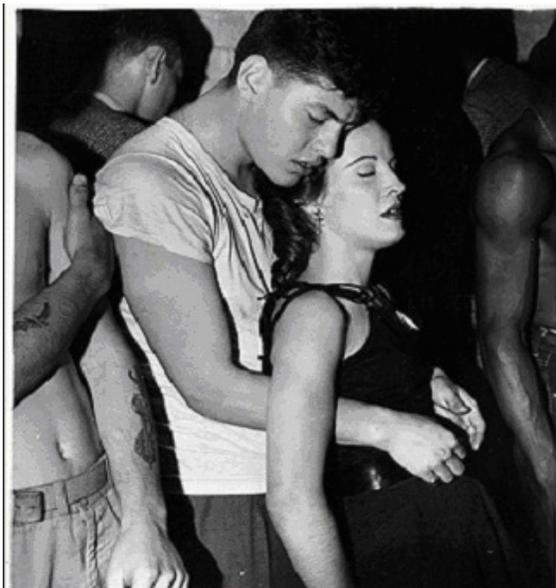


Figura 55: Weegee
Couple in Voodoo trance.
 Fotografia.Nova York, cerca de 1940.



Figura 56: Weegee
Stripper.
 Fotografia.Nova York, cerca de 1943.



Figura 57: Darel
Sem título
Litografia, data desconhecida
78 x 55 cm
Coleção Patrícia Motta Dacca



Figura 58: Darel
Sem título
Litografia, data desconhecida
53 x 75 cm
Acervo do Atelier Glatt & Ymagos - SP

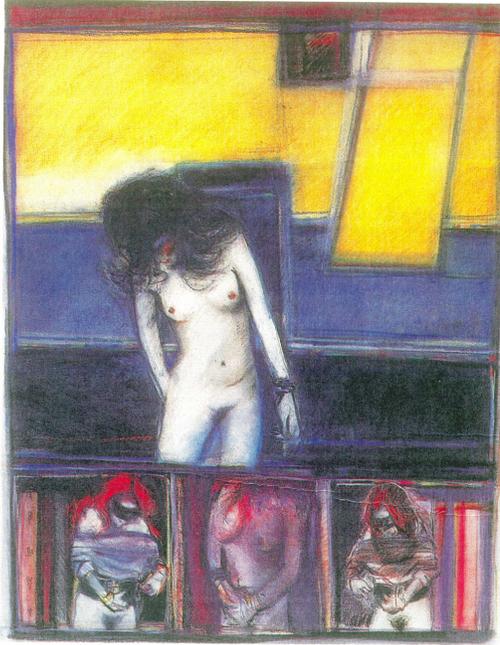


Figura 59: Darel
Sem título
Desenho, data desconhecida

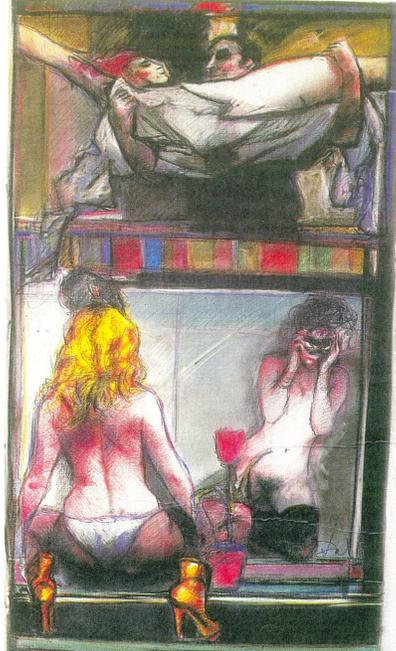


Figura 60: Darel
Sem título
Desenho, data desconhecida



Figura 61: Compilação de obras de Darel. (sentido horário)

Sem título
Desenho
54 x 76 cm
cerca de 1988

Atrás da porta verde
Litografia
56 x 78 cm
data desconhecida

Sem título
Desenho
60 x 80 cm
data desconhecida

Sem título
Desenho
58 x 80 cm
data desconhecida



Figura 52: Darel
Sem título
Desenho, data desconhecida
55 x 80 cm
Coleção do artista.

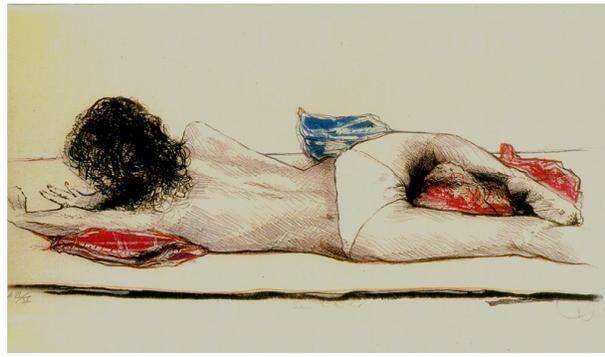


Figura 53: Darel
Sem título
Litografia, data desconhecida
55 x 80 cm
Acervo do Atelier Glatt & Ymagos - SP

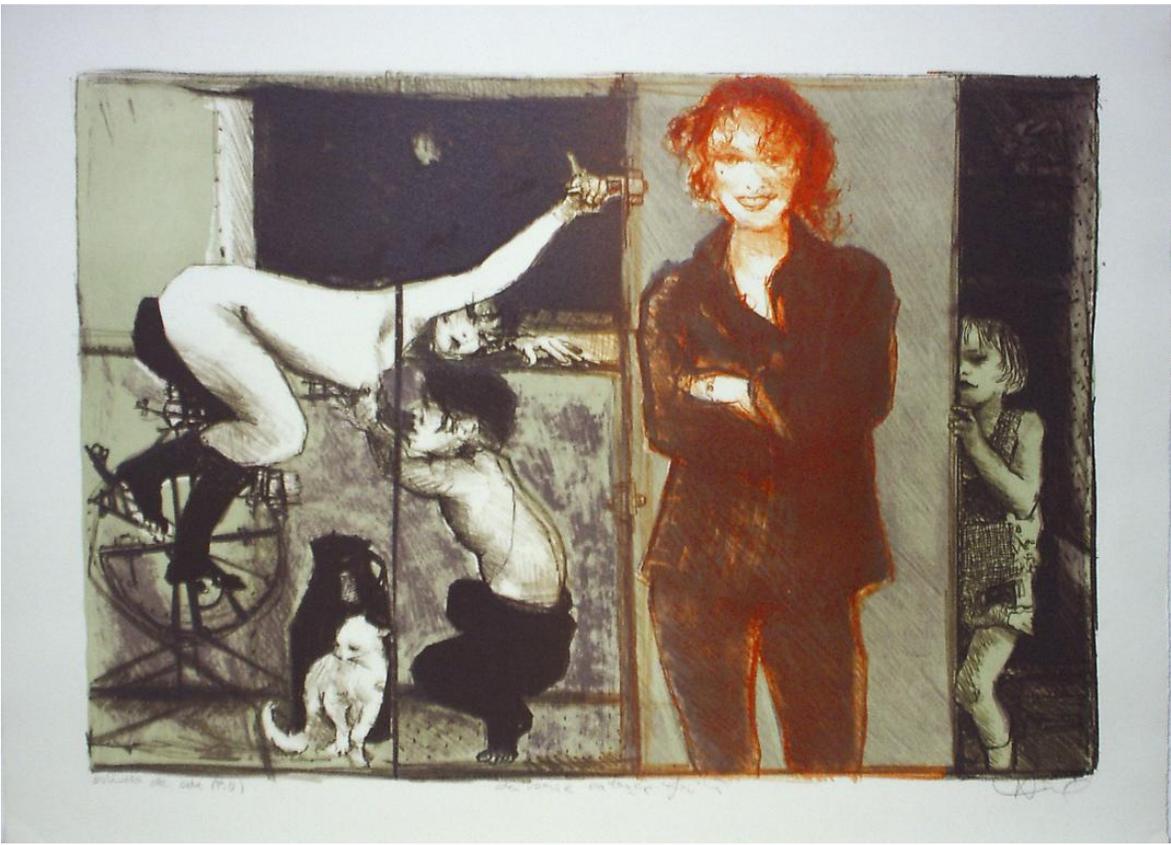


Figura I: Darel
Da série *De cabeça feita*
Litografia, 1971
56 x 76 cm
Acervo do atelier Glatt Ymagos - SP



Figura 64: Darel
 Título desconhecido
 Desenho, 1984
 56 x 76 cm
 Acervo do Museu Nacional de Belas Artes - RJ



Figura 65: Darel
O menino
 Litografia, data desconhecida
 54 x 76 cm
 Acervo do atelier Glatt Ymagos - SP



Figura 66: Darel
 Sem título (da série *O menino* ?)
 Litografia, data desconhecida
 Coleção do artista



Figura II: Darel
Sem título
Desenho e aquarela, cerca de 1984
67 x 80 cm
Coleção do artista.



Figura 67: Autor desconhecido
Cenas e Tipos - Jovem Moura, N° 3.
Editada cerca de 1916.
Coleção ideal P.S.

Figura 68:
Autor desconhecido
Tipo de mulher da África do norte, N° 2103.
Ed. Combiér Impr. Macon S&L.

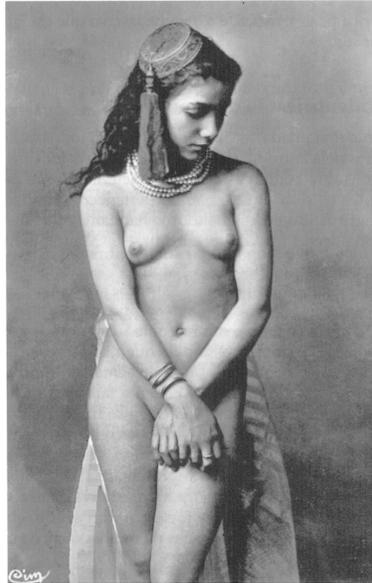


Figura 69:
Autor desconhecido
As três amigas, N° 686.
Série editada por Lehnert &
Landrock Fotógrafos em Tunis,
cerca de 1914.



Figura 70: Darel
Atrás da porta verde
Desenho, cerca de 1988
54 x 76 cm
Coleção Patrícia Motta Dacca



Figura III: Darel
No espelho
Litografia, data desconhecida
54 x 76 cm
Coleção do artista

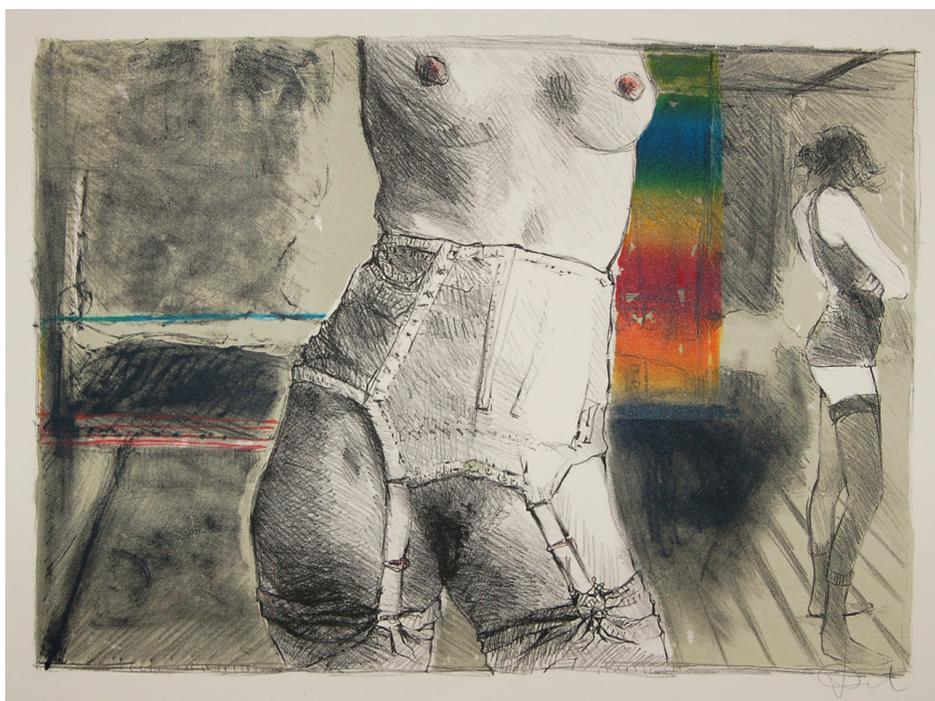


Figura IV: Darel
Título desconhecido
Litografia, cerca de 1988
58 x 79 cm
Coleção Patrícia Motta Dacca

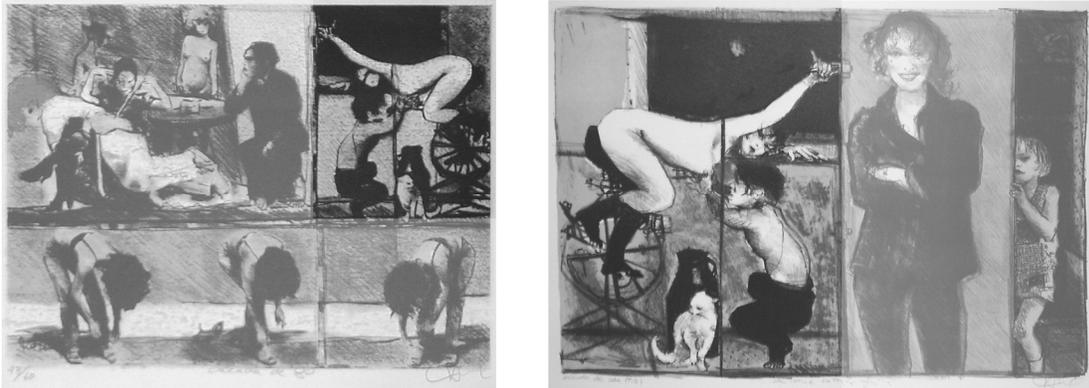


Figura 71: Quadro comparativo, em destaque porções das composições onde foi utilizada uma mesma referência fotográfica.



Figura 72 : Edgard Degas
Retratos em um escritório
 Óleo sobre tela, 1873

Figura 73: Compilação. As três fotografias realizadas para o mencionado experimento, usando diferentes lentes e distancias para atingir a mesma composição.

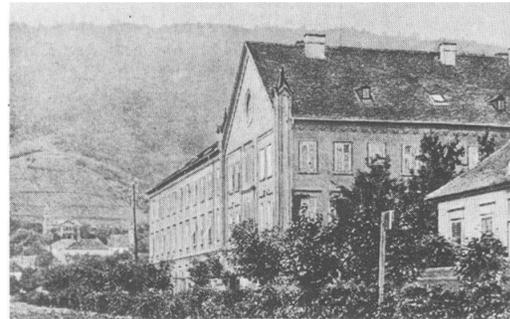
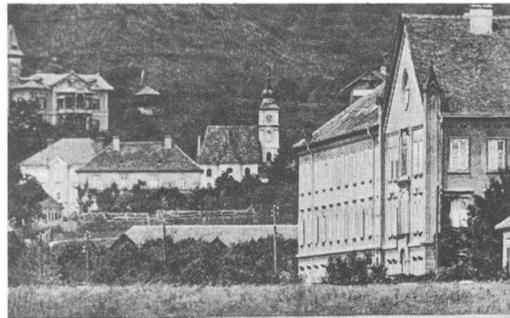


Figura V (esquerda): Darel
Aquela
 Litografia, 1975
 80,7 x 60,3 cm
 Acervo do Atelier
 Glatt & Ymagos – SP

Figura 74 (próxima página): Obras de Darel:
 Compilação.

Esquerda: *Em vermelho*
 Litografia, 1974
 80 x 60 cm
 Acervo do Atelier
 Glatt & Ymagos – SP

Centro: *Aquela*
 Litografia, 1975
 80,7 x 60,3 cm
 Acervo do Atelier
 Glatt & Ymagos – SP

Direita: *Sem título*
 Desenho, data desconhecida
 Coleção do artista



Figura 75: Compilação.

Acima (detalhe):

Edgard Degas
Bailarina amarrando a sapatilha
 Óleo sobre tela, 1883 (?).



Abaixo (detalhe):

Darel
Década de 80
 Litografia 1980 (?)
 Acervo do Atelier Glatt
 & Ymagos - SP

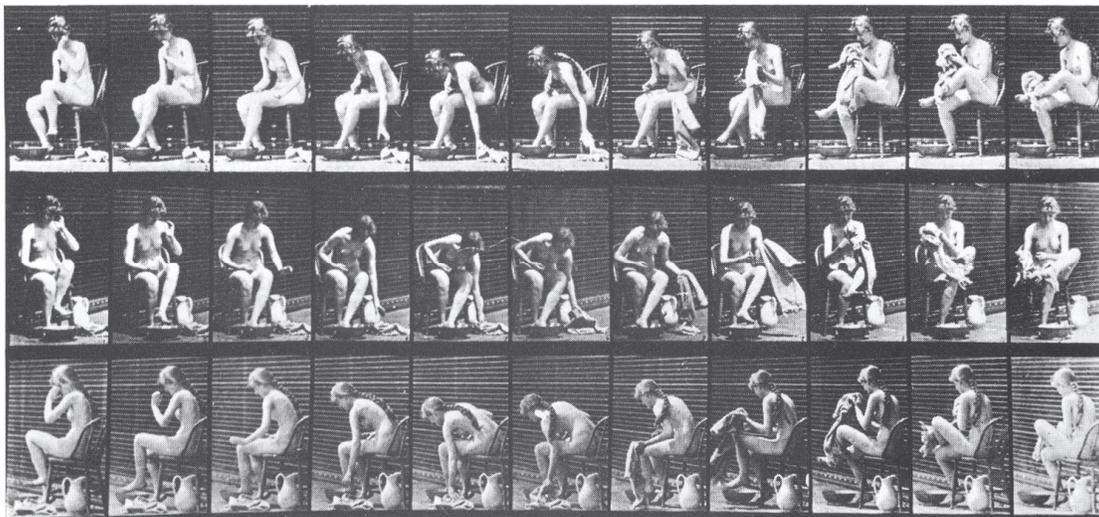


Figura 76: (página anterior)

Eadweard Muybridge
*Mulher, erguendo uma toalha,
enxugando-se*
Fotografia, cerca de 1886.
Publicado em *Locomoção
Animal*, 1887.

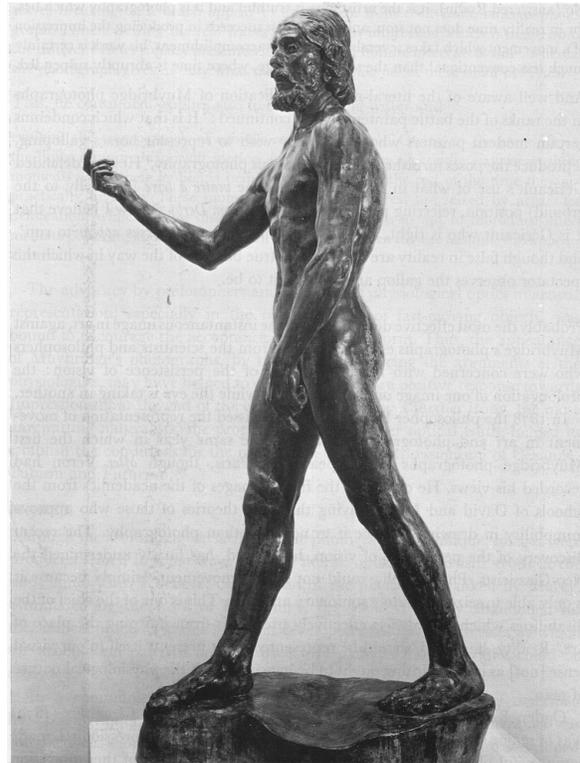


Figura 77: Rodin,
São João Batista
Escultura em bronze 1878.



Figura VI: Darel
Cineminha
Gravura em metal, 1988.
Coleção Patrícia Motta Dacca.

Figura 78: Peeters e Plissart
Droit de Regards
Fotografia (foto romance), 1985
Publicado em: Minuit, 1985, p.68.

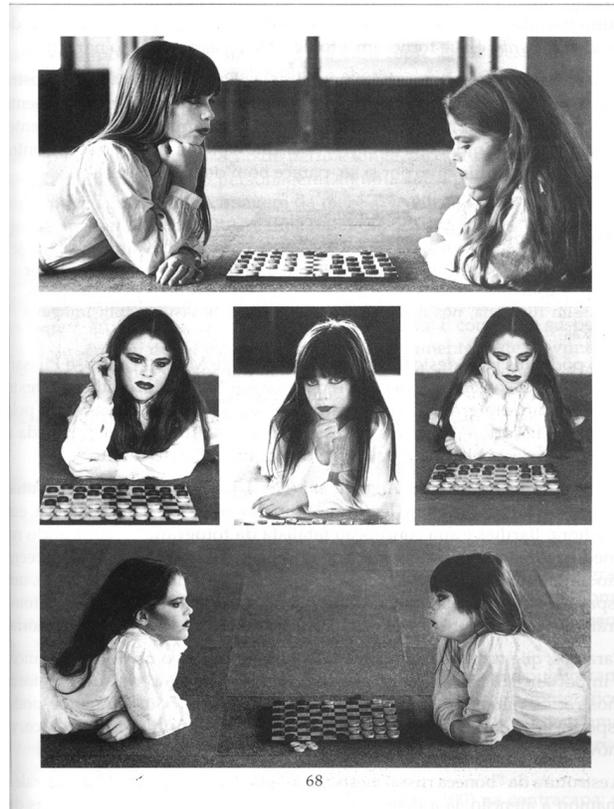


Figura 79: Darel
Sem título
Desenho, data desconhecida.
Coleção do artista.