



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

JOSÉ CARLOS SUCI JÚNIOR

**PROJETO ARTÍSTICO COMO PROJETO EXPOSITIVO:
CORPO E OBJETO EM AÇÃO CONTÍNUA**

Campinas
2022

JOSÉ CARLOS SUCI JÚNIOR

**PROJETO ARTÍSTICO COMO PROJETO EXPOSITIVO:
CORPO E OBJETO EM AÇÃO CONTÍNUA**

Tese apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como parte dos
requisitos exigidos para a obtenção do título de
Doutor em Artes Visuais.

ORIENTADORA: PROF^a. DR^a. SYLVIA HELENA FUREGATTI

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO
JOSÉ CARLOS SUCI JÚNIOR, E ORIENTADA
PELA PROF^a. DR^a. SYLVIA HELENA
FUREGATTI.

Campinas
2022

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Su18p Suci Júnior, José Carlos, 1985-
Projeto artístico como projeto expositivo : corpo e objeto em ação contínua / José Carlos Suci Júnior. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Sílvia Helena Furegatti.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Processo criativo. 2. Desenho. 3. Arte contemporânea. 4. Vídeoarte. 5. Corpo humano e linguagem. I. Furegatti, Sílvia Helena, 1968-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Artistic project as an exhibition project : body and object in continuous action

Palavras-chave em inglês:

Creative process

Drawing

Contemporary art

Video art

Human body and language

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Doutor em Artes Visuais

Banca examinadora:

Sílvia Helena Furegatti [Orientador]

Rachel Zuanon Dias

Sérgio Niculitcheff

Hugo Fernando Salinas Fortes Júnior

Cláudia Maria França da Silva

Data de defesa: 09-02-2022

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-8116-757>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/5545369341035045>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

JOSÉ CARLOS SUCI JÚNIOR

ORIENTADORA: PROF^a. DR^a. SYLVIA HELENA FUREGATTI

MEMBROS:

1. PROF^a. DR^a. SYLVIA HELENA FUREGATTI
2. PROF. DR. SÉRGIO NICULITCHEFF
3. PROF^a. DR^a RACHEL ZUANON DIAS
4. PROF^a. DR^a. CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA
5. PROF. DR. HUGO FERNANDO SALINAS FORTES JÚNIOR

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 09.02.2022

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

À docente e artista visual Prof.^a Dr.^a Lúcia Eustachio Fonseca Ribeiro, pelo apoio, amizade, orientação e troca de referências constantes.

À docente e artista visual Prof.^a Dra.^a Sylvia Helena Furegatti, pelos momentos de aprendizado, pela positiva provocação ao longo do meu percurso acadêmico e pela orientação.

Aos colegas próximos e distantes que me acompanharam, cada qual à sua maneira, até o presente momento.

Aos indivíduos que me cercam com seus múltiplos gestos.

Aos objetos que me prendem e me libertam.

Ao meu corpo pela força e pela fragilidade.

Aos meus pais, meus maiores apoiadores.

RESUMO

Esta tese analisa meu processo criativo embasado no desenho e especializado nos modelos operativos da exposição. Considera a continuidade de pesquisas anteriores nas quais já se notavam presentes novos elementos visuais e técnicos integrados às minhas produções poéticas modeladas pelo desenho contemporâneo, pelo interesse com relação ao corpo do artista como sujeito comum que vivencia o cotidiano, tanto quanto pela imanência de referências ao cinema e à literatura que tem alimentado minhas reflexões e práxis artística, nas últimas décadas. Neste texto encontramos também uma breve retomada das abordagens desenvolvidas durante o Mestrado que auxiliaram a eleição dos pontos de partida disparadores para a ampliação das análises destas produções como híbridos dentre desenho, vídeo e fotografia.

A forma final aplicada a este estudo opta por uma configuração na qual são apresentadas imagens de trabalhos de minha autoria exclusivamente. A indicação de outros trabalhos visuais referenciados pelo texto, de modo indireto, é uma forma pela qual busca-se alcançar maior interiorização das narrativas construídas por esta pesquisa em curso, assim como o entendimento acerca da trajetória criativa, artística e acadêmica estabelecida até o presente.

A metodologia escolhida para este estudo percorre a multidisciplinaridade de teorias e leituras críticas, recorrendo principalmente a outros autores nas áreas das artes visuais e do cinema. Referências essas selecionadas pela compreensão dos modelos de criação que encontra reverberação dialógica direta em minhas intenções poéticas. Deste modo, o texto adota uma maneira que desdobra distintos vetores de leitura por sobre a produção e suas incursões no espaço.

Primeiramente analisa as imagens e as suas características plásticas sob uma perspectiva externa, considerando os fragmentos do corpo humano e a presença de objetos cotidianos presentes nos trabalhos apresentados sobretudo pela linguagem do desenho, para relacioná-los com a discussão sobre esses elementos recorrentes. Em seguida, assume e busca evidenciar o processo da operação artística, a partir das importâncias sócio e cultural das coletas, das referências visuais e dos comportamentos do corpo humano em grupo.

Essas são estruturas conceituais argumentativas que tem me interessado na constituição de todo o meu pensamento artístico atual vinculado à problematização sobre as relações estreitas que tem definido a gênese de cada trabalho produzido em decorrência ou em dependência de projetos expositivos e da percepção desta organização de conjunto de trabalhos.

Palavras-chave: processos de criação; desenho; arte contemporânea; corpo e objeto; projeto expositivo.

ABSTRACT

This dissertation analyzes my creative process, based on drawing and spaced in the operative models of the exhibition. It considers the continuity of previous researches in which new visual and technical elements were already present and integrated to my poetic productions, shaped by contemporary drawing, by the interest in the artist's body as a common subject who experiences daily life, as well as by the immanence of references to cinema and to the literature that has fueled my reflections and artistic practices in recent decades. In this text, we also find a brief review of the approaches developed during the Master's Degree that helped to choose the starting points for the expansion of the analysis of these productions as hybrids between drawing, video and photography.

The final form applied to this study determines a configuration in which images of artworks of my exclusive authorship are presented. The indication of other visual works indirectly referenced by the text are ways in which we seek to achieve greater interiorization of the narratives constructed by this ongoing research, as well as an understanding of the creative, artistic and academic trajectory established until the present.

The methodology chosen for the dissertation runs through the multidisciplinary of theories and critical readings, by investigating mainly other authors in the fields of visual arts and cinema. References selected for understanding the models of creation that find direct dialogic reverberation in my poetic intentions. In such wise, the text adopts a way that unfolds different vectors of reading over the production and its incursions in space.

First, it analyzes the images and their plastic characteristics from an external perspective, considering the fragments of the human body and the presence of everyday objects present in the works presented, above all through the language of drawing, in order to relate them to the discussion about these recurring elements. Thereafter, it assumes and seeks to highlight the process of artistic operation, based on the socio-cultural importance of the selection of visual references and the behavior of the human body in a group.

These are argumentative conceptual structures that have interested me in the constitution of all my current artistic thinking linked to the problematization of the close relationships that has been defining the genesis of each artwork produced as a result of or in dependence of exhibition projects and the perception of this organization of a set of works.

Keywords: creation processes; drawing; contemporary art; body and object; exhibition project.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Júnior Suci – Precisei ver meu fôlego I – IV . Grafite sobre papel, 20 x 20 cm, 2009. Acervo particular.	23
Figura 2: Júnior Suci – Fim de festa . Grafite sobre papel, 25 x 50 cm, 2015. Acervo pessoal.	26-27
Figura 3. Júnior Suci – Meus pequenos talentos . Grafite sobre papel, 21 x 21 cm, 2010. Acervo MAC USP.	35-36
Figura 4. Júnior Suci – [<i>frames de</i>] Sobre as minhas derrotas . Vídeo, 2' – Cor – Som – Loop, 2013. Acervo pessoal.	38-40
Figura 5. Júnior Suci – [<i>frames de</i>] A intimidade da coisa . Vídeo, 2' 35" – P & B – Som – Loop, 2015. Acervo pessoal.	41-42
Figura 6. Júnior Suci – Arruinado . Grafite e folha de ouro sobre papel, 25 x 270 cm (25 x 30 cm cada), 2015. Acervo pessoal.	44
Figura 7. Júnior Suci – Ensaiei meu voo . Grafite sobre papel, 22 x 22 cm, 2010. Acervo particular.	47-48
Figura 8. Júnior Suci – Ferramentas da libertação . Grafite sobre papel, 20 x 20 cm, 2018-2020. Acervo pessoal.	51-52
Figura 9. Júnior Suci – [<i>frames de</i>] Tutoriais , Vídeo, 1' (cada) – P & B – Mudo – Loop, 2020. Acervo pessoal.	53-56
Figura 10. Júnior Suci – Meus pequenos disfarces , Grafite e acrílica sobre papel, 40 x 40 cm, 2014. Acervo pessoal.	58-59
Figura 11. Júnior Suci – Testei minha paciência , Grafite sobre papel, 22 x 22 cm, 2012. Acervo pessoal.	63
Figura 12. Júnior Suci – [<i>frames de</i>] Ensaio sobre a saudade , Vídeo – 2' 45" – P&B – Som, 2012. Acervo particular.	65-68

Figura 13. Júnior Suci – Sem título , Datilografia e grafite sobre papel, 23,5 x 24 cm, 2007. Acervo particular.	78-79
Figura 14. Júnior Suci – Sem título , Grafite sobre papel, 22 x 22 cm, 2010. Acervo pessoal.	81
Figura 15. Júnior Suci – [<i>frames de</i>] Senti sua falta , Vídeo – 4’ 50’’ – P&B – Mudo, 2012. Acervo pessoal.	83-84
Figura 16. Júnior Suci – Aquela camisa, Aquela lembrança, Aquele retrato , da série Objeto Assassinado , Datilografia e grafite sobre papel, 22 x 23 cm, 2011. Acervo MAC USP.	87-88
Figura 17. Júnior Suci – Meus grandes segredinhos , Grafite sobre papel, 21 x 24 cm, 2011. Acervo pessoal.	90
Figura 18. Júnior Suci – Minhas grandes habilidades , Grafite sobre papel, 22 x 22 cm, 2014. Acervo pessoal.	92-93
Figura 19. Júnior Suci – [<i>frames de</i>] A persistência do desenho , Vídeo – 1’ 30’’ – P&B – Mudo, 2016. Acervo pessoal.	94-96
Figura 20. Júnior Suci – [<i>frames de</i>] Desenho em segredo , Vídeo – 3’ 44’’ – P&B – Mudo, 2016. Acervo pessoal.	97
Figura 21. Júnior Suci – Película (me livre da ilusão) , Grafite sobre papel, 70 x 100 cm, 2012. Acervo pessoal.	104-105
Figura 22. Júnior Suci – Antes da minha contaminação , Grafite sobre papel, 20 x 20 cm, 2010. Acervo pessoal.	107
Figura 23. Júnior Suci – Jogo perdido , Grafite e lápis de cor sobre papel, 29,5 x 21 cm, 2018. Acervo pessoal.	108-110
Figura 24. Júnior Suci – Minhas vergonhas , Grafite e acrílica sobre tecido, 35 x 35 cm, 2013. Acervo pessoal.	112
Figura 25. Júnior Suci – Desenho de objeto , Grafite e impressão fotográfica sobre papel, 20 x 40 cm, 2017. Acervo pessoal.	114-116

Figura 26. Júnior Suci – Assim olhei melhor, Assim ouvi melhor e Assim falei melhor , Grafite e impressão fotográfica sobre papel, 70 x 100 cm, 2015. Acervo Prefeitura de Limeira, São Paulo, Brasil.	117-118
Figura 27. Júnior Suci – Desenho de coração , Grafite e impressão de eletrocardiograma sobre papel, dimensões variáveis, 2017. Acervo pessoal.	119-120
Figura 28. Júnior Suci – Negativo e Cruz-credo , Impressão fotográfica sobre acetato, pregos e espelho, 19 x 28 cm, 2015. Acervo pessoal.	122
Figura 29. Júnior Suci – [<i>frames de</i>] Objeto premiado , Vídeo – 5’09” – Loop – P&B – Mudo, 2011. Acervo pessoal.	126
Figura 30. Júnior Suci – Corpo vencido , Tecido, plástico e grafite sobre papel, 22 x 22 cm, 2018. Acervo particular.	127-128
Figura 31. Júnior Suci – Grand Finale , Plástico, grafite e lápis de cor sobre papel, dimensões variáveis, 2018. Acervo pessoal.	129
Figura 32. Júnior Suci – [vista parcial da exposição] A ruína , 2015. Exposição individual. Galeria Virgilio, São Paulo, Brasil.	132
Figura 33. Júnior Suci – Feito à mão , Grafite sobre papel, dimensões variáveis, 2018-2020. Acervo pessoal.	136-140
Figura 34. Júnior Suci – [<i>frames de</i>] O homem pensa porque tem mãos , Vídeo – 3’ 15” – Loop – P&B – Som, 2018. Acervo pessoal.	142-143
Figura 35. Júnior Suci – [<i>frames de</i>] O homem pensa porque tem mãos , Vídeo – 3’ 15” – Loop – P&B – Som, 2018. Acervo pessoal.	144-145
Figura 36. Júnior Suci – [<i>frames de</i>] O homem pensa porque tem mãos , Vídeo – 3’ 15” – Loop – P&B – Som, 2018. Acervo pessoal.	146-148
Figura 37. Júnior Suci – Últimos gestos , Grafite e caneta sobre papel, dimensões variáveis, 2018. Acervo pessoal.	150-152

SUMÁRIO

Primeiras palavras	14
Capítulo 1: Corporeidade como gesto	20
1.1 Do banal ao incomum	24
1.2 Corpo enfrentado e corpo invadido	37
1.3 Objetos vivos	49
Capítulo 2: Modos de ação: a coleta e o processo	72
2.1 Lembretes como rascunhos	74
2.2 Coletas entre a realidade e a ficção	77
2.2.1 Coleta do real: auto-observação	79
2.2.2 Coleta na ficção	86
2.3 O processo	101
2.3.1 Narrativas e diálogos	110
Capítulo 3: Projeto artístico e projeto expositivo: fluxos contínuos	124
3.1 Hierarquização evitada: projetos horizontais	130
3.2 O grande projeto	133
Últimas palavras	155
Referências bibliográficas	163

Eu posso comparar o processo de criação de um filme ao processo de crescimento de uma árvore, do desenvolvimento de uma árvore. Ela tem algumas raízes, um tronco – para então depois o seu crescimento acontecer de modo livre no espaço. As folhas são diferentes, o tamanho dos galhos é diferente. A coisa mais importante é que há raízes muito fortes abaixo da terra, em algum lugar, profundamente escondido. Já do lado de fora, há (ou deveria haver) uma existência livre. Uma existência completamente livre. De forma geral, portanto, um filme deveria ser criado com completa liberdade, e com um elevado grau de disciplina, de regulamentação – mas nunca sequer sem um alto grau de liberdade própria.

Aleksandr Sokúrov, em entrevista nos extras do filme
Alexandra, 2007.

PRIMEIRAS PALAVRAS

Nossa análise deve nos conduzir para os estados da criação, para a gênese. A história de um quadro começa mesmo antes do primeiro traço, com o desejo de exprimir, com uma certa disposição para compreender o mundo desta ou daquela maneira.

Paul Klee *apud* Frederico Moraes, em *Arte é o que eu e você chamamos arte*, 2018

Refletir acerca das metodologias e operações envolvidas no processo de criação é um ofício que exige um mergulho profundo em direção aos alicerces que estruturam os sistemas do pensar e fazer arte.

Para tanto, penso que se faz necessário, nas primeiras palavras deste presente estudo, um breve comentário acerca das pesquisas realizadas sobre a minha produção artística, que desde o início dos raciocínios desenvolvidos na dissertação de mestrado vêm se desembrulhando e escavando as camadas que integram e constituem meus trabalhos.

Na ocasião do mestrado, primeiro trabalho que considero que se propôs a dissecar alguns procedimentos adotados na minha dinâmica criativa, organizei uma reflexão que abrangia as relações embutidas na linguagem cinematográfica perante minha produção unicamente em desenho, iniciada após a graduação, em 2007. Na tentativa de discutir o método que vinha estruturando meu pensamento desde então, desenvolvi uma investigação que se propôs a destacar as maneiras pelas quais os estudos no campo cinematográfico, os pensamentos de alguns cineastas e a produção dos filmes assistidos exerciam significativa influência dentro da minha trajetória poética. A proposta desse diálogo se apresentava como um ponto selecionado no interior de uma vasta rede de referências e características presentes nos trabalhos, tal como pode ser pensada a criação artística: uma malha constituída de pontos convergentes.

Deste modo, escolhi esse diálogo específico entre meus trabalhos e alguns filmes e conceitos do cinema como referência principal, para então elaborar um tratado acerca do que eu estava produzindo na linguagem do desenho, no intuito de, na prática de trilhar as etapas e ponderações envolvidas nos trabalhos, essa linguagem pudesse colaborar efetivamente com as discussões acerca do processo criativo na contemporaneidade. Nesse sentido, ordenar as interlocuções latentes entre a expressão cinematográfica e os traços de grafite e caneta sobre

papéis, tentou cumprir uma função de levantar diálogos possíveis entre diferentes linguagens.

Partindo dessa prioridade, apresentei então, em “Gestos em *close-up*: por um desenho aproximativo”, em 2016, minhas primeiras contribuições para uma possível análise nos sentidos do meu desenho e de alguns elementos do cinema, objetivando as aproximações e as alusões entre ambas as linguagens dentro da dinâmica da criação artística.

Com foco na ação de desenhar, expus naquele estudo a escolha por formatos em pequenos suportes. Já no princípio do meu trabalho, a preferência por papéis com dimensões menores, frequentemente cortados em retângulos ou quadrados que não ultrapassavam trinta centímetros em suas laterais, intencionava provocar uma aproximação física do espectador junto às peças produzidas e apresentadas na parede de determinado espaço expositivo. Esse movimento de abeirar os desenhos para que a observação aconteça de modo detalhado e completo, na contramão das imagens em grandes dimensões que impulsiona o olhar distanciado a fim de que este possa abarcar sua totalidade, recebe sustentáculo pelo que os desenhos passam a apresentar naquele momento: partes do corpo ou objetos vistos de perto, recortados do entorno, e, portanto, manifestados através do traço em enquadramentos em *close-up*. Essa relação que trata do desenho como um modo de ver o mundo (assim como a câmera para um cineasta) considerando as escolhas dos enquadramentos e da dimensão de seus formatos, foi um ponto discutido ao longo daquela reflexão a partir da influência do cinema sobre meus processos de criação. Busquei então reputar o aspecto inter-trans-disciplinar típico da arte contemporânea, sublinhando o desenho vigente em diálogo com atributos formais vistos na linguagem cinematográfica. O crítico e curador brasileiro Fernando Cocchiarale afirma que “para se compreender a arte contemporânea, deve-se deixar de lado a visão do especialista e tomar partido da arte como uma rede, em que todas as linguagens estão ligadas, dialogando constantemente entre si, tornando-se até interdependentes” (2006, 18).

Um aspecto formal presente na linguagem fílmica, e assim averiguado como característica recorrente no conjunto dos trabalhos produzidos até o momento daquela pesquisa, apontava para o enquadramento de imagens pela configuração em *close-up*¹: os desenhos figurativos, trazendo recortes de partes do corpo (frequentemente as mãos, os pés e o rosto), realiza exposições destas num modo próximo, tal qual uma câmera que registra certas imagens no intuito de mostrá-las de perto, enfatizando detalhes e dirigindo o olhar do espectador para a

¹ Na definição do cineasta brasileiro Jorge Machado (2014, n.p.), o *close-up* seria um plano “que enfatiza um detalhe. (...). Tomando a figura humana como base, este plano enquadra apenas os ombros e a cabeça de um ator, tornando bastante nítidas suas expressões faciais”; ou, seguindo a definição do cineasta brasileiro Chris Rodrigues (2005, 30), seria um plano que “mostra detalhes e enfatiza a carga dramática do que é mostrado”.

parte que interessa àquele que filma. Fiz uma investigação, diante disso, da capacidade aproximativa que o plano em *close-up* possui, em semelhança aos pequenos formatos eleitos para a construção dos desenhos. Em ambas as situações, ocorre o movimento da aproximação entre a imagem vista e o que se vê; em outras palavras, apresentar o mundo em plano-detelhe através da câmera direciona a proximidade do olhar analogamente ao que pequenos papéis com linhas desenhadas realizam. Por isso, se há dois atributos que, se por si só, já detêm qualidades em promover aproximações (as pequenas dimensões e o enquadramento em *close-up*), efetuar a junção de ambos no processo de execução dos trabalhos possibilita que o objetivo de propor uma produção que estimule a fruição próxima com a peça artística, bem como instigue a atenção minuciosa aos pequenos gestos realizados pelo indivíduo contemporâneo na extensão de seu cotidiano, seja provavelmente alcançado. Sendo assim, resgatar esses pontos acerca da proximidade espacial entre os trabalhos e o corpo dos espectadores, desenvolvidos no mestrado, subsidiam agora a intenção de sondar o próprio espaço que os apresentam, movimentando o observador em sua direção.

Delimitar o espaço seria, portanto, o primeiro passo para compor uma imagem na perspectiva de torná-la aproximativa no estudo apresentado no mestrado - e que avança, a partir das reflexões recentes, para a propriedade de avizinhar não somente os trabalhos e o espectador como os trabalhos entre si e o espectador.

Na medida em que cortes laterais de uma superfície que apresenta uma imagem, o campo de visão ganha uma distância curta entre o que mostra e quem o olha. A artista e professora Fayga Ostrower afirma que:

Quando o artista começa criar uma imagem, ele parte de um plano pictórico, uma superfície. Esta superfície ainda está vazia, não há nada dentro dela, mas ela já constitui uma forma espacial. [...] a superfície tem margens, limites, e, por ter limites, tem uma forma. [...] A partir de limites, portanto, intuimos a existência de uma estrutura interna.[...][E]só podemos perceber formas ou ordenações que sejam delimitadas. [...] a compreensão depende de limites. (1998, 174).

Considerar o espaço do papel sobre o qual se abriga um desenho, é pontuar que a execução dos trabalhos trazidos para aquela análise se constrói dentro de um espaço que enquadra a imagem e que, assim como na pintura, na gravura e no desenho, é um espaço (chamado também de quadro) tido como um dos primeiros materiais sobre os quais o cineasta trabalha (AUMONT, 2004). Desta maneira pretendi apontar os elementos pertinentes ao cruzamento de fundamentos presentes tanto nos procedimentos de criação e produção fílmica

quanto nas operações realizadas nos trabalhos em desenho a partir da escolha de enquadramentos.

Nas argumentações apresentadas, considerei o *close-up* como o enquadramento que possibilita maior carga dramática àquilo que ele exhibe; O crítico e teórico húngaro Béla Balázs declara que “os *close-ups* são frequentemente revelações dramáticas do que realmente acontece sob a superfície das aparências” (1972, 56 *apud* MARKS, 2000, 94). Partindo desta premissa, destaquei o cineasta sueco Ingmar Bergman e o que o professor e crítico de cinema brasileiro Luiz Carlos Oliveira Jr comenta, ao nomear o cineasta sueco como um dos grandes *estetas* do *close-up* cinematográfico. Em seu texto crítico sobre o filme *Viskningar och rop* [Gritos e Sussurros], admite: “seu teatro de fisionomias adquire uma carga extra de significação: (o filme) é uma anatomia de rostos femininos, estudados tanto em sua materialidade quanto em seus investimentos subjetivos”, e analisa: “A própria câmera age como um fantasma inquisidor que espreme as personagens contra a parede até que elas devolvam ao filme uma expressão desejada (medo, vergonha, ódio, desespero)” (s.d). Essa tensão pela qual as personagens atravessam é potencializada, portanto, pelo uso que Bergman faz do enquadramento. Neste aspecto relacional é que também verifiquei semelhança com minhas imagens desenhadas e que me impulsiona, no presente estudo, a discutir sobre outras camadas espaciais estabelecidas entre trabalhos.

A averiguação concernente ao *close-up*, às sequências de imagens e às cenas que sugerem tensões de todo tipo que me fez trazer a voz de cineastas e da crítica especializada para auxiliar o pensamento que apresentou esse contíguo diálogo entre os desenhos e o cinema, seria então, apenas o início de uma reflexão, que desde então tem se expandido na minha prática artística: o estudo inicial, cujo assunto central elencado tratava de uma faceta do formato e dos temas na produção desenvolvida, abriu possibilidades para novas argumentações e aprofundamentos sobre as proposições contidas nas operações criativas produzidas até o momento. Os tópicos trabalhados naquela ocasião e aqui apresentados ao leitor se ampliaram e oferecem, agora, abertura a novas especificidades que pretendem expandir para aquilo que penso ser uma *ação*. Tomo o desenho como ponto de partida para o desdobramento dos gestos presentes em outros meios - e então percebo o desenho como um *desenho-ação*. Ação que contamina outros meios de expressão que possa sublinhar os conceitos propostos pelos trabalhos. Difundo, diante disso, a necessidade solicitada pelos próprios processos de criação de partir para outras linguagens, como o vídeo e a fotografia, na construção de um pensamento próprio dessas produções.

Com essa nova faceta identificada na criação e produção poética, surgiram algumas

considerações sobre as quais me interesse debruçar. Uma delas se volta à etapa inicial do meu desenvolvimento criativo; ou seja, há aspectos norteadores mais sólidos, ao longo dessa trajetória como artista, dos quais emergem e nos quais se estabilizam as ideias e os pensamentos que estruturam meu processo de criação, tais como: narrativas sequenciais, possibilidades de aproximação entre trabalhos e espectador, gestos corporais e objetos cotidianos e métodos de registro.

Posto isso, pretendo então perseguir a hipótese de que, a partir das relações entre imagens, característica presente em meus trabalhos e já tratada na dissertação de mestrado, bem como das necessidades em transbordar os registros em desenho a outros suportes e mecanismos de execução de imagens, meu processo criativo teria como espinha dorsal do seu corpo, uma metodologia que parte de projetos de exposições para originar trabalhos artísticos. Em outros termos, seria possível perceber que os meus procedimentos criativos partem de uma narrativa cujo conceito exige um encontro de trabalhos e de corpos presentes no espaço expositivo, no movimento de aproximação, na caminhada executada ao longo das sequências de imagens e dos enredos apresentados pelas peças expostas .

Em colaboração com a metodologia aqui selecionada para, assim, desembrulhar reflexões necessárias que apontem algumas respostas referentes ao pressuposto trazido, pontuo uma observação interessante da crítica e professora francesa Anne Cauquelin:

[...] teremos de exprimir a coesão pela fragmentação, a ordem [...] harmoniosa por uma desordem de movimentos esparsos, a simplicidade original do conjunto pela repetição dos temas presentes em cada parte. (2008, 28).

Assim, o presente estudo se estrutura de um modo que se caracteriza pelo movimento de idas-e-vindas² aos trabalhos visuais apresentados. Minha opção por essa construção das reflexões é justificada pelas possibilidades de discussão e desdobramentos de análise inerentes ao trabalho de arte; em outras palavras, alguns trabalhos aqui mostrados, são retomados ao longo do texto para ancorar comentários e ponderações sob outras perspectivas.

Cabe uma explanação sobre o formato textual como é entregue a presente pesquisa e como se constroi seu andamento em direção à hipótese levantada: início no primeiro capítulo destacando considerações acerca das imagens produzidas, a partir de uma visão externa; isto é, como um observador, trago os componentes visíveis nas imagens para

² Em 2012, na série de conferências para o Charles Eliot Norton Professorship in Poetry da Universidade de Harvard, Cambridge, realizadas no Mahindra Humanities Center, o artista sul-africano William Kentridge afirma que adota esse movimento de partidas e retornos em seu processo de análise e reflexão sobre o próprio trabalho.

desenvolver análises sobre seus possíveis sentidos: do corpo para o objeto.

No segundo capítulo, o modo de investigação se elabora a partir de uma visão interna; em outras palavras, prossigo o estudo pontuando as partes que constituem as ideias e pensamentos embasadores no processo de criação dos trabalhos: referências, escolhas, modos de operação e elementos dentro do objeto criado.

Por fim, no terceiro e último capítulo, apresento todas as ponderações sublinhadas no processo cruzado de abordar os trabalhos para então sugerir a maneira na qual minha metodologia de criação se organiza: pela apreensão dos procedimentos adotados ao longo da minha trajetória poética e examinação dos diálogos estabelecidos entre os trabalhos, me posiciono como artista criador no ponto convergente que arrazoa, por fim, a possibilidade de um processo de criação e produção poética que tem como elemento norteador uma ideia de encontro entre imagens e corpos – ou seja, um projeto de exposição.

CAPÍTULO 1:

CORPOREIDADE COMO GESTO

A existência se manifesta por gestos. O homem está no mundo na forma dos seus gestos.

Vilém Flusser, em *Gestos*, 2014

As reflexões trazidas neste capítulo têm como propósito compreender a estrutura que mantém toda minha arquitetura visual sólida em relação aos diálogos entre corporeidade, objetos, cenas cinematográficas e desenhos. Antes de iniciar o tratamento do corpo presente nas imagens aqui estudadas, entende-se como fundamental comentar acerca do suporte papel, sobre as características trabalhadas nele, bem como essa escolha potencializa o tratamento dado ao corpo no desenho, vídeo e fotografia – isto é, tratar os trabalhos trazidos para esta análise na perspectiva de uma observação distanciada que considera as imagens apresentadas a partir de um ponto de vista externo aos trabalhos.

Início destacando que na grande maioria dos casos, os papéis selecionados para a produção de meus trabalhos são de cor branca ou creme e de pequenas dimensões. Se nos conceitos formulados anteriormente, na ocasião do mestrado, o enfoque primordial dissertava sobre a escolha do recorte da cena e o enquadramento utilizado na apresentação das imagens desenhadas, vale agora expandir a análise sobre como a imagem é localizada dentro desses planos: numa primeira visada, é possível perceber que a composição do desenho no espaço no papel se constitui de modo tradicionalmente equilibrado; nos estudos que abordam as teorias da Gestalt, por exemplo, temos que o equilíbrio é uma categoria conceitual que “o sentido da visão experimenta (...) quando as forças fisiológicas correspondentes no sistema nervoso se distribuem de tal modo que se compensam mutuamente” e que na qual “todos os fatores como distribuição, direção e localização [dos elementos da linguagem visual] determinam-se mutuamente de tal modo que nenhuma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de ‘necessidade’ de todas as partes”. (GOMES FILHO, 2009, 57). Isto é, sua ordem estrutural é composta, através das linhas e formas, de maneira distribuída a partir do centro do papel, cujas margens também não se propõem a romper formatos já consagrados (já que possuem formatos retangulares e quadrados). São desenhos que, no uso igualmente tradicional de grafite sobre papel, contêm uma unidade em sua forma centralizada, ou seja, apresentam figuras únicas, com

suas partes devidamente juntas e próximas, ocupam a região central do papel e mesmo na ocorrência de partes que extrapolam a centralidade do papel, o conjunto geral e interno de linhas estabelecem relações de peso e contrapeso como resultado visual concluído.

No entanto, numa observação delongada, as figuras que assim são estruturadas e apresentadas acabam por se desmanchar em sua firmeza e estabilidade composicionais dentro do quadro: se nas suas localizações no espaço a sugestão é sólida e imóvel, seus contornos assumem qualidades fluidas e instáveis. As linhas, protagonistas na formação das figuras, apresentam-se canhestras, trêmulas, desfiadas, contrapondo a sugestão de fixidez contida na posição das figuras no espaço do papel. Essa dicotomia plástica gera sensação de descontinuidade no percurso gráfico que essas linhas percorrem sobre a superfície quadrilátera: linhas que, em suas rotas sobre o espaço, são interrompidas e recomeçadas, assumindo qualidades que envolvem silhuetas multidirecionais. Esta relação das linhas descontínuas sempre me provocou a pensar sobre o desenho de outros artistas que mantenho em mente. Assim, se nos desenhos dos brasileiros Guto Lacaz³ e Fernanda Chieco⁴ as linhas são firmes e contínuas, nos desenhos do suíço Alberto Giacometti⁵ e do sul-africano William Kentridge⁶ os traços seguem percursos de idas e voltas, sobrepondo-se e emaranhando-se, cada qual ao seu modo – aqui o efeito trêmulo e hesitante marca sobre a superfície o corpo que desenha e é desenhado de modo que toda tensão e incerteza dos gestos humanos são transferidas para o papel provocadas por mim⁷. Tensão e incerteza essas que residem nos corpos mostrados pelas imagens, tal qual pude apurar nos estudos do mestrado que cito:

Personagens em situações-limite, residentes no terreno da tensão emocional que desemboca na tensão física ganham contornos trêmulos, como linhas desfiadas.

Numa situação negativa, de tensão extrema, o corpo responde e expõe as sensações internas: o indivíduo chora, grita, corre. Pode também apertar partes do corpo como uma maneira de aliviar uma dor ou um medo. O gesto da linha traduz o gesto representado, num exercício coerente de tema-técnica, como acontece em Bergman. Para captar cada expressão facial, cada ruga, cada lágrima do corpo em expressão íntima, o cineasta se vale do plano aproximativo, encurtando a distância do observador com a carne da personagem – carne essa que deixa emergir a emoção contida em seu interior.

³ O artista multimídia apresenta desenhos e ilustrações em seu site oficial: <http://www.gutolacaz.com.br/artes/>

⁴ Os trabalhos de Fernanda Chieco podem ser conferidos no endereço: <https://www.fernandachieco.com/>

⁵ No site <https://www.fondation-giacometti.fr/>, administrado pela Fondation Giacometti, é possível visualizar desenhos e pinturas do artista.

⁶ Para conhecer os trabalhos do artista, acessar o site <https://www.kentridge.studio/>

⁷ Vale lembrar do filme “Waking Life”, de 2001, dirigido pelo cineasta estadunidense Richard Linklater: trata-se de uma animação que apresenta diálogos concernentes à individualidade, ao existencialismo e ao vazio e agitações interiores através de personagens cujos contornos e massas de cores tremem e vibram constantemente nas cenas (NICK, 2018), potencializando a complexidade e a tensão dos temas discutidos na narrativa.

Como na maior parte de suas personagens, o sujeito desenhado expõe pelo gesto relações com ele próprio num caminho cuja direção é de dentro para fora; o gesto é produzido pelo sentimento – e não o contrário. A degradação – ou a situação que a beira – é iniciada no interior do sujeito, no campo das suas emoções – e não pela ação do exterior sobre o corpo. (SUCI JÚNIOR, 2016, 40).

As mãos do homem são as partes do corpo que aparecem mais frequentemente nessas produções em desenho, e em muitos casos o que é mostrado se aplica por meio de rosto, pés e outras partes fragmentadas apresentadas em *close-up*. Assim, devo afirmar que as linhas, propositalmente desfiadas e trêmulas, tocam a superfície do papel permitindo anunciar a tensão do gesto em comunhão com a tensão do gesto de desenho. Trata-se da tentativa de passar à imagem os gestos carregados de características emocionais advindos de situações desestruturantes.

Tal condição estabelece a conjunção entre o que se faz e como se faz. A artista e escritora brasileira Edith Derdyk vê nas linhas trêmulas dos meus desenhos algo que sugere uma raiz flutuante, e sobre esta particularidade comenta:

Parecem linhas que não se enraízam no espaço do papel de tal maneira que se balançássemos a folha, elas cairiam para fora. No entanto estão confinadas num campo quadrado e pequeno. (2009, n.p.).

Em outras palavras, se estes desenhos são compostos exclusivamente a partir de seus contornos, a tensão visual, sem preenchimentos e pesos tratados pela Gestalt, é garantida pela instabilidade nas linhas não-lineares, incertas, duvidosas – mas que guardadas num campo quadrado de papel.

A partir dessas considerações sobre a composição em papel e as características da linha cabe analisar como as imagens, formadas por esses contornos incertos, são apresentadas. E é aqui que devo solicitar devida atenção para a conexão essencial entre forma e conteúdo, entre técnica e temática e, portanto, a conexão necessária, dentro desse pensamento poético, entre o que se mostra e como é mostrado: a corporeidade do sujeito contemporâneo. Vale afirmar que as situações expostas por esse corpo contribui para a mesma subversão do equilíbrio sugerido inicialmente (pelo posicionamento do mesmo no enquadramento da imagem desenhada): o corpo é apresentado de modo harmonioso no espaço do papel e distribuído, em termos composicionais, na grande área central do quadro selecionado para a imagem – no entanto o que ele mostra não guarda nenhuma espécie de harmonia, solidez e equilíbrio emocionais. Para explicar melhor o modo como essa subversão acontece, trago a série **Precisei**

ver meu fôlego (figura 1) para destacar valores plásticos que se relacionam ao que foi dito até então.

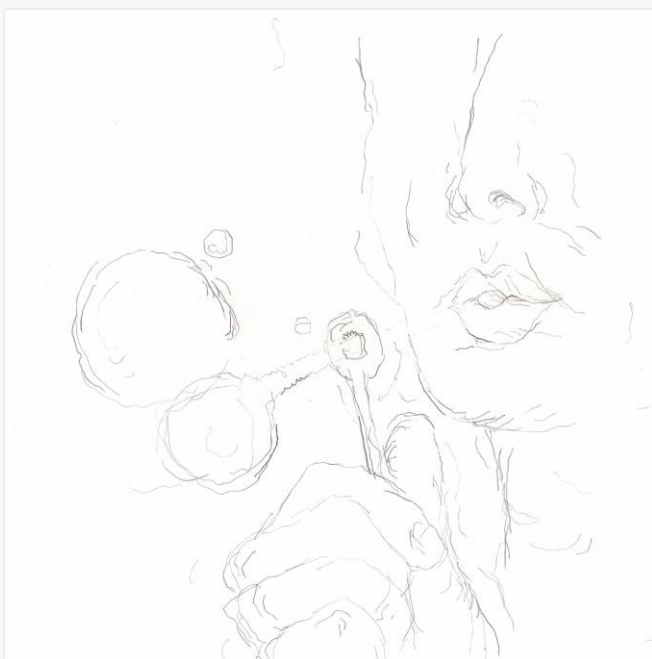


Figura 1. Júnior Suci – **Precisei ver meu fôlego**, 2009.

Grafite sobre papel, 20 x 20 cm

Nos quatro desenhos, realizados com grafite 0.7 mm, o corpo se apresenta ocupando o quadrado de papel quase integralmente. No primeiro trabalho da série, vemos o equilíbrio

formal da cabeça humana à esquerda complementada pela bola de goma de mascar à direita; no segundo, o equilíbrio se efetiva de modo vertical, com o objeto no plano inferior compensado pelo rosto no plano superior; no terceiro desenho, situação semelhante àquela presente no primeiro se coloca aparente: contrapesos laterais e, no quarto e último da série, a forma ocupa o espaço em sentido diagonal, preenchendo devidamente espaços vazios que provavelmente traria deslocamentos visuais em direção a uma assimetria caso permanecessem limpos. Essa distribuição do corpo no espaço colabora, assim, com atributos de estabilidade levantados há pouco. Todavia, não é somente a consideração pelas linhas que exercem a subversão dessa estabilidade, mas a maneira com a qual esse corpo posicionado no espaço assume aspecto desestabilizante diante de quem o vê: pela sua própria condição em ação. E se as imagens apresentam partes do corpo, por si só ou na interação com objetos, esta presença se faz necessária para constituir as questões que analisam, numa dinâmica que propõe um olhar externo minucioso e que procuram saber: Que corpo é este que me interessa? Que qualidade de corpo é essa? Como ele se apresenta permeado pelos trabalhos ao outro? Quais objetos são trazidos para essa relação – e por que isso acontece?

1.1 Do banal ao incomum

*Descobrir esses diversos aspectos e portanto
os múltiplos modos de se usar as coisas
é um ato histórico*
Karl Marx, em *O capital*, 1996

Práticas geralmente julgadas como banais no dia-a-dia, ao serem analisadas com certa profundidade, podem nos mostrar, em muitos casos, muitas facetas e diversas intenções do indivíduo. Sobre o ato de trazer o rotineiro e o trivial para o campo da criação poéticas nas artes visuais pode ser lido segundo o pesquisador brasileiro Rafael de Almeida ao refletir sobre o pensamento do filósofo francês Jacques Rancière:

Isso, pois, parecem partilhar da ideia de Rancière, de que “o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro [...]”. Ou seja, o comum, ao fugir da lógica do espetáculo, é banhado por um brilho próprio, singular, pois altera a direção do olhar do espectador, garantindo a ele possibilidades de apreciar a exuberância do ínfimo e assim habitar outro mundo, entre os tantos possíveis de outrem. E o banal se torna rastro do verdadeiro “[...] se o arrancarmos de sua evidência para dele fazer um hieróglifo, uma figura mitológica ou fantasmagórica [...]”

ou seja, se ao invés de simplesmente vê-lo, lançarmos um olhar imaginário sobre ele, e fazer o registro desse olhar. (2011, 243).

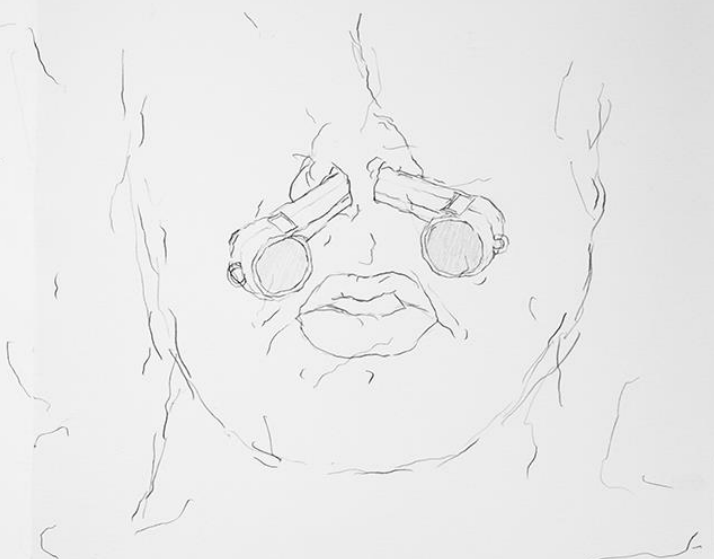
O comum e o banal são principais referências estruturais nas imagens que produzo. Expirar pela boca e nariz com auxílio de ferramentas tão corriqueiras não promete estabelecer questões que beiram o incômodo e a tensão. Mas colocar tal ação na intenção de ver, concretamente a partir de objetos, o fôlego humano, e através de arranjos nada estáveis, é a camada que desenvolve tais atributos. A sequência dos quatro trabalhos, que integram uma única série (e, portanto, um único trabalho), apresenta variações de uma mesma proposta e de comum situação: ver o fôlego, no intuito de certificar-se em estado vivo, saudável, pulsante. As variações que compõem séries são práticas frequentes em meu pensamento poético, e aqui, diante dessa narrativa construída pelos diferentes modos de alcançar o desejo de verificar a própria respiração na qualidade de palpável, incomoda pelo uso que o corpo faz de certos elementos e como esse corpo se apresenta. Encaixar canudinhos nas narinas para que, com o ato de expirar, seja possível produzir bolhas num copo com líquido ou solidificar em desenho a produção de bolhas de sabão através do sopro, são dispositivos que, por meio do deboche, causam parcela de instabilidade e estranhamento quando tais cenas são trazidas para a produção artística no objetivo de discutir atributos do corpo contemporâneo em seu contexto diário.

Tamanho estranhamento é proposto pela série **Fim de festa** (figura 2), produzida em 2015.

Convido você
ao fim
da minha festa



Venha celebrar
o fim
da minha festa



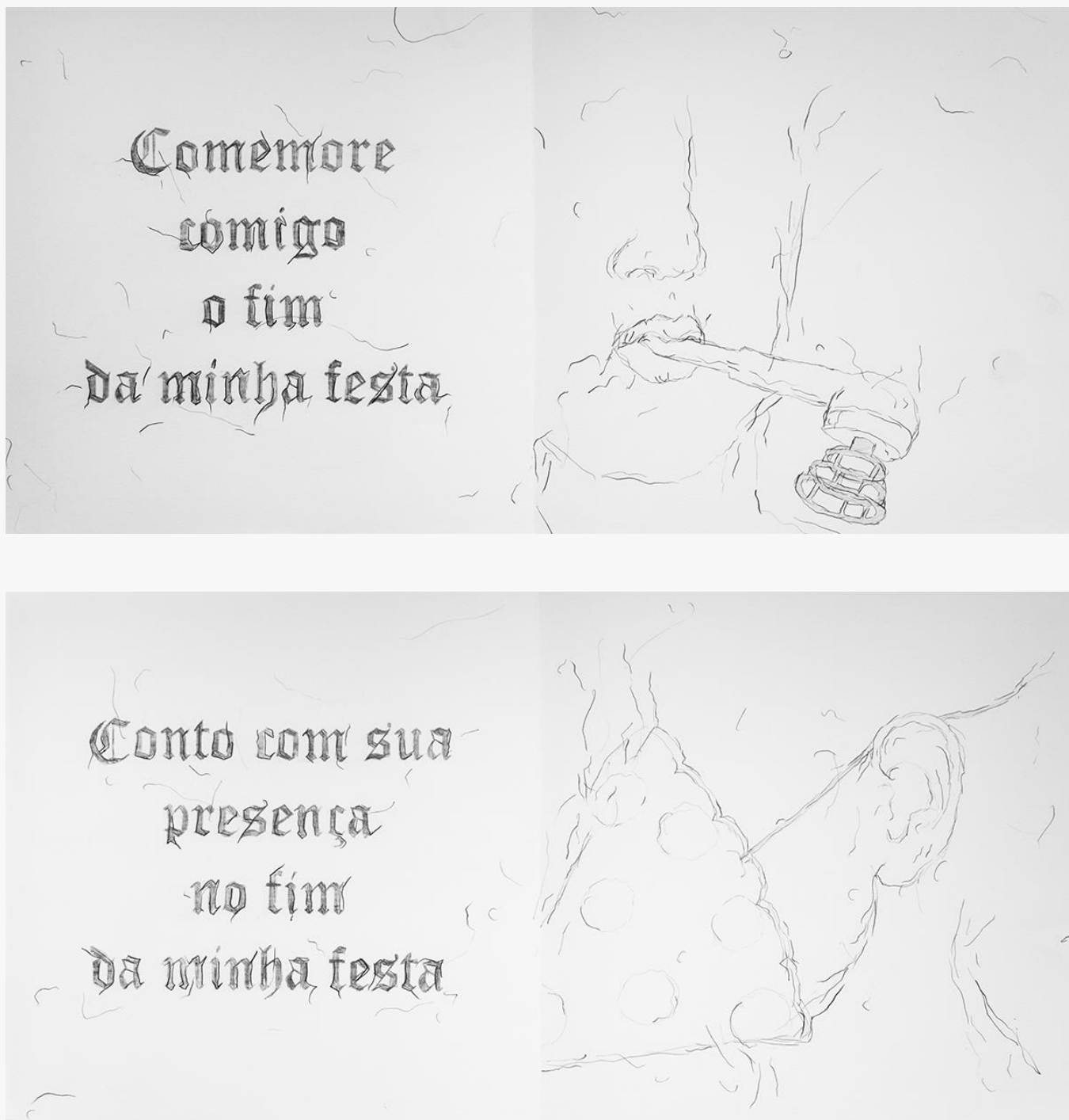


Figura 2. Júnior Suci – **Fim de festa**, 2015.

Grafite sobre papel, 25 x 50 cm

O papel branco retangular, vincado ao meio, sugere, pela forma de ter sido aberto, um cartão. Os quatro trabalhos que compõem essa série mantêm, ao lado esquerdo de cada desenho, uma frase escrita em fonte na tipologia Gótica, típica de informes transcritos e

ilustrações formais da Idade Média. São letras desenhadas à grafite e acompanhadas de imagens também à grafite ao lado direito. Pelos enunciados, é certificado o aspecto convidativo típico de um convite de festa. No entanto, pela relação entre o que é escrito e a imagem apresentada, surge o incômodo dotado pelo humor corrosivo contido na própria mensagem verbal: os chamamentos são direcionados ao tempo final do evento, como se o momento derradeiro de uma festa fosse tão importante quanto seu decorrer desde o início. Bem sabemos que, ao final de uma festa, as pessoas para a qual foram convidadas, deixam-na para irem embora. O fim da festa, portanto, é o fim do encontro – em outras palavras, é o momento da despedida, do silêncio e da ausência e também do retorno ao cotidiano e afazeres rotineiros. Ao enunciar, em formato tradicional, a solicitação para o fim da festa como evento importante, temos já no primeiro acesso ao trabalho, um abalo das expectativas. O gesto esperado, àqueles indivíduos que receberiam tais convites, é o oposto do que é apresentado aqui. Nas imagens, que substituem as frequentes ilustrações de cartões comercializados para diversos fins e datas comemorativas da atualidade, o corpo se mostra em situação cansada, na companhia de objetos que, pertencentes ao cenário de uma festa de aniversário (brinquedos e adereços facilmente reconhecíveis e utilizados em eventos infantis, principalmente) são tomados de maneira não-convencionais em sua utilização. Chapeuzinhos de papel, a despeito de estarem posicionados sobre a cabeça, aparecem tapando o rosto do indivíduo; apitos, ao invés de soprados, são acomodados de modo desleixado nas narinas; os brinquedos língua-de-sogra e cachimbo de plástico, mesmo posicionados devidamente nos lábios para assim cumprirem seus movimentos esperados, são invertidos na posição e alterados em suas lógicas utilitárias. Se difere, só para comentar dois contrapontos, de algumas produções de alguns artistas visuais contemporâneos que têm dedicado suas produções às relações possíveis entre corpo e objetos cotidianos. Para citar como essas conexões podem acontecer em outras produções e outras abordagens, trago o artista austríaco Erwin Wurm⁸, que se apropria de utensílios domésticos para distorcê-los e torná-los corpos orgânicos, exagerados, em diálogo com a vida pulsante daquilo que nos rodeia em determinados contextos; Também o norueguês Jan Hakon Erchsen⁹, por sua vez, realiza rápidas pílulas audiovisuais onde seu corpo aparece na interação com objetos triviais, de modo cômico e estranho ao uso dos utensílios: produz maquinarias ou dispositivos mecânicos em que furadeiras estoura balões, maquininhas esticam fitas adesivas, dentre outras situações que

⁸ Os trabalhos do artista podem ser conferidos em seu site oficial: <https://www.erwinwurm.at/artworks>

⁹ Para conhecer as produções do artista, há o site <http://www.janhakon.com/> e seu perfil no Instagram, no qual consta muitos trabalhos realizados especificamente para serem exibidos nesta rede social: <https://www.instagram.com/janerichsen/>

colocam os objetos selecionados por ele em constante movimento e transformação, beirando uma performance de cunho dadaísta e *nonsense*; Nino Cais¹⁰, artista brasileiro, lança mão de objetos da rotina (plantas, baldes, bacias, copos, etc) para construir registros de uma composição escultórica e aditiva na junção de seu corpo com esses elementos triviais.

A produção desses artistas pode ser compreendida como exemplo de outros modos da interação entre esses elementos que estruturam meu trabalho: o corpo, o objeto, o gesto e o cotidiano. Já nas minhas produções aqui estudadas, pode-se pensar que, corpos adultos, ao se apropriarem de objetos e ações infantis, expõem aspectos subjetivos de suas personalidades, traumas, crenças, ou as chamadas válvulas de escape. Apoiados nesse argumento temático e narrativo, os meus trabalhos giram em torno de gestos explícitos ou implícitos como consequências das tensões humanas. O crítico e curador brasileiro Mario Gioia escreve sobre essa série e aponta:

Com lemas do tipo “Venha celebrar o fim da minha festa”, acompanhados de cliques a lápis com procedimentos típicos desses momentos, como assovios e assopros, tais festividades vão se configurando mais como espaços de desmanche, de tibia e ilusória solidez, e lembram mais acertos de contas e encontros infelizes presentes em longas ácidos do Dogma, como *Festa de Família* (1998), de Thomas Vinterberg, e *Os Idiotas* (1998), de Lars von Trier. O sopro da vida dos deuses da mitologia greco-romana parece ter dado lugar ao fuxico ao pé do ouvido, ao desagradável comentário assentado numa embriaguez. Delações e observações que passam longe de uma nobreza de caráter. (2015, n.p.).

O tom de incômodo apontado pela crítica de Gioia e elaborado de maneira sutil e discreta, tal qual ilustra a expressão “fuxico ao pé do ouvido”, utilizada por ele, é um tipo recorrente de estratégia nas produções aqui discutidas e utilizadas por artistas contemporâneos. O deboche e a ironia que desembocam, por vezes, em situações trágicas e tristes, oferecem ao espectador certa dose de instabilidade e desequilíbrio quando deparado aos rituais cotidianos compostos pelas relações humanas, relações com os objetos e para além do desequilíbrio contido nesse modo de se mostrar ao outro no espaço do papel, é a partir dessa corporeidade que age e gesticula que venho desenvolver as reflexões suscitadas pelas questões indicadas há pouco neste capítulo.

Vale destacar que os gestos e poses realizados pelo corpo presente em minhas imagens se mostram através do desleixo, da tensão, e, muitas vezes, visam apresentar um

¹⁰ É possível verificar alguns trabalhos do artista no site da Galeria Triângulo, que atualmente o representa na Cidade de São Paulo: <https://www.casatriangulo.com/pt/artists/45-nino-cais/>

aspecto decadente à cena representada. Tais apresentações, que detêm qualidades triviais e usualmente não eleitas no decorrer da realidade artística acadêmica, posicionam o corpo humano dentro de uma edição cujos significados sociais me interessam: tensionamentos, desleixo, trivialidade - para citar alguns¹¹.

A trivialidade em certos gestos presentes nos trabalhos, denotam, por vezes, a desnecessidade de uma utilidade funcional ao corpo. O filósofo francês Georges Didi-Huberman faz uma análise de gestos e expressões corporais humanas a partir dos escritos do naturalista e biólogo britânico Charles Darwin e o historiador de arte alemão Aby Warburg, classificando-os em gestos submetidos ora ao sistema nervoso, ora ao hábito ou então ao estado de espírito¹². Sobre esta última categoria, Warburg declara:

(...) úteis para realizar um desejo ou aliviar uma sensação dolorosa, [eles] acabam, quando se repetem com frequência, tornando-se tão habituais que se reproduzem (...) ainda que sua utilidade se torne nula ou muito contestável. (WARBURG apud HUBERMAN, 2013, 204).

A presença do gesto e do corpo¹³, sob o viés da inutilidade relacionada aos sentimentos e hábitos humanos começa a se desdobrar, na arte contemporânea, em inúmeras abordagens desde a década de 1960. Não cabe aqui a tarefa de realizar um mapeamento ou retrospectiva que aponte esse percurso trilhado pelas tendências da arte em termos históricos, a fim de entender onde estamos agora. Mas ao contrário, identificar no agora, as características principais que a corporeidade assume nas produções recentes. As questões que surgem a partir da presença do corpo empreendem, de maneira geral e vinculados a temas recorrentes da arte contemporânea, às noções de identidade e as facetas que as compõem, como a autocitação, o erotismo e seus lugares de acomodações perante o mundo contemporâneo. Fatores como a velocidade da vida atual, a sociedade de consumo, a virtualização das relações, as imagens espetacularizadas, a supervalorização da forma e do prazer, e principalmente a instabilidade generalizada que resulta dessas adições provocam a sensação de estranhamento perante ao

¹¹ A companhia de dança sul-catarinense Cena 11 possui como conceito central em suas produções a qualidade do corpo em queda. Em seus espetáculos, os dançarinos se entregam à gravidade e ao risco, destacando a característica do desequilíbrio e da instabilidade física dos corpos. Pode-se conhecer a produção da companhia pelo site <https://www.cena11.com.br/>

¹² “Todo ato, seja qual for a natureza, que acompanha constantemente um dado estado de espírito, logo se torna expressivo” (CHERNOW apud HUBERMAN, 2013, 203)

¹³ Warburg, em seus estudos acerca dos gestos no campo da arte, conclui: “Eu havia esperado encontrar um poderoso auxílio entre os grandes mestres da pintura e da escultura, que são observadores muito atentos. (...) estudei as fotografias e gravuras de muitas obras (...). Porém, salvo algumas exceções, não tirei proveito disso. A razão, sem dúvida, é que, nas obras de arte, a beleza é o objetivo principal: ora, a contração violenta dos músculos da face destrói a beleza” (WARBURG apud HUBERMAN, 2013, 202)

conceito de identidade, conforme nos aponta a escritora e artista brasileira Kátia Canton (2009). A autora, ao expor em seu livro um apanhado de artistas que tratam dessas indagações poéticas em suas produções visuais e expressivas, traz nomes de alguns artistas contemporâneos, como os brasileiros Edgard de Souza, Keila Alaver, Albano Afonso, Dora Longo Bahia, Efrain Almeida e Gal Oppido, como também o francês Yves Klein e a cubana Ana Mendieta, dentre outros, para afirmar que se utilizam de vários meios expressivos a fim de compreender a corporeidade na arte contemporânea.

O *corpo artista*, termo proposto pela professora e pesquisadora brasileira Christine Greiner é exatamente o corpo que se contrapõe a essas noções de identidade estabelecidas na contemporaneidade e, com isso, contribui para a reflexão e o conhecimento a partir da própria desestabilização de padrões postos e velhas afirmações. Para ela, este corpo é o “desestabilizador de certezas que nos faz sentir vivos” (2005, 139). A fissura na linguagem e nos sentidos proposta então pela arte promove novos sentidos a serem criados.

Interessa-me portanto sobrelevar a sensação do corpo vivo abordando uma corporeidade na sua aparição através do gesto e das pequenas ações – e de quais maneiras essas propriedades colaboram para a desestabilização das certezas que estimula a reflexão sobre os gestos no cotidiano individual e coletivo atuais. Nessas condições, o corpo é apresentado em fragmentos, no plano aproximativo que exhibe suas partes em ação.

A corporeidade que carrego nos trabalhos apontados neste estudo não se apresenta em repouso ou espera para se opor ao dinamismo vertiginoso do tempo contemporâneo. Pelo contrário, se faz existir por intermédio do gesto, traduzido por meio de movimentos mínimos.

Considerando o gesto como uma pequena ação, me interessa a potência contida no desejo de gesticular e de efetuar tais posições corpóreas. Sobre o que se esconde atrás de um simples gesto, o cineasta francês Robert Bresson defende: “Duas pessoas que se olham dentro dos olhos não veem seus olhos, mas seus olhares” (2005, 24). É esse aspecto de uma sutil ação do corpo que proponho trazer nesse balanço, a fim de contribuir nas investigações no que concerne ao meu pensamento visual e poético. Sobre o corpo que realiza os pequenos gestos e que é tomado como tema na prática artística, a atriz franco-suíça Irène Jacob comenta sobre o processo do diretor polonês Krzysztof Kieslowski na construção de seu filme *La double vie de Véronique* [A dupla vida de Véronique], realizado em 1990 e no qual atua como atriz:

Muito da ação consistia em olhar para uma luz. Às vezes Véronique desperta, ela vê uma luz e se aproxima (...) um reflexo no espelho! Às vezes, a ação era essa. Essas coisas enchem nosso cotidiano e já não as notamos. Claro que se nos perguntam o que fizemos, não dizemos que olhamos o reflexo do sol ou

as gotas de água que descem sobre uma janela, mas falamos de coisas que fizemos. (...) Sentimo-nos plenos, animados, e, às vezes, vazios, ocos e, portanto, muito receptivos (...) às pequenas coisas que podem acontecer no exterior. (...) As pequenas coisas que são, afinal, a grande força motriz que acabamos fazendo, mas que são difíceis de retratar e difíceis de filmar. (2005).

Este desafio de registrar esses gestos carregados de intenções (e, por vezes, superstições) é predominante em meu processo de produção. Transpor ao papel ou enquadrar pela câmera gestos realizados pelo meu próprio corpo é um ato carregado de tensão na medida em que a preocupação em tentar potencializar tais situações, por meio do mínimo e por que não, do simples, é significativamente grande durante o fazer.

A entrevista da atriz nos traz a definição do que são as pequenas ações que aqui apresento. Me interessa pensar e abordar o comportamento do corpo em seu cotidiano na atualidade, e que escape das grandes gestualidades espetaculosas e posturas frenéticas típicas da contemporaneidade, sobre a qual artistas contemporâneos operam em suas obras, como foi brevemente lembrado. A corporeidade ativa, que age sobre si e o mundo, na proposta que ofereço neste estudo, percorre o caminho dessa pequenez, isto é, daquilo visto como pequeno ou breve gesto exercido por uma parte do corpo, que pode ser sutil e discreto como também violento ou vulgar. É necessário também esclarecer que essas pequenas ações e gestos ou pequenas coisas – termo utilizado pela atriz – não estabelece relação alguma com a descoberta da simplicidade prazerosa e exploradora do entorno e dos detalhes rotineiros como trata o cineasta francês Jean-Pierre Jeunet, em seu filme *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* [O Fabuloso destino de Amélie Poulain], dirigido em 2001, no qual a personagem se atenta às formas das nuvens ou às sensações táteis¹⁴ advindas de um saco cheio de grãos; mas ao contrário, perceber nos “microgestos” e pequenos eventos constituintes da dinâmica cotidiana uma força possível para a discussão de sentimentos e posicionamentos diante de si próprio e do mundo, bem como desestruturar padrões preestabelecidos para o corpo através de alternativas no uso do gesto.

A partir da declaração de Jacob, venho a refletir sobre o que denominamos, em nossa rotina, como ação. Assim como ela comenta acerca de uma ação que se caracteriza pura e simplesmente em olhar para uma luz, me entrego à curiosidade de saber se, no cotidiano, os indivíduos consideram pequenos gestos como estes como modo de ação, isto é, como algo que

¹⁴ Na rede *Tik Tok* e no canal YouTube, vídeos nomeados como *Oddly Satisfying* [Estranhamente satisfatório] são reunidos mostrando, em poucos segundos, ações táteis “prazerosas”, como furar com uma faca uma superfície de papel alumínio, espremer massinhas de modelar e até remover cola seca espalhada na palma da mão depois de seca. Nestes casos, as ações são cômicas e aprazíveis, e se apresentam de modo despretensioso ao público.

foi realizado pelo corpo. Se ação sugere uma disposição de agir, de realizar uma atividade, o gesto mantém vínculo com o aceno, com movimentos realizados por partes do corpo (sobretudo mãos e rosto), a rigor, para exprimir algum estado.

Em outras palavras, lembramos daqueles pontos ocorridos ao longo de nosso cotidiano que escaparam da automatização rotineira. Se temos o hábito de realizar as refeições dentro do espaço doméstico, por exemplo, classificamos como ação digna de ser recordada, a saída para se alimentar em outros locais. Diante da pergunta comum ouvida no dia-a-dia “o que você fez essa semana?”, certamente seriam raras as respostas que contariam se uma lâmpada foi acesa ou se uma sobremesa foi coçada. Esses são aspectos pelos quais trato a corporeidade contemporânea em minha produção: a partir do cotidiano, das relações dos sujeitos com seus próprios corpos e da interação com o mundo através da pequenez e sutileza do gesto que, na contramão de gesticulações expansivas e da mecanização dos comportamentos, funcionam como agentes transformadores de si próprio – na medida em que estabelece alternativas e mostra subjetividades no processo de interação consigo e com outro. Cineastas como Krzysztof Kieślowski, Harun Farocki, Ingmar Bergman, Yorgos Lanthimos, Robert Bresson e autores como Cecilia Almeida Salles, Ana Leonor Madeira Rodrigues, Juhani Pallasmaa, Gilles Deleuze, Roberto Esposito e Giovanni Starace são algumas das referências que, ao longo da minha trajetória artística, me auxiliaram a localizar estas facetas dos gestos, das pequenas ações e da interação entre corpo e objetos no contexto rotineiro.

Tal sutileza corpórea nas ações e gestos humanos, é colocada pela historiadora e professora brasileira Denise Bernuzzi de Sant’Anna na contramão da ordem das ações que pregam a felicidade a qualquer custo. A prática dessa sutileza, que de acordo com a autora, é aprendida tal como a disciplina, resulta de exercícios e da atenção ao que se passa entre os corpos:

O gesto sutil é em geral potente justamente porque sua força não se explicita de uma só vez, como se se tratasse do último ou do melhor gesto. A sutileza não se concilia bem com tais romantismos fatalistas, nem com a necessidade de aproximar o começo do fim (...). Gestos sutis são delicados e fortes. (2001, 124-125).

E pontua, acerca dos desdobramentos desse gesto perante as demandas contemporâneas, envoltas em consumismo, compulsões e euforias:

Palavras sutis são paradoxais porque são breves, discretas e quase imperceptíveis, mas, ao mesmo tempo, espessas: provocam outras palavras, histórias, personagens e corpos. É que a sutileza, assim como a delicadeza, é

fértil; elas sempre gestam outras falas e atos. (...) A delicadeza constituinte do gesto sutil é iniciadora. (2001, 125).

Em **Meus pequenos talentos**, de 2018 a 2020 (figura 3), as mãos e o rosto desenhados com grafite 0.7 mm aplicam certas expressões corporais sutis geralmente reconhecidas entre as crianças: a ação de dividir os dedos em pares, a capacidade de dobrar somente as pontas dos dedos, o dobrar da língua em formato cilíndrico ou o alcance de sua ponta até o nariz. São movimentos gestuais que alguns indivíduos conseguem realizar, outros não, a depender das suas especificidades físicas e motoras. Trazer tais gestos para uma abordagem poética, termina posicionando meu corpo artístico no lugar banal das ações cotidianas, mas que sublinha uma questão: essas sutilezas – e banalidades –, ao serem intituladas como “talentos” do artista (já que as frases ali contidas, meramente descritivas das imagens, se apresentam em primeira pessoa) desmistificam expansivos e espetaculosos gestos e ações de quem produz arte, colocando-o na dimensão do cotidiano e da própria vida. O crítico e professor brasileiro Tadeu Chiarelli comenta sobre esta série:

As obras de Júnior Suci apresentam o artista desta segunda década do século XXI como um indivíduo destituído de qualquer atributo que o qualifique acima de sua condição humana [...] O que ele nos apresenta são desenhos, quase registros de desajustadas performances em que definitivamente deixa de querer ser visto como herói [...] e nem leva em consideração colocar-se, de forma problemática, na grande tradição da história da arte. Pelo contrário: Júnior Suci parece lançar mão de suas habilidades (...) para reivindicar apenas sua condição de indivíduo, um ser humano que já se sabe destituído de qualquer diferencial, apesar de ser um artista. (2015, n.p.).

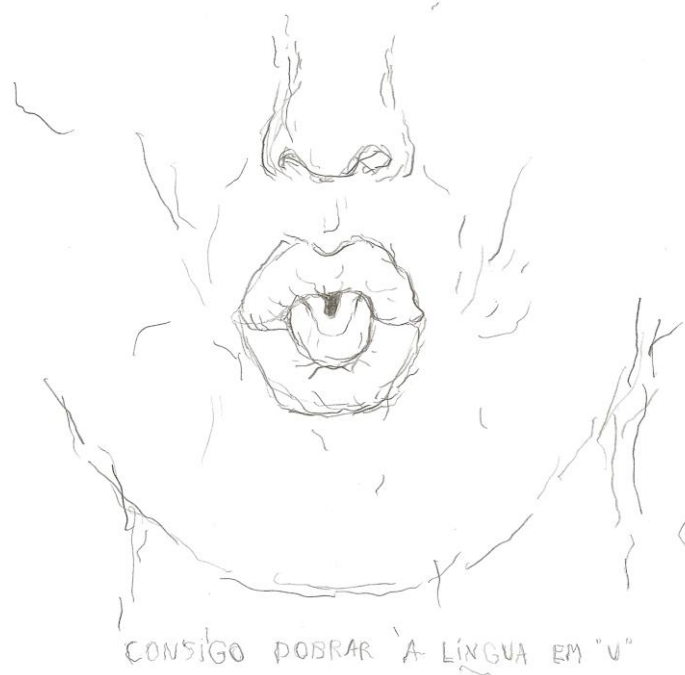
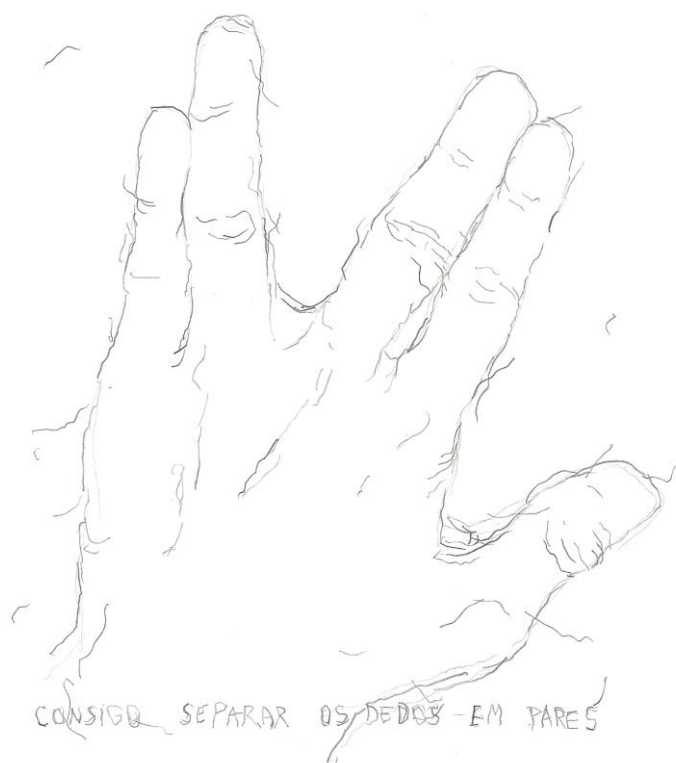




Figura 3. Júnior Suci – **Meus pequenos talentos**, 2010.

Grafite sobre papel, 21 x 21 cm

É nessa sutileza aparente do gesto que a corporeidade que se apresenta nos trabalhos trazidos para esse estudo é calcada. Todos os pequenos gestos trazidos pelo corpo exposto em fragmentos enquadrados, concebem ramificações que auxiliam no debate acerca das ações cotidianas, a corporeidade e a relação do indivíduo com o entorno. A sutileza dos atos, quando gestam outros atos, conforme citação acima, preserva a condição do próprio trabalho de arte, quando este propõe produzir seres de sensação que, a partir das experiências adquiridas perante a obra artística, descondicionam nossos sentidos e os removem de uma ordem pré-determinada e padronizada para sugerir possibilidades mais amplas de viver, sentir, entender e de se organizar no mundo, ensinando a desaprender os princípios das obviedades que são atribuídas aos objetos, às coisas e esmiuçando o funcionamento dos processos da vida, desafiando-os, criando para novas possibilidades – ponto que será tratado no próximo capítulo. A arte pede um olhar curioso, livre de pré-conceitos, mas repleto de atenção (KANTON, 2009).

Atenção essa que, como a sutileza dos gestos, pode ser igualmente aprendida, e os trabalhos aqui analisados também buscam cumprir esse papel atencioso. A perspicácia necessária para o combate à mecanicidade dos gestos e comportamentos perante o mundo, conforme vimos, funciona como prática catalisadora para o transcurso da reflexão acerca de nossas ações cotidianas.

Essa sutileza presente nas imagens possibilita o trânsito dialógico entre os trabalhos; tal fio condutor se ramifica para os processos iniciais de criação de novos trabalhos, cuja proposta poética e investigativa não se encerra neles próprios.

1.2 Corpo enfrentado e corpo invadido

A função principal de todo objeto é destruir o inimigo.

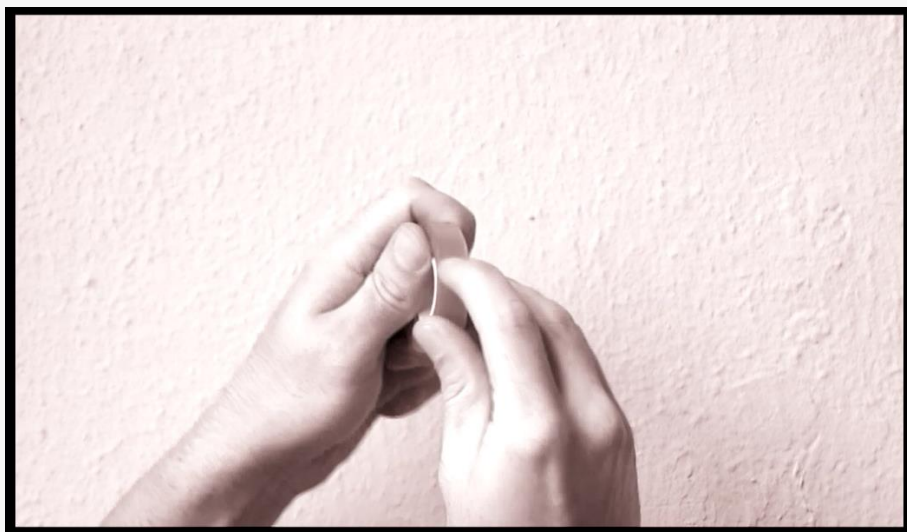
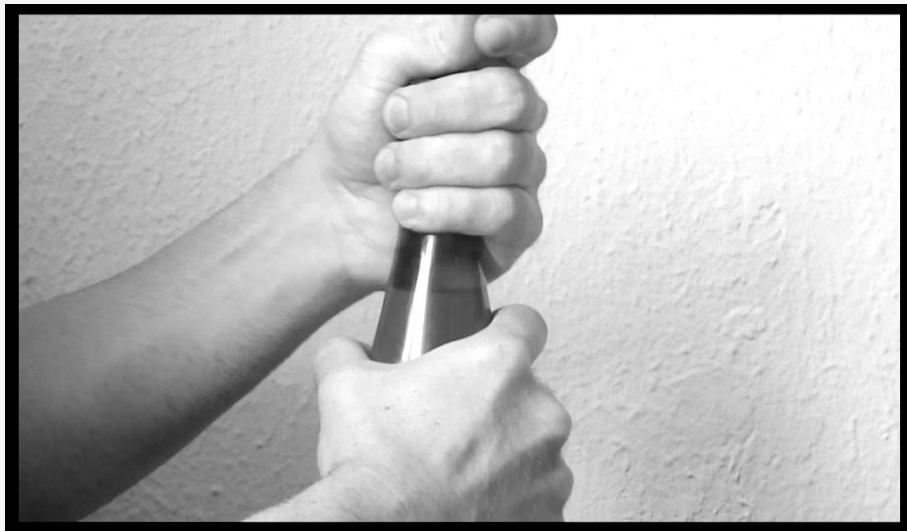
Bertold Brecht, em *Horácios e Curiácios*, 1933

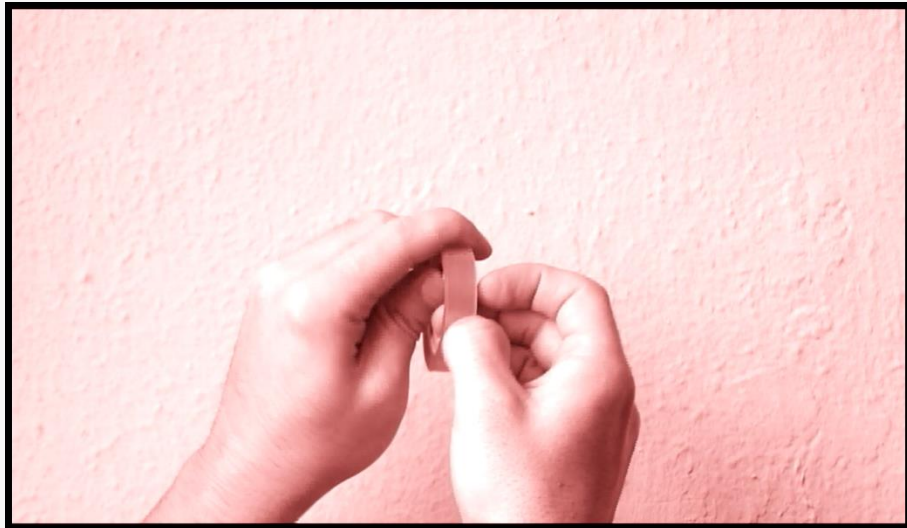
O vídeo¹⁵ intitulado **Sobre as minhas derrotas** (figura 4)¹⁶, filmado em 2013, propõe evidenciar a tensão dos gestos cotidianos em sua relação com certos objetos. A câmera,

¹⁵ Por razões contratuais junto à galeria comercial que me representa, os trabalhos em vídeo serão aqui disponibilizados para visualização em resolução inferior às cópias originais.

¹⁶ Para ver o vídeo na íntegra, acessar o endereço: <https://vimeo.com/696288248>

nas mãos do meu editor, capta minhas mãos em frente ao fundo branco de uma parede. Através de seus cortes secos, as mãos são colocadas como instrumentos principais na manipulação de uma garrafa de água, um rolo de fita adesiva e uma embalagem de alimento. O movimento corporal – manual – circular realizado tradicionalmente pelo corpo humano para abrir uma garrafa com tampa plástica de rosca e lacre aparece numa tentativa sem sucesso. O desafio de, com a unha, encontrar o início de uma fita adesiva transparente em rolo, é em vão – bem como a força exercida para abrir uma embalagem simples de produto comestível. As mãos trêmulas – seja pela força, seja pela tensão ou nervoso – são, assim, inúteis perante a resistência dos objetos em se entregar à abertura e ao uso. Ao longo de seus dois minutos, a sequência garrafa-fita adesiva-embalagem-fita adesiva-garrafa traz este *loop* da derrota, do corpo vencido pela impossibilidade de exercer poder sobre a matéria – pequena tragédia potencializada pela trilha do compositor Arvo Pärt, cuja produção estrutura-se na simplicidade e na repetição.





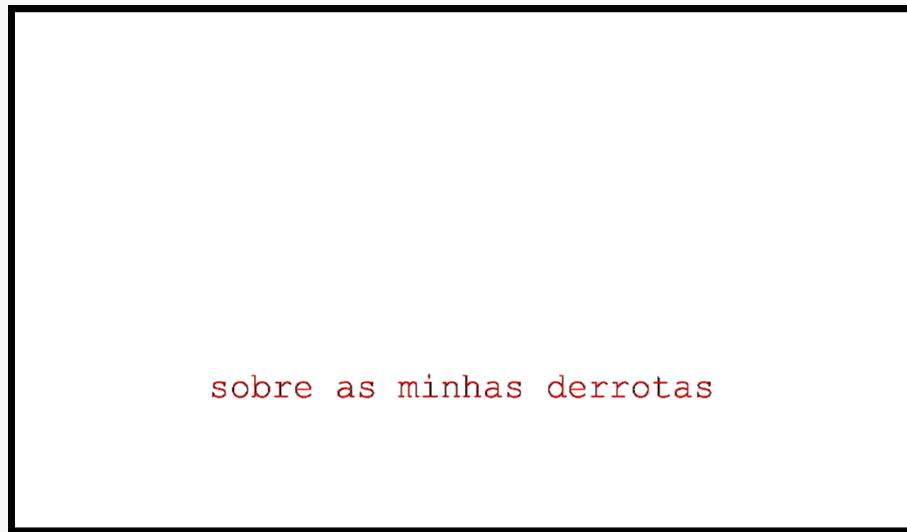


Figura 4. Júnior Suci – [*frames de*] **Sobre as minhas derrotas**, 2013.

Vídeo, 2' – Cor – Som – Loop

A crítica e curadora brasileira Paula Borghi escreve sobre a questão do objeto que enfrenta o corpo nesse vídeo:

Trata-se de exercer um novo desempenho, de ser manipulado até se transformar no inesperado. É com essa consciência que Junior Suci dilata o entendimento do objeto representado e daquele que o maneja. A intimidade do artista com a natureza das coisas que o cercam fazem com que assuntos e elementos triviais, como abrir uma garrafa d'água ou se disfarçar, tornem-se “grandes eventos”. É sob esta ótica que [...] [seus trabalhos] exploram as muitas nuances desta relação de tensão e harmonia entre coisa e homem. (2018, n.p.).

O vídeo intitulado **A intimidade da coisa** (figura 5)¹⁷, realizado em 2015, mostra uma sequência de gestos nos quais a corporeidade desvia sua projeção de grandes atos para apresentar comportamentos gestuais que, de tão comuns e corriqueiros, não ganham destaque – mesmo que desempenhem papel essencial no dinamismo cotidiano.

Introduzir os dedos nas narinas é um gesto aceitável na privacidade de um espaço destinado ao cumprimento da higiene, assim como no ouvido e na boca. Aqui, tais ocupações se mostram em *close-up*, escancarando práticas tão corriqueiras, mas proibidas diante do público. Na emergência de remover um cisco ou material sólido sentido no espaço interno da boca ou entre os dentes, o indivíduo é capaz de romper signos de etiqueta que adestram os

¹⁷ Para ver o vídeo na íntegra, acessar o endereço: <https://vimeo.com/696294925>

corpos para então cumprir seu desejo de alívio. Por fração de segundos, é possível realizar pequenos atos subversivos em espaços não adequados e diante de outros corpos. De modo semelhante, inserir os dedos nos orifícios, fendas e vácuos dos objetos, explorando suas partes internas, adquire gestualidade de intimidade e invasão. O que há por dentro dos bolsos, dos zíperes, dos potes e que meu corpo ainda não sentiu ou do qual precisa tomar posse? O filme, ao alternar cenas de dedos nos espaços do corpo com os espaços dos objetos, produz, por comparação, sensação semelhante em ambos os casos, uma vez que corpo e objeto acabam se diluindo em uma só matéria.



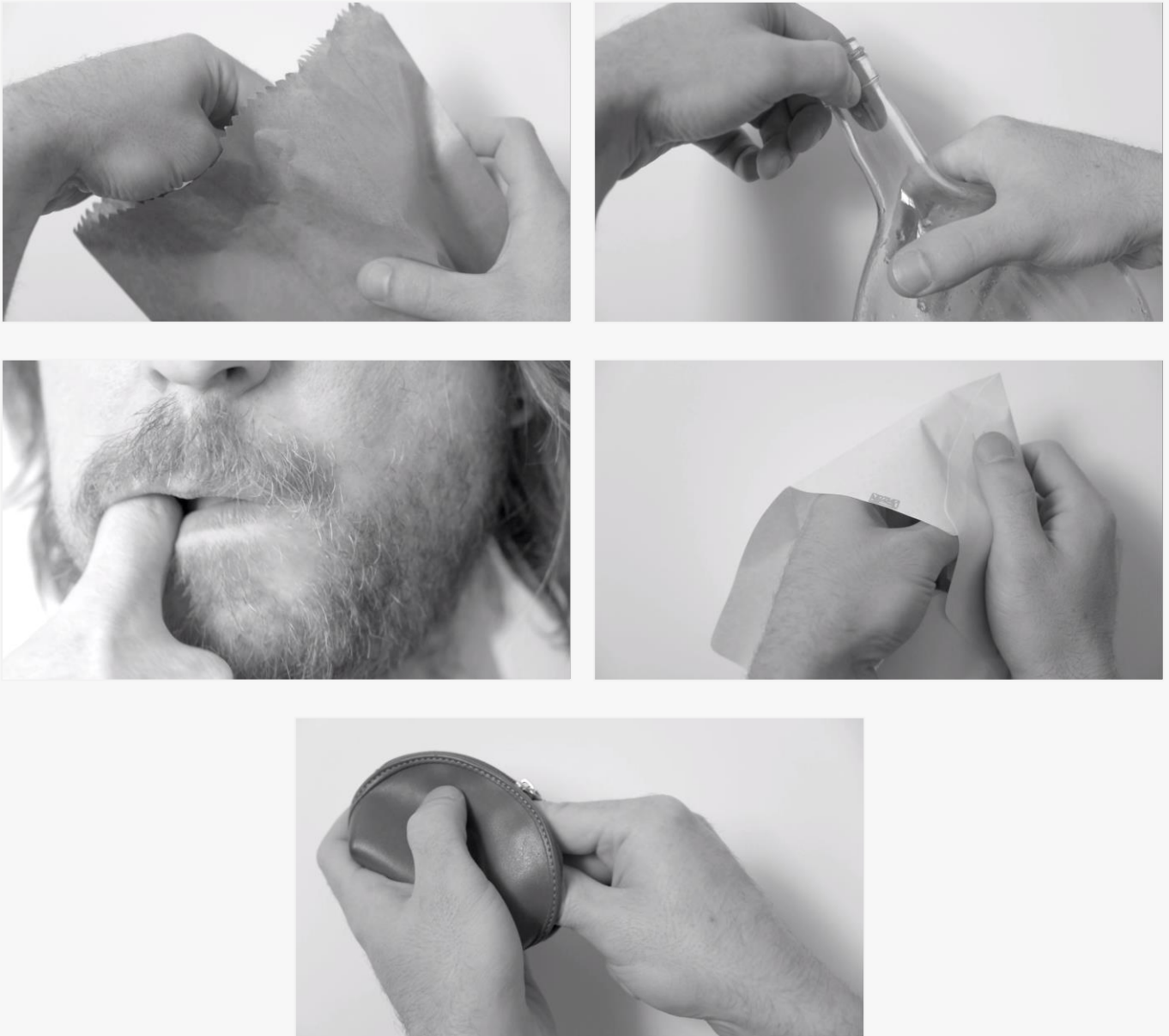


Figura 5. Júnior Suci – [frames de] **A intimidade da coisa**, 2015.

Vídeo, 2' 35" – P & B – Som – Loop

Tal corporeidade traduzida por pequenas ações e que enfatizam, pelo incômodo do deboche, a busca pelo conforto, é encontrada, também, no corpo que articula e posiciona dedos, construindo gestos que, por vezes, se mostram comunicativos, e em outros casos, estranhos, desvinculados dos códigos corporais recorrentes em nossa linguagem cotidiana e habitual; atividades manifestadas através da língua, da boca, dos olhos, através das possibilidades expressivas capazes de serem extraídas dessas partes do corpo, como por exemplo, aberturas extremas, mordidas, apertadas, distorções. Diante disso, cabe afirmar que não por acaso

percebemos que o fato de grande parcela das produções aqui discutidas o corpo presente se traduzir pela aparição das mãos (seguidos de rosto, pés, genital, etc). Pensar numa condição gestual é pensar, pelo que a palavra sugere de imediato, na ação realizada pelas mãos. É por meio delas que tocamos e conhecemos o mundo – e essa mediação qualidade própria do corpo. O arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa nos lembra do papel fundamental das mãos em relação à completude humana:

Quando ergo minha mão para fazer um juramento ou cumprimentar alguém, ou ofereço minhas provas digitais como prova de identidade, a mão corresponde à minha pessoa como um todo. (2013, 33).

Esta constatação vem ao encontro do que aqui proponho discutir no que diz respeito à corporeidade indicada em minha produção visual: através de algumas partes do corpo que realiza gestos e ações, o sujeito se conhece e se posiciona no mundo. A série **Arruinado** (figura 6), foi produzida em 2015 a partir de folhas de papel branco com desenho e aplicação de folhas de ouro. e se configura na junção de nove retângulos onde tarjas douradas foram coladas na margem inferior de modo espontâneo, não calculado, tal qual o sentido do próprio título confirma. Esta série pretende confirmar a gestualidade do corpo e de suas possibilidades comunicativas esbarrando ironicamente nos limites do que é reconhecível e provocando as diversas alternativas de expressividade que possam ser efetivadas pelo corpo contemporâneo.



Figura 6. Júnior Suci – **Arruinado**, 2015.

Grafite e folha de ouro sobre papel, 25 x 270 cm (25 x 30 cm cada)

Algo em ruína sugere decadência, estrutura em má formação. No embate inicialmente surgido frente à alongada série, a referência advinda da Linguagem de Sinais, meio de comunicação de pessoas surdas, vem à lembrança pela disposição das mãos ao longo de cada desenho. Logo em seguida a uma observação atenta, percebe-se que o corpo presente pelas mãos tenta reproduzir, gestualmente, o desenho das letras que formam o título da série. Cada quadrado de papel, com dimensões de 25 x 30 cm, apresenta uma letra. As letras e a escrita, sendo graficamente um desenho, agora são desenhadas pela corporeidade que produz comunicação. Os recursos utilizados pelo corpo em seus desejos podem ser múltiplos e escapar dos próprios signos de linguagem. Essa escolha alternativa e emergencial do corpo inserido em sociedade na atualidade, através de suas soluções individuais na busca pela expressividade, pela comunicação e, indo além, pela autodefesa, segurança e conforto é uma qualidade que perpassa toda minha produção ao longo dos anos onde venho construindo um pensamento poético e visual cuja estrutura se ergue a partir dos gestos perante ao próprio indivíduo e ao mundo no qual está inserido.

O que é sublinhado aqui faz referência à potência expressiva e comunicacional contida nas mãos ao longo da vida humana. Já na infância, o indivíduo passa a conhecer e explorar o mundo e seus componentes através do tato: percorre superfícies, objetos e outros corpos através das mãos; diante de novos elementos, segue o impulso de tocá-los (vale lembrar das orientações encontradas em certos espaços proibindo o toque nos objetos ali encontrados) e assim o indivíduo continua agindo ativamente sobre a matéria, gesticulando expressivamente para o outro, construindo e destruindo, transformando e criando. Penso nesses órgãos como uma concentração de expressividade, de projeção ao mundo externo, de mecanismos que auxiliam o restante do próprio corpo, de protagonismo do fazer e extensão do pensar. O filósofo italiano Roberto Esposito aponta:

Em muitos animais é a boca armada, em vez das garras ou da mão, que cuida da captura. Entre os homens, a mão que não solta mais constitui o verdadeiro símbolo de poder. (2019, 203).

Tomar posse de outro corpo ou de outro objeto, portanto, é assegurar seu domínio sobre ele e, por que não, transformar-se nele. O poeta tcheco Rainer Maria Rilke observa que

Uma mão apoiada no ombro ou na coxa de outro corpo já não pertence completamente àquele de quem ela veio: dela surge algo novo, o objeto que ela toca ou agarra, algo que não tem nome e não pertence a ninguém, o que passa a importar é esta nova coisa que tem seus próprios limites definidos.

(2004, 45).

É possível pensar, após esse destaque, que na adição ocorrida entre corpo e outro corpo/objeto, a gestualidade passa pela transmutação da unidade, ou seja, não convém separar as partes que a compõem. Em meus trabalhos procuro aniquilar certas relações de poder e hierarquia no que diz respeito a gestos sobre objetos, tanto quanto indica a conectividade estabelecida entre os diferentes trabalhos dentro de um projeto específico expositivo ou nos vínculos constituídos no meu processo geral de criação de imagens.

Na necessidade de alcançar ferramentas externas ao corpo e se relacionar com componentes próximos por conta dos desejos humanos, o ato da interação assume papel próprio enquanto gesto. Sobre esse aspecto marcado em meus desenhos, a historiadora e curadora brasileira Fernanda Pitta destaca:

[Os desenhos] tratam das questões relacionadas à ação, a um certo gesto que, por empréstimo, poderíamos chamar de investidura, de transmissão de poder, que já não sabemos mais se parte do sujeito em direção ao objeto ou vice-versa. Pois, se na investidura do objeto pelo sujeito existe uma qualificação desse objeto, que passa a ser sujeito também dessa relação, é possível pensar que (...) também possa haver uma via invertida. (2011, n.p.).

A recomendação escrita pela curadora me faz acertar essa relação como uma integração entre ambos os elementos presentes nos desenhos. Posto isso, exemplifico essa unidade resultante da interação sem protagonistas definidos com a série **Ensaiei meu voo** (figura 7), de 2010.





Figura 7. Júnior Suci – **Ensaiei meu voo**, 2010.

Grafite sobre papel, 22 x 22 cm

Penas de diferentes tipos de aves são incorporadas junto aos fragmentos corpóreos exibidos em três variações, como de praxe. Nos três desenhos, mão, rosto e pé, cada qual com suas especificidades anatômicas, mantém envolvimento com os objetos isolados de sua superfície de origem (pele de animais), fazendo alusão às tentativas de me transformar em ave para cumprir o desejo de voo indicado pelo título da série. A transferência de poder e a importância típica do protagonista de uma ação, considerando a citação acima, se desmancham à sombra da situação exposta e da conexão entre os gestos mostrados, os elementos presentes e o título do trabalho. Isto é, se o indivíduo, na prática de um ensaio de voo, recorre a simples penas soltas para que, naquele instante, se veja na condição de voar, já não é possível afirmar com precisão se nessa sequência, o corpo humano é mais valioso que penas soltas. Recorrer a elementos tão triviais na tentativa de cumprir desejos, por mais fugazes, é assunto recorrente à essa produção, conforme será tratado a partir de agora.

1.3 Objetos vivos

As coisas nos são necessárias. Sem elas as pessoas ficariam desprovidas de tudo o que serve para a vida. E, em última análise, da própria vida.

Roberto Esposito, em *As pessoas e as coisas*, 2016

A presença da corporeidade, traduzida pelos gestos, produz relações com o mundo e efeitos subjetivos a partir da interação com objetos elencados pelos indivíduos em suas rotinas. Essas relações assumem diferentes facetas de acordo com a necessidade do corpo que age e em decorrência das intenções contidas no processo de interação, semelhantemente são variados os efeitos sobre o indivíduo.

Como já pontuado, me interessa neste estudo debruçar sobre os pequenos gestos e outrossim sobre os pequenos objetos que integram o cotidiano. Na perspectiva de uma reflexão desenvolvida sob a lente do plano-detelhe, pontuo os tipos de relação com esses diminutos elementos corriqueiros e os efeitos gerados a partir desse embate.

Giovanni Starace, pesquisador italiano e professor de psicologia, declara acerca da necessidade pelo suporte de objetos no processo das possíveis mudanças do indivíduo ao longo da vida:

O pensamento e a palavra, sozinhos, não bastam para selar uma mudança, não têm força suficiente de representação. Pensamentos e palavras são presentificados, concretizados pela atualidade de um ou mais objetos; são eles que sustentam e ratificam a verdade de uma transformação. (2015, 75).

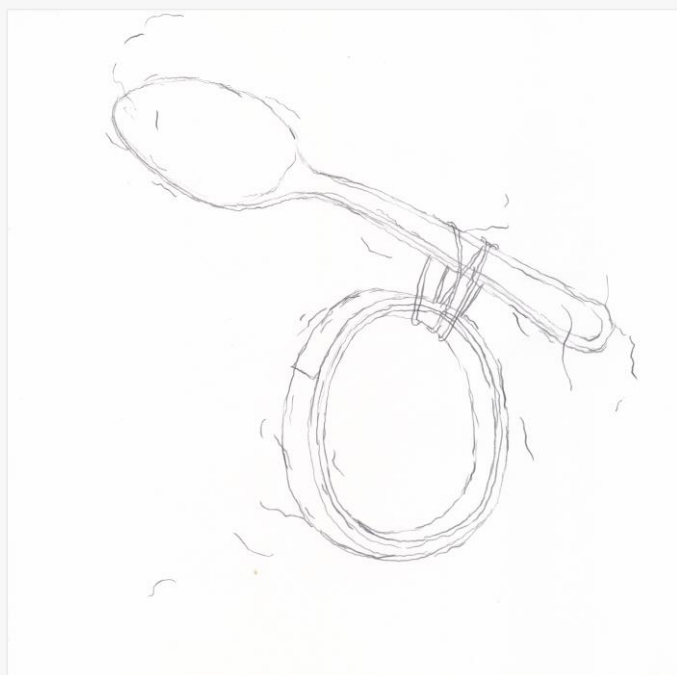
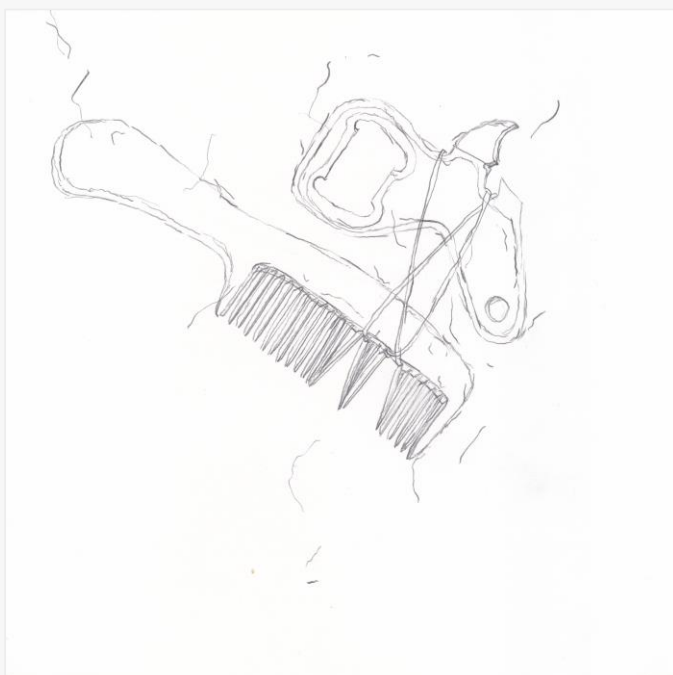
Esta indispensabilidade dos objetos comprova a diversificação nas relações constituídas entre corpo e coisas sob a consideração da transformação subjetiva e sensível do sujeito. Trazer tais tópicos recortados de uma discussão mais ampla acerca da corporeidade contemporânea perante os objetos do mundo, colabora para a construção de uma proposta que encara, no uso de gestos e na utilização de objetos, um argumento fundamental para refletir acerca de práticas cotidianas – e triviais – que funcionam como agentes transformadores de emoção no processo automático das ações corriqueiras presentes na rotina atual.

Acerca de uma primeira abordagem nessa relação entre corpo e objeto, vale lembrar a frase pronunciada pela voz da narradora no filme *Gefängnisbilder* [Imagens da Prisão], do cineasta alemão Harun Farocki, realizado em 2001: “O corpo, por si só, não vale muito”. Tal

premissa se ilustra na forma dos prisioneiros mostrados nas cenas, que, munidos de objetos como tecidos e talheres, subvertem as funções atribuídas a esses elementos para construir recursos que possam auxiliar o processo de fuga da prisão. Com essa sentença o cineasta e artista visual aponta a necessidade dos indivíduos pelos objetos em suas ações cotidianas e confirma a dependência do corpo pelas ferramentas visando uma existência facilitadora e desembaraçada nas operações com (e no) mundo.

À vista dessa dependência, o indivíduo busca incumbências múltiplas a serem depositadas nos objetos durante suas utilizações, a depender de suas necessidades emergenciais. Se no caso do filme de Farocki, o indivíduo modela, pela alteração material de uma colher de metal a presença de um utensílio pontiagudo e capaz de cavar buracos no chão, é provável que diante de certos objetos o indivíduo, na urgência de facilitar sua atuação no espaço, promova alterações nas formas originais das coisas que o cercam. Exemplos disso são as gambiarras produzidas para o conserto de elementos diários, os planos secundários utilizados na construção de novas ferramentas, a extensão das dimensões, forças e pesos de alguns objetos a partir da junção de itens variados, as amarrações, adições, divisões e rearranjos concebidos para fins diversos cujo objetivo principal é o sucesso de uma função no contexto diário – e ação no espaço do mundo.

A série **Ferramentas da libertação** (figura 8), produzida entre 2018 e 2020, nos traz algumas dessas combinações que são passíveis de obter outras funções físicas – um parafuso amarrado a uma escova de dentes torna o primeiro objeto mais comprido ou lhe dá maior alcance a alguma superfície, por exemplo, ou emocionais – quando são relacionadas a objetos que podem obter valores afetivos, espirituais, supersticiosos, etc, como quando uma chave é agregada a uma cartela de comprimidos.



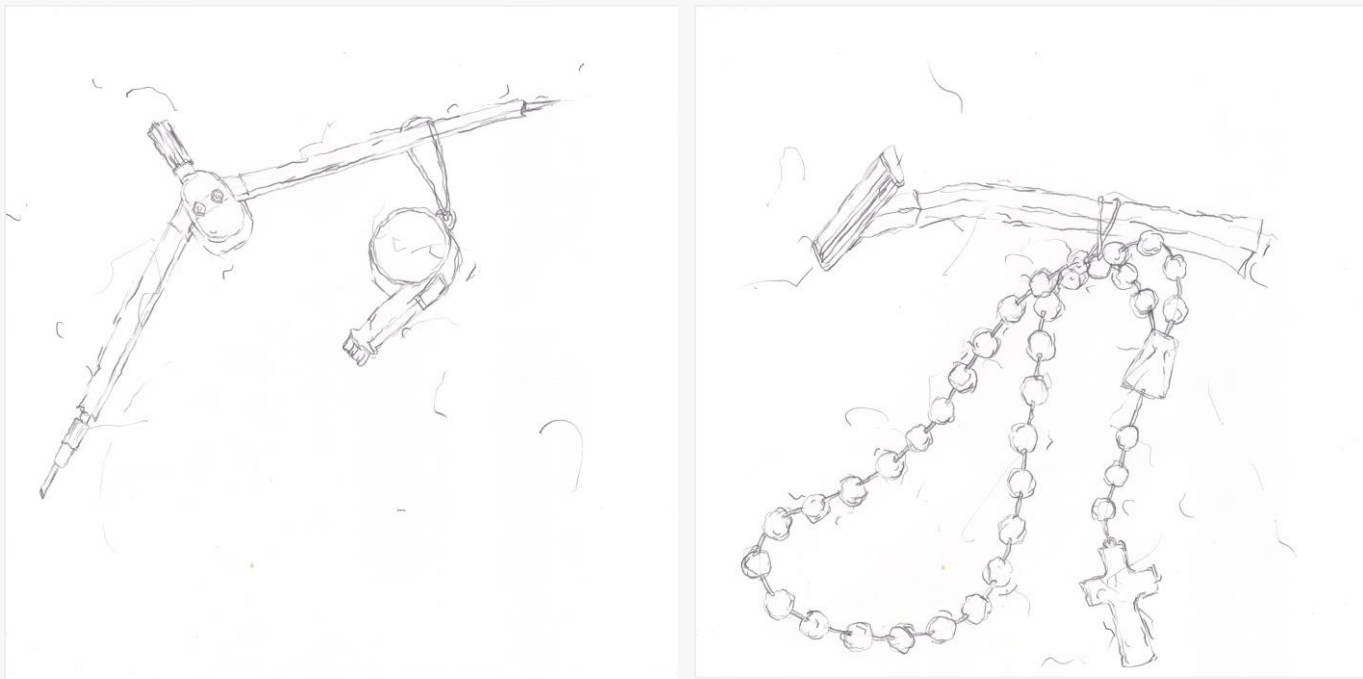
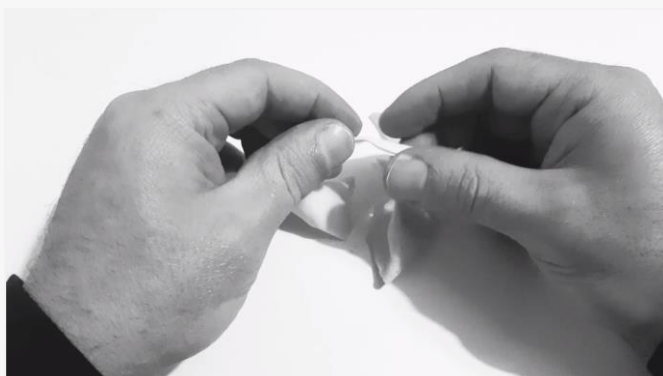
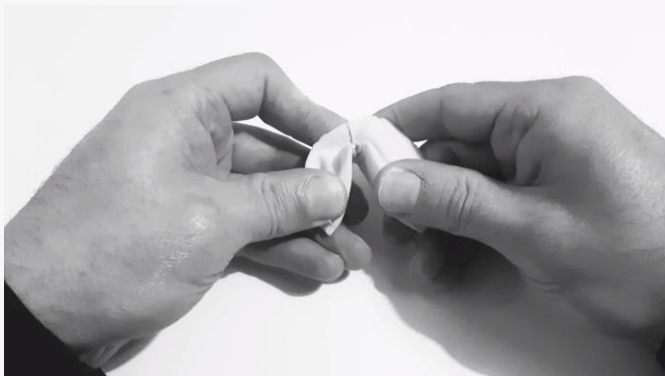


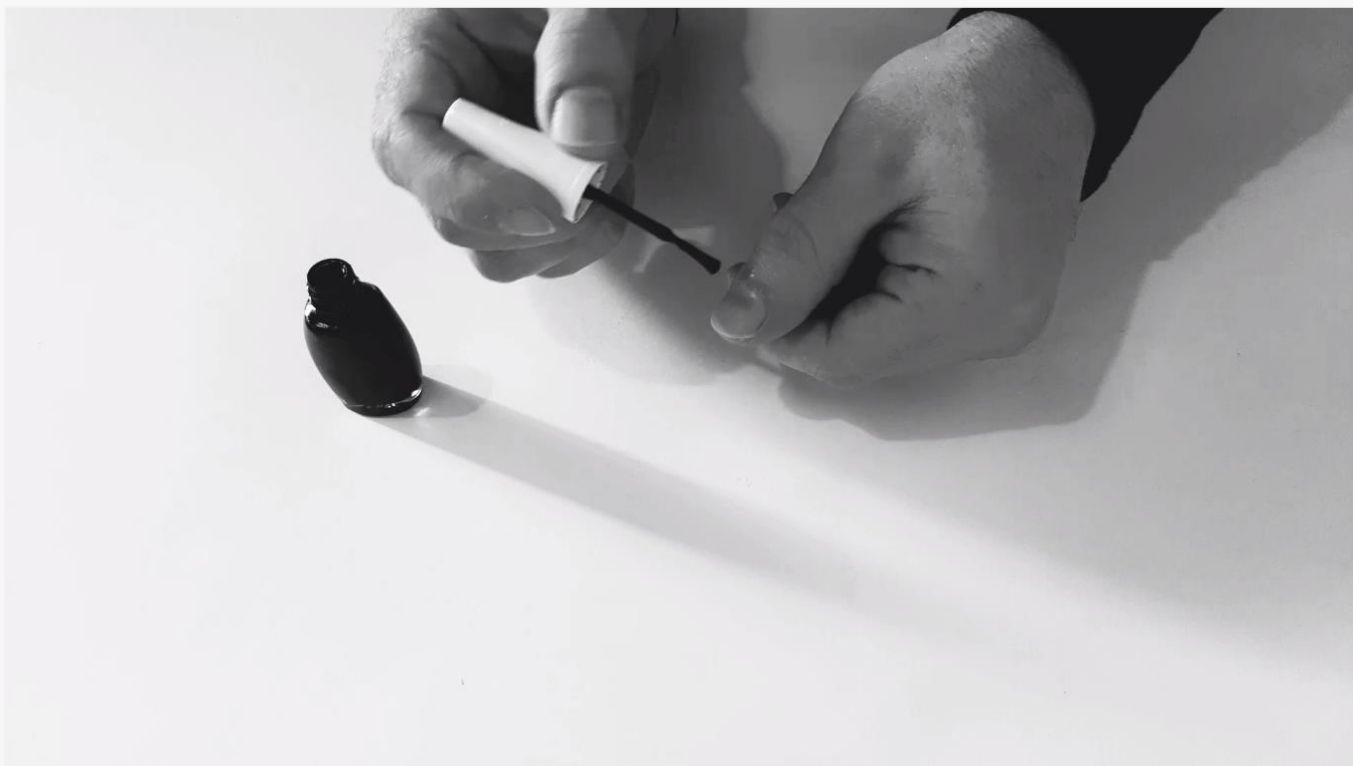
Figura 8. Júnior Suci – **Ferramentas da libertação**, 2018-2020.

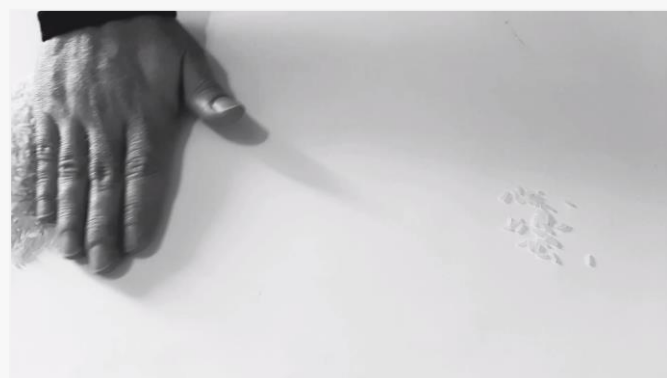
Grafite sobre papel, 20 x 20 cm

A série de vídeos intitulada **Tutoriais**¹⁸ (figura 9), foi elaborada em 2020 quando posicionei a câmera do *smartphone* em um suporte, cobri a mesa de trabalho com um grande papel branco e gravei, então, minhas duas mãos exercendo certas ações. Nelas, práticas cotidianas que lançam mão do uso de objetos e ferramentas são confrontadas pela periculosidade que quaisquer itens caseiros podem oferecer ao corpo, mesmo que esse corpo seja quem os manipule.

¹⁸ Para ver os vídeos na íntegra, acessar os endereços: <https://youtu.be/wAJkGq50oX0> e <https://youtu.be/VYSQIpWcMbs>







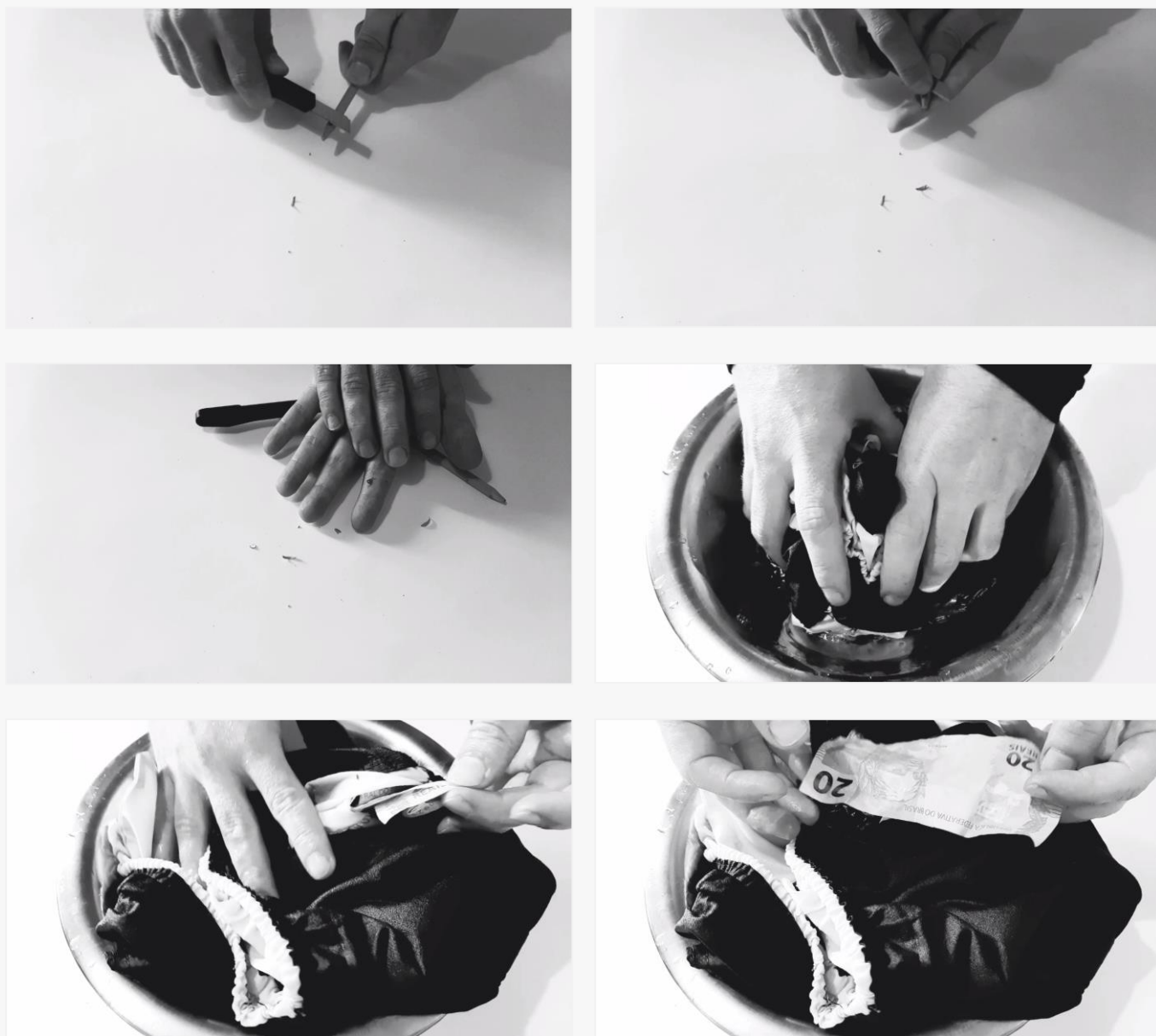


Figura 9. Júnior Suci – **Tutoriais**, 2020.

Vídeo, 1' (cada) – P & B – Mudo – Loop

Para costurar um tecido, faz-se indispensável a utilização de agulha e linha, que, se aproveitando de qualquer ato falho do corpo em sua manipulação, causa sangramento; semelhantemente, o modo como se carrega ou se segura determinados objetos podem trazer consequências drásticas no decorrer de uma tarefa diária: embalagens que se rompem, ovos que se quebram, navalhas que cortam. O artista brasileiro Renan Marcondes, ao refletir sobre esta série de desenhos e a série de vídeos, escreve:

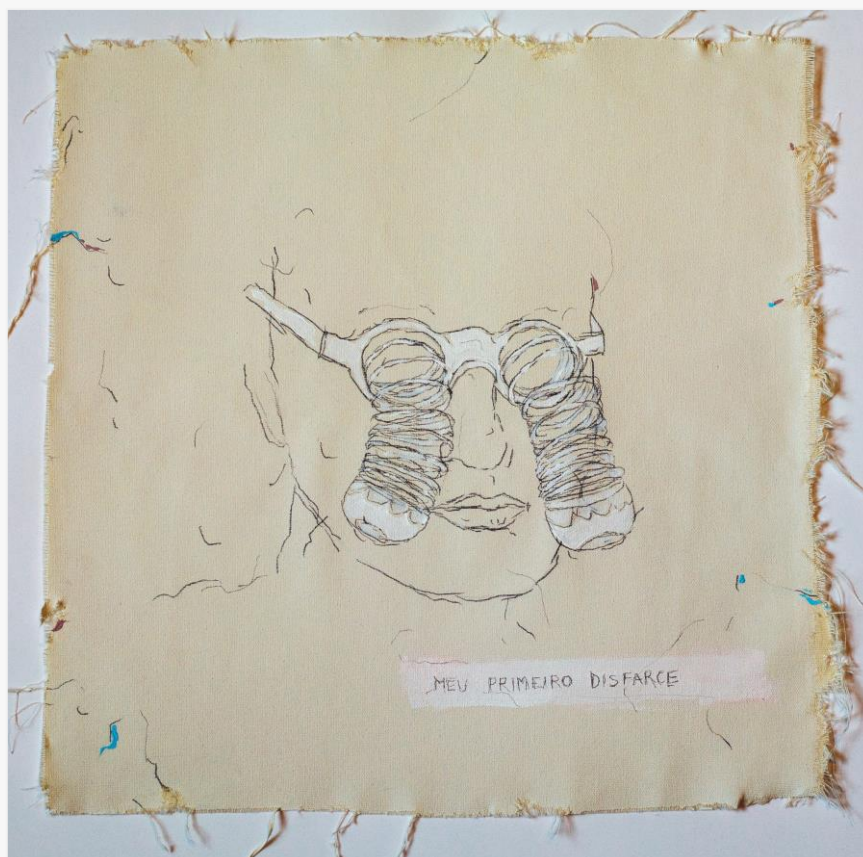
O conjunto de desenhos [...] e a série de vídeos “Tutoriais” abordam, com o costumeiro humor ácido e melancólico de Suci, junções íntimas e inesperadas entre coisas. Se no primeiro vemos objetos parcamente unidos a formar supostas ferramentas, na segunda o corpo é sempre o que, ao buscar agir sobre outra coisa, é por ela atacado, diminuído ou zombado. A virtualidade nos dois casos é da vontade dos próprios objetos, que subvertem ou fracassam a ação humana, emancipando-se dela. Virtualidade urgente para tempos em que aprendemos que o mundo pode nos responder de forma tão violenta quanto o violentamos diariamente.

Nos desenhos, chave e comprimido unidos são a latência da libertação humana que viria de uma abertura de portas ou de um ataque físico, mas revelam também a contradição necessária para essa liberdade: frutos de um artesanato doméstico, eles se encontram presos, mas essa junção também poderia libertá-los de suas funções individuais, tornando-os colaboradores de outra realidade possível. No vídeo, vemos o dinheiro esquecido na bermuda, o erro da costura que sangra a mão: o indesejado (porém latente) fim errado que faz da demonstração algo privado, mesmo que absolutamente real em sua fisicalidade. Tudo que seria destinado ao ensaio e ao espaço doméstico invisível, feito protagonista por Suci. (2010, n.p.).

É possível sugerir, assim, as múltiplas facetas dos objetos frente ao corpo – e vice-versa, a depender das subjetividades e das necessidades do corpo. Rodrigues afirma que “É a partir do nosso corpo que estabelecemos a relação com o mundo exterior: o hierarquizamos, o ordenamos, construindo aquilo que chamamos realidade.” (2016, 63).

Além de uma vasta gama de produções secundárias e emergenciais a partir da necessidade pelos objetos perante demandas específicas, também há a transformação da função primária de um objeto, espécie de novos papéis estabelecidos e impostos às coisas consoantes com carências surgidas na rotina. Nesse caso, pode-se pensar em quando o indivíduo lança mão de um pregador de roupas para tomá-lo como fechador de embalagens ou na ocasião de prender e imobilizar longos cabelos com o auxílio de uma caneta. Essa transferência de funções e poderes, recorrentes na prática lúdica infantil, aparece por vezes nos trabalhos aqui estudados justamente por seu aspecto sutilmente subversivo e dotado de transmutações tão caras à imaginação de uma criança.

A série **Meus pequenos disfarces (figura 10)**, de 2014, é uma amostra destas questões trabalhadas.



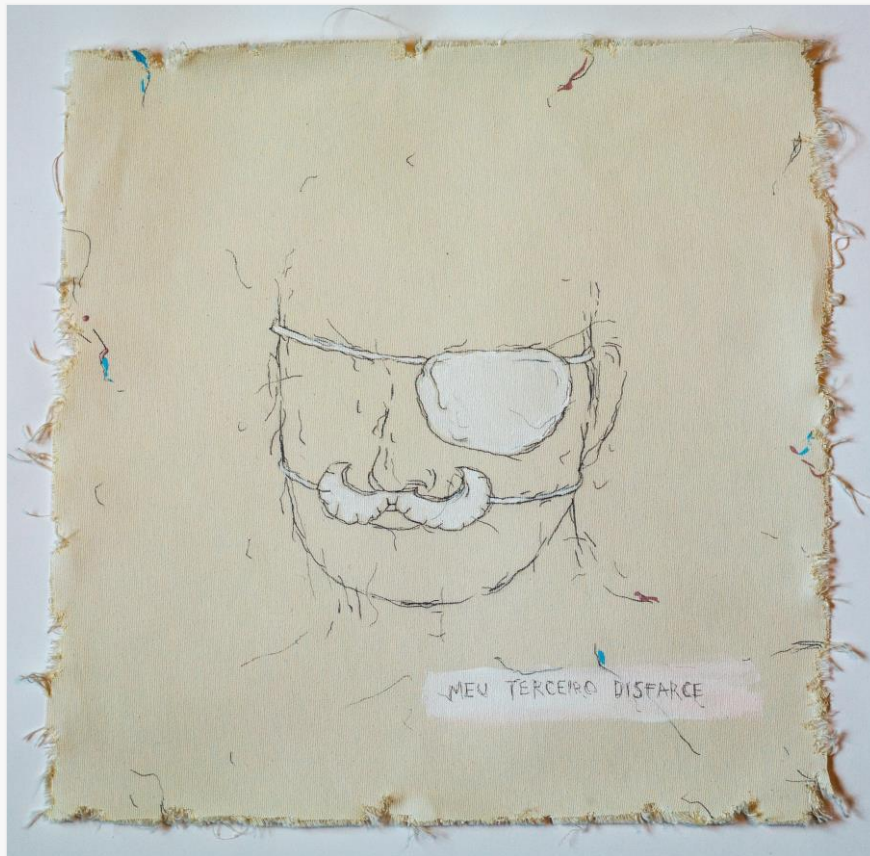


Figura 10. Júnior Suci – **Meus pequenos disfarces**, 2014.

Grafite e acrílica sobre papel, 40 x 40 cm

A corporeidade apresentada amarrada ao uso de objetos sinaliza condutas infantilizadas na escolha dos instrumentos presentes no gesto. Nas três variações do rosto, o indivíduo almeja o fingimento identitário com o uso de peças simples e rústicas vinculadas a determinados personagens, cujos acessórios são facilmente encontrados em lojas de roupas de fantasias e rapidamente reconhecidos pelo uso recorrente na infância. Óculos com olhos de mola, tapa-olho, bigode de plástico, nariz de palhaço, dentadura de vampiros são brinquedos comuns ao universo lúdico de crianças em suas práticas fantásticas. No entanto, o corpo apresentado, o corpo (do) artista (como nos lembra Greiner e já mencionado), é o corpo adulto, que abandonou há tempos comportamentos infantis tais como esses. Tamanha proposição causa o estranhamento pelo caminho do deboche e da ironia: o corpo adulto declara-se, pela frase inserida na imagem (e que dá nome à série), que está disfarçado, e isso se dá pelo uso daqueles itens banais de fantasias. A diluição da identidade é um ponto comum ao tema da corporeidade na arte contemporânea, como já dito, e o desejo de evitar, por vezes, o reconhecimento e

visibilidade do corpo são questões delicadas no contexto em que a autoexibição se torna cada vez mais presente, estimulada e divulgada. O trabalho parte, assim, do verniz humorístico e debochado que expõe a falida tentativa de esconderijo do rosto pelo uso de brinquedos de disfarce tão artificiais e reconhecíveis para propor discussões sobre os desejos e necessidades do indivíduo contemporâneo nas relações estabelecidas consigo próprio e com o outro.

A instabilidade do gesto e a fluidez da corporeidade, bem como a incerteza do traço que passa àquilo que as imagens expõem são pontos já apresentados nessa reflexão a partir da minha produção visual aqui presente e já comentadas no decorrer deste capítulo, e por isso cabe grifar no exemplo dessa série em questão outros elementos que contribuem para a criação dessas discussões e experiências a partir da prática poética. Os desenhos são riscados sobre a superfície de uma tela e as linhas que delas escapam, extrapolando a noção de corte preciso do quadrado, mantém diálogo com os traços que também são desfiados. O teor algo movediço do que é mostrado é fortalecido pela própria superfície desenhada: tecidos sem molduras e sem proteção, espécie de área não-delimitada e em processo de desmanche pelas bordas; pequenos fragmentos de tinta, que preenchem os objetos de branco, removendo suas cores originais e enxugando suas particularidades, são pincelados sobre a própria camada branca que prepara o tecido como suporte a ser trabalhado. De modo que se pretende singelo, as pequenas porções de linhas coloridas escapam da forma para as bordas irregulares, criando ruídos visuais que sujam a clareza e a uniformidade e se aproximam, dessa maneira, do propósito instável em projetar ao leitor esse tipo de condições do gesto na contemporaneidade.

O uso dos objetos, ato igualmente instável perante necessidades adversas e repentinas, são trazidos, portanto, pelas suas transformações diárias e pelas transferências de funções determinadas pelos indivíduos.

Mas outro aspecto de fundamental importância para a discussão do vínculo entre corpo e objeto contempla a manipulação do objeto na tentativa de subverter sua função primária e, assim, driblar a solidez determinada pelos padrões de funcionalidade impostos pelas próprias características físicas dos objetos. O sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard discorre acerca de duas facetas do objeto; a primeira, estabelecida pela relação com os indivíduos e a segunda, diferenciando a ação de utilização com a ação de posse. Na primeira, o objeto toma um estatuto social, da maquinaria e na segunda, um estatuto estritamente subjetivo. E afirma, exemplificando, o desmanche da função original dos objetos para uma utilização que tange à subjetividade:

Se utilizo o refrigerador com o fim de refrigeração, trata-se de uma mediação

prática: não se trata de um objeto, mas de um refrigerador. Nesta medida não o possuo. A posse jamais é a de um utensílio, pois este me devolve ao mundo, é sempre a de um objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo. Neste nível todos os objetos possuídos participam da mesma abstração e remetem uns aos outros na medida em que somente remetem ao indivíduo. Constituem-se pois em sistema graças ao qual o indivíduo tenta reconstituir um mundo, uma totalidade privada. (2015, 94).

Em outras palavras, o objeto abstraído e dotado de poder pelas mãos do indivíduo é capaz de alterar a memória, o prazer, o humor, a dor, as relações consigo próprio e com outros corpos, enfim, capaz de agir sobre a subjetividade do sujeito a partir dessa relação. Dito isso, cabe uma questão: que objetos são esses que, tomados pelo corpo, cumprem função transformadora no cotidiano do indivíduo e ressignificam, então, seus próprios gestos, sendo capazes de alterar aspectos da subjetividade?

Numa entrevista sobre a realização de seu filme *Bleu* [A liberdade é azul], de 1993, o cineasta polonês Krzysztof Kieslowski discorre sobre o uso de um torrão de açúcar pela personagem principal apresentada na produção:

Isto é um torrão de açúcar que vai cair no café. (...) Nos concentramos nos detalhes para mostrar que ela não se preocupa com o resto, que ela tenta restringir seu mundo, tenta fechá-lo sobre si mesma e sobre o ambiente que a cerca (...). Mostramos em *close* o torrão de açúcar se impregnando de café pra mostrar que nada daquilo que a cerca a interessa. Nem as outras pessoas, nem as outras coisas (...). Só lhe interessa o açúcar, e ela se concentra nisso de propósito pra rejeitar tudo o que ela recusa. (2006, n.p.).

Kieslowski assume práticas de mergulho do sujeito em pequenos elementos que, a princípio, possuem propriedades diferentes daquelas acrescentadas pelo indivíduo no gesto da sua utilização. Acerca desse ponto, ele continua:

Para que serve um mero torrão que se impregna de um prosaico café? Para nada, exceto se for um instante na vida da personagem, dessa personagem que embebe o torrão e o observa para rejeitar a oferta que lhe fez o homem que a ama. (...) Um filme em que o personagem abre os olhos e ouvidos para captar e olhar tudo o que é incômodo na vida e ter uma visão microscópica disso. (2006, n.p.).

A partir desta citação percebe-se que o gesto se faz presente no uso de um elemento tão corriqueiro e cuja função é adoçar a bebida. Mas tomado como espécie de ponto de apoio, no caso dessa personagem, pelo propósito subjetivo de neutralização da realidade, ele ilustra a concentração em qualquer elemento próximo ao corpo que intenciona o escape de certos

pensamentos cotidianos e a busca pelo bem-estar e pelo conforto na duração do próprio gesto.

Na série **Testei minha paciência** (figura 11), os desenhos mostram as mãos na interação de pequenos objetos tão banais quanto frequentemente utilizados: pinça, conta-gotas, agulha e linha. Pela sugestão do próprio título, é possível afirmar que o corpo, aqui, se comporta de modo semelhante à personagem de *Bleu*: a partir de ações minuciosas, a princípio tão práticas (remover ciscos com pinça, controlar quantidade líquida com o conta-gotas, inserir linha na abertura de uma agulha), propõe-se um exercício de lentidão e de concentração típico das práticas manuais mais delicadas e pequenas que resulta no controle da euforia, dos gestos bruscos e assim, na prática de uma ação paciente. Envoltas em moldura pintada à grafite, as cenas apresentadas mostram o corpo que se constitui com as características linhas fragmentadas, dessa vez com inserção de trações em vermelho. Toda a instabilidade visual adquirida pelo aspecto de descontinuidade dos contornos é potencializada pela quebra da própria acromia das linhas, gerando um rompimento na linearidade cromática; isto é, formado por fragmentos incertos de linhas pretas e vermelhas, o corpo se apresenta oscilante na prática de seu gesto – e aqui é possível aludir à condição própria dos gestos mostrados quando lembramos da hesitante conduta das mãos em práticas de semelhante técnica e do tremular característico ao processo de afazeres igualmente frágeis.



Figura 11. Júnior Suci – **Testei minha paciência**, 2012.

Grafite sobre papel, 22 x 22 cm

Como destacado, é nos pequenos gestos e objetos que a corporeidade se transforma subjetivamente. Starace também analisa a relação entre o objeto e corpo e seu impacto no aspecto emocional do sujeito:

Uma íntima comunhão se faz ainda maior em presença de um objeto pequeno; sensibilizamo-nos por um pedaço de corda, de vela, de papel, de tecido. O

objeto pequeno, mais ainda do que o grande, concentra histórias e significados. Requer uma proteção suplementar em relação àqueles que assumem o encargo de dá-la. O objeto pequeno parece ter sido intimamente possuído pela pessoa, entre as suas mãos, protegido por elas, enquanto o grande fica mais extremo e distante. (2015, 81).

Admitindo-se que todo indivíduo é sempre alguém envolto por múltiplos pequenos objetos que podem servir como pontos de apoio no exercício do equilíbrio emocional e que, se é possível praticar, por meio da interação, sensações que contraem e reelaboram a angústia do sujeito no contexto contemporâneo através da observação minuciosa sobre o comportamento de um objeto ou de sua manipulação, é possível também atribuir este ofício aos objetos pessoais, carregados de memórias e qualidades não-ditas.

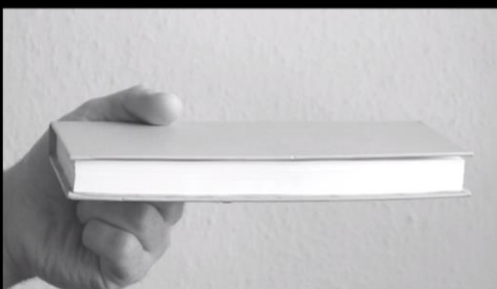
Não é possível acertar pragmaticamente as sensações geradas por um mesmo determinado objeto nas pessoas. Mas arrisco afirmar que todos os objetos têm uma história no tempo e no espaço que reverbera nos corpos daqueles que interagem com eles. Semelhantemente ao gesto de manipular *hashis*, posto anteriormente, constitui um lapso, mesmo incômodo, pela busca do conforto (tentar acoplar às partes do corpo algumas penas de aves para se imaginar voando, por exemplo), guardar, esconder, destruir, mostrar ou acompanhar algum objeto banal, por exemplo, são modos de carregar valores que dizem respeito ao desejo de equilíbrio do corpo contemporâneo considerando seu valor subjetivo.

A apresentação de objetos que acondicionam fatores ligados à memória e o que ela traz de história e significados, como avalia Starace, é apontada em meu vídeo **Ensaio sobre a saudade**¹⁹ (figura 12), filmado em 2012, que exhibe cenas em sequência de objetos comumente atrelados ao uso pessoal na conjuntura rotineira.

¹⁹ Para ver o vídeo na íntegra, acessar o endereço: <https://vimeo.com/696300772>

ensaio sobre a saudade







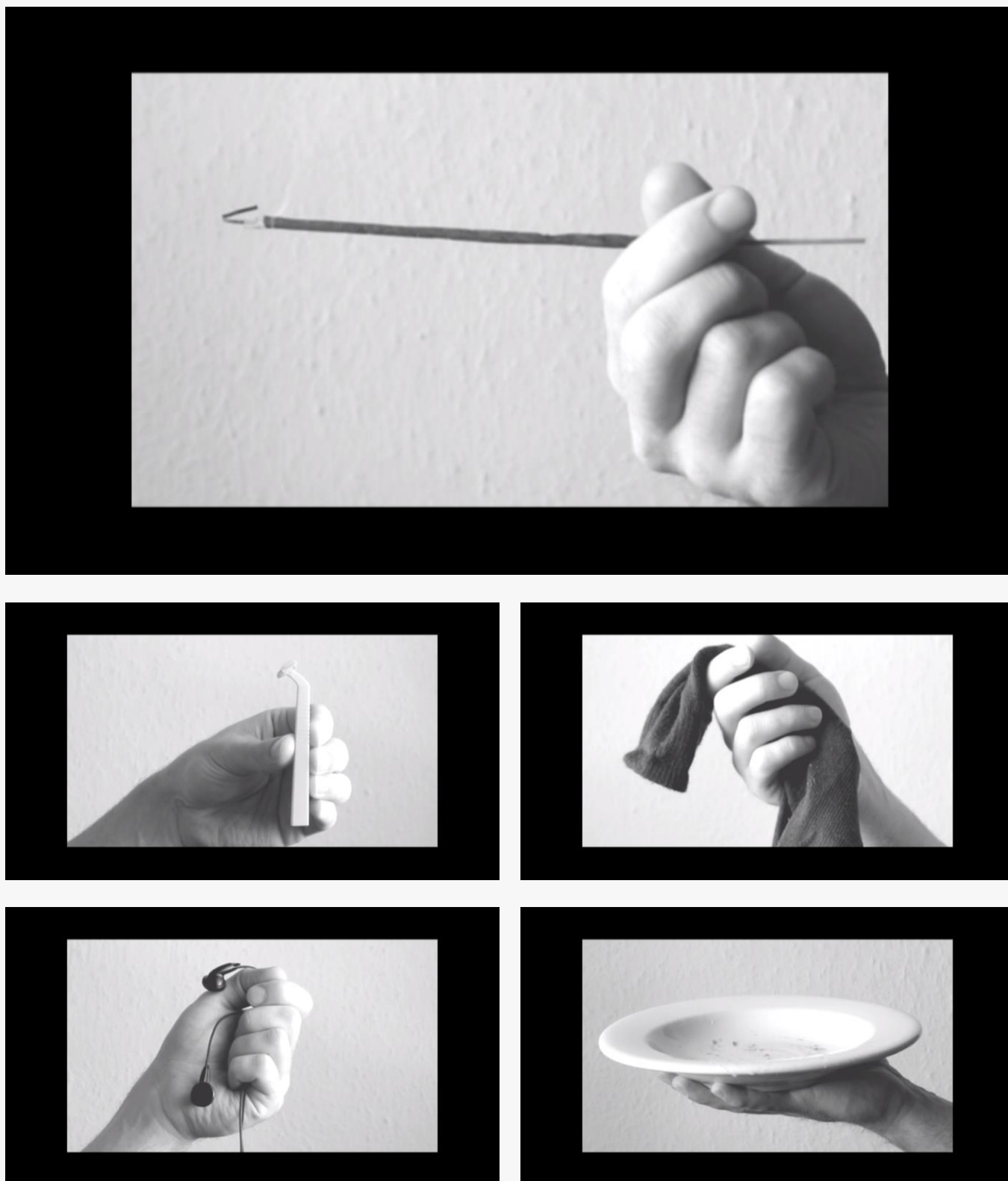


Figura 12. Júnior Suci – [*frames de*] **Ensaio sobre a saudade**, 2012.

Vídeo – 2' 45'' – P&B – Som

O corpo presente em cena oferece ao espectador inúmeros elementos que compõem o universo dos objetos pessoais utilizados costumeiramente e pelos quais o indivíduo manifesta plena necessidade em seus hábitos cotidianos: objetos de higiene e beleza, ferramentas de auxílio nas necessidades básicas do corpo e utensílios que colaboram na efetivação do lazer e da comodidade. Todos esses itens, posicionados no centro do enquadramento da câmera e postos em sutil movimento pelo tremor do corpo que os segura, tornam-se objetos valiosos por serem dignos de serem exibidos pela mão que os levanta quase em reverência. É possível ver, em grande parte dos objetos apresentados, rastros de uso e marcas daquilo que pode ser entendido como ação humana: pelos em sabonete, cabelos em pente, cerdas de escova desgastadas, resíduos de alimento em prato, incenso aceso, meias amarrotadas, frasco com perfume em estágio terminal – são exemplos de alguns desses objetos que acompanham o corpo em sua existência diária. A sugestão levantada pelo título do filme provoca a incerteza acerca da propriedade de tais itens exibidos: se são pertencentes ao sujeito que os exhibe ao público, se foram compartilhados por um corpo que se faz ausente, se guardam em suas superfícies e conteúdos as marcas que não devem ser descartadas, se estimulam momentos íntimos com cônjuges, entre outras situações. Essa característica de objetos que, na aura de valor atribuído pelo indivíduo, se colocam ao outro em substituição a um acontecimento é caso assíduo nas situações de perda, de separações e de luto. Permutam um corpo ausente e assim, tornam-se vivos àqueles indivíduos cujos gestos testemunharam suas histórias, moradias e ressignificações. Starace destaca, sobre a conservação dos objetos perante a ocasião das perdas: “À representatividade do objeto é dada uma força inusitada, a fim de que permaneça inalterada no tempo, para que possa conservar um sentido, lembrar, manter viva a memória, a presença” (2015, 146) e continua comentando, contrapondo o desejo de preservar a vida contida nos objetos, a escolha do seu descarte pela negação dessa possibilidade de vida:

Simultaneamente, segundo uma visão materialista, os objetos por si mesmos, para além de seu conteúdo simbólico, são considerados mortos, sem vida e, portanto, também sem poderes. Nega-se a eles uma vida própria, uma vez que, ao sobreviverem a nós, alimentam nosso sentimento de impotência. Finge-se, portanto, sua decadência, para que seja possível livrá-los totalmente daquele poder que, do contrário, a cada momento, certifica nossa finitude. (2015, 146).

Esse aspecto paradoxal entre a conservação da memória e da vida contida nos objetos e a chance de descartar e eliminar a possibilidade dessa teoria pela negação das coisas, trazido pelo autor, remete aos trabalhos **Objeto assassinado e Meus grandes segredinhos**,

apresentados no próximo capítulo sob o ponto de vista do modo de produção dessas imagens, nas quais a aniquilação ou a ocultação dos objetos que atuam como testemunhas de uma história são realizadas com vigor para que as lembranças indesejáveis ou sigilosas sejam evitadas. Trata-se de uma antítese na medida em que se nega o poder justamente pela crença em sua existência, como bem visto nos casos apresentados. Neste sentido, as produções aqui apresentadas pouco podem ser analisadas sob a perspectiva materialista dos objetos.

As indagações que permearam esta reflexão acerca do corpo traduzido em gestos e suas relações com objetos corriqueiros podem então serem resolvidas a partir das imagens que foram discutidas até então e que indicaram, pela relação entre elas e a partir de contribuições trazidas por outros autores e outros artistas, que minha abordagem acerca do corpo e de seus gestos, na interação consigo ou com os objetos, diz respeito às pequenas ações que atravessam o sujeito em sua mecanicidade rotineira. Sobre esse aspecto temático da produção artística aqui tratada, a curadora e professora brasileira Fernanda Pequeno destaca:

Nas aparentemente desprezíveis ações que (...) pessoalmente marca em pequeninos papéis, parece caber muito da intensidade da vida e da arte (...) [E] a grandiosidade dos pequenos gestos que (...) realiza e “registra” cotidianamente não os confina à diminuta dimensão dos papéis utilizados. Ao contrário, essa vida em miniatura, em plano-detalle, muitas vezes soa mais reluzente do que a vida real. (2011, n.p.).

As imagens produzidas colocam, portanto, a corporeidade representada na gestualidade cotidiana pelo viés das pequenas ações que visam satisfazer exigências subjetivas. É este corpo e suas interações com as coisas que é o alicerce, então, de toda a construção que sustenta meu pensamento poético. Tal condição interativa, presente e captada por mim no cotidiano, é então (re)vivida e (re)interpretada pelo meu próprio corpo.

Sant’Anna aponta, em suas reflexões, acerca do interesse pelo outro. Tal aspecto de alteridade é considerado por mim no processo de criação.

Perceber o ser humano não como uma figura indesfigurável, nem como um intérprete, mas como uma interrogação: tal atitude fecunda um interesse fortíssimo pelo outro. Um interesse pelo outro que, quanto mais nos aproxima de suas singularidades, mais nos reenvia para todos os outros seres do mundo. (2001, 127).

Assim, e de modo semelhante à minha conduta no espaço de produção dos trabalhos, o espectador tem a possibilidade de, perante as sequências de desenhos e cenas, projetar suas ações e interações a partir da (e na) experiência que proponho. Trata-se de uma

corrente coletiva de alteridade: coleta de pequenas (situ)ações e gestos na rotina > reprodução e encenação através do meu corpo > reconhecimento e repetição pelo público. Com isso, posso adiantar a dizer o quanto os trabalhos, como um fragmento do todo-artístico (que inclui a gênese da criação, as operações, os materiais, o corpo que gesticula para ser observado e observar, a imagem produzida pelo gesto dos registros, o corpo do espectador que é posto perante o trabalho) vai se constituindo como objeto-ação, produto dos estímulos acatados e produto estimulante a quem o possa observar.

CAPÍTULO 2:

MODOS DE AÇÃO: A COLETA E O PROCESSO

Criar não é deformar ou inventar pessoas e coisas. É estabelecer entre pessoas e coisas que existem e tais como elas existem, novas relações.

Robert Bresson, em *Notas sobre o cinematógrafo*, 2019

As reflexões trazidas neste capítulo têm como propósito discutir o processo criativo levando em consideração os elementos que funcionam como estímulos ao procedimento da criação e concepção do trabalho artístico, as etapas pelas quais o método do fazer atravessa e se concretiza e as operações realizadas sob a perspectiva de ampliar os conceitos acerca do desenho.

A investigação dos procedimentos de criação no campo das artes visuais propõe a colaborar nas discussões acerca do pensamento e do fazer artístico a partir do próprio artista e de todos os elementos que os cerca durante o percurso de seu trabalho. Talvez por isso temos uma literatura vasta com entrevistas de artistas de diversos campos da arte – documentários que mostram artistas explanando em detalhes as etapas constitutivas de suas produções, *making-offs* que expõem os procedimentos utilizados em obras cinematográficas, registros audiovisuais que acompanham ensaios e processos envolvidos na construção de uma peça teatral ou coreográfica, entre outras expressões, na busca por compreender melhor a ação criativa e ampliar o conhecimento sensível suscitado pelos trabalhos poéticos.

É importante para este estudo, nestas palavras iniciais, já salientar o valor da Teoria da Crítica Genética, ou Crítica do Processo²⁰, trazendo reflexões da linguista e professora

²⁰As contribuições de Cecilia Almeida Salles para o campo desta teoria sobre o processo criativo em arte são fundamentais para esta tese. Como ela nos coloca, o histórico destes estudos limitaram-se, por um longo tempo, à análise de rascunhos dos escritores. Foi assim que nasceu a crítica genética na França no fim dos anos 1960, mais precisamente 1968, quando por iniciativa de Louis Hay, o *Centre National de Recherche Scientifique* (CNRS) reuniu uma equipe de pesquisadores encarregados de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine (...). No Brasil a crítica genética chegou, de modo oficial, pelas mãos do professor Philippe Willemart no *I Colóquio de Crítica Textual: O manuscrito moderno e as edições*, que aconteceu em 1985, na USP. Eram pesquisadores envolvidos nas tentativas de decifração dos segredos guardados pelas palavras rasuradas à lápis, à tinta ou à máquina (...). O Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC-SP, formado em 1993, teve um papel importante nessa expansão de limites dos estudos genéticos. Trata-se de um grupo de estudos (...) que recebe alunos de formações e interesses diversificados. Assim, em pouco tempo, já havia pesquisadores lidando com manuscritos de cinema, arquitetura, artes plásticas, teatro e dança. Com o passar do tempo, o centro de estudos passou a ser chamado Grupo de Estudos em Processos de Criação. (SALLES, 2013, 23-24)

brasileira Cecilia Almeida Salles, que considera os rascunhos, anotações, esquematizações, croquis e as referências, coletas e o próprio espaço de trabalho do artista – como componentes integrantes e significativos para a criação do próprio trabalho. Com isso, tal teoria ressalta que cada processo compõe um conjunto complexo e variado de elementos que se cruzam na reflexão do criador, onde quaisquer referências extraídas de quaisquer origens, áreas do conhecimento, vivências e experiências pessoais, preferências e gostos, aprendizados adquiridos ao longo da vida, bem como imagens, textos e uma infinita pluralidade e qualidade de objetos coletadas em sua trajetória, que se apresenta ao público posteriormente – e serve, portanto, como base teórica fundamental para o presente estudo em processo criativo.

(...) Opto por denominar o objeto de estudo do crítico genético como documentos de processo (...) [que são] registros materiais do processo criador. (...) As fronteiras materiais desses registros não implicam em delimitações do processo. O crítico trabalha com a dialética entre os limites materiais dos documentos e a ausência de limites do processo; conexões entre aquilo que é registrado e de tudo o que acontece, porém não é documentado. (...) Cada uma das pegadas deixadas pelo artista fornece ao crítico informações diversas sobre a criação (...) Recebem nomes diferentes em cada linguagem – rascunhos, esboços, copióes, ensaios. Há ainda (...) registro de reflexões como diários, anotações e certas correspondências. Entrevistas, depoimentos e ensaios reflexivos são documentos públicos que oferecem, também, dados importantes para os estudiosos do processo criador (...). estamos assim, diante de uma grande variedade de índices que denominamos de documentos de processos. (SALLES, 2013, 26-28).

Se o conceito de processo traz sentido de percurso, caminho, método, conjunto de medidas tomadas para atingir determinado objetivo, sua utilização pode pressupor que o primeiro passo nesse caminho é estabelecido pela execução de um projeto ou rascunho que possibilitem seu desenvolvimento ao longo do tempo necessário para a construção do trabalho. Todavia, como apontado por Salles, cada criador desenvolve seus métodos e estratégias iniciais que apontam para o que é apresentado, como objetivo atingido, ao público. Por isso lançam mão de diversos recursos, conforme indicado na citação anterior.

2.1 Lembretes como rascunhos

A fraqueza da memória dá força ao homem.

Bertolt Brecht, em *Elogio do esquecimento*, 2012

Desde o início de minha trajetória artística, ao apresentar os trabalhos em desenho, o questionamento que vinha do público ao meu encontro acerca do processo criativo das peças expostas se voltava ao desejo de compreender qual era o estágio predecessor aos trabalhos apresentados. Qual era, de certo modo, a surpresa gerada diante da confissão de que meus rascunhos ou projetos iniciais não contemplavam anotações gráficas ou esboçadas produzidas por mim – isto é, não eram caracterizados por desenhos num estágio inicial ou sob uma condição sintética para, ao longo de certo tempo de desenvolvimento, tomarem uma forma particularmente entendida como suficiente para ser colocada à público. E a surpresa se ampliava ao responder de imediato que meus esboços se davam, de modo geral e recorrente, pela palavra escrita, tal qual um lembrete. Salles também destaca o papel das anotações na dinâmica da criação como sendo um modo de fazer durar aquele instante percebido no mundo que sensibiliza o criador e que possibilita driblar o esquecimento (2013, 68).

É importante acentuar que esse ponto de partida dado pelos lembretes se manifesta como aquilo que chamo de núcleo conceitual do que começa a se desenvolver como trabalho artístico. A partir desses lembretes, tento encontrar um modo de trazer as sensações²¹ pelas quais sofri perante o processo perceptivo e criativo que se registrou verbalmente. Mas como conceito (definido do trabalho que começa a se formar), está submetido a metamorfoses ao longo do percurso. Considerações sobre o início dos métodos de criação também são dissertadas pela gravurista e ceramista polonesa radicada no Brasil, Fayga Ostrower, sob a perspectiva das escolhas realizadas pelo artista para a elaboração de trabalhos poéticos:

Quando se configura algo e se o define, surgem novas alternativas. Essa visão nos permite entender que o processo de criar incorpora um princípio dialético. É um processo contínuo que se regenera por si mesmo e onde o ampliar e o delimitar representam aspectos concomitantes, aspectos que se encontram em oposição e tensa unificação. A cada etapa, o delimitar participa do ampliar. Há um fechamento, uma absorção de circunstâncias anteriores, e, a partir do que anteriormente fora definido e delimitado, dá-se uma nova abertura. Da definição que ocorreu, nascem as possibilidades de diversificação. Cada

²¹ Ostrower também se dedicou à reflexões e escritos acerca da criação no campo da arte. E nos lembra que “os processos de criação interligam-se intimamente com nosso ser sensível” e que mesmo “no âmbito conceitual ou intelectual, a criação se articula principalmente através da sensibilidade”. A autora também sublinha a palavra sensibilidade definindo-a como “uma abertura constante ao mundo (que) nos liga de modo imediato ao acontecer em torno de nós.” (2014, 12)

decisão que se toma representa assim um ponto de partida, num processo de transformação que está sempre recriando o impulso que o criou. (OSTROWER, 2014, 26-27).

Este processo dialético próprio dos procedimentos criativos e que traz com frequência o embate posto pela definição que sucedeu e das variações a surgir, encontra apoio na trajetória que se inicia de modo marcado pelos lembretes conceituais originados na sensibilidade e na percepção. Pensar como compor um trabalho artístico que tem como alicerce algumas notas pontuais é um desafio, já que estas se localizam na linguagem verbal. Ostrower lembra que “pode-se falar, por exemplo, sobre uma pintura, sobre os vários tons de azul que nela entraram; mas a própria ordenação da pintura, isto é, sua forma, só poderá ser feita com os vários tons de azul, e não com palavras” (2014, 24). Assim, estabeleço um compromisso com a produção de imagem a partir dessa minha prática escrita de “rascunho” que se caracteriza no desenho (ou vídeo, ou fotografia) realizado numa única versão. Em outras palavras, o conceito e a forma do trabalho se manifestam, na sua efetivação, juntos – mesmo que no estágio inicial concreto se dê por anotações.

Este método, base da minha produção, que parte da ideia registrada em palavras para ser traduzida em imagem desenhada, é um recurso individual que possibilita o trabalho de arte se concretizar de acordo com meu plano. A técnica de desenhar manipulando com a mão o grafite sobre um papel, por exemplo, é comum aos artistas que desenharam dessa maneira, mas o “recurso” necessário para cada trabalho varia de acordo com cada artista.

Quando definimos recurso, enfatizamos como aquele artista específico faz a concretização de sua ação manipuladora da matéria-prima chegar o mais perto possível de seu projeto poético, ou seja, o mais próximo possível daquilo que ele busca. (SALLES, 2013, 111).

O recurso se caracteriza então em duas regras²² que determino dentro do meu processo: a primeira, respeitar o momento próprio²³ e adequado para traduzir em imagem desenhada, filmada, fotografada, conforme desenvolvo no decorrer deste estudo, as ideias pensadas e anotadas evitando que o desenho-ação não seja falso em seu aparecimento e desenvolvimento e, por isso, em segundo lugar, construir e compor o rastro da ação através de,

²² Salles assegura que a capacidade de estabelecer limites é a maior prova de liberdade (2013, 72) e cita o poeta brasileiro Marcus Accioly (1977), que destaca: “O artista é um criador de leis, um livre criador de leis infinitas”.

²³ O artista espanhol Pablo Picasso, em “O pensamento vivo”, comenta sobre seu tempo para executar um trabalho: “Alguns pintores passam quase um ano avançando, centímetro por centímetro, o trabalho na tela. Eu passo um ano pensando no quadro e depois, em alguns minutos de desenho, executo-o”. (1985, 77)

no caso do desenho, linhas que sejam igualmente tensas, que guardem em si vestígios de um tempo acumulado dentro do gesto, transformando-se em contornos hesitantes, em canhestros traços que, na união entre forma e conteúdo já mencionada neste capítulo, apresentem coerência na concepção contida no trabalho. E sobre a maneira particular da minha operação dentro desse aspecto, o crítico e curador brasileiro Douglas de Freitas escreve:

O processo de produção das obras ocorre de modo pouco convencional ao desenho [...]. Todos os estudos são escritos e anotações; o trabalho final, prioritariamente desenho, é sempre feito em um único ato, sem rascunho e sem arrependimento. (2012, n.p.).

Portanto, não considero dentro de minha proposta poética, a possibilidade de produzir um desenho tomado como “produto final”, que foi editado e elaborado a partir de um desenho esboçado. O escultor estadunidense Richard Serra afirma: “O desenho é uma maneira pela qual eu levo adiante um monólogo interior com o ato de fazer no momento exato em que é feito” (2014, 50). Eis um motivo que aqui coloco quando reitero a importância de realizar a imagem feita no momento único, sem antecedentes desenhados. Toda a reflexão gerada a partir do que vi no corpo e objetos meus ou em corpos e objetos alheios, se transformadas em imagens ou anotadas para que sejam traduzidas posteriormente, são concretizadas e efetivadas no momento do fazer. O pensamento do trabalho vem à tona e se faz na própria prática, num gesto exclusivo como aquele que, tendo sido observado como elemento de referência, me impulsionou a reproduzir dentro do espaço do ateliê. O artista português Pedro Antônio Janeiro explica sobre seu processo de criação em desenho:

O tempo que, se nasce, para mim, da minha relação com as coisas, então, posso dizê-lo, é porque esse tempo é (ou está) imanente a essa (ou nessa) minha relação. O desenho é o vestígio, é o que fica dessa relação; e desenhar, a própria relação. (JANEIRO, 2013, 50).

Tal relação também se faz presente no ato de me debruçar sobre o papel para então, com meus gestos, tornar os núcleos conceituais anotados previamente em imagens desenhadas, dentro do meu processo de criação, se dá em um só tempo e numa ação única. Cada gesto é único²⁴ – e é esta fidelidade do (e ao) gesto que transfere ao papel o que foi descrito em palavras que procuro seguir para um desenho que acaba se desdobrando em vídeo e fotografia, por

²⁴ A professora brasileira Myrna de Arruda Nascimento, comenta, no prefácio de “O papel do desenho”, sobre as evocações do autor Pedro Antônio Janeiro em, através do desenho, “tornar algo presente” e “imagem visível”: “um mundo que se faz de uma vez, pela primeira e última vez” (2013, 10).

reivindicar sua autonomia e protagonismo, sem ensaios repetidos. Sem rascunhos desenhados.

2.2 Coletas entre a realidade e a ficção

*Eu me aproprio de uma vida e transformo em filme.
Talvez porque minha vida seja bem mundana.*

Anocha Suwichakornpong, no filme *Dao Khanong*, 2016

A coleta sensível que me impulsiona ao ato criador e que é matéria anotada como lembretes nos primeiros passos do processo criativo vem de duas grandes vertentes: dos gestos humanos observados no cotidiano (seja do meu próprio corpo ou do corpo do outro) e dos gestos humanos apresentados nas ficções visuais através de obras cinematográficas. Portanto, a substância de toda minha criação está na corporeidade traduzida em pequenos gestos, na ação humana perante o corpo e o mundo habitado por objetos, como encontrado nas imagens analisadas e discutidas anteriormente no primeiro capítulo deste estudo.

Salles define as ocorrências percebidas pelo sujeito criador e que estimulam o movimento criativo e produtivo como oriundas das mais diversas fontes presentes no mundo que cerca o indivíduo criador:

Essas imagens que agem sobre a sensibilidade do artista são provocadas por algum elemento primordial. Uma inscrição no muro, imagens de infância, um grito, conceitos científicos, sonhos, um ritmo, experiências da vida cotidiana: qualquer coisa pode agir como essa gota de luz. O fato que provoca o artista é da maior multiplicidade de naturezas que se possa imaginar. O artista é um receptáculo de emoções. (SALLES, 2013, 61).

Sobre estas chaves de estímulo sensível que destrancam meu olhar para uma observação perspicaz e atenciosa aos pequenos gestos presentes no entorno. Será possível verificar que, a partir de referências advindas dos indivíduos presentes no espaço da rotina e dos meus próprios gestos, bem como das ascendências provenientes de ações ficcionais exibidas em obras filmicas e televisivas, o pensamento poético desenvolvido e traduzido em imagens desenhadas e filmadas propõem a coexistência, num mesmo trabalho sequencial, da realidade e da ficção. Para que se possa compreender essa produção que é habitada pela realidade/verdade habitada na prática do desenho de observação e de registro, nos gestos e poses efetivamente realizados por mim durante este processo e até nas situações resgatadas na memória de uma experiência em minha história individual, e pela ficção/mentira através da

invenção e imaginação de gestos e do registro apanhado a partir de filmes, concomitantemente, trago o exemplo de uma série **Sem título** (figura 13), de três desenhos, como primeiro trabalho efetivado após a conclusão da graduação.



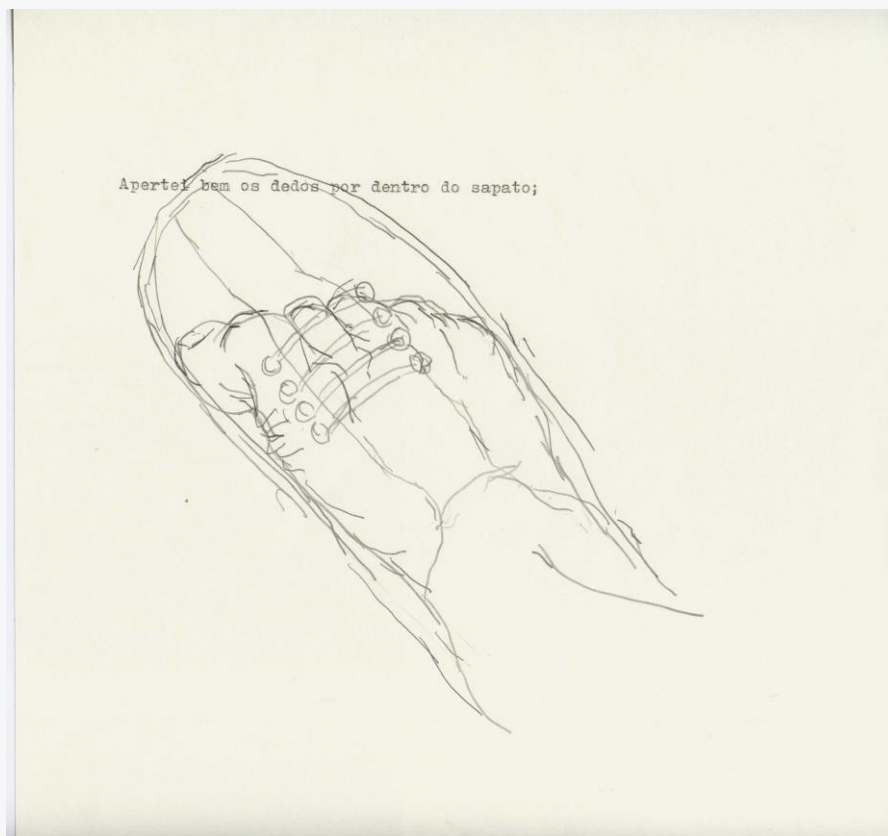


Figura 13. Júnior Suci – **Sem título**, 2007.
Datilografia e grafite sobre papel, 23,5 x 24 cm

2.2.1 Coleta do real: auto-observação

*Sou sempre o meu desenho, porque ele é a forma que tem a
minha percepção e o meu pensamento.
Desenho-me.*

Ana Leonor Madeira Rodrigues, em *O observador observado*,
2016

Observar meu corpo de modo privado, sobretudo os dedos dos pés, me interessou o gesto de contrair-los dentro do calçado quando havia sensação de frio, coceira, ansiedade ou qualquer emoção que faz nossos corpos movimentarem suas pequenas partes. Sob quais circunstâncias tensionamos alguns membros e partes do corpo de modo invisível, coberto aos olhos dos outros? Ranger os dentes com os lábios cerrados, apertar uma pálpebra dos olhos sobre a outra diante de uma dor aguda ou estado de sonolência não desejada, dentre outras pequenas ações corporais me fez perceber essas situações como imagens de potência poética

ao pretender discutir nossos gestos diários como reação (proposital ou não) ao entorno e sua influência deste sobre nós. Aqui, há objetos que aparecem como elementos de disfarce, que escondem o gesto carregado de emoções ao mesmo tempo em que se colocam na posição de testemunhas dessas pequenas ações. E é após notar o apertar dos dedos dentro do calçado que, *incontinenti*, a ideia de variar esse gesto dentro da mesma lógica emerge para a composição em série. Início, assim, um processo de realizar sequências que mostram variações de uma mesma situação – seja trocando os objetos presentes, seja alternando as partes do corpo. Perante isso, realizei a sequência à grafite 0.5mm sobre pequenos papéis. O trabalho guarda também uma concepção que extrapola a fidelidade de um gesto real: no caso de “Apertei os dedos por dentro da luva”, a variação do gesto se assenta no improvável, visando a parcela de ficção que pode estar contida em nossos gestos diários. Partindo da auto-observação, os três trabalhos que compõem a série se estruturam através da prática tão tradicional do desenho de observação. Mas alguns elementos são inventados e projetados, como o exemplo agora citado. Essa mistura de registro e ficção, de observação fixada e invenção apresentada, presente na mesma imagem de ação, percorre desde então minhas produções. No ensejo da ideia emergida, não havia o hábito, nesse estágio inicial, de registrar esses gestos observados como uma fase prévia para a realização das imagens. As frases escritas, que depois se tornariam recorrentes dentro do meu processo de produção, vinham já dentro do próprio trabalho que eu pretendia apresentar (e não escondidas dentro do processo poético, tão comum tempos depois); Era preciso manter, no mesmo espaço selecionado a apresentar a imagem, o conceito verbal unido à visual, objetivando, assim, que ambas as facetas se tornassem uma única versão. Datilografei as sentenças como um novo gesto de escrita, pouco usual se comparado ao gesto do manuscrito e construí, através de linhas trêmulas, incertas e tensas tais quais as ações apresentadas, as imagens referentes às palavras.

Nesta série evidencia-se a auto-observação que considero em mão-dupla: como estímulo da ação criativa, isto é, quando meu próprio gesto cumpre uma função estimulante na construção de um projeto poético e como é apresentado, em nova roupagem, através de um trabalho artístico; e como modelo para a prática do desenho de observação, que se faz no momento presente e coloca o corpo na ação em que é apresentada através das linhas sobre papel.

Se no trabalho tratado a afirmativa de ação através da escrita se insere dentro do próprio espaço do papel, acompanhando a imagem que a confirma, por outras vezes, as palavras ficam ocultas e dão lugar à rapidez em transferir ao papel a ação pensada. É o que acontece no trabalho **Sem título** (figura 14), composto por quatro variações corporais em interação com o mesmo elemento cotidiano.

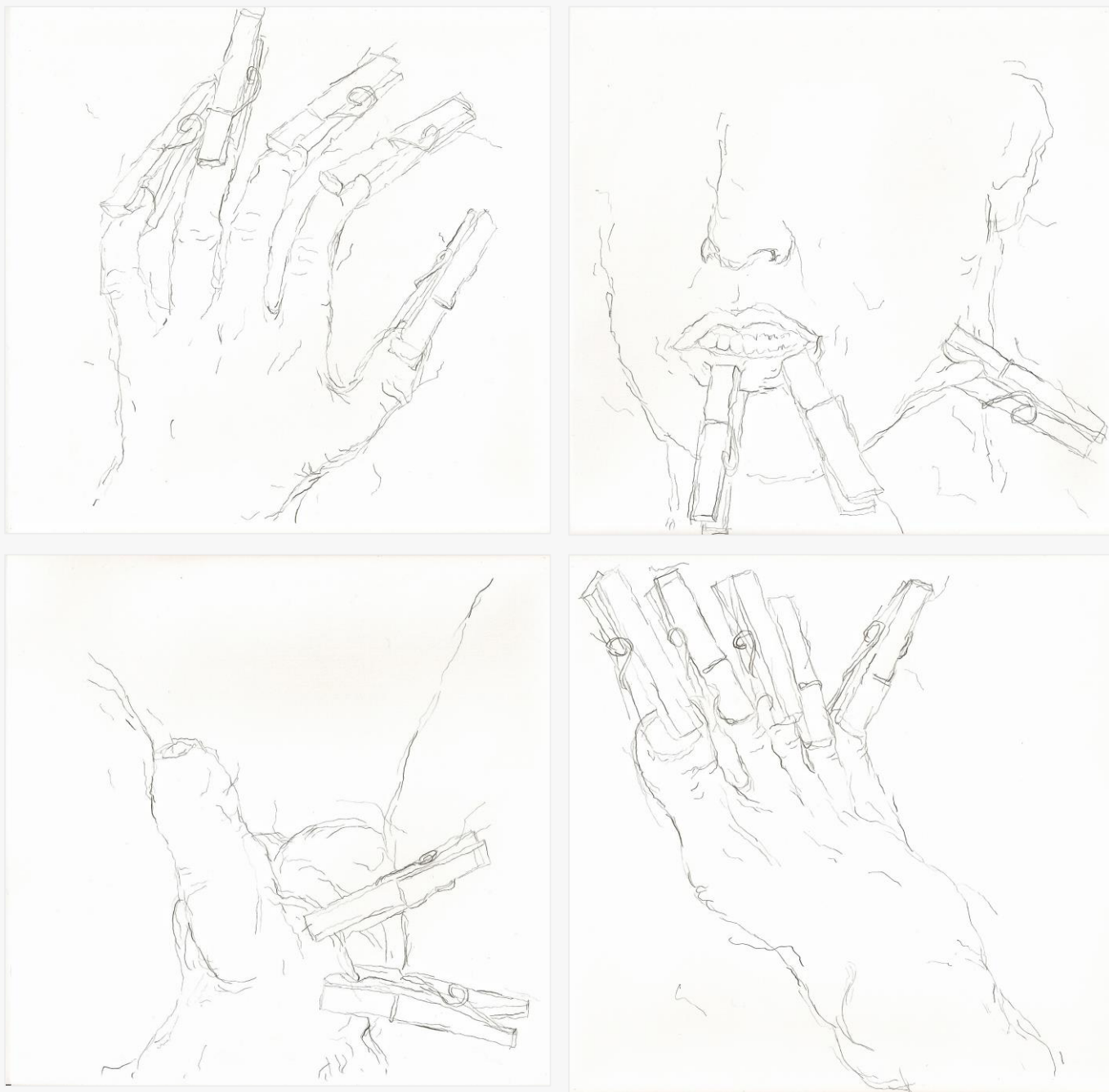


Figura 14. Júnior Suci – **Sem título**, 2010.

Grafite sobre papel, 22 x 22 cm

Nessa série, o motor que impulsionou o processo criador foi acionado pelas engrenagens da memória. Na utilização rotineira de um pregador de madeira, lembrei que quando criança pregava esses objetos nas pontas dos dedos ou dos cabelos a fim de imaginá-los maiores: as garras surgidas pela extensão atribuída aos pregadores, bem como a cabeleira

que repentinamente se tornava maior e mais pesada, me colocava no lugar de um personagem fictício. Tão logo essa imagem de um tempo remoto foi lembrada na manipulação com esses pequenos objetos, sentei à escrivaninha para registrar possíveis versões dessa interação. Nesse caso, a brincadeira infantil ganha uma roupagem tensa e estranha no corpo adulto. Os objetos que estimularam uma recordação de infância, e que agora cumpria mera função de segurar peças de roupa no varal ou prender embalagens violadas, são tomados como componentes principais que instigam a busca do corpo por certas ações de sucesso (o indivíduo necessita de certos objetos para realizar determinadas tarefas, por exemplo), num tratamento debochado acerca das necessidades humanas em seus contextos cotidianos, levando em consideração as demandas internas, subjetivas, na busca pelo bem-estar dentro da rotina. A mão desenhada com dedos alongados pelos pregadores no primeiro trabalho da série se desdobra, nos outros três desenhos, em rosto, genitália e pé, devidamente integrados a esses objetos. A operação usada é a mesma da série citada anteriormente: mistura-se junto ao desenho de observação, o desenho de imaginação. No caso da mão e pé, o desenho foi realizado via auto-observação. Nos outros dois que integram a sequência, o rosto e o pênis foram observados, mas os pregadores foram incluídos posteriormente, isto é, não estavam presentes no corpo no momento da observação. Sobre este caráter presente em meus trabalhos, Pitta comenta:

(...) explora duas dimensões que de certa maneira sintetizam pólos opostos: a invenção e o registro.

O desenho pode ser o emblema da capacidade inventiva, projetiva, designativa do ser humano, como também ser, mais modestamente, um modo de registro, dos mais imediatos e triviais. Protagonista de um fazer ou ferramenta auxiliar. É dessa ambiguidade da linguagem que parte Suci. Seus desenhos representam ações (...) que podem ser reais ou imaginárias. (2011, n.p.).

Ou seja, afetado por essa relação tão corriqueira, desenhei a mão com os pregadores e passei essa condição ao pé, incluindo também parte do rosto e o pênis através da imaginação. Essa simplicidade ordinária instiga a criação que me interessa para pensar o processo criativo contemporâneo e se traduz, na minha prática, na mescla entre observação e criação.

Como outro exemplo para auxiliar a reflexão dos estímulos que transitam entre o real e o ficcional aqui proposta, trago o vídeo **Senti sua falta**²⁵, de 2011, (figura 15).

²⁵ Para ver o vídeo na íntegra, acessar o endereço: <https://vimeo.com/696302275>





Figura 15. Júnior Suci – [*frames de*] **Senti sua falta**, 2012.

Vídeo – 4' 50" – P&B – Mudo

Após testemunhar um indivíduo beijando um pertence após tê-lo resgatado de um breve sumiço, o interesse em colocar o reencontro do corpo com um objeto, sob forte potência afetiva que abriga sentimentos de posse e saudade – portanto acentuando consequências

emocionais diante das dualidades de presença e ausência, visibilidade e invisibilidade, – serviu de ferramenta fundamental na construção desse trabalho em vídeo. Aqui, a presença do gesto observado em outro corpo diante de mim ativou o que já se estabelece como eixo central do qual circulam os meus projetos poéticos.

A situação de perder algum objeto pelo qual se mantém alguma espécie de afeição ou do qual se faz dependente nas funções cotidianas abala a estabilidade emocional do indivíduo no momento em que o encontro entre seu corpo e tal objeto se manifesta emergencial. Simpatias ao santo especialmente popular no Brasil, São Longuinho, para o reencontro do objeto perdido, bem como a satisfação e alívio traduzidos em forma de abraços ou beijos naquilo que foi achado são componentes de valor na concepção do trabalho. Nele, meu corpo aparece, em plano-detalle, beijando e lambendo em câmera lenta, diferentes tipos de objetos que variam de tamanho, em ordem crescente, no decorrer temporal do filme digital. Entre uma cena e outra, o *fade-out* em branco suaviza o reencontro do indivíduo com os objetos. É importante acentuar que a pluralidade das coisas ali apresentadas pretendem manter abertos seus possíveis simbolismos e significados já estigmatizados (como exemplo, uma lâmpada que se refere à luminosidade de um espaço escuro, uma faca que tem a função de cortar algo, uma chave que só se encaixa em determinada fechadura para assim destrancar algum objeto) contidos nos significantes – característica frequente no meu tratamento com os objetos. Com o auxílio de um assistente que realiza a filmagem e a edição do vídeo, me coloco diante da câmera e à frente de uma parede branca, realizando essas ações baseadas no que foi observado em outro. Cada cena é filmada separada e após todos os objetos escolhidos para exibição serem acariciados, a edição se constroi considerando uma duração harmoniosa de cada cena; em outras palavras, tento fazer com que cada variação do reencontro ali tratado tenha aproximadamente o mesmo tempo de exibição. Aplico o filtro fotográfico digital acromático e assim, proponho especial atenção à ação apresentada na projeção.

A necessidade de realizar esses registros por meio de câmera de vídeo, se num primeiro momento pode sugerir fidelidade ao que é registrado (haja vista que o vídeo e a fotografia são os meios mais comuns para registrar uma ação performática no âmbito das artes visuais, por exemplo, ou uma ocorrência comunicativa, como no telejornalismo, como outro caso), acaba expondo a fragilidade da fidelidade no processo de registro nessa linguagem. Em outras palavras, as ações ali colocadas são realizadas pelo empréstimo do meu corpo àqueles gestos que foram absorvidos de outrem, o que já distância a veracidade das ações ali presentes e o posicionamento programado e intencional perante o enquadramento fechado da lente da câmera continua a agregar facetas ficcionais naquilo que é mostrado. Freitas, acerca deste

trabalho, comenta:

Em “Senti sua falta”, ele aparece beijando os objetos, que se alternam com um *fade out* branco, levando ao extremo essa possível relação sentimental. [Apresentado] ao modo do desenho, com tarjas e projetados sobre papéis emoldurados, também não são registros fieis dessas ações. Mais uma vez nos enganamos, agora pela ilusão da imagem real do artista. As cenas fortemente posadas, enquadramento e edição milimetricamente pensados e dirigidos, deixam claro que os vídeos não são registros. Assim como nos desenhos, pode ser a verdade, uma mentira, uma verdade inventada, ou melhor, uma realidade aprimorada à vontade do artista. (2012, n.p.).

2.2.2 Coleta na ficção

*Todo espectador é já ator de sua história;
todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história.*

Jacques Rancière, em *O espectador emancipado*, 2012

Interessante notar, dentro deste raciocínio acerca do processo criativo, as transformações muitas vezes sutis pelas quais a prática artística atravessa. O imediatismo da produção, além da menor quantidade de referências advindas de múltiplos elementos que surgiam naquela ocasião (onde eu tão logo percebia uma ideia), possibilitaram o fazer no momento exato da sua concepção. No decorrer do tempo, as conexões que comecei a estabelecer entre gestos observados também em outras pessoas, na rotina diária e os diversos espaços que a compõem, ampliaram lugar às atuações cinematográficas, que também me fizeram pensar nesses pequenos movimentos corporais, exercidos como pontos de fuga ou de conforto e a relação do corpo consigo próprio ou com os objetos que o cercam como eixo principal do meu trabalho.

Lembro de ver uma cena muito significativa dentro do meu raciocínio artístico nessa época: numa das sequências do filme *Dolls* (2002), do cineasta japonês Takeshi Kitano, a personagem, munida de um brinquedo composto de um pequeno cachimbo de plástico por onde se deve assoprar fazendo uma pequena bola do mesmo material passe a flutuar, se vê mergulhada em seus pensamentos e deixa com que o objeto caia no chão; imediatamente, este sofre um atropelamento causado por um veículo e, ao ser resgatado, perde sua função lúdica e recreativa pela consequência do amassado. A personagem, resgatando o cachimbinho, tenta,

sem sucesso, retomar sua função pelo sopro. Esse gesto explícito de tristeza e vazio, traduzido em lágrimas num enquadramento fechado, ostenta, assim, as condições emocionais pelas quais o indivíduo transita em seu cotidiano e as refuta através de pequenas ações corporais acompanhadas, muitas vezes, pelos objetos. É a partir dessa observação que surgem, então, os embriões do meu trabalho artístico que vão aparecendo, diante da ampliação as possibilidades observadas, nas anotações dessas situações como maneira de fixar os episódios acatados, como já sublinhado anteriormente.





Figura 16. Júnior Suci – **Aquele camisa, Aquele lembrança, Aquele retrato**, da série **Objeto Assassinado**, 2011.
Datilografia e grafite sobre papel, 22 x 23 cm

A série de desenhos **Objeto Assassinado** (figura 16), produzida em 2011 e mencionada naquele primeiro levantamento, mantém afilado diálogo com a obra citada do diretor austríaco Michael Haneke, *Der Siebente Kontinent* [O sétimo continente], de 1989. O conjunto construído sobre pequenos papéis retangulares, mostra situações onde objetos diminutos são destruídos. A violação de três desses objetos, mostrada numa série composta de três trabalhos, surge aos olhos do espectador através do enquadramento parcial das mãos na prática de dizimação dos objetos. Roupas, flor e retrato são colocados no centro da superfície do papel, e a mão que segura esses objetos é apresentada pelo enquadramento em *close-up* e sua realização se dá a partir de linhas hesitantes, canhestras, tensas tais quais as ações destrutivas. Trata-se de uma sequência de imagens que explicita variações de uma mesma situação, aspecto frequente nas produções analisadas e que possibilita também o abeiramento junto à linguagem cinematográfica: na sondagem posta por essas relações, meus trabalhos podem ser vistos como *frames* de uma narrativa fílmica, congelados e transferidos para o espaço dos papéis.

Já em **Meus grandes segredinhos** (figura 17), o embasamento conceitual está no filme *Copie Conforme* [Cópia Fiel], produzido em 2010 pelo diretor iraniano Abbas Kiarostami, e que destaca o objeto presente no filme como um instrumento de considerável valor nas relações humanas. Quando a personagem principal da trama é presenteada pelo seu amante com um par de brincos, esses são escondidos e retirados de suas orelhas após terem sido usados longe de seu cônjuge traído. Como testemunhas de uma ação, atestadores de momentos cotidianos que devem ser mantidos em sigilo, os brincos são retirados, guardados e escondidos. Este papel de poder, transferido a objetos rotineiros que constituem o entorno dos indivíduos, são comumente tratados nos desenhos que realizo – e que pode ser verificado na série.

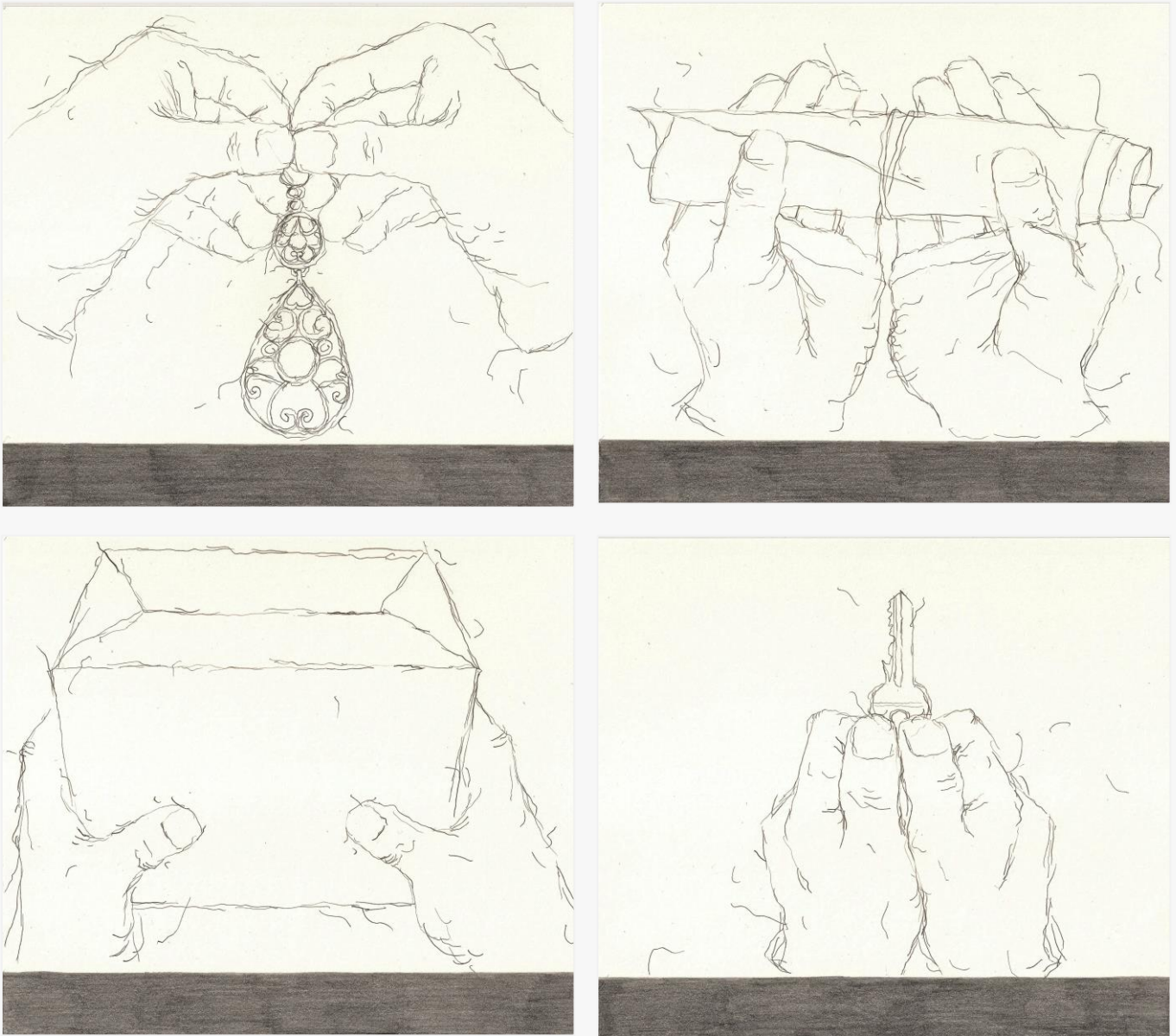


Figura 17. Júnior Suci – **Meus grandes segredinhos**, 2011.

Grafite sobre papel, 21 x 24 cm.

Nela, são apresentados quatro desenhos em grafite exibindo mãos humanas segurando alguns objetos corriqueiros: brinco, caixa, papel e chave. Elementos que são passíveis de manter um segredo, uma memória ou afetividades quaisquer. Diante desses objetos, o espectador poderá se projetar e se reconhecer a partir de suas próprias memórias²⁶.

²⁶ Importante notar que Jean Paul Sartre, ao tratar sobre a percepção de uma imagem, diferencia o que pode ser visto e o que é percebido: “(...) *vejo* um sorriso (as comissuras dos lábios se mexem, as narinas se dilatam, as sobrancelhas se levantam, etc.) e *percebo* uma *benevolência*. Mas o que devemos entender por isso? É que existe uma certa *coisa*, fora de mim, que é um rosto. Esse rosto tem uma experiência própria (...); além disso, contém

Pitta, sobre os objetos que aparecem em minha produção de desenho, afirma que

[o]simbolismo dos objetos é o que menos importa, já que sua carga semântica é variada, como não poderia deixar de ser nos dias de hoje. O que parece importar é o gesto que passa ao ato. A centelha que anima e que faz acontecer. (2011, n.p.).

O propósito central nesses trabalhos artísticos é trazer a relação do corpo consigo próprio e com objetos que os cercam por meio de pequenas ações e dos micro-gestos que integram a rotina humana. As mãos do homem são as partes do corpo que aparecem mais frequentemente nessas produções em desenho, e em muitos casos o que é mostrado se aplica através de rosto, pés e outras partes fragmentadas apresentadas em *close-up*.

Estas séries de trabalhos que fundamentam os conceitos que aqui apresento, pousavam suas raízes em alguns filmes que serviram de referência primordial para o caminho da criação. Todos estes diálogos então estabelecidos continuam se construindo e se ampliando nas novas peças que são executadas em meus projetos poéticos. A série **Minhas grandes habilidades** (figura 18), de 2014, realizado em grafite sobre papel, tal qual a personagem de Kitano, coloca à prova as habilidades humanas junto às especificidades dos objetos.

uma infinidade de detalhes que não posso ver (...). O conhecimento desse rosto requer uma aproximação infinita. Portanto, ele é infinitamente mais rico do que me aparece. Daí a necessidade de esperar, de observar, de enganar-se.” (2008, 109)





Figura 18. Júnior Suci – **Minhas grandes habilidades**, 2014.

Grafite sobre papel, 22 x 22 cm.

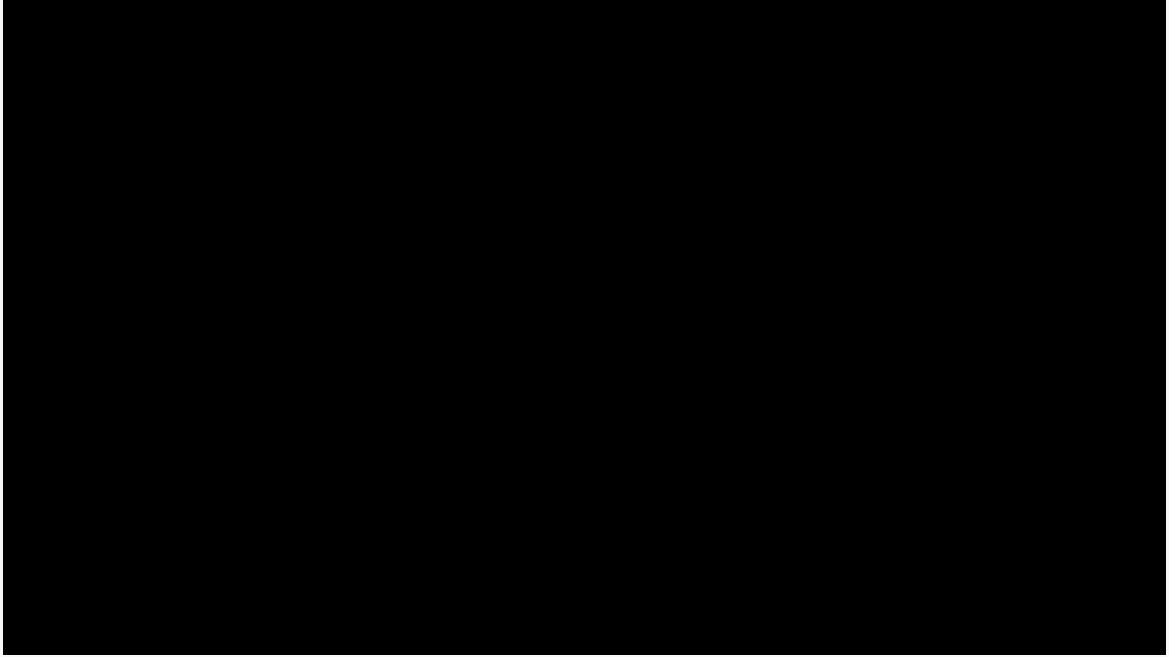
O primeiro pensamento que surgiu para a realização dos vídeos intitulados **A Persistência do desenho**²⁷ (figura 19) e **Desenho em segredo**²⁸ (figura 20), ambos de 2017, é capturado e registrado em anotações que apontam os títulos diretamente seguidos da descrição que indica o que será produzido através da linguagem audiovisual. Nestes trabalhos, a evidência do desenho como ação gestual se fez necessária aparecer como imagem em movimento.

²⁷ Para ver o vídeo na íntegra, acessar o endereço: <https://youtu.be/9WuVWhTpAig>

²⁸ Para ver o vídeo na íntegra, acessar o endereço: <https://youtu.be/AGkRraKtwwE>

PERSISTÊNCIA DO DESENHO





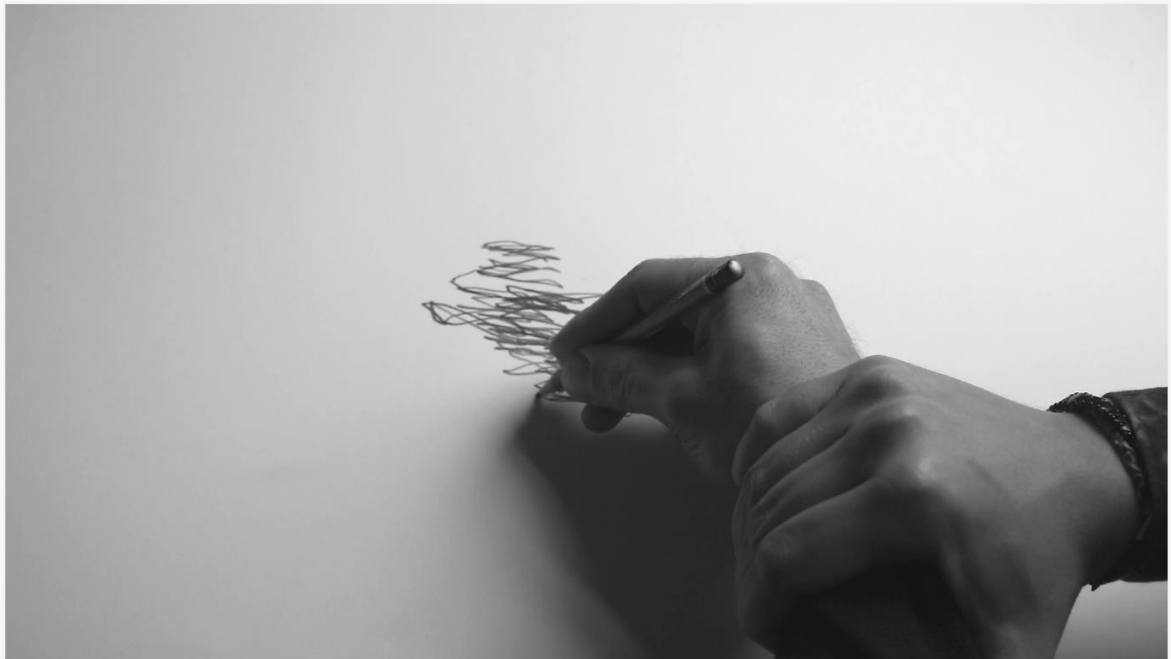
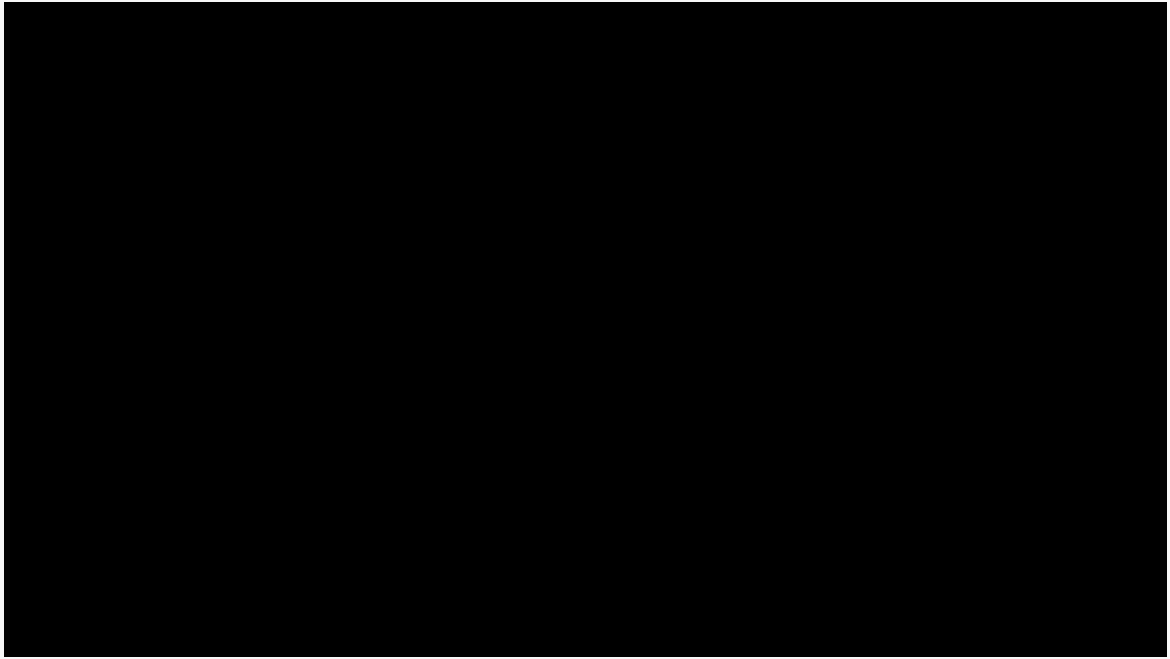


Figura 19. Júnior Suci – [*frames de*] **A persistência do desenho**, 2016.

Vídeo – 1' 30" – P&B – Mudo

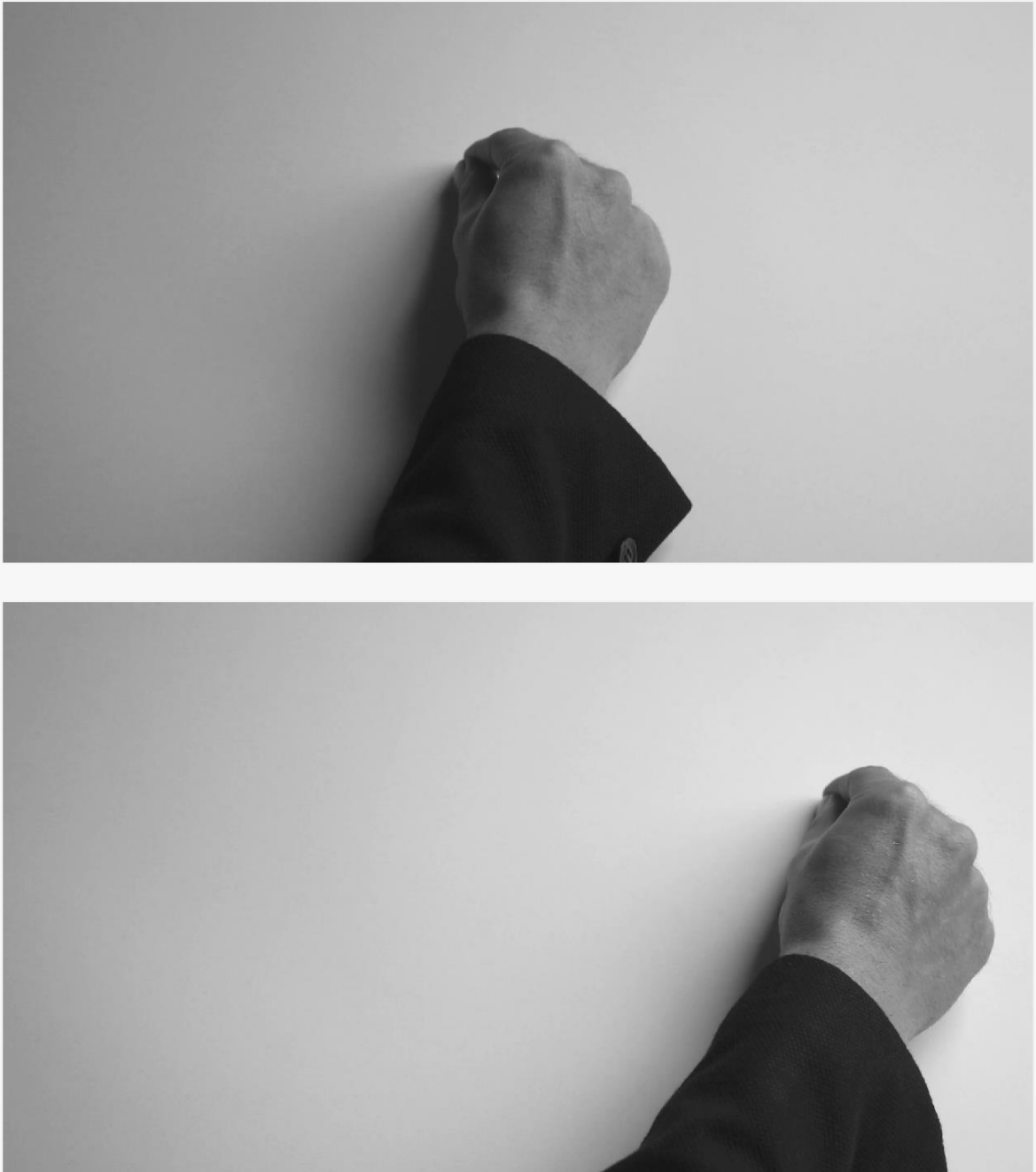


Figura 20. Júnior Suci – [frames de] **Desenho em segredo**, 2016.

Vídeo – 3’ 44’’ – P&B – Mudo

Na primeira produção, o gesto de desenhar é sugerido pela própria ação do corpo sobre a matéria e na relação com outro corpo. A ação de desenhar é filmada em *close-up* em três situações: pelo soco e pela sacudida sobre o gesto e também pelo impedimento do gesto – e nas três ocasiões o grafismo se torna visível sobre a superfície. No segundo vídeo, a mão

captada pela câmera fixa em tripé traz a direção e o movimento alusivos ao ato da escrita em língua portuguesa. Assim, sequências em ritmo lento assinalam, através do gesto manual, letras que formam palavras cujos sentidos estão vinculados à concepção do que é secreto, velado. A caligrafia, tomada como uma faceta da linguagem do desenho, é exposta e construída apenas pelo movimento que fazem surgir suas formas, estabelecendo assim uma relação com o desenho presente nesta linguagem humana e com a possibilidade daquele passar despercebido no cotidiano. Sobre a prática da escrita imediata no contexto do processo de criação, Salles comenta:

São registros feitos na linguagem mais acessível no momento que aparecem e que ficam à espera de uma futura tradução. Daí encontrarmos, por exemplo, diagramas visuais de escritores ou registros verbais de pintores. (2013, 64).

Essa ideia de pensar o desenho, que na minha condição está atrelado a se tornar imagem protagonista no processo de produção visual, cuja construção acontece a partir de outra linguagem (as anotações escritas, como já dito) se relaciona com a reflexão do artista estadunidense Joseph Kosuth, quando nos lembra que

Com o ready-made (...), a arte mudou seu foco da forma para a linguagem, para o que estava sendo dito. Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função. Essa mudança – de “aparência” para “concepção” – foi o começo da arte “moderna” e o começo da arte “conceitual”. Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza) porque a arte só existe conceitualmente. (2006, 217).

É desta concepção da arte ocupando o campo de uma ideia e vice-versa que parte meu procedimento criativo: há necessidade de, através de conceitos e ideias presentes em certos gestos e em determinadas situações, construir então objetos visuais pelo desenho, vídeo e fotografia. É a partir dessas ideias de ações e situações anotadas que ao longo do percurso produtivo elaboro novas roupagens para o conceito inicial. Todavia é importante salientar que não se trata de transformar em forma o conteúdo pré- estabelecido, mas ao contrário, registrar este como pensamento daquela, uma vez que a forma é a própria substância do conceito. “O objeto estético constitui-se a partir de um conteúdo artisticamente formalizado ou de uma forma artística plena de conteúdo” (BAKHTIN, 1988, 50).

Esta interdependência entre forma e conteúdo é uma característica constante no meu processo de criação. Ao anotar, como princípio da elaboração artística, os gestos ou poses observados ou imaginados, por exemplo, é possível notar a preferência pela descrição da ideia

no lugar de iniciá-la concretamente pela imagem-esboço. No entanto e, por isso, a imagem que é trazida pela descrição permanece no plano da imaginação para que passe pela metamorfose no momento ideal. É válido afirmar, também, que meu modo de criação, em seu primeiro estágio, possui característica sintética descritiva da formulação central. Em outras palavras, evito usar as palavras de registro para desenvolver os assuntos abordados pelos trabalhos, bem como seus desdobramentos conceituais ou enfoques aprofundados suscitados pela produção em desenvolvimento, mas as utilizo para fixar a situação que será transposta através do desenho, como “anotações de comportamentos”. Para evitar que as ideias manifestadas escapem, essas palavras escritas em cadernos multifuncionais cumprem uma função de lembretes, como sinais que fomentam a tradução posterior em imagens produzidas plasticamente.

Estas anotações são feitas basicamente através de dois modos principais: em alguns casos, trazem a descrição das cenas em sequência, tal como serão apresentadas: “mão explorando orifícios do corpo - nariz, ouvido, boca, etc - e interior de objetos - pote, bolso, meia, etc”; “mãos segurando um origami”, “mãos segurando hashi”, “mãos segurando uma corda com nó”; “rosto - boca e nariz - com pregadores de madeira”. Entendo que tal metodologia tenha aproximação com a elaboração de um roteiro fílmico narrativo, no qual avança, passo-a-passo, o que será mostrado a cada *take*. Em outros casos, também utilizo anotações verbais, mas que se condensam no próprio título (quando há), além da descrição das situações imaginadas, do trabalho visual que será produzido. Neste modo, a prática da anotação aponta para o que será registrado partindo de expressões que nomeiam o trabalho: “Senti sua falta”, “Ensaio sobre a saudade”, “Arruinado”. A partir disso, cada trabalho que integra a série ou cada cena que compõe o filme são descritas como na primeira maneira de anotar. Para exemplificar, a partir da anotação “Meus pequenos talentos” seguem então as especificações “Mão dividindo os dedos em pares”, “Rosto com língua à mostra e dobrada em forma da letra ‘U’”, “Mão com pontas dos dedos sobradas” e “Rosto com língua à mostra cuja ponta encosta no nariz”.

Não somente, no exemplo acima ocorre uma terceira via que expande o papel das anotações no procedimento de execução dos trabalhos: as descrições listadas são incorporadas no próprio quadro da imagem e adaptadas como relatos em primeira pessoa. Assim, cada um dos quatro trabalhos da série trazem, junto e abaixo do desenho, as frases desenhadas: “Consigo separar os dedos em pares”, “Consigo dobrar a língua em ‘U’”, “Consigo dobrar só as pontinhas dos dedos” e “Consigo tocar a ponta da língua no nariz”.

As palavras escolhidas para a composição dos títulos ou da própria imagem seguem duas vias. Numa primeira direção, reforçam o gesto contido tanto na imagem quanto na palavra.

Retomando a frase “Apertei os dedos por dentro do sapato”, datilografada no segundo trabalho da série **Sem título**, de 2007 (figura 13), é possível afirmar que, com esse relato, o gesto é explícito em sua descrição e acompanhado pelo desenho que ilustra o próprio ato. Isto é, tanto na imagem quanto na frase, ocorre a mesma situação: dedos apertados por dentro de um sapato. Nenhum elemento presente no campo visual transborda, sem reservas e diretamente, o sentido do que é mostrado.

Sob essa perspectiva, frase e imagem trazem uma indicação mútua. Facilitam-se uma à outra, em processo de notação. As representações verbais e não-verbais se estabelecem prontamente, sem desvios e reiteram, de modo redundante, o seu propósito. Esta característica reforça a narrativa apresentada por algumas séries e aposta na repetição dos gestos expostos.

Por outra via, as palavras e termos eleitos auxiliam, de modo enfático, na percepção dos gestos apresentados. Sob atributos vinculados à emoções grandiloquentes como “talento”, “habilidade”, “liberdade”, “purificação”, por exemplo, os trabalhos traçam possíveis caminhos na interação entre o que é mostrado - imagem e palavra - e a narrativa, ampliando o gesto realizado pelo corpo para outras significações relacionadas à intenção do gesto e à finalidade dos pequenos atos: desejo de mostrar certas qualidades específicas do corpo, busca pelo conforto e bem-estar, exercício da fé e da crença, aspiração pela manifestação ilimitada da raiva ou dor, etc.

Nesta condição, os títulos ou palavras inseridas no campo de visão exercem o status de escólio que facilita os sentidos embutidos nos corpos e nos objetos presentes nos trabalhos. Como condição de comentário, as expressões verbais não somente complementam as imagens, como aplicam variantes interpretativas a partir do gesto central.

Tanto na estofa da notação quanto do comentário, as proposições verbais constroem outras camadas de significação quando postas em primeira pessoa do singular. Como um ofício de diretor cinematográfico, considerando esta ligação anunciada em meu processo criativo a partir de filmes, o roteiro se constroi em sequência, a intenção narrativa se constitui no conjunto que compõe a série e as imagens se apresentam como variações de um argumento prévio.

2.3 O processo

[...] relação entre o desenhador, o desenho e o observador: O desenhador realizou seus gestos, o desenho existe - o que é que irá agora acontecer quando é olhado para um observador?

Ana Leonor Madeira Rodrigues, em *O observador observado*, 2016

Uma vez expostas e discutidas as imagens e suas características materiais, visuais e conceituais, bem como o modo de captação de referências que servem de alicerces para o processo de produção dos trabalhos aqui presentes, faz-se fundamental explorar os modos do fazer, o percurso percorrido na produção e os desdobramentos inevitáveis que essas imagens promoveram concomitantemente à sua elaboração.

Antes de dar prosseguimento, é importante dizer que o processo do fazer é lento: minha produção não é dotada de uma rotina de trabalho ou uma organização específica relacionada ao tempo; ao contrário, durante as constantes coletas de referências – primeira grande etapa do percurso criativo – anotações são feitas em caderno para que, quando for possível concretizá-la, eu eleja qual é a prioridade. Essa eleição se dá a depender da urgência que meu desejo pode me direcionar em relação ao frescor (ou não) da referência captada e de quais meios preciso utilizar para que forma e conteúdo sejam devidamente amarrados. Por tratar-se de desenhos em silhuetas, fotografias digitais produzidas por câmeras acessíveis e vídeos curtos, corre-se o risco de o leitor acreditar que o tempo de execução é ligeiro – tanto quanto a quantidade de trabalhos mensais (só para definir uma certa medida de tempo-relógio ou tempo-calendário). No entanto, guardo a tensão dos estímulos visuais e histórias testemunhadas para que sua maturação seja mais efetiva.

Enfim, como já pontuado neste capítulo, os corpos e seus recortes em plano-detalhe apresentados na superfície do papel e do tecido, na impressão, na tela eletrônica ou através da projeção, são construídos pela auto-observação. Deste modo, um primeiro tópico a se considerar é a tradicional prática do autorretrato, seja por meio do grafite, seja por meio de uma câmera de filmar²⁹.

Coloco fixamente, então, espelhos diante das partes do meu corpo, posicionadas com gestos específicos a serem observadas e transferidas para a imagem. Através de uma representação infiel às proporções e singularidades do meu corpo (já que características

²⁹ Atualmente, com a democratização ampliada do acesso aos aparelhos eletrônicos e *smartphones*, o autorretrato ganha um novo *status* e se mantém como um dos gêneros predominantes nas redes sociais através das postagens de fotos e vídeos, ampliando, assim, os diversos modos do autorregistro e da autoexibição.

particulares como tamanho do nariz, marcas de expressão, espessura dos lábios, etc são distorcidas através das linhas em grafite ou canetas), estes fragmentos de membros tornam-se, portanto, passíveis de serem encarados como um corpo comum qualquer. Já no uso da câmera filmadora e fotográfica digital, o uso do tripé e outras ferramentas que possibilitem a lente exercer seu papel de espelho, a infidelidade, de modo geral, empresta seu lugar à capacidade do filtro preto-e-branco, do enquadramento em *close-up* e da luz intensa no processo de edição em não mostrar integralmente essa individualidade única do corpo do artista.

A propósito, é interessante notar a vasta gama de artistas que emprestam partes dos seus próprios corpos às imagens: as mãos do brasileiro Moisés Patrício e do iraniano Yiftah Peled e os lábios das brasileiras Lenora de Barros e Mariana Xavier, contrapondo àqueles que lançam mão da alteridade, criando personagens, pseudônimos e artistas fictícios, do francês Marcel Duchamp ao brasileiro Bruno Moreschi. Na minha produção poética trazida aqui, até é possível pensar numa alteridade – mas que se volta às referências vistas nos gestos dos indivíduos no cotidiano e em personagens fílmicos. Parece haver, aqui, o desejo de reproduzir – ou viver – o gesto observado em outrem para que então aquele possa ser transformado em imagens. Gestos esses que partem do microcosmo de cada indivíduo ao macrocosmo das questões humanas universais. Como lembra Rancière:

[...] passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos [...] é um programa literário. (2005, 49).

Distintamente do conceito conhecido e praticado por muitos artistas a partir da *persona*³⁰, em minha produção instituo uma metodologia³¹ que não se trata apenas de assumir aparências, mas reproduzir gestos para serem autoobservados e também a fim de sentir as múltiplas ações coletadas. Assim, aproximo-me mais das relações pontuadas pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty:

Quer se trate do corpo de outro ou do meu próprio corpo, eu não tenho outro modo de conhecer o corpo humano que não seja vivê-lo, quer dizer, de retomar

³⁰ O psiquiatra e psicoterapeuta suíço Carl Gustav Jung (2008) pensa o conceito de *persona* como uma máscara necessária para o convívio em sociedade, já que a depender do contexto e das relações postas, um mesmo indivíduo assume diferentes comportamentos.

³¹ O artista brasileiro Fábio Oliveira Nunes (2016) aprofunda reflexões em seus estudos acerca do conceito de *persona*, bem como de alteridades e dos inúmeros tipos de utilização da “mentira” pelos artistas no contexto contemporâneo e tecnológico.

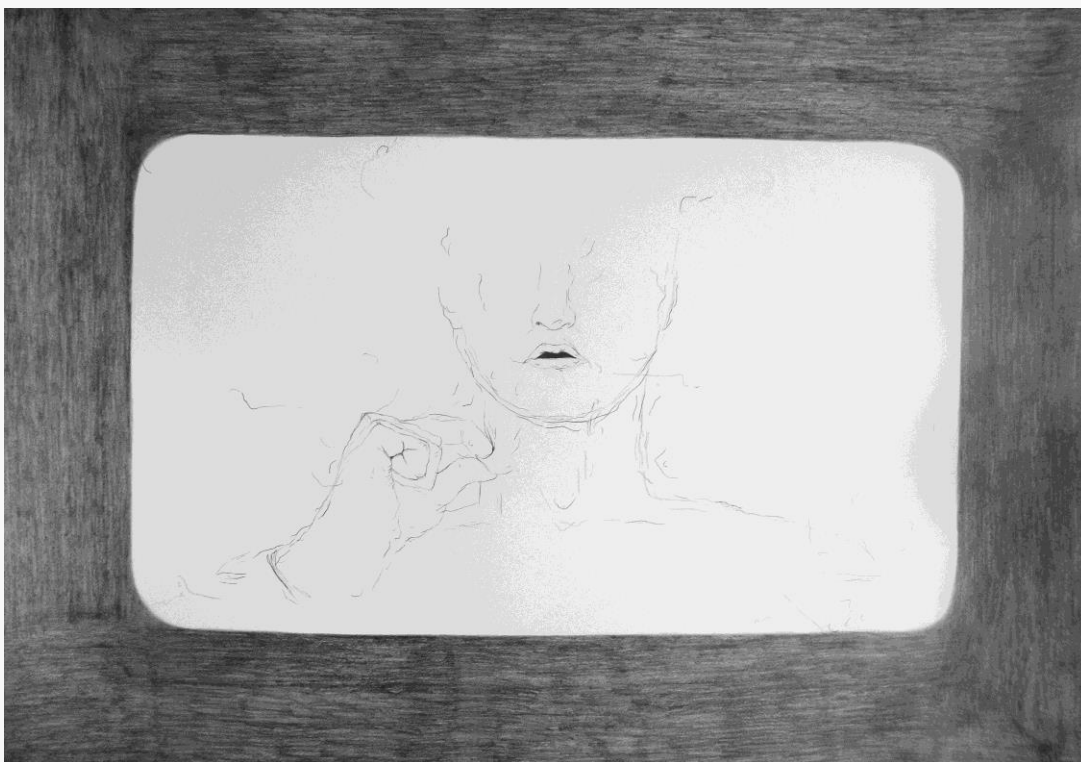
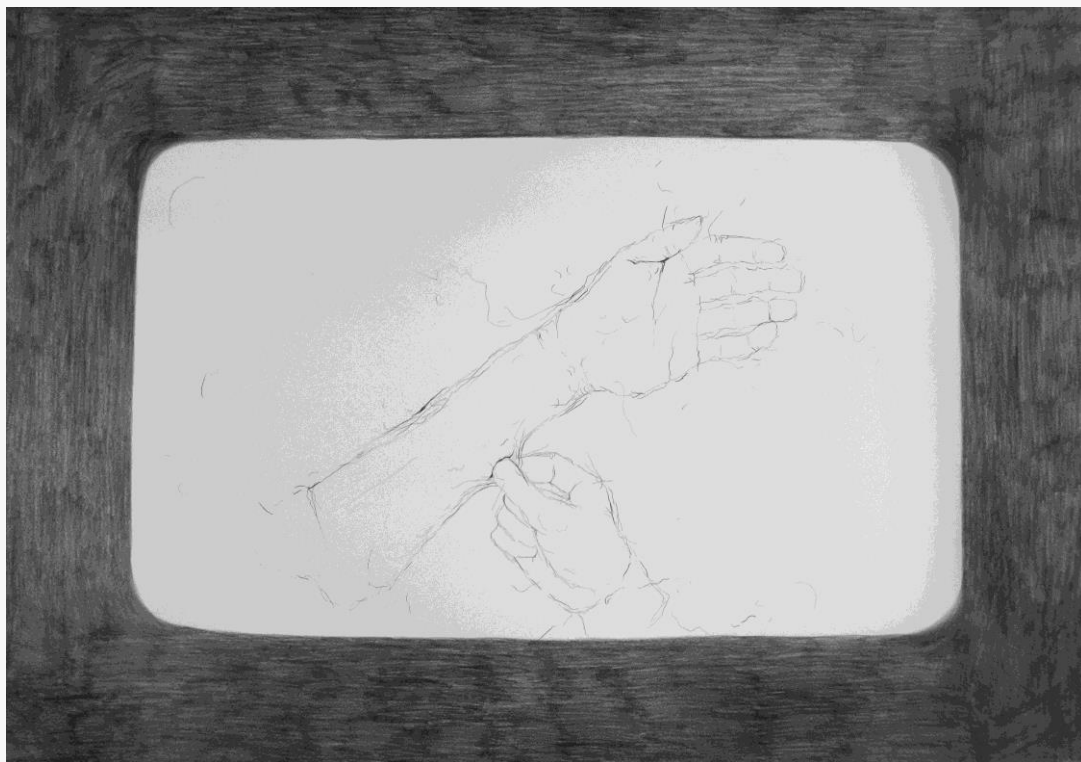
em mim o drama que o atravessa e de me confundir com ele. (1993, 58).

Num dos vídeos da série **Tutoriais** (figura 9), trazida no capítulo 1, é mostrado eu mesmo me furando com uma agulha de costura como algo accidental e em outro, borrando a unha com esmalte por uma suposta distração que causou um gesto falho. Esses gestos falhos e acidentais são comuns ao longo da vida e, de um modo mais ou menos intenso, desestabiliza o certo equilíbrio tão almejado pelo corpo e sentimentos humanos. Conhecer-los, por conseguinte, perpassa pelas suas repetições efetuadas pelo meu corpo para transpor a experiência reconhecida no corpo de outrem.

Ora, se então meu modo de produzir tem como primeiro ponto o autorregistro, no empréstimo do meu corpo para tratar das questões discutidas até agora, é válido dizer que certo peso performático integra o processo justamente pela realização de gestos que não são intencionalmente meus e pela característica da pose, da cena nas quais se sustentam as imagens desenhadas, filmadas, fotografadas.

Ainda trazendo o autorregistro e sua parcela de performatividade e encenação, a série **Película**, de 2012, (figura 21) é um exemplo pertinente ao que ocorre nessa mescla de verdade e ficção: a observação dos meus braços, barriga e genital deu origem ao seus registros em grafite, mostrando essas partes sendo beliscadas com a mão. No entanto, existe uma faceta falsa nisso que é chamado de desenho de observação: como é possível desenhar os dois braços e mãos, por exemplo, já que uma está manipulando o grafite? Como Freitas lembra:

Alguns desses desenhos são mais representações do que registro. É inviável realizar um desenho de observação das próprias mãos durante algumas dessas ações (...) levantando suspeitas, sempre alimentadas pelo artista, sobre até que ponto a execução dessa ação performática foi bem-sucedida. (2012, n.p.).



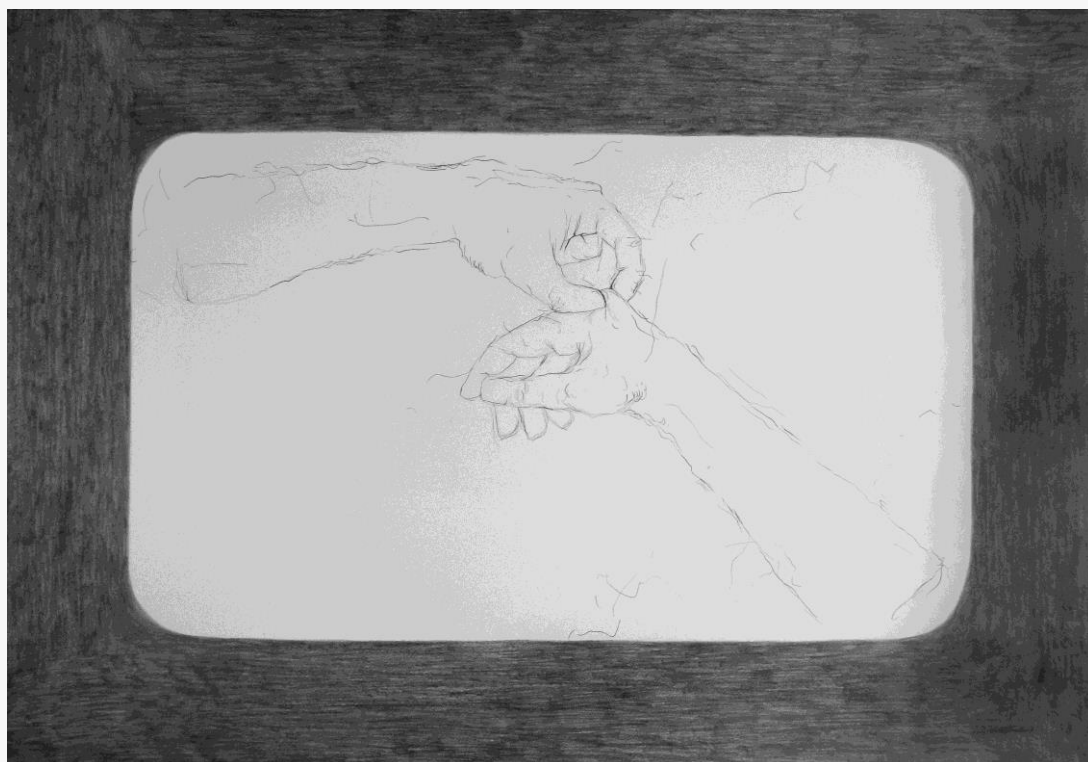


Figura 21. Júnior Suci – **Película (me livre da ilusão)**, 2012.

Grafite sobre papel, 70 x 100 cm.

Escapar do registro exclusivamente daquilo que é observado no momento presente do fazer, sublinha a falácia da simulação da realidade ou fidelidade atribuída às noções de registro via desenho de observação. Como lembra a artista e professora de desenho Ana Leonor Madeira Rodrigues, “cada desenho de observação não é um registro da realidade, é o registro da minha percepção da realidade naquele momento.” (2016, 74). Tal ausência da fidelidade, assim, pode ser compreendida não somente na própria presença das duas mãos representadas, já que uma delas é utilizada para realizar o registro em desenho, mas também na necessidade de acrescentar possíveis manipulações e distorções a partir da própria interpretação do observador.

Um outro lado dessa combinação aparece na série já apresentada **Meus pequenos talentos** (figura 3): o corpo-artista, isto é, meu corpo auto-observado e registrado, atuou em três dos gestos, com exceção de um. Encostar a ponta da língua no nariz não é uma habilidade que tenho. Assim, pelo desenho, a invenção se demonstrou essencial para completar a série que fecha a narrativa de alguns potenciais gestuais.

Situação semelhante se passa no registro dos objetos. Se em **Sem título** (figura 14), agreguei pregadores de madeira em partes do meu corpo e os registrei, em muitos casos a reprodução ora é fruto do desenho de observação dos objetos isolados, ora de imagens apropriadas e observadas de outras reproduções fotográficas (seja em materiais impressos, seja pela pesquisa de imagens na internet). Como exemplo do primeiro caso, a série **Antes da minha contaminação** (figura 22), de 2010, teve os palitos de fósforo registrados a partir da observação minuciosa dos mesmos quando não estavam encaixados no corpo. Na imagem da mão e da boca com os palitos, a pose feita por mim de fato se apresentava tal como na imagem. No caso da orelha e da axila, a observação dos palitos me possibilitou a inserí-los diretamente na imagem do corpo desenhado.

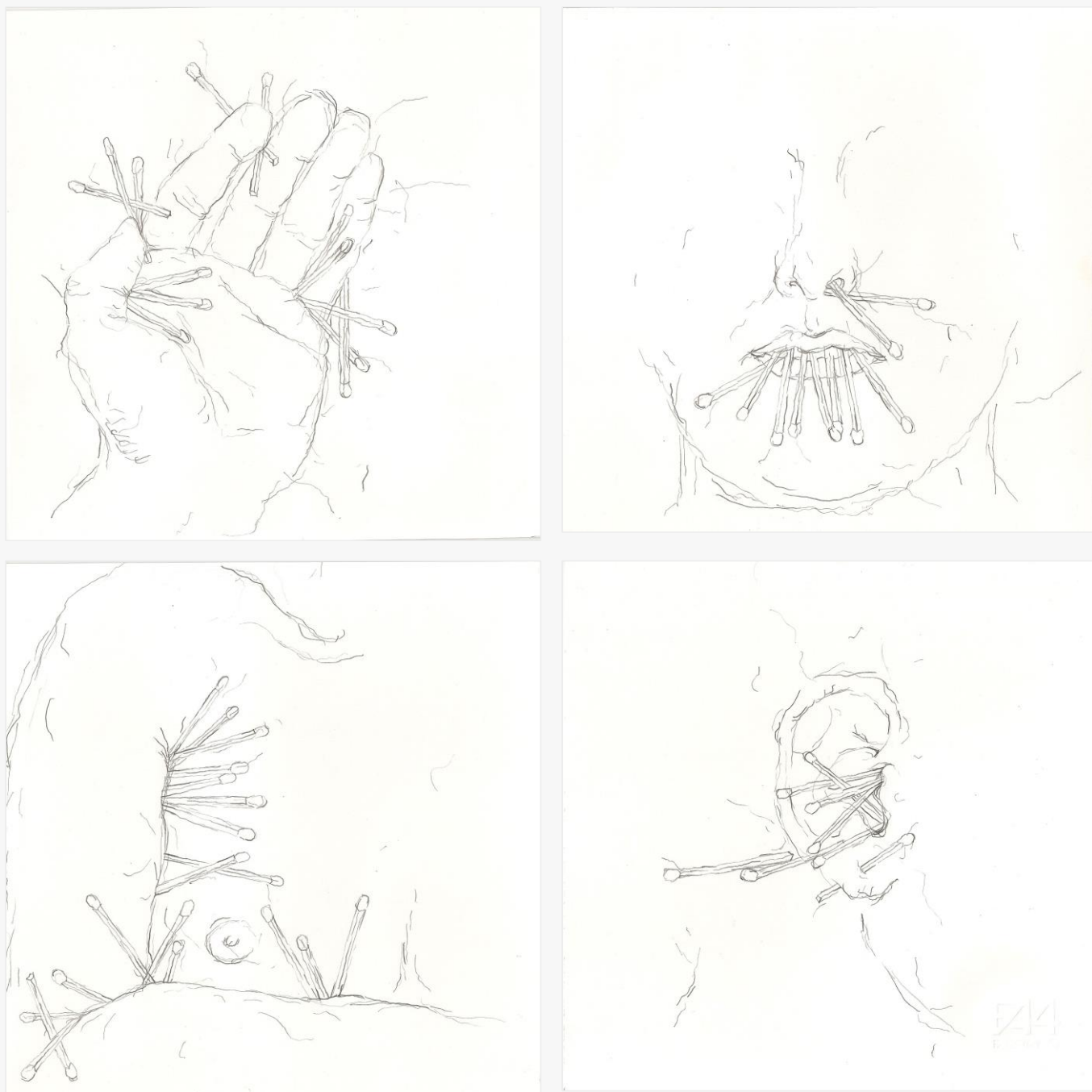
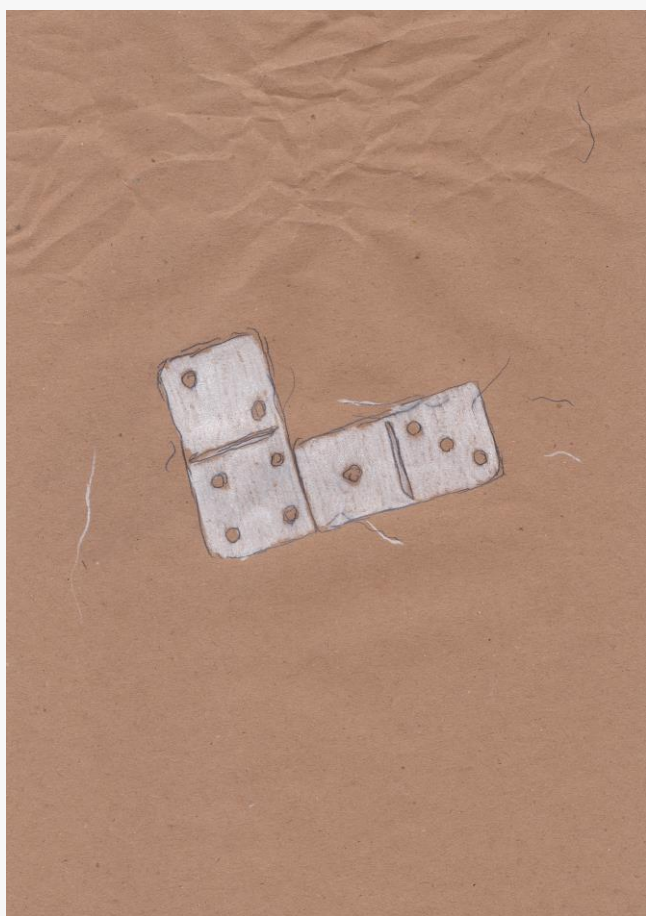


Figura 22. Júnior Suci – **Antes da minha contaminação**, 2010.

Grafite sobre papel, 20 x 20 cm.

Quanto ao segundo caso, em **Jogo perdido** (figura 23), de 2018, podemos encontrar elementos constituintes de jogos cuja composição foi observada em imagens pela internet. Assim, os trabalhos vão se constituindo numa trama cujos pontos que a mantêm se caracterizam pela concretude, pela virtualidade e pela imaginação.



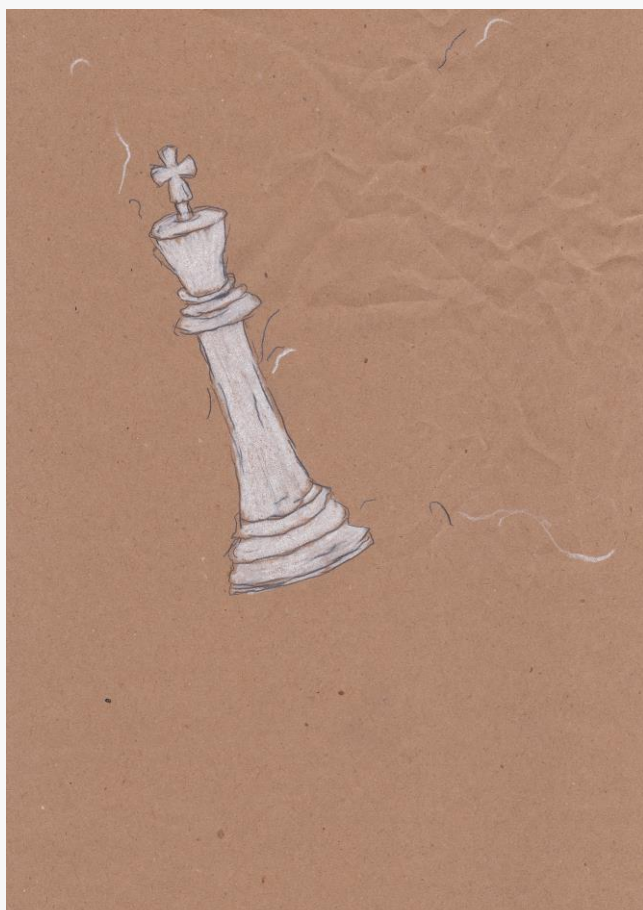
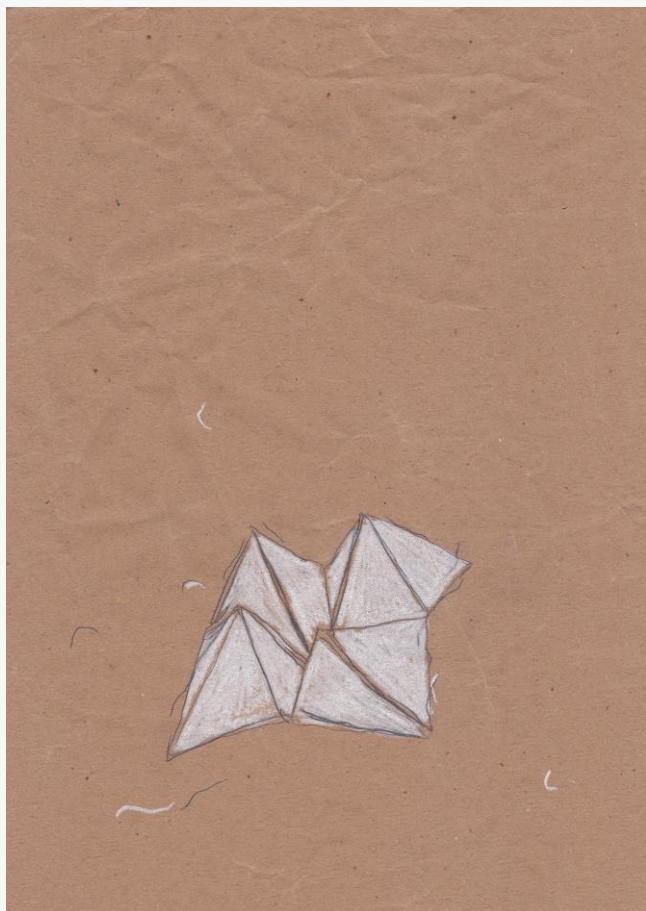




Figura 23. Júnior Suci – **Jogo perdido**, 2018.
Grafite e lápis de cor sobre papel, 29,5 x 21 cm.

2.3.1 Narrativas e diálogos

*Na verdade, todo poema
poderia ser intitulado “instante”.*

Wisława Szymborska, em *Na verdade, todo poema*, 2020

Analisando o conjunto dos trabalhos produzidos em diferentes datas, é possível verificar que em quase sua totalidade, tratam-se de imagens sequenciais (ou nunca solitárias), em pequenos formatos e porque não destacar também a presença da acromia. Esses três pontos principais são o que sustentam plasticamente a imagem projetada antes mesmo de ser produzida – e exponho, a partir de agora, de que modo estes pontos contribuem para o desenvolvimento do processo criativo considerando as referências citadas anteriormente, no que condiz às coletas e referências.

Se a espinha dorsal do tema a ser abordado por essas imagens advém da observação

das pessoas no cotidiano, de histórias reais (minha e de outros) e da ficção cinematográfica, o primeiro pensamento a ser elaborado corresponde, portanto, ao primeiro ponto, a saber, à construção de uma narrativa e suas pequenas variações. Para tanto, escolho realizar imagens que dialoguem e complementem o tema eleito para que a narrativa se potencialize e se desdobre em pequenas variações da mesma situação. Igualmente acontece com os títulos (quando há) atribuídos aos trabalhos. Por vezes, os títulos ampliam as camadas conceituais e possibilidades de sensação quando ancorados a determinados trabalhos.

As narrativas mais recorrentes que são expostas pelos trabalhos são marcadas por situações que indicam certos constrangimentos e inadequações sociais, bem como tentativas de equilíbrio, de atingir pequenos sucessos diários.

Na base dos argumentos elaborados na primeira etapa da criação poética é que concedo plena e rígida atenção aos conceitos que busco abordar com minhas produções – ou melhor, é no terreno sobre o qual se erguerão as colunas que sustentam as narrativas propostas, que me disponho a observar minuciosamente fragmentos de gestos e comportamentos humanos advindos de tensões de toda ordem. Manipulações fracassadas de objetos, rendição a sinais superticiosos e iniciativas que visam o controle de certos embaraços são traduzidas por gestos cuja duração temporal pode ser longa, insistente, como também acontecer em poucos segundos, tais como faíscas produzidas na fricção entre corpos opostos.

Atravessadas pelos corpos dos indivíduos, essas condições me atacam de um modo que opto por vivê-las diretamente através do meu corpo, que atua pela repetição. De forma desajustada, concentro toda a tensão gerada por essas circunstâncias para então realizar a transposição via trabalho artístico.

Aqui é preciso recorrer a uma série para ratificar a ideia de como essas variações acontecem. O tríptico **Minhas grandes habilidades** (figura 18) surgiu quando, ao almoçar num restaurante japonês com amigas, após muitas tentativas, uma delas não havia desenvolvido, a capacidade motora de manipular os *hashis*. Pediu então ao garçom que trouxesse o grampo que une suas duas partes para que então pudesse manipulá-lo adequadamente e, assim, pinçar os alimentos e levá-los à boca. Tal situação me fez refletir sobre habilidades tão banais, mas que, em alguma dimensão acaba por interferir o andamento de uma ação (a de comer) ou até influenciar a emoção (o constrangimento por não saber utilizar o instrumento). Anotei, então, a seguinte frase “habilidade de usar *hashis*”.

Na elaboração mental de um trabalho a partir dessa coleta de ideias, me coloquei a refletir quais outras habilidades podiam acompanhar essa presenciada por mim para que essa inabilidade pudesse ser ampliada em outras semelhantes. Assim, anotei o nome de mais dois

objetos: origami e nó de corda. Ao realizar as três imagens em grafite, as aptidões motoras manuais mostradas, vistas lado a lado, potencializam a narrativa que sublinha, então, a questão que me propus a abordar.

Em **Minhas vergonhas**, de 2013, (figura 24), o procedimento é semelhante: ao presenciar uma pessoa com a meia rasgada, especulei acerca de uma dada situação constrangedora. Me imaginei em estado de saúde emergencial, que me levasse até um pronto-socorro e ali, ao ser consultado e analisado por um médico, tivesse que me despir. Tal qual seria minha vergonha caso a meia estivesse rasgada – ou a roupa íntima, surrada e velha, expusesse meu membro sexual. Anotei assim, essas possibilidades onde objetos de vestimenta colocasse pedaços do corpo à mostra – quando eram para ser devidamente escondidos ou protegidos (no caso da luva, primeira imagem da série).



Figura 24. Júnior Suci – **Minhas vergonhas**, 2013.

Grafite e acrílica sobre tecido, 35 x 35 cm.

Na criação em tecido, me dispus a desfilar suas bordas, na intenção de, através do suporte, potencializar a sensação de desintegração, de instabilidade. Dessa maneira, meu processo de criação a partir das coletas narrativas ou visuais incluía cada vez mais meios de acoplar o conteúdo à forma. A necessidade de pincelar tinta acrílica sobre o objeto trouxe a mim a materialidade mais palpável do mesmo, recheando-o com a cor branca na contramão das formas que vinham sendo feitas através das silhuetas.

No uso da câmera, seja no vídeo ou na fotografia, a sequência narrativa se mantém de maneira correlata. Cada cena corresponde a uma variação da mesma situação. Em **Desenho de objeto**, de 2018, (figura 25) as imagens fotografadas e impressas estabelecem conexões com as marcas de grafite no mesmo quadro. A composição em díptico, no mesmo campo do papel, acentua a relação do gesto com o objeto apresentado: sem a delimitação exercida pelas margens do papel ou da moldura entre as imagens que integram uma série, esta prática começa a ser incorporada em minha produção.

Ao observar o rastro deixado por alguns objetos cortantes nas superfícies, selecionei sete objetos com essas características e marquei com grafite o desenho que esses instrumentos produzem sobre a matéria em que atuam. Posicionando sobre um papel branco cada um desses objetos, fotografei e imprimi na metade de papéis retangulares, para que ao lado, na outra metade, seus rastros cortantes pudessem ser expostos, como que protagonizando o papel desses utensílios no cotidiano. Mais uma vez, rastros e marcas do corpo e dos objetos são colocados em debate em meu trabalho poético.

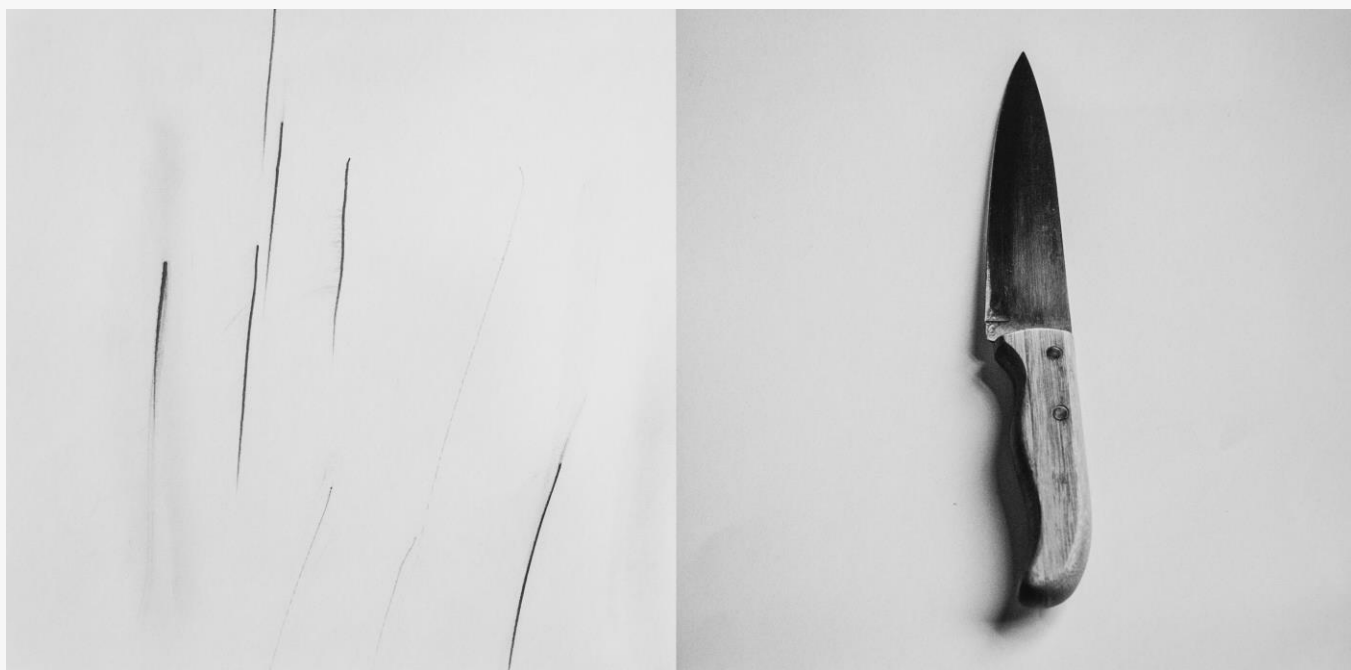






Figura 25. Júnior Suci – **Desenho de objeto**, 2017.
Grafite e impressão fotográfica sobre papel, 20 x 40 cm.

Numa animação infantil, o personagem tenta ouvir por trás da porta, utilizando um copo que unia seu ouvido à superfície da madeira. Essa ação amadora e urgente mostrou-se matéria-prima para que eu refletisse acerca de objetos que potencializassem os sentidos humanos. Olhar, ouvir e falar foram elencados para constituir atos presentes nos trabalhos **Assim olhei melhor**, **Assim ouvi melhor** e **Assim falei melhor** (figura 26), de 2015. Posando atrás do tripé que fixava a câmera fotográfica, emprestei meu corpo para uma pose em que o gesto substitua instrumentos capazes de ampliação dos sentidos. Colocar as mãos em torno da boca para se fazer ouvir melhor, só para citar um dos trabalhos, usando o corpo na ausência de uma ferramenta que o auxilie nessa função, é algo corriqueiro, visto e praticado. A ação gestual apresentada, desacompanhada pelo objeto que cumpre o papel de ampliação do som – e, portanto, da fala do indivíduo – se coloca como gesto aparentemente banal na tentativa de ganhar lugar no processo das reivindicações e posicionamentos dos sujeitos cuja visibilidade é barrada e censurada. Fazer-se ouvir sem megafone e utilizar-se do próprio corpo para tal fim coloca em discussão os pequenos gestos cotidianos que são possíveis de se realizar no intuito de se posicionar perante o outro – e o mundo. Dois registros – fotografia digital e desenho à grafite – que mesmo lado-a-lado, existem sozinhos, cada qual com sua função.

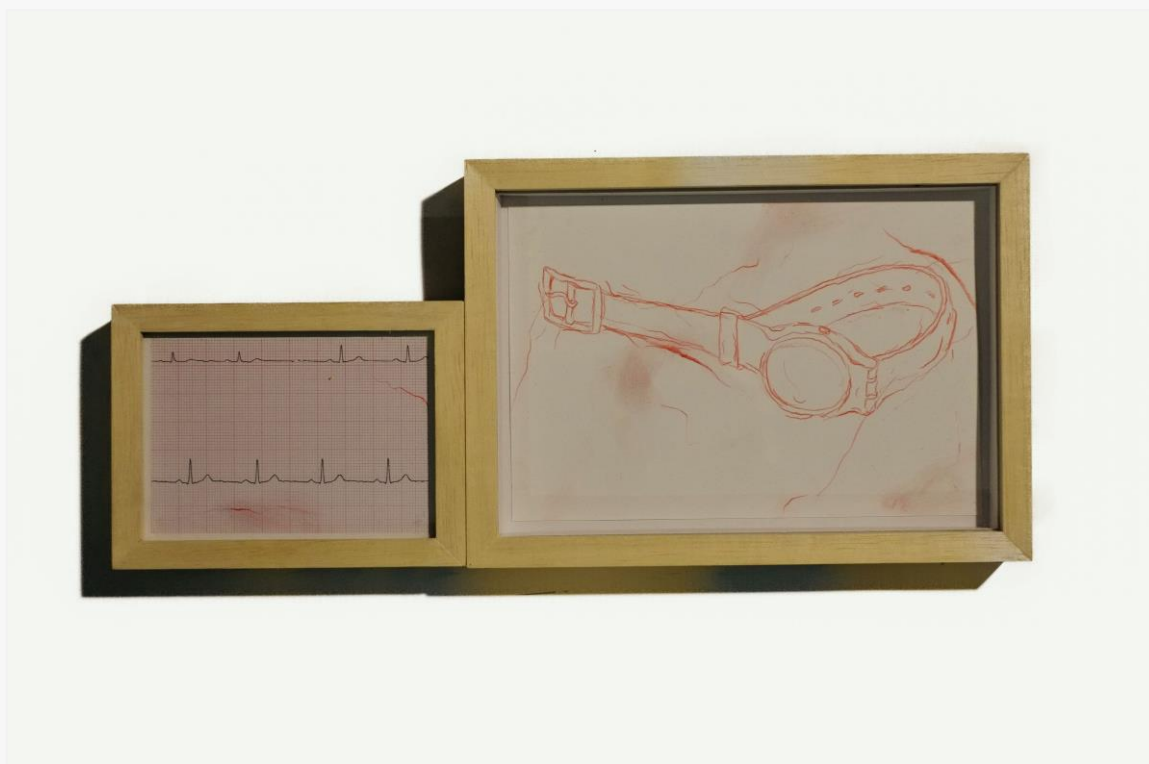




Figura 26. Júnior Suci – **Assim olhei melhor, Assim ouvi melhor e Assim falei melhor**, 2015.

Grafite e impressão fotográfica sobre papel, 70 x 100 cm.

Por fim, para dar um último exemplo da presença de narrativa e suas pequenas variações, o tríptico **Desenho do coração**, de 2017, (figura 27), surgiu a partir de uma cena na televisão em que a personagem se mantinha ansiosa ao lado do seu aparelho celular, na espera de uma mensagem. Essa relação estreita da expectativa perante um objeto, que, nesse caso e em alguns outros, substituem outras pessoas, emoções e até outros objetos (como já desenvolvido anteriormente), me estimulou a usar outros tipos de registros (que não somente os realizados à grafite, caneta, nanquim, câmera de vídeo e fotografia): apropriação de registros reais. Neste caso, fiz recortes pequenos de impressões de um exame meu de eletrocardiograma e os somei ao desenho de três objetos: aparelho celular (a referência direta), um barbeador e um relógio, cada qual com os gráficos que mostram as batidas cardíacas, indicações das emoções e sentimentos³².



³² O artista brasileiro Paulo Bruscky, em 1976, realizou o trabalho “Sentimentos: um poema feito com o coração”, usando carimbos sobre xerox do seu próprio eletrocardiograma e em 1979, apresentou o trabalho “Meu cérebro desenha e pinta assim”, onde fez diversas vezes o próprio eletroencefalograma, variando seus pensamentos e sentimentos para experimentar diversos resultados gráficos impressos pelo equipamento.

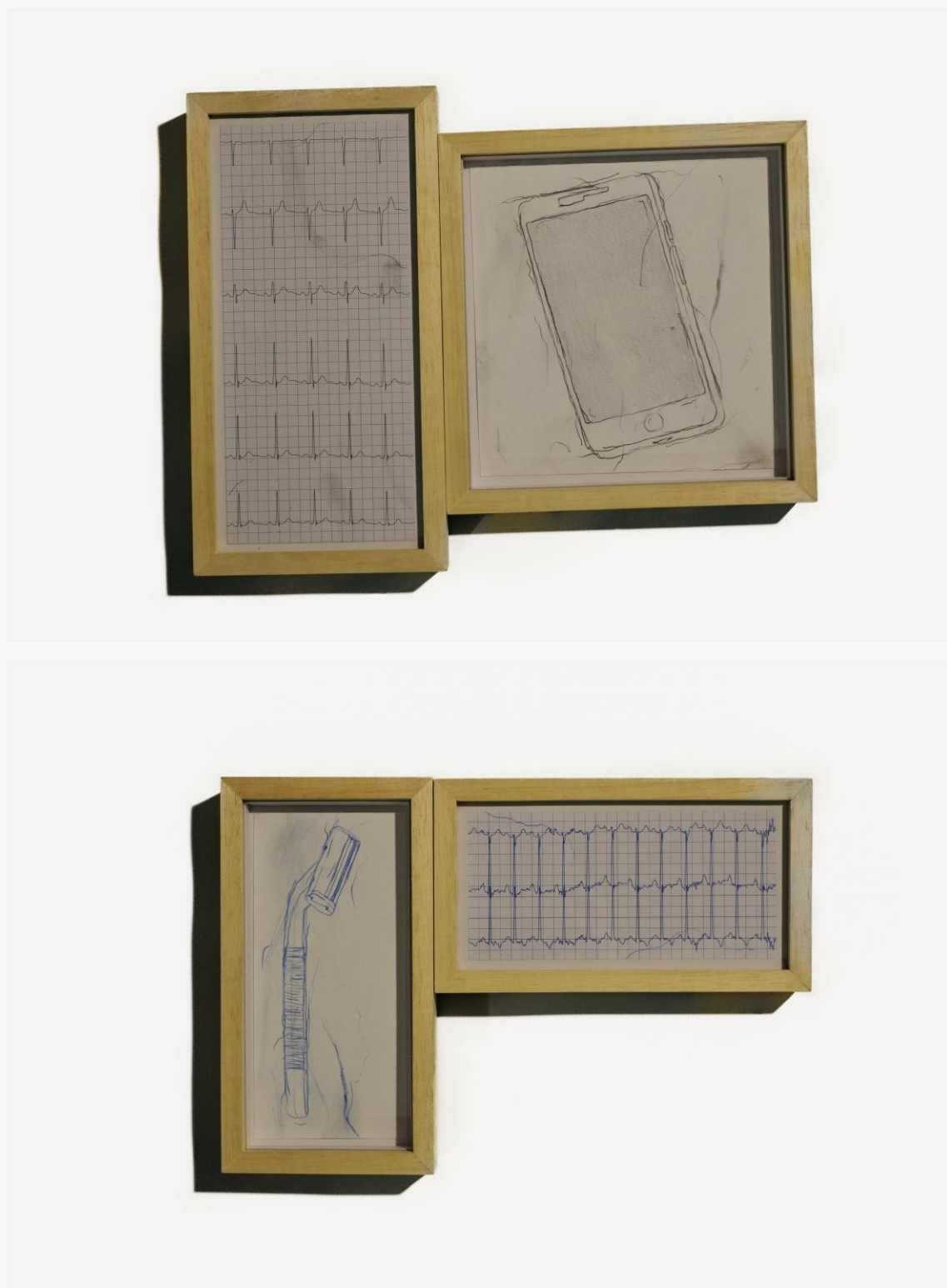


Figura 27. Júnior Suci – **Desenho de coração**, 2017.

Grafite e impressão de eletrocardiograma sobre papel, dimensões variáveis.

Em todos esses casos, cabe então ao espectador compreender as sensações possíveis diante dessas relações e diálogos entre os registros que mesclam as coletas da vida real e ficcional e as invenções, isto é, a inserção de outras situações análogas. Como lembra Rancière:

(...) os espectadores veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõem seu próprio poema, como o fazem, à sua maneira, atores ou dramaturgos, diretores, dançarinos ou performers. (2012, 18).

Outro ponto que levo em consideração é a escolha da dimensão dos trabalhos (seja em qual for o suporte). Optar pelo pequeno formato e por imagens em *close-up* é uma preferência que possibilita ao público aproximar-se dos trabalhos para uma melhor fruição. Este movimento de abeirar os trabalhos para que a observação acontecesse de modo detalhado e completo, se dava na contramão das imagens em grandes dimensões que, ao invés gerar no outro a aproximação, o impulsiona para um distanciamento do olhar (e cuja conduta é realizada com todo o corpo, já que era preciso o espectador se distanciar da obra no espaço). Neste movimento de interação com a imagem exibida em pequeno porte, as partes do corpo ou objetos vistos de perto, recortados do entorno, eram, portanto, manifestados através do traço em enquadramentos baseados no *close-up*, um recurso de filmagem de aproximação da câmera junto aos personagens utilizado pelo cinema.

Negativo e Cruz-credo, de 2015 (figura 28) é um dos exemplos dessa aproximação necessária. Após fotografar minhas mãos realizando sinais usuais reconhecidos (dedos indicadores justapostos em forma de cruz e dedos polegares apontados para baixo), cogitei a pertinência de fazer as impressões sobre acetatos, que, por sua vez, foram posicionados sobre espelhos retangulares da mesma proporção. Desse modo, a imagem aparece duplicada pelo seu reflexo abaixo e o espectador se vê por trás desses sinais supersticiosos, em certa medida. O sutil deboche antes mencionado sempre perpassa os trabalhos que lidam com gestos que podem carregar camadas de manias, crenças, infantilidades, dentre outros aspectos do comportamento e emoções humanas. O negado e repulsivo aparece então refletido na imagem no ato de sua aproximação, já que sobre seu reflexo os gestos em questão se sobrepõem.

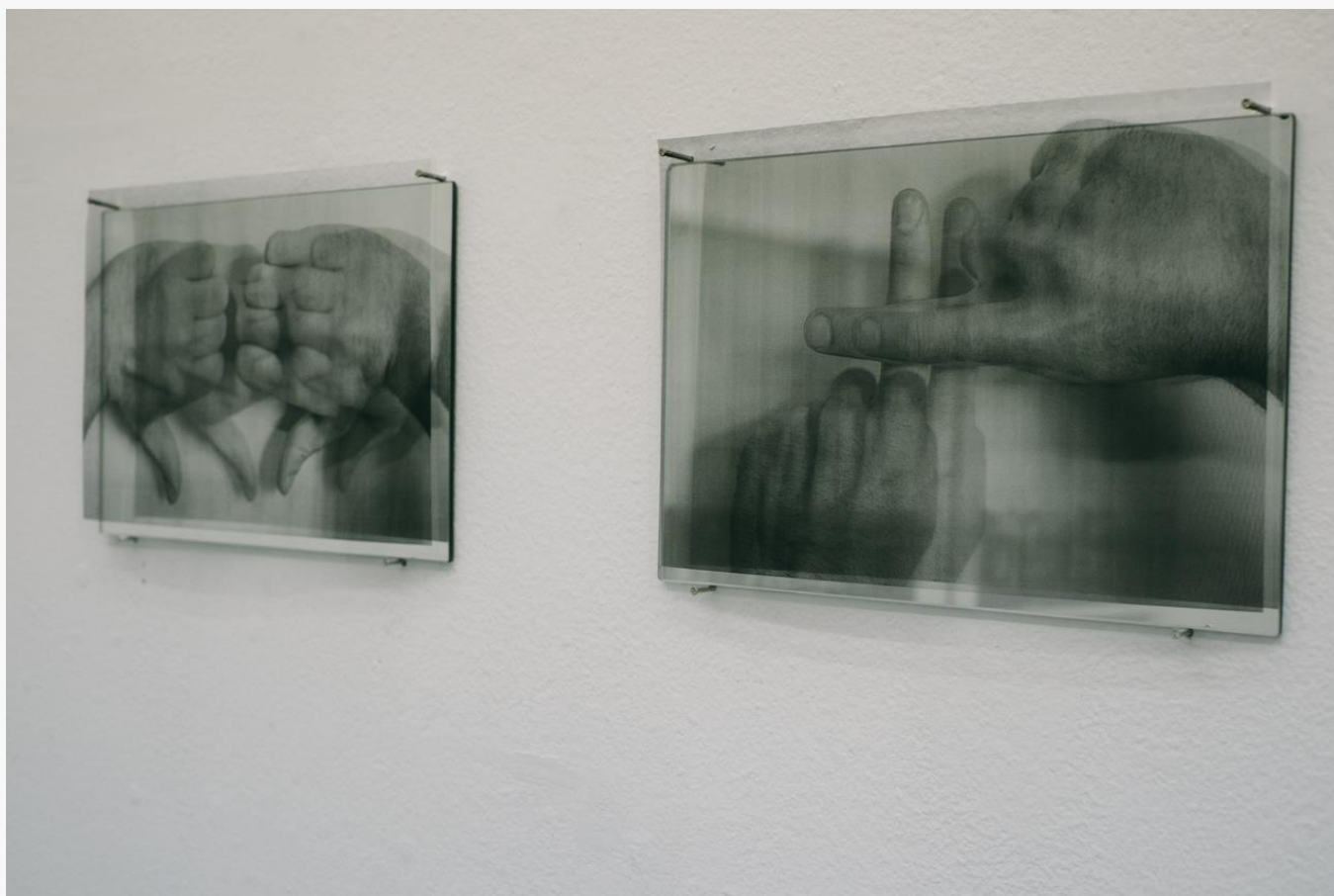


Figura 28. Júnior Suci – **Negativo e Cruz-credo**, 2015.

Impressão fotográfica sobre acetato, pregos e espelho, 19 x 28 cm.

Como mencionado, o terceiro item a se considerar no meu modo de pensar a imagem em termos visuais, a acromia se coloca como escolha a destacar a sutileza da ação presente na imagem. Haneke, ao comentar sua obra *Das Weisse Band* [A Fita Branca], de 2009, rodada em filme preto e branco, diz sobre sua opção pela acromia: “O preto e branco é muito bonito, é rigoroso, não distrai o olho” (2010, n.p) e o escólio do cineasta russo Andrei Tarkovski nos afirma que “[...] embora o mundo seja colorido, a imagem em preto e branco aproxima-se mais da verdade psicológica e naturalista da arte” (2010, 166). Estas pontuações serviram, assim, para auxiliar na compreensão da minha opção pelos tons de cinza e amparar minha defesa pela redução de variações cromáticas a favor de uma imagem onde as formas em ação seja protagonista.

Durante o processo que fui desenvolvendo sobre meus modos de criar e produzir meu trabalho artístico, para além das escolhas visuais aqui comentadas, o elemento que mais se destacou, enfim, foi a necessidade de construir narrativas e diálogos entre os trabalhos. Esses

diálogos, primeiramente, sempre estiveram presentes no interior de uma mesma sequência de imagens, na raiz de uma série de trabalhos, como já dito. A partir daí, toda e qualquer produção tem sido desenvolvida a partir da consideração de outras produções (já realizadas ou não); em outras palavras, ao colocar em prática as ideias coletadas, os trabalhos são produzidos numa dependência interna (na mesma série) e externa (em outras séries), de modo que o projeto artístico acontece sob a condição de um projeto expositivo que, dada sua complexificação dentro das minhas operações de produção mereceram lugar próprio, no próximo capítulo da tese.

CAPÍTULO 3:

PROJETO ARTÍSTICO COMO PROJETO EXPOSITIVO: FLUXOS CONTÍNUOS

Cada momento é um ponto de partida e não uma chegada

Cecilia Almeida Salles, em *Gesto inacabado: processo de criação artística*, 2013

Tendo percorrido nos capítulos anteriores sobre as imagens e os contextos de minha produção, assim analisados a partir de pontos de vista que formulam leituras críticas e analíticas por vetores internos e externos aos trabalhos, cabe a este capítulo apresentar a hipótese da criação que parte de um projeto expositivo para construção dos trabalhos efetivamente acontece. Ao longo da minha trajetória artística, as abordagens trazidas pelos trabalhos continuam frequentes: os mesmos argumentos e estruturas que constituem minha produção são, então, perseguidos no decorrer do processo criativo. Esses elementos apontam, presentemente, para um método que considera a amplitude oferecida por conjuntos de trabalhos no ato da criação.

Não somente no procedimento criativo, a construção dos estudos e leituras sobre minha produção em artes visuais se ordena a partir da pesquisa de autores de outros campos expressivos, como o cinema e a literatura, e que discorrem sobre o processo de criação em suas respectivas áreas de atuação.

Acerca da elaboração de novos trabalhos artísticos que se volta às peças já construídas em desenho, vídeo e fotografia, vale grifar o que nos ensina o escritor e filósofo francês Albert Camus, quando trata da dinâmica da criação humana:

Um pensamento profundo está em devir contínuo, abarca a existência de uma vida e se amolda a ela. Do mesmo modo, a criação única de um homem se fortifica em seus aspectos sucessivos e múltiplos que são as obras. Uma completam as outras, corrigem-nas ou repetem-nas, e também as contradizem. (CAMUS apud Sábato, 1982, 119)

O aspecto do devir contínuo traduzido nas completudes, correções, repetições, contradições – bem como nas suas complementações, ampliações e conexões profundas entre os trabalhos poéticos é o que tem me impulsionado à compreensão de um processo criativo que tem como principais elementos norteadores a necessidade do diálogo e do que pretendo apresentar ao espectador, de modo a sublinhar o caráter narrativo caracterizador de minha

produção.

No capítulo anterior procuro explorar as tratativas acerca do processo em si considerando como característica da minha criação a produção sequenciada, em séries, nas quais cada unidade amplia o gesto primeiro que serviu como referência contextual do trabalho. Nesta direção, faz-se pertinente discutir como esta particularidade segue-se ampliando ao longo da minha trajetória artística de modo a fortalecer cada vez mais as narrativas que as sequências apresentam em conjunção com outras séries e a garantir o modo de operação gerador deste devir contínuo anunciado. Importa considerar como pressuposto para o presente estudo as afinidades visuais entendidas a partir da preferência pelos pequenos formatos, pela acromia e pela presença do corpo e do objeto; as afinidades conceituais identificadas nos gestos cotidianos em suas diversas facetas localizadas nas relações do corpo com os objetos) e as narrativas presentes nos diversos aspectos emocionais do indivíduo contemporâneo perante o cotidiano, os desdobramentos de ações e situações para além do banal portadas pelos desenhos dessas variadas séries.

Antes de dar continuidade a esse pressuposto, é interessante comentar acerca de novas inserções visuais na produção dos trabalhos, e, por meio da eleição de duas séries de desenhos, expor as reivindicações poéticas que miram alargamento e fluidez entre o que é pretendido ser mostrado e como essas imagens serão efetivamente expostas.

A brincadeira de esconder um pequeno objeto em uma das mãos fechadas e pedir para que outra pessoa eleja uma das mãos a fim de verificar se é nela que se apresentará o que foi escondido, foi a narrativa que despertou a produção de **Objeto premiado**

³³, de 2011, (figura 29). Àquele que acerta a mão que esconde, a vitória; àquele que erra, mais uma tentativa. No trabalho, o título sugere uma brecha: quem acaba premiado é o objeto, que nunca se expõe. A afinidade pela imagem estática, sequencial e predominantemente em grafite sobre papel naquela ocasião, não seria suficiente para apresentar o conceito de eterna busca (o *loop*) por um objeto escondido em um jogo infantil. Esse dado confirmou, durante o processo, que as sutilezas dos gestos na interação do corpo com objetos transbordaria a linguagem do desenho originalmente explorada para algumas outras linguagens expressivas, para afinidades de suportes e expressões que atentam para alcançar a objetividade e coerência da narrativa pretendida.

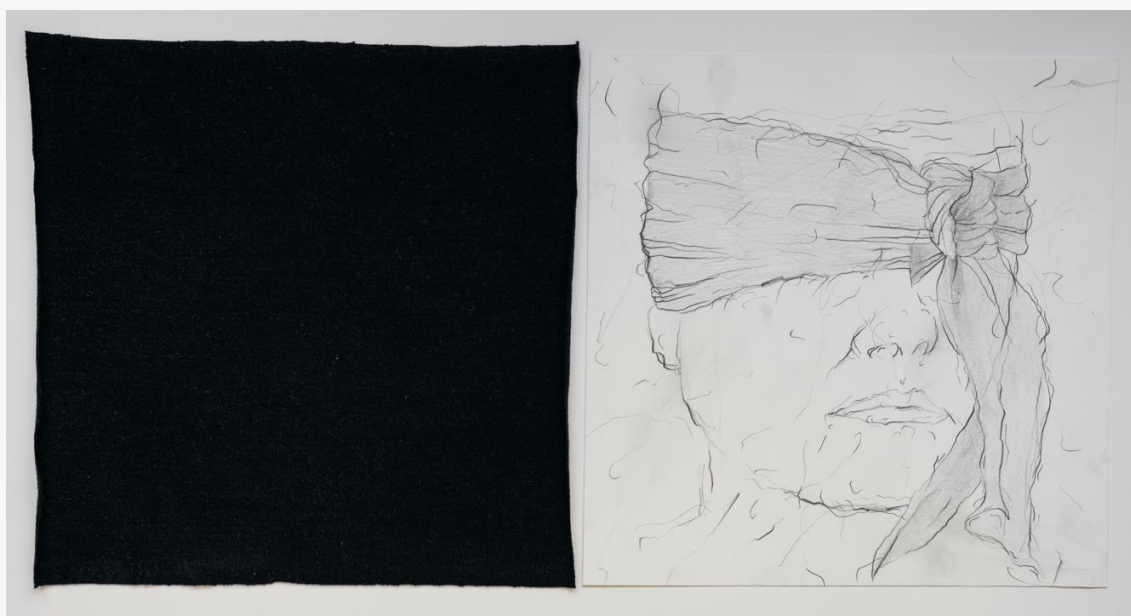
³³ Para ver o vídeo na íntegra, acessar o endereço: <https://youtu.be/17G3BO3yKa0>



Figura 29. Júnior Suci – [*frames de*] **Objeto premiado**, 2011.

Vídeo – 5'09" – Loop – P&B – Mudo

Do mesmo modo, expor a própria matéria provocadora de um trabalho narrativo, em muitos casos não elevaria a proposição apenas pelo filtro do registro – mas sim sua própria exposição, considera sua nudez compondo a série. Em outras palavras, a série **Corpo vencido**, de 2018 (figura 30) entrega, mais uma vez, o triste deboche – ou o humor corrosivo, a tragicomédia, ou ainda, se preferirmos, trata de ampliar as possibilidades das sensações contidas nas sutilezas dos atos presentes na cena – o corpo em sintonia precária com os objetos. Nesta série, para que o diálogo permanecesse, escolhi delimitar a composição plástica da imagem final replicando nas mesmas proporções, desenho e o material que é registrado junto ao corpo. Quadrados de um tecido robusto, de um lenço e de uma sacola plástica acompanham, de modo intacto, suas ações sobre o corpo desenhado. O que indica essa presença dos objetos foi a necessidade de marcar a matéria utilizada na observação e de semelhar suas cores com os frames correspondentes. Assim, preto, cinza e branco estão dentro e fora do quadro, assinalando, mais uma vez, o desejo por uma imagem em que o mais importante é a ação apresentada, sem diversificações tonais que possam hierarquizar certas sutilezas perante o valor plástico da imagem.



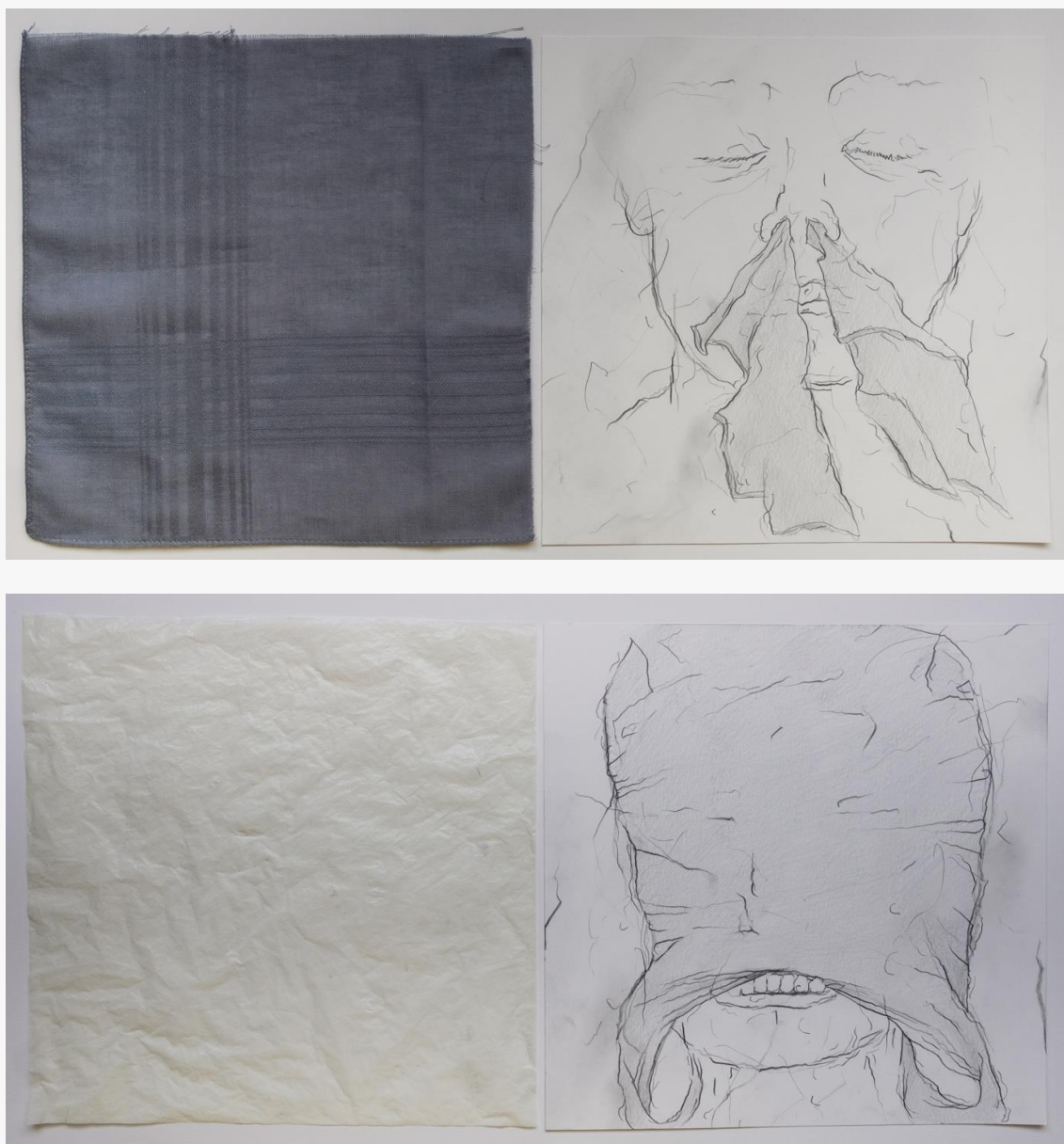


Figura 30. Júnior Suci – **Corpo vencido**, 2018.

Tecido, plástico e grafite sobre papel, 22 x 22 cm

Situação parecida é encontrada na série **Grand Finale**, de 2015 (figura 31), na qual pedaços e restos de objetos desmantelados ou entregues ao vazio do campo do papel são registrados sobre variações da cor cinza dispostos semelhantemente a uma escala (a) cromática. O espectador, ao percorrer a linha horizontal em que os sete trabalhos se posicionam lado a lado, depara-se com a mudança dos tons no suporte até a chegada de um plástico preto, recortado de um grande saco de lixo. A narrativa, nesse caso, de ruína e de desmanche causados pelo embate entre corpo e objeto, amplia-se para a própria matéria-suporte que se apresenta:

mostrados através de seus rastros, os elementos figurativos estão presentes em campos que vão mudando de cor ao longo da leitura horizontal: uma sucessão anti-monótona do fundo do quadro que guarda e confina essa passagem resumida de uma situação final.



Figura 31. Júnior Suci – ***Grand Finale***, 2018.

Plástico, grafite e lápis de cor sobre papel, dimensões variáveis.

Pretende-se assim ressaltar a inserção dessas novas presenças matéricas nas séries produzidas quando apenas cenas sequenciais já não bastam para o reforço das narrativas. E é partindo desse ponto que julgo ser muito bem vinda a análise mais cuidadosa sobre a constância da simbiose entre as distintas séries de trabalho que assim apresentam como meu particular processo criativo sintetiza as imagens já produzidas ou ainda a por serem produzidas na construção pontual de cada trabalho, individualmente.

3.1 Hierarquização evitada: projetos horizontais

Desenhos que não aceitam uma definição estática, que não se deixam analisar e categorizar facilmente, desenhos que negam as definições tradicionais existem fora dos valores formalistas.

Richard Serra, em *Escritos e entrevistas*, 2014

Nesse modo de criação em que cada início de um trabalho inédito é sondado por outras imagens, as produções já finalizadas e, por vezes, já expostos ao público, entram no campo da minha atenção juntamente com as anotações registradas previamente - apontadas no capítulo anterior como lembretes - que darão, ainda, origem a novos trabalhos. Em outras palavras, ao criar uma série nova e inédita, meu pensamento acolhe os diálogos possíveis de serem estabelecidos com outros trabalhos já elaborados. Estes outros trabalhos se referem aos já concluídos, tanto quanto refere-se àqueles que ainda estão sob projeto, que ainda não foram produzidos fisicamente.

Para que isso ocorra, a recorrência do papel e do grafite como suporte e materiais de registro dilui-se. Quer sejam esses registros feitos por câmera, por escrita ou quaisquer outros meios de expressão, é estabelecida uma unidade narrativa e visual sem ordem ou hierarquia entre elas. Pouco importa as possíveis categorizações ou qual trabalho deu origem a um outro: o que fica em evidência e o que, de fato vale poeticamente, é a narrativa e a *pensatividade* da ação. Como bem nos sugere Rancière:

A pensatividade da imagem é então a presença latente de um regime de expressão em outro. Um bom exemplo contemporâneo dessa pensatividade pode ser dado pelo trabalho de Abbas Kiarostami entre cinema, fotografia e poesia. Sabe-se da importância que as estradas têm em seus filmes. Sabe-se também que ele lhes dedicou várias séries fotográficas. Essas imagens são, exemplarmente, imagens pensativas pela maneira como conjungem dois modos de representação: a estrada é um trajeto orientado de um ponto a outro e é, inversamente, um puro traçado de linhas ou espirais abstratas sobre um território. Seu filme *Roads of Kiarostami* organiza uma passagem notável entre esses dois tipos de estrada. A câmera de início parece percorrer as fotografias do artista. Como filma em preto e branco fotografias coloridas, ele acusa seu caráter gráfico, abstrato; transforma as paisagens fotografadas em desenhos ou mesmo em caligrafias. Mas a certa altura o papel da câmera se inverte. Ela parece tornar-se um instrumento cortante que rasga aquelas superfícies semelhantes a folhas de desenho, desenvolvendo aqueles grafismos à paisagem da qual tinham sido abstraídos. Assim, filme, fotografia, desenho, caligrafia e poema vêm misturar seus poderes e intercambiar suas singularidades. Já não é simplesmente a literatura que constrói seu tornar-se-pintura imaginário, nem a fotografia que evoca a

metamorfose literária do banal. São os regimes de expressão que se entrecruzam e criam combinações singulares de trocas, fusões e afastamentos. Essas combinações criam formas de pensatividade da imagem (...). (2012, 119)

Inexistem, portanto, limites concernentes a cada tipo de arte e a ideia de divisão entre categorias é substituída por associações e intercâmbios que produz novas maneiras de pensar as narrativas e a própria arte. Tampouco há sentidos exclusivamente inseridos pelo artista ou pelo espectador – e sim nos próprios trabalhos ou no encontro de cada um deles.

Assim, entendo que em minha produção, a *pensatividade da imagem* e a ampliação de sua potência conceitual acontecem nesse câmbio no qual desenho, vídeo, fotografia, texto, impressões, pintura entregam ao projeto final pretendido, em contrução, suas particularidades plásticas diluídas num todo comum. É por isso que afirmo a importância da descategorização das imagens por mim produzidas quando vistas pela óptica do material, técnica ou meio. O processo se faz por meio de um constante percurso intersemiótico, tal como ocorre na contínua construção dos sentidos quando apresentada a produção.

O cineasta italiano Federico Fellini comenta: “Durante o trabalho de meus filmes tenho o hábito de usar certos discos como fundo; a música pode condicionar uma cena, dar um ritmo, sugerir uma solução ou determinar o comportamento de um personagem” (1986, 131). Da mesma maneira, o escritor mexicano Gabriel García Márquez assim expressa sobre o seu trabalho literário “Ninguém escreve ao coronel” lido como se fosse um roteiro de cinema: “Quando torno a ler o livro vejo a câmera” (1982, 36).

Essas confissões que assumem entrecruzamentos de pensamentos e procedimentos vão além da influência de algumas linguagens sobre a construção de outras: muito além disso, se fazem presente umas nas outras, sendo difícil distinguir, sob um olhar sensível da obra de arte como contínuo processo, quais agem sobre, ou quais delas antecipam quais.

É válido lembrar que, se em muitas ocasiões a elaboração de alguns desenhos e vídeos partem de uma frase – que se torna título do trabalho ou é inserida no próprio campo da imagem produzida – pensada anteriormente. Nessa concepção de trabalhos pensados em conjunto algo semelhante acontece: **A ruína** (figura 32) foi uma expressão por mim pensada que considerou os possíveis desdobramentos de interpretação e sensação a partir do seu significado para nomear uma mostra individual realizada no ano de 2015 na Galeria Virgilio, em São Paulo, Brasil, e que apresentou conjuntos de desenhos, vídeos, fotografias e impressões.



Figura 32. Júnior Suci – [vista parcial da exposição] **A ruína**, 2015.

Exposição individual, Galeria Virgilio, São Paulo, Brasil.

Este título pode ser projetado como o lugar de origem na produção dos trabalhos em diálogo que integraram a exposição³⁴, o que sublinha a característica do processo horizontal, onde cada pensamento, imaginação, sistema de coletas nas observações e nas palavras e frases que surgem em minhas reflexões – anotadas ou não e produções em diferentes suportes e técnicas se completam entre si, amarrando os conceitos e ideias que intentam potencializar a narrativa proposta quando experimentada pelo espectador diante de todo o conjunto, em sua totalidade. As frases e expressões verbais que originaram – e continuam a originar – trabalhos individuais, muitas vezes marcadas dentro da própria imagem, agora extrapolam a lógica interna de cada trabalho em particular para assim contemplar, de modo ampliado um conjunto de trabalhos, no plural. Esta mudança de eixo ajusta as narrativas que constituem processo e produção.

Nesta direção, a concepção de trabalho individual, que considera uma sequência serial ou cada imagem unitária no decorrer de sua criação, recebe na tese o título de projeto artístico. Cada série, trazendo sua narrativa e suas variações de uma mesma (situ)ação, como já

³⁴ Uma entrevista sobre essa exposição foi cedida ao programa “Metrópolis”, exibido pela TV Cultura em 29 de outubro de 2015. Para acessar o material, visitar <https://www.youtube.com/watch?v=gnOKJ-BCe1U&t=1s>

dito anteriormente, é um projeto cujas intenções e sensações são buriladas e apresentadas em seu conjunto próprio. Como partes de um filme, cada imagem funciona como uma frame: uma após a outra, agem de maneira interdependente, completando e comentando umas às outras – daí a preferência de não exibí-las individualmente, evitando o desmembramento desse corpo narrativo em harmonia insistente.

Partindo dessa premissa que visa o complemento, a completude e o comentário entre trabalhos, penso sobre cada trabalho individualmente como células e cada série composta por eles como órgãos. Cada série-órgão torna-se também fragmento de um trabalho maior, que reúne cada um desses órgãos na formação de um corpo. Esse conjunto de conjuntos, esse grande órgão de órgãos, é o que penso como uma exposição. Tomo emprestado o fluxo entre órgãos no qual nenhum dos componentes é dotado de importância ou função superior entre si trazido pelo filósofo francês Gilles Deleuze, sobretudo na perspectiva comparativa da afirmação que “todo objeto supõe a continuidade de um fluxo, e todo fluxo supõe a fragmentação do objeto” (2011, 16).

O ponto de partida para a construção dos meus trabalhos em conjunto e constante fluxo a partir de um fragmento - a palavra ou frase - também marca o projeto “À mão livre”, comentado a seguir.

3.2 O grande projeto

*O todo ficou no lugar.
Os detalhes se movimentaram
pelos trilhos designados.
Aconteceu até
um encontro marcado.*

Wisława Szymborska, em *A estação*, 2020

O modo de operação que, se estabelece a partir da ideia de conjunto parte de três possibilidades alternadas entre si no ato da produção concreta, isto é, no momento do fazer, da construção do trabalho: a consideração de um trabalho já existente; o planejamento de trabalhos que serão produzidos e o título que reúne os trabalhos – e, portanto, que nomeia o projeto expositivo.

Na série **Jogo perdido** (figura 23), ao trazer para a imagem do trabalho vários objetos que integram diferentes tipos de jogos de azar ou brincadeiras, é possível verificar a

origem da sua concepção apresentada pelo vídeo **Sobre as minhas derrotas** (figura 4), que igualmente dá forma a este conjunto. Nesses dois trabalhos, o conflito entre indivíduo e objeto denuncia a fragilidade do corpo perante situações em que o objeto atua de modo significativo – seja em sua resistência material, seja no caráter simbólico quando integra as regras de um jogo. Com essa dinâmica, essa série elabora-se à luz desse método de criação cujas referências e indicações são extraídas de um trabalho anterior: no momento em que foi criada, anos depois, foi tomada como um desdobramento ou uma expansão de um trabalho já realizado e exposto.

Mas o procedimento que mais responde àquilo que diz acerca de uma maneira de criação que considera a ideia de um projeto expositivo para a realização de cada trabalho artístico, é o que se estrutura a partir das imagens ainda não-produzidas, isto é, trabalhos que se encontram no estado da elaboração inicial, guardados nas anotações escritas. Para melhor explicar sobre esse pressuposto agora posto, proponho a análise dos procedimentos adotados na construção do projeto “À mão livre”, em 2018. Este projeto expositivo demonstra o procedimento de criação que parte de um conjunto de trabalhos que dialogam entre si e que, assim, vão se constituindo por meio de uma dinâmica de cruzamentos e movimentos espirais que perpassam a intenção do que será produzido, os trabalhos já realizados e as produções em andamento.

Observando livros, revistas e tutoriais impressos ou virtuais que se propõem a “ensinar” a prática do desenho, na atualidade, é possível perceber a defesa por uma realização de imagens e formas feitas de modo livre, sem moldes; arte feita à mão livre, portanto. Tal liberdade do fazer foi se estabelecendo, de modo mais acentuado, com a presença da tecnologia reprodutiva, fotográfica e fílmica, por exemplo, e que mantém certo distanciamento do artista com a habilidade técnica-manual e a capacidade de produzir com as próprias mãos.

Essa ideia do fazer livre foi o que impulsionou a produção de um conjunto de trabalhos em desenho. Ou seja, nesse caso, foi uma expressão³⁵ e seus possíveis desdobramentos de significação que serviram de referência principal para iniciar a execução de novas produções. No modo grafado, o sinal grave contido na letra “a” apresenta imediatamente uma expressão que sugere um modo de fazer, uma maneira específica no estilo de uma ação ou prática. Por outro lado, fala oralmente, é possível compreender um outro viés da letra “a”, como artigo definido, e que propõe a existência da liberdade da mão.

³⁵ A série de programa televisivo “À mão livre”, iniciada em 1994, foi uma das colaborações para o desenvolvimento desta reflexão. Exibida pela TV Cultura, o programa trazia aulas de desenho com o artista Philip Hallawell, autor dos livros “À Mão Livre - A Linguagem do Desenho” (Melhoramentos, 1994, 13ª edição) e “À Mão Livre - Técnicas de Desenho” (Melhoramentos 1996, 6ª edição).

O projeto consiste em três trabalhos que possuem o aspecto do registro, como é de praxe dentro da minha produção, que tratam dessa mão humana que é livre, trazendo, de maneira sutilmente irônica e até debochada, suas técnicas desenvolvidas ao longo do tempo, seus acertos e erros – e, porque não, gestos duvidosos de todo tipo. A artista e pesquisadora portuguesa Flávia Manuela Ferreira Vieira discorre acerca da potência do fazer contida nas mãos humanas através das suas habilidades, e que acompanha, ao longo da História, o processo da civilização:

Seja num contexto cotidiano, de trabalho ou artístico, é inegável o deslumbramento que sentimos no confronto com a potência fazedora, transformadora e, portanto, comunicadora da mão. Sentimos fascínio pelos movimentos virtuosos das mãos de um ceramista, de um pianista, de um cirurgião, mas também sentimos fascínio pelos movimentos mais triviais, mas que se realçam pela sua simbologia afetiva, como um aperto de mão. (2019, 24)

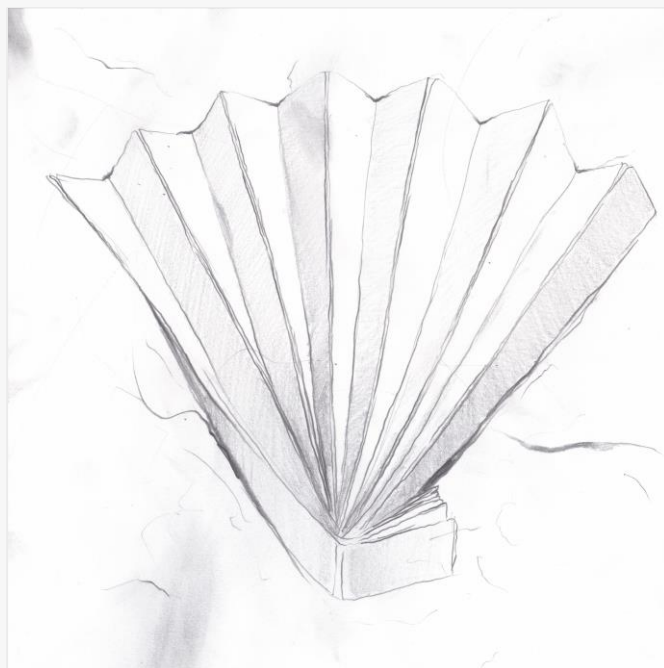
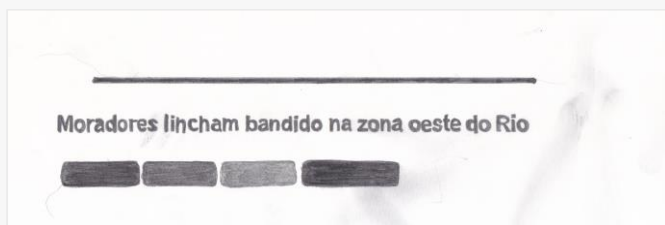
e também comenta sobre a qualidade das mãos enquanto elo entre o indivíduo e o mundo:

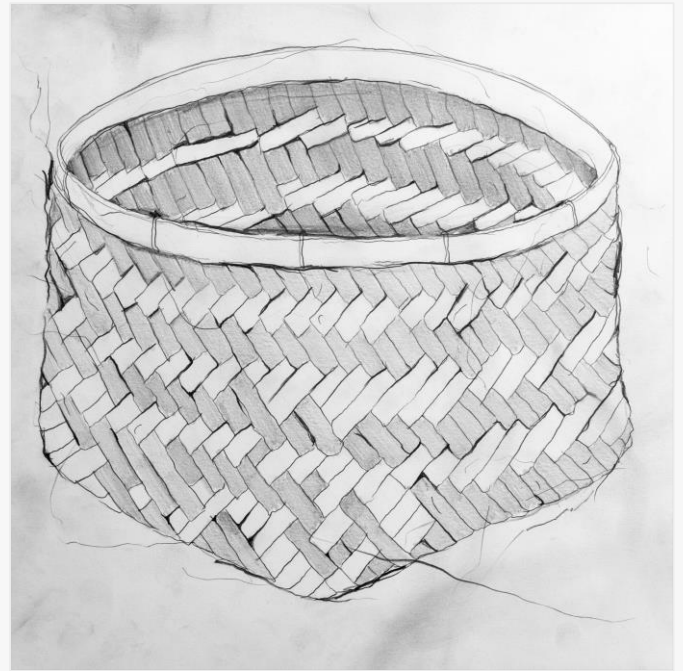
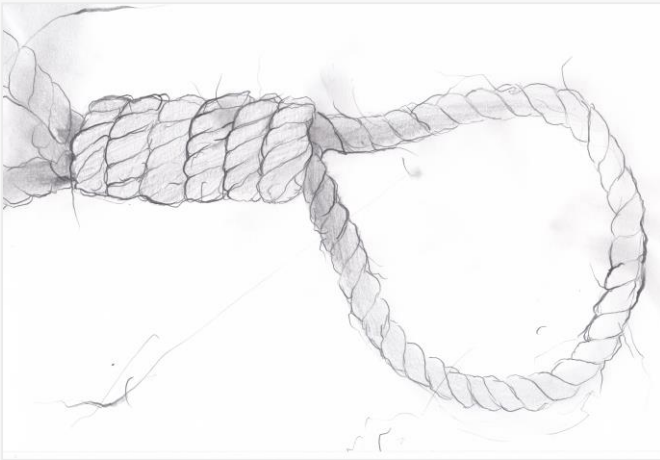
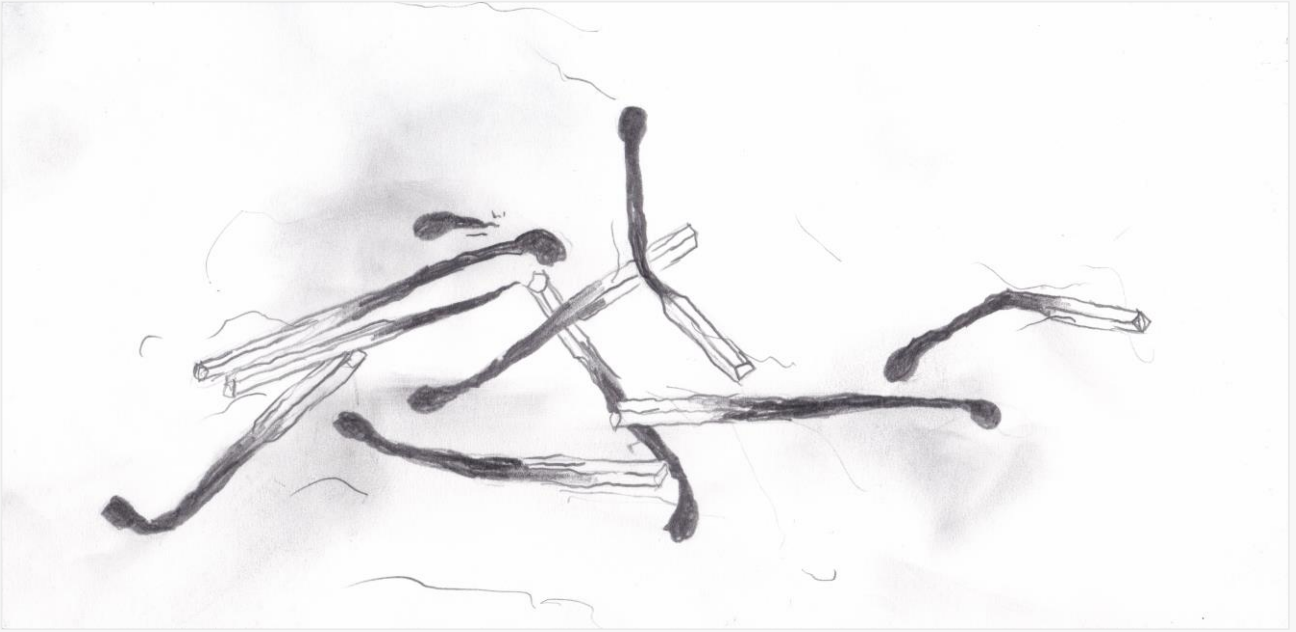
A mão determina os modos de interação tátil com o mundo que nos rodeia, nomeadamente como instrumento de mediação entre pensamento e ação, entre o eu e o outro, e também como instrumento de produção [...]. (2014, 25)

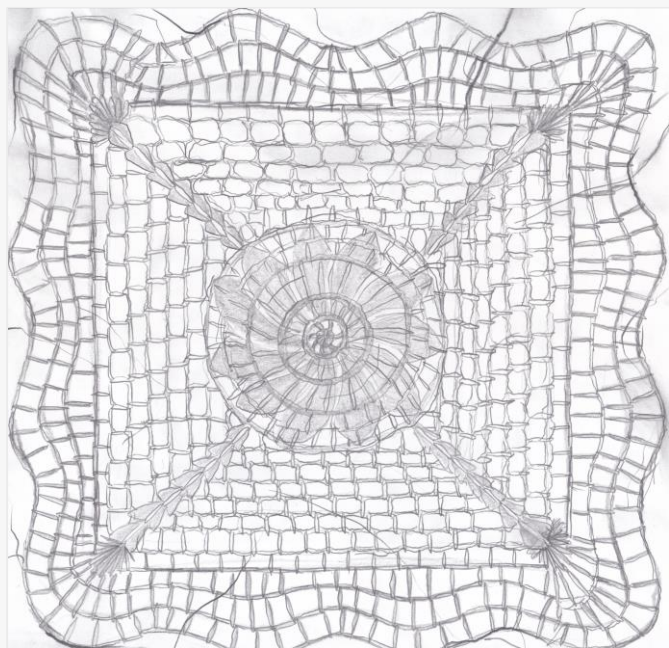
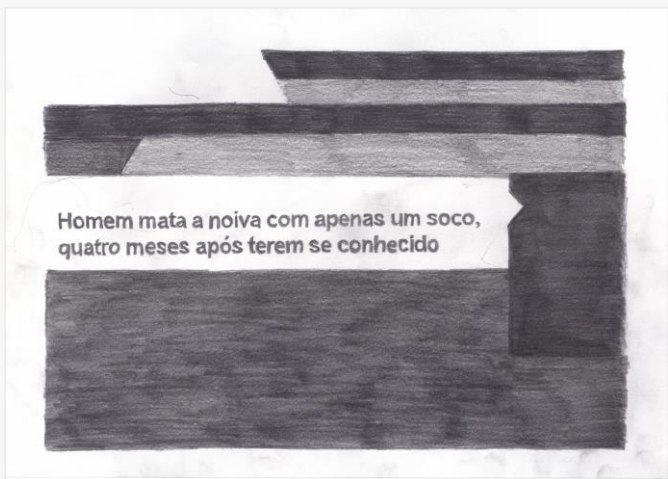
É sob essa condição de mediadora entre pensamento e ação que os fazeres e manifestações táteis advindas dos gestos manuais que surgem resultados diversos. No projeto, a primeira série, intitulada **Feito à mão**³⁶ (figura 33), teve seu início em 2018 e é constituída por um conjunto de desenhos realizados com grafite sobre papel Fabriano branco. O maior deles não ultrapassa 70 x 50 cm, sendo a maioria desta série, então, de pequenas dimensões. Apresentam imagens de inúmeros e diversos produtos, ações, construções e desconstruções ligados aos diferentes aspectos da vida cotidiana, sobretudo a contemporânea, e produzidos pela mão humana: objetos e formações realizados artesanalmente (origamis, cestos, laços, nós, arranjos florais, bolos, armadilhas, rendas, refeições, etc.); ações e gestos vistos nas diferentes *medias* (“curtir” uma fotografia em rede social, dicas de artesanatos e guias de “faça você mesmo”, assassinatos, violências físicas – e também afetos, afagos, etc.); rastros e desmanches obtidos através dos toques manuais (itens quebrados, objetos estragados, elementos corriqueiros adulterados e desmontados pela intervenção do corpo), dentre outras imagens.

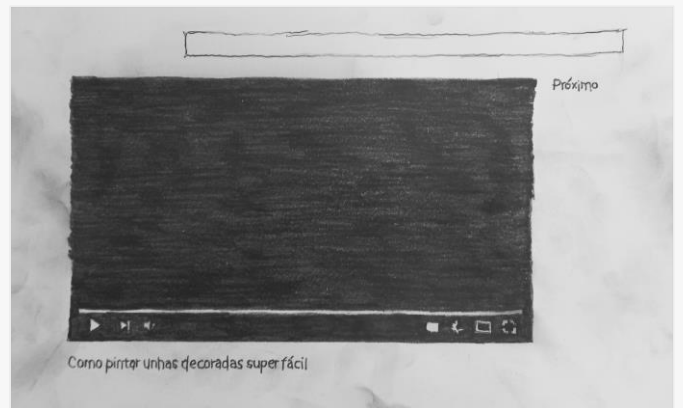
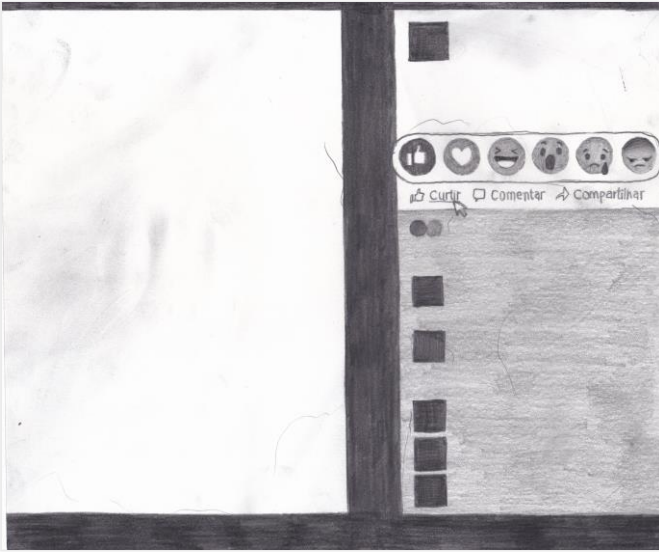
³⁶ Vieira declara: “O fazer à mão é um modo de expressão humana e representa uma arma vigorosa de participação na sociedade” (2019, 24).

Grande parte desses desenhos eu produzi através da prática da observação em meu espaço de trabalho.









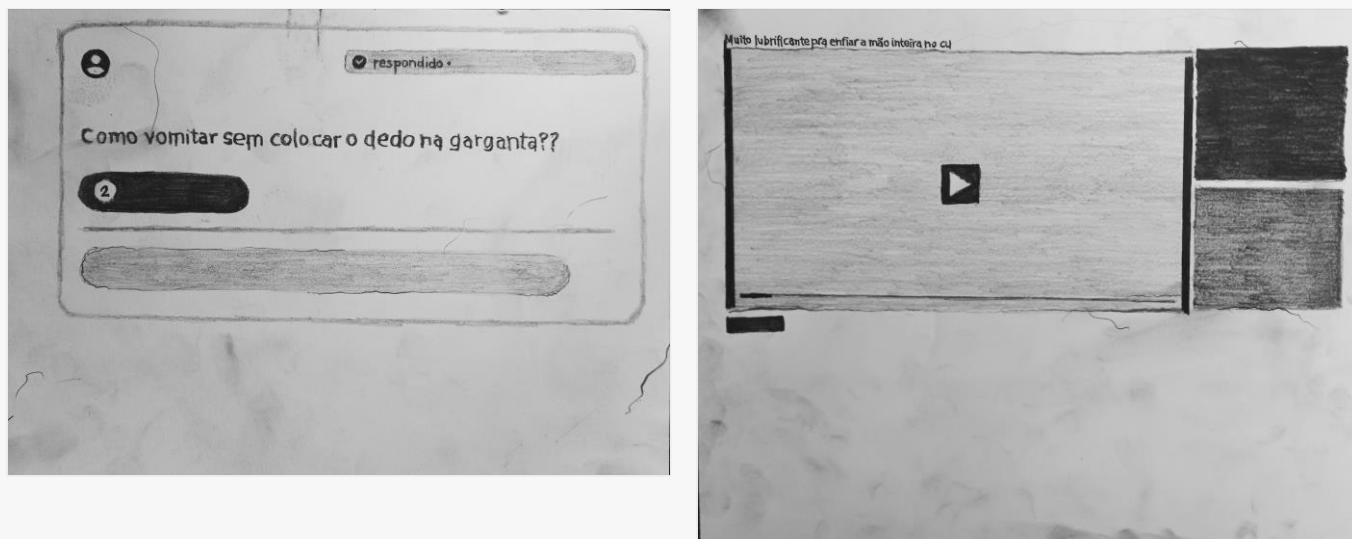


Figura 33. Júnior Suci – **Feito à mão**, 2018-2020.

Grafite sobre papel, dimensões variáveis.

A presença da minha mão no próprio ato de desenhar é marcada pelos rastros do gesto através das manchas que agora são deixadas na superfície do papel, provocando um deslocamento da limpidez ou do silêncio contidos simbolicamente nos pequenos quadrados ou retângulos brancos e abstersos em outros trabalhos. A mão humana, assim, aparece nesses borrões, marcando, assim, sua presença por ali³⁷ – e que, por fim, está por todo lugar, em todo tempo.

Deste modo, os conteúdos apresentados – e sua forma – reúnem esses exemplos do que é ação humana, realizada com o corpo através de sua mão e que, como não pode deixar de ser, constitui as culturas, os desejos, os horrores e o conceito do próprio humano num determinado período da sua história.

No decorrer da produção desses trabalhos, a ideia de produzir um vídeo surgiu em paralelo – atributo constante em meu modo de criação poética.

Em **O homem pensa porque tem mãos**³⁸ (figura 34), finalizado em 2018, coloca, mais uma vez, o corpo humano, o meu, como protagonista nas ações apresentadas em imagem. Não é minha intenção expor aqui as camadas de sentidos que o trabalho propõe diante da

³⁷ “A presença corporal associada à linguagem artesanal é como um meio de afirmar e de alegar um ‘eu’ abandonado, descuidado, subvalorizado e anulado na sociedade e na arte contemporânea. O fazer manual é uma marca da presença do homem.” (idem, 254)

³⁸ Para ver o vídeo na íntegra, acessar o endereço: <https://vimeo.com/696342818>

possível fruição por outras pessoas, mas relatar o modo de produção com o qual venho operando esta produção para que seja possível construir leituras e interações mais próximas de minha intenção criativa.

O prosaico no cotidiano, por meio das pequenas ações manuais e dos pequenos gestos e do qual parte meu procedimento de criação, é ponto de atenção de criadores em outras áreas expressivas. A cineasta tailandesa Anocha Suwichakornpong, em seu filme *Dao Khanong*, de 2016, traz uma personagem chamada Ann, que é uma diretora de cinema. Em um dos seus diálogos, a personagem revela: “Eu me aproprio de uma vida e transformo em filme; Talvez porque minha vida seja bem mundana.”³⁹

Jorge Luis Borges (1984), escritor argentino, por sua vez, comenta que todos os acontecimentos oferecidos pela própria vida ao artista têm um sentido; Já o escritor tcheco Franz Kafka (apud Maffesoli, 1984), defende que a própria banalidade da vida já é maravilhosa⁴⁰. São pensamentos que estruturam a produção desses autores e que me permitem afirmar o quanto há, em meus procedimentos de produção, as trivialidades presentes em gestos humanos em sua rotina, como motor para a reorganização delas dentro do meu trabalho artístico. E a ideia desse novo vídeo colocaria como ponto principal de investigação os produtos e ações feitos pela própria mão humana.

O vídeo se inicia com 16 imagens estáticas de recortes de obras de arte pertencentes a diversas regiões do mundo e a diversas épocas da História. São imagens que selecionei de livros e da *web* e sobre elas, na edição, apliquei um filtro preto-e-branco. Considerei sobretudo trabalhos emblemáticos e reconhecíveis no decorrer da história da arte não somente ocidental nas quais aparecem representações figurativas de mãos humanas, em infinitas possibilidades de gestos, posições e interações (seja com o próprio ou outro corpo, seja com objetos – situações essas que também aparecem em minha trajetória como artista, vale recordar. A opção pela quantidade de imagens nessa primeira parte do trabalho considerou o próprio tempo da trilha: a introdução instrumental da música, escolhida pelo desenho crescente das notas e do vocal, o que potencializa o tom dramático e teatral das imagens em cena – tem dezesseis movimentos.

³⁹ Em uma das suas entrevistas, Suwichakornpong comenta sobre seu interesse em capturar as mãos das suas personagens: “Eu filmei as mãos várias vezes nas minhas obras (...). No contexto de *Dao Khanong*, eu filmei as mãos de diferentes personagens. Eu acho que as mãos são algo fascinante. Porque, de alguma forma, a maneira que as mãos aparentam pode sugerir muito sobre uma determinada pessoa. (...) A mão é um órgão que realmente muda. Não só por causa da idade, mas também dependendo da forma como você a usa. Então, se você observa alguém que trabalha com trabalho manual e alguém que trabalha no escritório, como um homem de negócios, eles terão diferentes mãos.” (2017, n.p.)

⁴⁰ Vale lembrar do que defende Jacques Rancière: “Não existem temas nobres e temas vulgares, muito menos episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios.” (2009, 36)



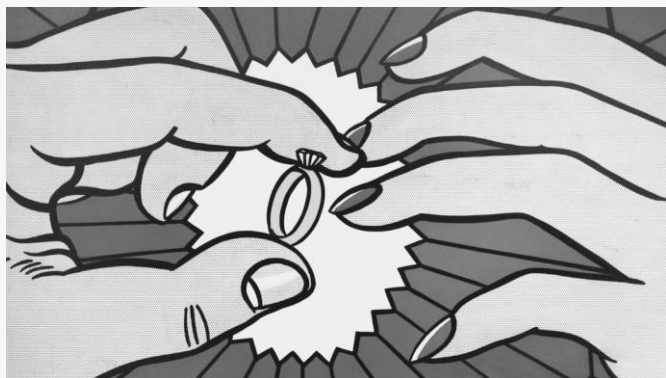


Figura 34. Júnior Suci – [frames de] **O homem pensa porque tem mãos**, Vídeo – 3'15" – Loop – P&B – Som, 2018. Acervo pessoal.

As imagens que surgem após esses 42” introdutórios foram filmadas em câmera digital, através de gravações das minhas próprias mãos realizando gestos ora reconhecíveis, como figas, socos, alusão à masturbação do homem-cis, sinais de xingamento, aplausos (figura 35), ora estranhas a gestos corriqueiros, supersticiosos ou simbólicos dentro de nosso sistema cultural de comunicação.

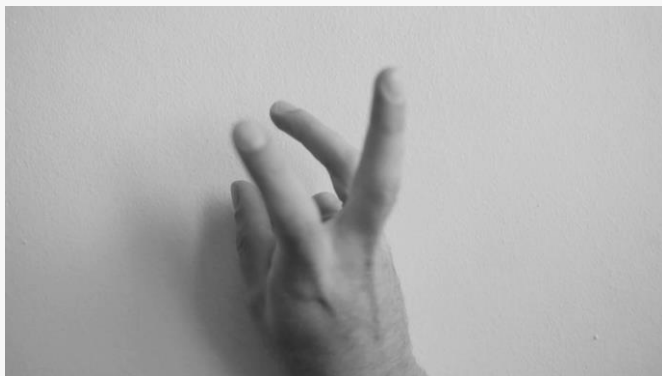


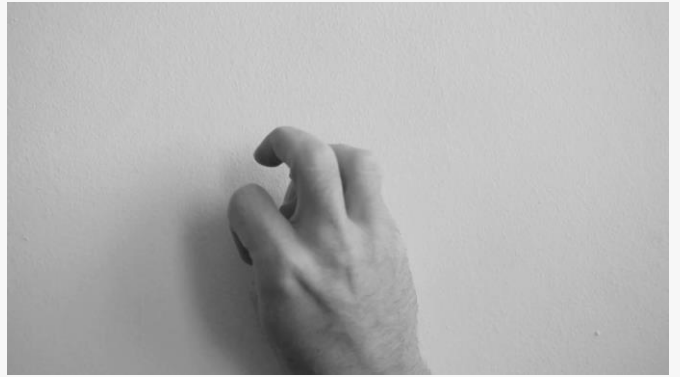
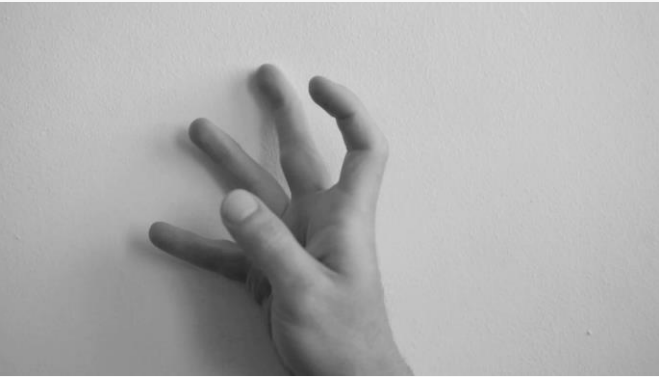


Figura 35. Júnior Suci – [frames de] **O homem pensa porque tem mãos**, Vídeo – 3’15” – Loop – P&B – Som, 2018. Acervo pessoal.

Câmera estática, em tripé, mãos sobre fundo branco e enquadramento em *close-up* são as características técnicas que optei para uma imagem sem muito ruído ou informações excessivas.

Procurei alternar esses gestos reconhecíveis e os outros mais soltos, libertos das amarras simbólicas dos signos, para que o funcionamento e o ritmo dos movimentos em tela e a plasticidade da forma das mãos em suas diversas posições fossem dinâmicas, evitando certa monotonia narrativa (figura 36).





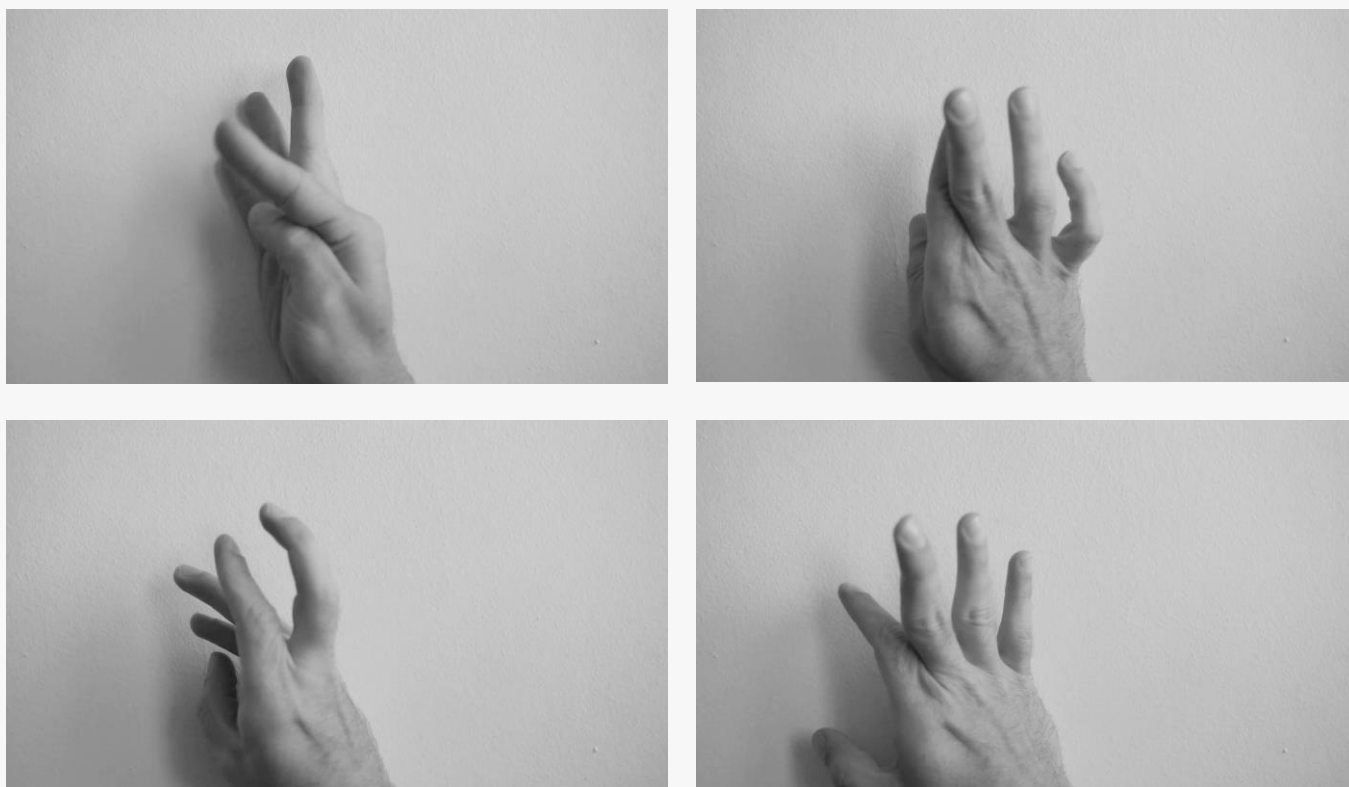


Figura 36. Júnior Suci – [*frames de*] **O homem pensa porque tem mãos**, Vídeo – 3’15” – Loop – P&B – Som, 2018. Acervo pessoal.

Realizei certos tipos de gestos que podem, à primeira vista, serem tomados como uma espécie de “ação epilética”, talvez pela semelhança das sinapses neurológicas atuando sobre o corpo, uma vez que explorei ações manuais que nunca havia realizado antes nem no âmbito da arte, nem no âmbito da prática cotidiana e comunicativa. Estes movimentos da mão foram improvisados, no sentido de não haver planejamento prévio dos gestos. Diante da câmera, tais improvisos foram autodirigidos, numa dinâmica que mescla gestos livres e autocontrole. Com movimento, estas pequenas ações manuais foram igualmente realizadas tendo como ponto de direção a música “King Arthur or the british worthy, act 3, what power art thou” (1691), do compositor inglês Henry Purcell, e interpretada pelo contratenor alemão Andreas Scholl. Utilizada como trilha sonora, a ária barroca salienta a carga dramática de cada frame do vídeo. Combinando movimentos performáticos à memória de gestos cotidianos passo à execução da série de desenhos. Como parte da ação elaborada para experimentar os gestos e criar as imagens, contei os segundos de cada movimento harmônico presente dentro da faixa e as gravações ocorreram uma a uma. A edição caracterizada pelos cortes secos evidencia a consonância com a trilha sonora e indica as sinapses neurológicas às quais me referi há pouco imprimindo nesta

série de trabalhos um tipo particular de *pensatividade da imagem*.

Voltar o olhar de modo perspicaz e sensível aos gestos humanos tanto no cotidiano quanto na ficção, por meio de outros meios de expressão, o cinema e a dança, por exemplo, tanto na sua relação com o próprio indivíduo quanto ao que se coloca em seu entorno, outros corpos ou objetos triviais, e incorporá-los para a sua reorganização dentro de uma imagem é o ponto que reconhecemos como “pré-individuação”, tal qual nos indica o filósofo francês Gilbert Simondon (1964), com sua observação da capacidade que o ser tem de defasar-se em relação a si mesmo, de resolver-se defasando-se, o que pode sinalizar a conservação do ser pelo devir.

Por fim, refletindo sobre algumas das ações mais violentas e sobre os gestos incomuns presentes em “O homem pensa porque tem mãos” e “Feito à mão”, optei por encomendar textos a três profissionais da literatura que pudessem colaborar com a ideia da mão humana em liberdade de ação. De modo que, sob a questão: “Na escolha pelo suicídio, qual a mensagem – ou últimas palavras – você deixaria registrada?”, os escritores brasileiros Giba Cavalleira, Thiago Mattos e Adrienne Myrtes redigiram, numa mescla de autobiografia e ficção, cartas manuscritas de despedida nas quais relatam, dentre outras confissões, os motivos pelos quais chegaram à decisão pela morte. Intitulada **Últimos gestos** (figura 37), a série expõe narrativas através da caligrafia – marca única de um indivíduo indicando o gesto final: morrer pelas próprias mãos.

Só abrir
depois que
eu morrer

Já se apagaram as luzes desse teatro em que não sou nem ator nem espectador, mas somente personagem. Perguntem-se onde estarei, se não estiver mais em lugar nenhum. Podem ir até minha casa (se eu não tiver morrido no seu desabamento), podem ir ao meu velório, ao botequim em que me sentava ao fim do dia, podem viajar para Macau, podem embarcar nas expedições lunares. Não mais, nunca mais me encontrarão. Meu cérebro se liquefaz, meus intestinos começam a digerir o corpo. Nunca mais.

Perguntam-se, além disso, por que teria deixado carta tão acintosa. Com exceção dos suicidas e dos desentes terminais, os mortos não fazem questões de controlar também sua morte.

Sou, contudo, um suicida.

Pois que a maior parte se começa de que não está morrendo, de que não está morrendo ainda, resolvei assumir minha morte iminente, contínua e absoluta, como se, ao insistir na vida, me matasse pouco a pouco.

Não fui levado, com essa convicção, a maltratar o corpo. Continuei abstinente, não espalhei sem preservativos, matei-me numa academia e com linhaga. Ainda assim, morri, pouco a pouco. Ainda assim, morri, insistindo na vida, suicidei-me.

P.S. (três meses depois): pergunto-me qual de vocês vai ler esta carta, e se fará o que peço, porquê, apelar de morto, ainda vivo em ruidos eidos, às vezes como saudade, outras vezes como culpa.

É provável que, quando leiam esta carta, eu já esteja cremado ou enterrado. Sabem que minha preferência é a cremação, mas caso tenha sido enterrado, está tudo bem. Não posso reclamar.

Escreva, filiz (se estiverem vivo) que fizessen o seguinte:

Olheguem uma espécie de evento. Pode ser 1 semana depois da minha morte, um mês, não importa. Arrumem poderosas caixas de som. Entrem no link do Google Drive (<https://goo.gl/waflFE>) e baixem todas as músicas. Se preferirem, usem o Spotify (se ainda estiver Spotify): minhas para meu funeral. Não dou tudo (li, mas bastará). Não quiserem usar o Spotify, pelo mau gosto dos propagandas, ou não conseguirem acessar o Google Drive, recorram ao meu computador (se o meu computador ainda existir — morte por explosão, acidente aéreo, incêndio doméstico, homicídio seguido de roubo). Coloquem a tocar em alto volume. Fiquem assim, reunidos, à disposição que quiserem pelo tempo que durarem as músicas. Fiquem, repito, muitos, não sei. Nesse caso, coloquem no shuffle e, quando cansarem, desliguem e vão embora, pronto, terminou o evento, tão abrupto quanto terminou a vida. Perguntem o silêncio do reitor.

Não farei uma lista de convidados, seria indelicado.

Quem quiser ter um objeto meu, por alguma utilidade ou capricho da saudade, fique à vontade p/solicitar ao responsável por estes assuntos.

A maior parte do que digo (escritos, filmes, lembranças) precisa de revisão. É pena. Mas não nos casos de suicídio morrendo sem aviso.

Fiquem bem. Estão bem.

(1)

A VIDA... COMO SUPORTAR A VIDA
TÃO DESUMANA QUANTO ELA SE APRESENTA?
BASTA POR FIM A TUDO ISSO!
A SOCIEDADE NÃO ME REPRESENTA!!!
JÁ PENSEI EM PROCURAR UM AMIGO EM
BRASILIA, ADUELAS COMUNIDADES QUE EXISTEM,
ESPERAM A CHEGADA DE EXTRANHEIRISTAS! SO
PARA FUGIR DA SOCIEDADE.

ABORTEI!!!

LA TAMBÉM HABITAM HUMANOS. EU NÃO
SUPORTO OS HUMANOS PORQUE ELES SÃO DESU-
MANOS.

ISSO É UMA REFLEXÃO...

JÁ PROCUREI EXP. (APÓS NO LUGAR DE
CINCO, MAS NÃO ENCONTREI CONSOL. ELES
ME ENSINAM QUE O PION DOS CASTIGOS
ÉLA JUSTAMENTE PARA O "PELODOR" QUE
EU QUERO COMETER AGORA!

VOU ME MATAR!

VOU ME MATAR!!!

VOU ME MATAR PORQUÊ!

ISSO SERIA UMA CARTA DE DESPÉDIDA?

PARA QUEM INTERESSANTE?

JÁ ESTOU MELHOR CILLO VIVO SO NA
ALGUM TIEMPO.

TENTEI ME ENTORPECER DE SUBSTÂNCIAS
PARA NEUTRALIZAR OS MEUS CONFLITOS
E CONFLITANTES PENSAMENTOS.

Porém quando o efeito passava,
A NECESSIDADE MORAL ERA INSUPORTÁVEL!

(2)

POR ISSO NÃO QUERO MAIS ME ENTORPE-
CER! A FUGA DA FUGA DA FUGA... FUGA
DE TODAS AS QUAISQUER RESISTÊNCIAS!

UM FIM NA CARTA?

NÃO!

VÁ POSSO UMA ALMA.

TEMO PAVOR DE SANGUE...

TALVEZ COMO UMA CARTA JÁ FEITA DE
BENZO DIAZ PÁVLOS SERIA A SOLUÇÃO.

ISSO CAUSARIA UMA PARADA RESPIRATO-
RIA, JÁ ME EXPLICAR É MUITO CEN-
TO. VÁ TER, QUE NÃO ME REPRESENTA
DO QUE VOU FAZER!

NÃO SEI UM SUICIDA COMO EU!

TENTEI A CARTA ME EXPLICAR ISSO!

TEMO QUE SEJA UM SUICIDA COMO EU!

EXISTEM ALGUEM QUE SE ENTORPECEM
DE COMPARAÇÕES E SE ENTORPECEM...

O ENTORPECEMENTO MALDITO DA RESISTÊNCIA
TEM!

EU SO QUERO QUEM QUERO SUSPENSÃO

PORTANTO JÁ ESTÁ DECIDIDO.

30 COMPARAÇÕES DE 2H6 DE ALPRAZOLAM
SERIA SUFFICIENTE PARA QUE EU TENHA UMA
PARADA RESPIRATÓRIA.

NOSSOS PAIS, TEMO QUE ENTORPECEM
O PRÓPRIO FILHO.

NOSSOS SOBRINHOS E FILHOS, A DON PAI
SARÁ MAIS PAÍDIO.

MUITA BELA E AMADA ESPERA...

O QUE DIZER-LHE MAIS DO QUE

(3)

EU A AMO INCONDICIONALMENTE, E ESSA AMO-
TUDÉ A LIBERTADE?

ESTÁ DECIDIDO.

ELA LOGO ASSUMIRÁ OUTRO COMPROMISSO,
E ASSIM SERÁ O CONSÓLIO DE ADMINISTRAR OS
MEUS DIREITOS AUTUAIS, POIS ASSUMIRÁ O MAI-
OR DOCUMENTO NO CASAMENTO.

(CONTINUA) O NATIMÓRIO!

SIM, ESTÁ MAIS QUE DECIDIDO!!!

ADEUS A TODOS!

PRONTO OS COMPARAÇÕES ESTÃO NA ALTA,
MÁS, JÁ TO MEI AMEÇADO DELES... 15. O
ESTÁBILIZADOR AMARRO!

FACTAM MAIS 15.

PRONTO JÁ OS TO MEI. MINHA VIDA
ESTÁ CONECTADA A FICAR TUA, DESLIGADA.

ME DEIXEM

das coisas

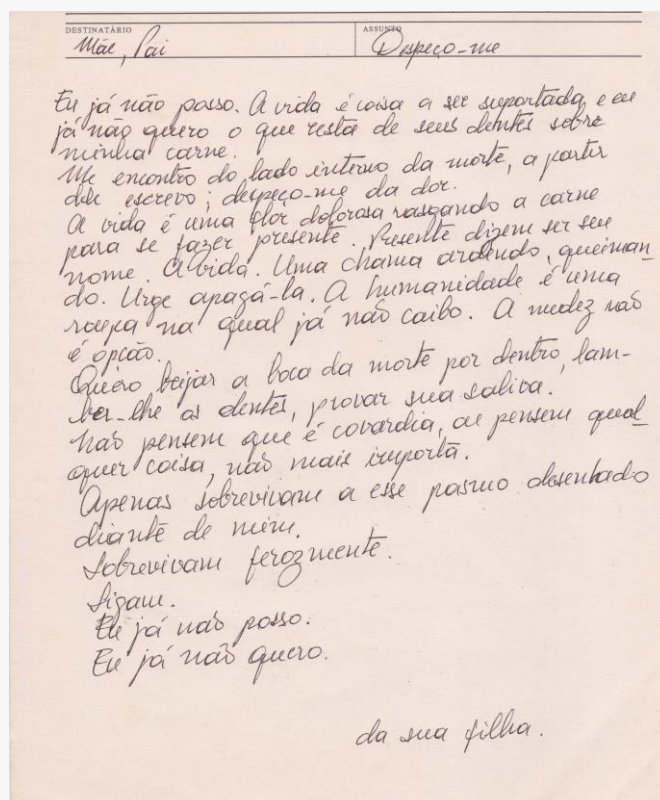


Figura 37. Júnior Suci – **Últimos gestos**, 2018.

Grafite e caneta sobre papel, dimensões variáveis.

É válido ressaltar que o espaço entre a intenção do artista e o resultado de seu trabalho pode ser habitado pelos acasos aceitos pelo autor, pelas surpresas surgidas no decorrer da execução da obra e pela transformação estética ocorrida no processo do que se espera do objeto finalizado. Ou seja, o artista não tem total controle sobre os resultados surgidos durante seu caminho de produção e assim a obra em progresso incorpora certos desvios que são sempre bem vindos na produção artística. Como nos coloca Ostrower (1990): “A criação é um movimento que surge na confluência das ações da tendência e do acaso”.

Dado o período largo de tempo entre os primeiros ensaios e as elaborações já alcançadas, distanciar-se cronologicamente deste projeto em questão me faz considerar o fato de, como artista, optar conscientemente por tratar dos mesmos assuntos ao longo dos anos. Entendo que esta operação me permite operar um processo de idas e vindas, inter e transcomunicacional, uma vez que minhas ações artísticas também estão sempre em diálogo com outros trabalhos já realizados e em processo de realização, através de citações, referências, sobreposições, relações em rede.

Partindo do ponto deste particular procedimento criativo, esse distanciamento me

permite também a concordar com o cineasta georgiano Otar Iosseliani: “Os artistas encontram muitas vezes soluções semelhantes para problemas semelhantes, mesmo que vivam em épocas distintas e sítios distintos” (2008, n.p.) e também com o artista francês Christian Boltanski, quando avalia: “Na vida do artista, há sempre uma espécie de *choque emocional* ou, como se diz na psicanálise, um trauma. E, depois disso, durante toda a vida, ele trabalha a partir desse trauma”⁴¹ (2012, n.p.).

A constante perseguição por determinados temas e discussões através da produção poética é uma característica particular que pude compreender em minha produção que me leva ao encontro de outros artistas. Enquanto é possível verificar processos criativos que expandem os recortes temáticos e experimentações estéticas que pratico, ano após ano, também acabo por conhecer artistas, em diversas áreas de atuação, que prosseguem com suas pesquisas direcionadas a um único tema e que assim me alimentam como comuns ao propósito desta investidura no campo artístico. De modo semelhante, sigo no encalço dos mesmos conceitos e assuntos desde o início do meu percurso. Penso que nenhuma abordagem ou recorte temático possível de ser eleito dentre as coisas deste presente mundo é esgotável. Pelo contrário, não há desfechos ou limitações naquilo que, sobretudo, diz respeito às ações e gestos humanos.

Tal método insistente verticaliza o meu processo de produção, possibilitando adentrar nas minhas motivações e descobrir facetas diversificadas nas questões presentes nos trabalhos. A escolha particular de uma metodologia pelo artista é comentada por Tarkovski:

O artista nunca vai em busca do método pelo método, ou apenas em nome da estética; ele é dolorosamente forçado a desenvolver o método como um meio de transmitir com fidelidade a sua visão de autor acerca da realidade. (2010, 120)

Nesta indagação pela metodologia mais pertinente à minha prática artística é que posso apontar a presença da potência estimuladora das narrativas. Elas, por sua vez, estão condensadas numa palavra, frase ou imagem de um gesto presenciado ou vivido e que orientam a construção dos trabalhos poéticos. Tais narrativas se manifestam na frequente característica sequencial da minha produção, ponto que reforça os argumentos apresentados ao seguir para a repetição dos conceitos e suas pequenas variações contidas em cada imagem que integra as séries e cada série que integra o projeto expositivo. Para conseguir tal estado de reforço e

⁴¹ Para o médico, psiquiatra e criador da psicanálise tcheco Sigmund Freud, o trauma pode trazer efeitos tanto negativos quanto positivos. Interessante notar a relação que Boltanski estabelece com a ideia de trauma na psicanálise, que pode ser vinculada à característica da repetição e insistência promovida pelo traumatizado com o intuito de reviver seu choque emocional.

potência narrativa, portanto, procuro apresentar toda a concentração de expressividade na junção de cada parte do projeto, como uma reunião de vozes que expõem as facetas do mesmo assunto e tentam destacar as faces do mesmo objeto abordado. Um encontro de perspectivas no qual as particularidades e variações pautadas sobre a mesma questão, entrega um debate possivelmente mais sólido.

ÚLTIMAS PALAVRAS

*Término de leitura
de um livro de poemas
não pode ser o ponto final.*

Waly Salomão, em *Tarifa de embarque*, 2020

A partir da análise dos trabalhos produzidos desde o início da minha trajetória artística de modo geral, e das séries criadas durante o período da pesquisa de doutoramento, de modo mais pontual, foi possível identificar elementos recorrentes e persistentes neste longo processo de pesquisa e produção. São eles: o corpo, o gesto, os objetos, os planos-detulhe, e a acromia. Estes elementos são presenças fixas ao longo de meu percurso artístico e desta forma, ocuparam parte significativa do tratamento aplicado à compuseram a presente pesquisa, sob um ponto de vista pontual e geral que visava, discuti-los e sobretudo relacioná-los. O aprofundamento em seus sentidos plástico e conceitual acaba por transbordar o debate acerca dos suportes ou técnicas utilizados na concretização de um projeto de trabalho propondo o olhar em contínuo desenvolvido nos capítulos deste estudo.

Partindo dessa premissa, temos que se o pensamento sobre o que era classificado como desenho ou vídeo me rondava na realização de determinados trabalhos como espécie de certeza originária, a análise sistematizada e mais delongada pela experiencia de novas e sucessivas séries fez com que este pressuposto se dissipasse, pulverizando-se sobre todos os conjuntos de produções por meio de uma ideia central que se condensa a partir de que, no final das contas, todas as produções vão integrando projetos maiores e contíguos, senão contínuos entre cada série criada. Em outras palavras, é na ação de criar e fazer surgir linhas à grafite sobre papel ou imagens captadas pela câmara de fotografia ou vídeo que pode residir o argumento que alarga as nomenclaturas técnicas mais frias, geralmente aplicadas aos trabalhos para assim classificá-los e a desconfiança nesta ordem primeira se firma, então, na amplitude possível da noção de uma ação disparadora do processo de criação das ideias, já antevista nos primeiros trabalhos, por meio da ideia de um desenho-ação.

Ana Leonor Madeira Rodrigues faz dois comentários pertinentes a essa descategorização e ampliação dos conceitos que concernem ao desenho: “Desenhar extrapola toda e qualquer definição para se restringir ao conceito, e o que sobra é uma ‘ideia de desenhar’ em que o instrumento é qualquer, e apenas o gesto permanece” (2003, 117) e completa: “A câmara é o meu lápis, o meu lápis pode ser uma atitude conceitual e já nem gesto é, e, agora,

toda a ação pode tornar-se desenho.” (2003, 118). Deste modo, cabe destacar a importância da reflexão em torno de um processo criativo que acaba diluindo certos limites no momento do fazer naquilo que concerne às técnicas desde sempre reconhecidas e empregadas pelo campo artístico. Limites esses que podem confinar a potência de uma ideia e de uma narrativa quando levados à cabo pelas características visuais das linguagens utilizadas.

Importa considerar que no caso do processo analisado, não se trata exatamente de um hibridismo técnico ou de suportes híbridos, mas da possibilidade na criação que não se detém diante do material escolhido. Agir com a câmera ou com o lápis é uma seleção que faço considerando as sensações pretendidas para se trazer à tona quando elaboro um projeto que abarca vários trabalhos que se apresentam em conjunto.

Dessa maneira, a investigação sobre o processo de criação e produção poética, possibilitou apresentar algumas pistas que ampliaram meus procedimentos artísticos enquanto artista. Pensando acerca da metodologia utilizada na construção poética dos trabalhos, creio ser digno de nota aquilo que Bresson afirma aos artistas: “Cave sua sensação. Olhe o que há dentro. Não analise com palavras. Traduza-a em imagens irmãs, em sons equivalentes. Quanto mais nítida ela é, mais seu estilo se afirma (estilo: tudo que não é a técnica)” (2005, 51).

Posso constatar que a busca por essa nitidez em relação às equivalências entre os trabalhos expostos e analisados nesse texto, visando com isso adentrar um pouco mais as nuances que compõem as particularidades de minha metodologia e processo de pensamento e produção artísticos, construiu-se no através de idas e vindas na análise das imagens e das ideias que delas surgem. Mirando mais bem compreender esse método, foi que pude constatar que, se na gênese da criação de um trabalho o que é primeiramente levado em conta são as coletas de gestos presentes em minha rotina ou na rotina do outro ou ainda nas encenações trazidas pela arte cinematográfica que acompanha boa parte de meus interesses poéticos e estéticos, principalmente movidos pela relação desta linguagem com o corpo ou com objetos do cotidiano, assim como igualmente podemos identificar neste campo criativo as anotações de palavras, frases e expressões. É desse modo que então é possível pensar que já não existiria, inicialmente, uma hierarquização clara e legitimada de uma expressão em relação à outra. Essa certa horizontalidade proposta ao longo da pesquisa aliada à necessidade constante de potencializar aquilo que os recortes temáticos têm a sugerir, parecem estar presentes na produção de trabalhos sequenciais, desde as primeiras produções. A partir daí, o que posso ponderar em relação a esse processo criativo é que a escolha pela sequencialidade, na tentativa de reiterar os conceitos atribuídos às imagens e às narrativas nelas presentes, extrapola as próprias séries de trabalhos para então se projetarem em outros trabalhos. Em outras palavras, a preferência por trabalhos

sequenciais permite o transbordamento das relações contidas entre eles mesmos para outros trabalhos de outras sequências.

Deste modo, considero que, se há o desejo de sublinhar cada vez mais as temáticas trazidas pelas produções por meio dessas contaminações entre os trabalhos produzidos e os trabalhos em processo de construção, o que acaba por ser revelado, em minha trajetória criadora, é um esquema de ramificações no qual os trabalhos estão sendo construídos para, por sua vez, constituírem um grande trabalho, um conjunto maior. Assim é que encontro *lócus* ideal para sugerir que o processo composto por todos os elementos trazidos nesse texto dilui certas classificações de linguagem e técnica para tornar-se uma coisa única. Em outras palavras, nesse mergulho realizado pelas análises, referências teóricas, declarações de outros criadores e principalmente pela vivência dos processos de construção de meus próprios trabalhos e exposições, posso acrescentar que a execução dessas imagens, independentemente da ordem temporal como são construídas, estabelecem um método de ação que sempre considera a ideia ou a narrativa que é tratada para se efetivar.

Se o que ocorre por dentro das imagens está diretamente relacionado às ações dos gestos humanos e dos objetos sobre o corpo, temos que tais abordagens temáticas acabam contagiando o próprio modo de pensar e fazer os trabalhos: minhas ações se concentram no gesto da pose e no gesto do traço, nos movimentos faciais captados pela câmera para se tornar imagem, nas máximas declaradas e vinculadas às imagens, seja dentro ou fora da cena construída.

Assim, todo gesto captado e (re)produzido, bem como toda a ação impressa pelos objetos ou pelas palavras, transmutam-se em situações de (atu)ação, em conjunturas de desempenho e conduta dos elementos que colaboram com a construção das imagens. Há objetos fotografados e impressos no mesmo espaço de composição na folha na qual se apresentam linhas à grafite, agindo entre si, circulando o núcleo temático guardado em sua lógica interna ou imagens em preto-e-branco projetadas sobre papéis emoldurados que apresentam formas feitas à caneta-nanquim, nas quais não é possível saber qual elemento do trabalho (as linhas sobre papel ou a imagem digital projeta sobre ele) age sobre qual (PITTA, 2010), numa alusão à interdependência de cada modo de registro, de cada vertente de aparição das formas produzidas, que, juntas, tornam-se integradas, sem separações, únicas.

Como tratado anteriormente no capítulo 1, as atuações entre corpo e objeto contidos nas imagens, propõem evitar o protagonismo de um sobre o outro ou de uma superioridade em

um dos lados. Essa relação sobre possíveis ações mais certas⁴² é esmaecida, e a tensão do gesto que é apresentado torna-se o centro do trabalho. E é essa tensão que alimenta o caminho que se entende que supera a imagem individual para então seguir em direção ao procedimento de criação integral, contagiado pelo modo de pensar e fazer cada imagem e pelo modo de captar e contextualizar as narrativas que intenciono trazer à tona.

Ações narrativas que perseguem os pontos recorrentes do trabalho, dando origem aos desenhos-ações, vídeos-ações, fotografias-ações, e certos diálogos com a performance (ou interpretação, encenação) a partir de, por exemplo, gestos realizados por mim, no espaço do ateliê, para serem registrados em imagens. Tal performatividade é tratada por Marcondes do seguinte modo:

Desenvolvendo um trabalho que tem como eixo de discussão direta a relação entre a linguagem da performance e o ato de desenhar, temos o artista Júnior Suci. Reproduzindo em pequenos desenhos performances feitas solitariamente, o artista acaba problematizando alguns lugares-comuns do gênero e relativizando a ponte entre ação e registro. Com Suci, a relação entre o gesto do desenho e a projeção que realiza por parte do observador é potencializada. (2013, 7).

Por isso, a ideia de um trabalho de ação é o escopo para uma produção de imagens⁴³ na qual o agir humano, através de seus gestos e sua relação com objetos, abarca diferentes meios expressivos e modos de registro⁴⁴.

Todas essas considerações apontam, por fim, na direção dos diálogos, da diluição de fronteiras classificatórias e dos grandes projetos que só podem ser possíveis de serem realizados quando então os trabalhos em construção estão submetidos à sua ideia central, surgida inicialmente. Salles reforça que

Cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade for levada às últimas consequências, pode-se pensar cada obra como um rascunho ou concretização parcial deste grande projeto. (2013, 46).

⁴² A ideia de um gesto com finalidade específica ou um resultado positivo e certo também é colocada em xeque no vídeo do artista belga Francis Alÿs *Sometimes doing something leads to nothing* [Às vezes fazer alguma coisa não leva a nada], de 1997. Nele, o artista percorre as ruas da Cidade do México por 9h seguidas empurrando um grande bloco de gelo até que esse o derreta.

⁴³ O filósofo e escritor Jean-Paul Sartre declara: “A imagem é um ato e não uma coisa”. (2008, 137)

⁴⁴ Apesar das noções trazidas pela artista Regina Melim em seus estudos acerca da performance nas artes visuais, suas reconstruções, e em especial o processo de documentação da performatividade, me furto, em meu trabalho, de adotar tais reflexões pelo fato de não reconhecer, na presente produção, esse modo de procedimento.

É na questão do que pode ser chamado de “grande projeto” que trago a preferência por atuar a partir de uma referência que contemplará diversos trabalhos. Tomando um conceito captado de uma imagem, uma cena, uma situação cotidiana ou palavras) como espinha dorsal sobre a qual se engendram um conjunto de trabalhos, pode-se então sugerir que é na criação de um projeto expositivo que os projetos artísticos de cada trabalho se constituem. Assim, capturo a ideia de “grande projeto” para revelá-lo como um “projeto expositivo”. Minha definição sobre esta abordagem para a produção, apresentação e conceituação trazidas por tal dessa metodologia, visa um grande encontro entre trabalhos, à uma congregação de fragmentos que montam uma narrativa na qual cada um deles sugerem os desdobramentos possíveis daquilo que é abordado.

Voltando à questão hipotética trazida na introdução deste estudo, advinda da narrativa central que desejo explorar pelos e nos trabalhos e, portanto, originada na construção de projetos de exposições para então iniciar os trabalhos artísticos, vale sublinhar esse processo que se firma no método de partir, efetivamente, da concepção geral para a qual se pretende apontar com os trabalhos a serem produzidos. Para melhor alinhar essa possibilidade de retorno à hipótese levantada, faz-se necessário apresentar um projeto em fase inicial no momento de escrita desta tese.

Semelhantemente ao que ocorreu no já citado projeto concretizado “À mão livre”, a criação ainda não iniciada de novos conjuntos de trabalhos para constituir uma possível exposição parte da expressão popular “por um fio”⁴⁵. Tais palavras, assim anotadas, são o alicerce para se erguer construções poéticas por meio de trabalhos que serão realizados. Para tanto, então, são anotadas ideias de novas imagens, considerando os possíveis significados dessa expressão que intitulará o projeto geral – que, nesse recorte, chamo de projeto expositivo. A ideia de estar por uma pequena distância, ou “estar por pouco”, trazida pela expressão, me estimulou a pensar em trabalhos cuja intenção é a de enxergar a relação entre corpos e objetos sob a lente do limite, do constante estado de alerta e também da fragilidade emocional perante o cotidiano. Até o momento presente, tal expressão desembocou na anotação de três projetos artísticos, isto é, de trabalhos, que ainda não foram iniciados: o primeiro consiste numa imagem de rede, que será feita à grafite sobre papel; fios de rede semelhantes aos que compõem as estruturas nos jogos de futebol (o gol) e voleibol (a rede), mas em estado de desmanche. Rasgada em duas partes, suas metades ainda se mantêm unidas apenas por um único fio de nylon. Tal fragilidade, que pode resultar na total degradação de sua estrutura, pode sugerir uma

⁴⁵ Na definição trazida pela Infopédia, a expressão denota “estar em grande risco, estar por pouco” e na versão do Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, significa “Por um triz; por quase nada”.

tensão quando comparada às redes de proteção nas janelas dos domicílios. A segurança guardada no possível impedimento de um animal doméstico ou de um bebê que possam escapar pelas áreas abertas de uma residência, nessa situação precária, se transforma em um perigo eminente.

O segundo trabalho foi iniciado a partir de um formulário, compartilhado via redes sociais, que contém cinco questões para serem respondidas num prazo de trinta dias, de forma anônima: “Qual objeto cotidiano pelo qual você sente grande apreço e amor?”, “Justifique o motivo desse amor em relação ao objeto citado acima”, “Qual objeto cotidiano pelo qual você sente grande desprezo e ódio?”, “Justifique o motivo desse ódio em relação ao objeto citado acima” e “Que objeto você gostaria que existisse - mas que ainda não há no mundo concreto? Descreva-o” foram as perguntas lançadas ao público para, após a relação das respostas compiladas, a gravação de um vídeo seja realizada. O trabalho tem como intenção exibir imagens do meu corpo em momentos positivos, de afeto com os objetos listados, através de afagos, abraços, beijos, etc e também por imagens nas quais meu corpo surge em batalha com os objetos apontados de forma negativa, por meio de socos, marteladas, quebras, etc.

O terceiro, por fim, será uma série de imagens registradas pelo smartphone, de locais urbanos onde são apresentados letreiros e informativos cujas palavras se mostram incompletas – seja pelo desgaste, seja pela decadência material das letras que compõem a mensagem: letras em neon apagadas, letras adesivadas descascadas ou ausentes, etc. Intitulado “Palavra impedida”, a série de imagens será impressa em pequeno formato, colocando a palavra incompleta como uma ameaça à plena comunicação humana. Tais letras, produzidas em materiais diversos, são pensadas como objetos falhos, elementos mortos dentro do conjunto alfabético. Mais uma vez, a intenção de trazer situações à beira do estrago, da ausência e, porque não, do perigo, será mote principal para a elaboração dessa sequência.

A descrição desses trabalhos que ainda serão concretizados pode ser um aditivo para ajudar a compreender as operações utilizadas em meu processo de criação poética após as análises realizadas ao longo desse estudo: nesse caso, comentar acerca daquilo que efetivamente ainda está por vir, legitima todo o procedimento adotado na produção dos meus trabalhos artísticos, e que, de modo ainda mais recorrente e constante, são formulados a partir de um conceito que considera conjuntos de peças.

No decorrer da presente escrita, o pensamento e produção artísticos se elaboraram concomitantemente – fato que pôde colaborar nas reflexões aqui desenvolvidas: na dinâmica utilizada para a construção desse texto, procedeu-se análise tomada a partir de uma lente externa à imagem, depois disso, a análise mira os apontamentos internos que os trabalhos sugerem para

então alinhar os modos de operação que executo de forma a apontar as considerações acerca do movimento de idas e vindas, do diálogo e das imagens complementares.

Vale retomar a reflexão de Cauquelin acerca da mobilidade das partes que integram uma totalidade:

Essa maneira de ir construindo gradualmente a lógica das interpretações para um campo, lógica sempre retomada, inacabada por essência, corresponde à composição de obras que reivindicam pertencer ao aberto, ao inacabado, ao processo em vias de se realizar. (2008, 187).

A condição de inacabado, tão abordada na crítica genética e potencialmente presente em cada produção artística que realizo, se faz evidente nesse permanente fluxo de diálogos estabelecidos entre os projetos expositivos, pensados como um encontro de imagens, e os projetos artísticos de cada trabalho e imagem, esses pensados individualmente.

Nesse encontro entre trabalhos, os escólios se destacam como um fator recorrente na produção. Trabalhos visuais que comentam outros trabalhos visuais no mesmo espaço expositivo é uma característica que Farocki defendia em suas produções audiovisuais a partir de quando começou a trabalhar dois monitores em sua edição:

[...] você já tem alguma coisa e você pode começar a pensar o que vai se encaixar com ela, qual vai ser a próxima imagem. Você pode comparar imagens de fato, comentar imagens com outras imagens, que é uma coisa que eu amo fazer. (2015, 195)⁴⁶.

Além de Farocki, os cineastas Chris Marker, Robert Bresson e Jean-Luc Godard abordam a ideia da junção de imagens, entendida como edição, como um mecanismo que propicia os diálogos, comentários e assimilações variadas e possibilita encontrar o destino (GODARD, 1998, 244). De acordo com Didi-Huberman, esses diretores cinematográficos fazem com que suas montagens promovam maior grau de intensidade em suas imagens (2020) e declara:

Godard (...) só vê e só constrói imagens plurais, isto é, imagens captadas nos seus efeitos de montagem. A grandeza do cinema - mas também a da pintura, que, tal como Eisenstein, ele reconhece ser capaz de fazer grandes montagens - consiste em ter feito florescer esta pluralidade. (2020, 194)

⁴⁶ O cineasta também aponta acerca das imagens que seguem juntas e funcionam como comentários mútuos: “Em 1975, quando Godard fez *Numéro Deux*, um filme realizado em 35 mm onde são mostrados (quase sempre) dois monitores de vídeo, tive a certeza de que se estava colocando em cena uma nova experiência na ilha de edição de vídeo, a comparação de duas imagens. O que essas duas imagens compartilham? O que uma imagem pode ter em comum com outra?” (2013, 115).

É sob essa perspectiva da montagem que as coletas, alusões e estímulos que recebo acerca das abordagens que escolho tratar nos trabalhos e que estruturam conceitualmente minha produção, transformam-se em sensações e narrativas que, por fim, são norteadoras para a criação de novos trabalhos.

E é nesse ponto que posso propor a ideia de que todos os elementos que constituem meu processo criativo podem ser tomados como uma ação poética na qual a realização de produções de imagens ocorrem sempre em projeção: seja sobre outros trabalhos, seja sobre imagens integram meu repertório como artista. Não somente, são nessas projeções, que, uma vez concretizadas e apresentadas na mesma exposição, que a totalidade surgida pelos diálogos carrega a multiplicidade. Como discorre Deleuze:

Já não acreditamos nesses [...] fragmentos que, como os pedaços de uma estátua antiga, esperam ser completados e reagrupados para comporem uma unidade que é, também, a unidade de origem. [...] Só acreditamos em totalidade *ao lado*. E se encontrarmos uma totalidade ao lado das partes, ela é um todo dessas partes, [...] uma unidade de todas essas partes [...]. (2011, 62).

Portanto, cada projeto artístico, sendo parte de um projeto expositivo durante sua criação, guarda em si a narrativa que intenciono apresentar. São nessas ações do fazer que se projetam entre si, que reside a particular preferência pela construção de conjuntos – e, portanto, de um grande encontro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Rafael de. **A poesia e o banal nos modos de fazer**. Em questão, Porto Alegre, v. 17, n. 12, p. 229-246, jan/jun. 2011..
- AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável (Cinema e Pintura)**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BAKHTIN, M. M. **Questões de literatura e de Estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec-UNESP, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BORGES, Jorge L. **Conversaciones com Borges**. Buenos Aires: Atlantida, 1984.
- BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005. CANETTI, Elias. **Massa e poder**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- CANTON, Kátia. **Corpo, identidade e erotismo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins, 2008.
- CHIARELLI, Tadeu. **Meus pequenos talentos**. São Paulo: texto crítico integrante da exposição O agora, o antes, retrospectiva comemorativa dos 50 anos do MAC USP, 2013.
- COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Recife: Massangana, 2006.
- DERDYK, Edith. **Entre as medidas do enunciado e a potência do desejo**. São Paulo: Catálogo da exposição realizada na Galeria Mezanino, 2009.
- DELEUZE, Gilles. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1/ Gilles Deleuze e Félix Guattari**. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.
- ESPOSITO, Roberto. **As pessoas e as coisas**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

FAROCKI, Harun. **A máquina sempre quer algo de você**. Entrevista com Harun Farocki. In: Devires, v.12. Belo Horizonte, 2015, p. 195. Entrevista concedida a Ednei de Genaro e Hermano Callou.

_____. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

FELLINI, Federico. **Entrevista sobre cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986a.

FREITAS, Douglas de. **Película**. São Paulo: Texto crítico da exposição realizada na Galeria Virgilio, 2012.

FURLANETO, Audrey. Christian Boltanski traz ao Rio suas obras que discutem a ação do aleatório sobre a vida. **O globo**. Rio de Janeiro, 17 mai 2012. Caderno Cultura. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/christian-boltanski-traz-ao-rio-suas-obras-que-discutem-acao-do-aleatorio-sobre-vida-4918560>>

GIOIA, Mario. **Ineficiências**. São Paulo: Texto crítico da exposição realizada na Galeria Virgilio, 2015.

GODARD, J.-L. **Le montage, la solitude et la liberté**, in Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II, A. Bergala (org.). Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Escrituras Editoras, 2009.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

HANEKE, Michael. **Nazismo e perversões do fanatismo**. Disponível em

<http://www.dpnet.com.br/includes/imprimir.asp?url=http://www.dpnet.com.br/2010/02/19/viver2_0.asp 2010> 2010.

JACOB, I. Reencontro com Irène Jacob. MK2 S.A.:2005. 1 DVD extras.

JANEIRO, Pedro Antônio. **O papel do desenho**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2013.

JR, Luis Carlos Oliveira. **Gritos e Sussurros**. Disponível em

<<http://www.contracampo.com.br/74/gritosesussurros.htm>.> s.d.

JUNG, Carl G. **O Eu e o Inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 2008.

KIESLOWSKI, K. **A lição de cinema de Kieslowski**. MK2 S.A.: 2006. 1 DVD extras.

KOSUTH, Joseph. **A arte depois da filosofia** in FERREIRA, G.; COTRIM, C. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MACHADO, Jorge (org.) **Vocabulário do roteirista**. Disponível em:

<<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>> s.d.

MARKS, Laura. **The skin of the film**. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.

NICK. **Crítica: acordar para a vida**. Disponível em: <<https://www.planocritico.com/critica-acordar-para-a-vida-waking-life/>> 2018

NUNES, Fábio Oliveira. **Mentira de artista: arte (e tecnologia) que nos engana para repensarmos o mundo**. São Paulo: Cosmogonias Elétricas, 2016.

OLIVEIRA, Laís Ferreira. **A vida e o cinema não podem ser separados” – entrevista com Anocha Suwichakornpong**. Disponível em: <<https://revistamoventes.com/2017/07/02/a-vida-e-o-cinema-nao-podem-ser-separados-entrevista-com-anocha-suwichakornpong/>> 2017

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2014.

MAFFESOLI, Michel. **A conquista do presente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

MARCONDES, Renan. **Do projeto à expansão: desenho em percurso na arte performática**. eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 7, nov. 2013. ISSN: 2316-8102.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. **Cheiro de goiaba**. Rio de Janeiro: Record, 1982.

PALLASMAA, Juhani. **As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na arquitetura**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PEDROSA, Leonardo Bomfim. **Moderno descoberto por filmes que pensam o cinema de Lumière ao pós-guerra**. Porto Alegre: PUCRS, 2012. 134 f. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2012.

PEQUENO, F. **Minhas pequenas vitórias**. Rio de Janeiro: Catálogo da exposição realizada no Instituto Brasil-Estados Unidos, 2011.

PICASSO, Pablo. **O pensamento vivo**. São Paulo: Martin Claret, 1985.

PITTA, Fernanda. **Necessidade do objeto**. São Paulo: Catálogo da exposição realizada no Centro Universitário da USP Marília, 2011.

POR UM FIO. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**, Lisboa: Priberam, 2008-

2021, Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/por%20um%20fio>>. Acesso em: 01/09/2021.

_____. In: **Infopédia Dicionários Porto Editora**. Porto: Porto Editora, 2003-2021.

Disponível em:

<<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/fio?express=por+um+fio>>. Acesso em: 01/09/2021.

PRADO, Laura. “Histórias Proibidas” traz universo podre de Todd Solondz. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 22 out. 2001. Caderno Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica/ult569u393.shtml>>

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RODRIGUES, Ana Leonor Madeira. **O observador observado**. Caleidoscópio: Casal de Cambra, 2016.

RODRIGUES, Chris. **O Cinema e a Produção**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

RILKE, Rainer Maria. **Auguste Rodin**. New York: Archipelago Books, 2004.

SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2013.

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SERRA, Richard. Heloisa Espada (org.) **Richard Serra: escritos e entrevistas (1967- 2013)**. São Paulo: IMS, 2014.

SIMONDON, Gilbert. **Individu & sa genèse physico-biologique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

STARACE, Giovanni. **Os objetos e a vida: reflexões sobre as posses, as emoções, a memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

SUCI JÚNIOR, José Carlos. **Gestos em close-up: por um desenho aproximativo**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2016.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

VIEIRA, Flávia Manuela Ferreira. **O artista contemporâneo enquanto artesão - a presença do fazer manual na arte**. Campinas: UNICAMP, 2019. 342 f. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes) – Universidade Estadual de Campinas, 2019.

.