



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

RAFAEL SCHEIBE COUTINHO

INQUIETUDES COTIDIANAS: MITOPOÉTICA EM CADERNOS, LIVRO DE
ARTISTA E DESDOBRAMENTOS

*EVERYDAY CONCERNS: MYTHOPOETICS IN NOTEBOOKS, ARTIST'S
BOOK AND DEVELOPMENTS*

CAMPINAS

2023

RAFAEL SCHEIBE COUTINHO

INQUIETUDES COTIDIANAS: MITOPOÉTICA EM CADERNOS, LIVRO DE
ARTISTA E DESDOBRAMENTOS

*EVERYDAY CONCERNS: MYTHOPOETICS IN NOTEBOOKS, ARTIST'S
BOOK AND DEVELOPMENTS*

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: PROFA. DRA. MARTA LUIZA STRAMBI

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO RAFAEL SCHEIBE
COUTINHO E ORIENTADO PELA PROFESSORA DRA.
MARTA LUIZA STRAMBI.

CAMPINAS

2023

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Marisa Cristina Pereira - CRB 8/6558

C837i Coutinho, Rafael Scheibe, 1983-
Inquietudes cotidianas : mitopoética em cadernos, livro de artista e
desdobramentos / Rafael Scheibe Coutinho. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Marta Luiza Strambi.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Arte. 2. Crítica - Aspectos sociais. 3. Livros artísticos. 4. Desenho. 5.
Cadernos. 6. Instalações (Arte). I. Strambi, Marta Luiza. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Everyday concerns : mythopoeitics in notebooks, artist's book and
developments

Palavras-chave em inglês:

Visual Arts
Criticism - Social aspects
Art books
Design
Notebooks
Installations (Art)

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Doutor em Artes Visuais

Banca examinadora:

Marta Luiza Strambi [Orientador]
Rachel Zuanon Dias
Marcel Alexandre Limp Esperante
Robson Xavier da Costa
Claudio Lima Ferreira

Data de defesa: 22-11-2023

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-0388-8976>
- Currículo Lattes do autor: <https://lattes.cnpq.br/4386406279739712>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

RAFAEL SCHEIBE COUTINHO

ORIENTADOR(A): PROFA. DRA. MARTA LUIZA STRAMBI

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. MARTA LUIZA STRAMBI
2. PROFA. DRA. RACHEL ZUANON DIAS
3. PROF. DR. MARCEL ALEXANDRE LIMP ESPERANTE
4. PROF. DR. ROBSON XAVIER DA COSTA
5. PROF. DR. CLÁUDIO LIMA FERREIRA

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 Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 22.11.2023

Dedico este trabalho à Carolina, o grande amor da minha vida.

Aos meus pais Paulo e Mascléa, por serem sempre um farol em meio às inquietudes da vida.

Aos meus filhos Rafaela e Filipe que, com o olhar puro de criança, me admiram e ficam cheios de curiosidade enquanto desenho e escrevo.

AGRADECIMENTOS

Nesse caminhar, agradeço imensamente à professora e artista Dra. Marta Luiza Strambi, por me orientar, ajudar, enxergar e a expor as potencialidades que estavam ocultas dentro de mim.

Agradeço também aos professores membros da banca, sobretudo à Dra. Rachel Zuanon Dias e ao Dr. Marcel Alexandre Limp Esperante por suas valiosas contribuições no exame de qualificação da presente tese.

RESUMO

A tese, intitulada *Inquietudes cotidianas: mitopoética em cadernos, livro de artista e desdobramentos*, apresenta como objeto de estudo produções artísticas realizadas por mim entre 2017 e 2023, tendo como ponto de partida desenhos e pinturas realizados nos cadernos intitulados: Caderno Vermelho e Caderno Cinza. Por mitopoética, compreende-se a reinterpretação de narrativas míticas com o intuito de explorar novas conexões com questões inerentes à contemporaneidade, propondo assim, novas perspectivas e significados por meios artísticos. Como ponto de partida, evoco alguns pilares referenciais na representação da violência dentro da História da Arte. Dentre eles configuram: Hieronymus Bosch, Francisco de Goya, George Grosz, Otto Dix, Edvard Munch e Käthe Kollwitz. O Caderno Vermelho reúne desenhos e pinturas que remetem à violência em seu sentido mais amplo, buscando referências em eventos históricos e obras que se relacionam diretamente com a temática. Desta forma, recorri ao uso da intertextualidade, ressignificando elementos e ampliando camadas de visionamento, as quais por intermédio da metáfora discutem relações de poder na sociedade contemporânea. Neste ponto, o horror é enfatizado por desenhos que figuram arames farpados e militares como elementos de coerção. Semelhantemente, o Caderno Cinza segue aprofundando a temática, mas com um viés mais psicológico, ao abordar uma sociedade cansada e colapsada pela opressão sistemática da sobrevivência econômica, num viés capitalista. Nesse sentido, os desenhos enfatizam corpos em sofrimento, grafados sobre papéis texturados que simulam as agruras deixadas pela sociedade. Em suma, ambos os cadernos se utilizam de elementos da livre-associação para abordar situações e sentimentos humanos, indo além de eventos específicos para explorar a violência intrínseca à condição humana. A partir de fotografias realizadas de algumas páginas do Caderno Vermelho, e de algumas pinturas realizadas em paralelo, surge o livro “Voo sobre Hecatombe”, o qual traz elementos textuais que, em modo de poesia, se misturam às imagens a fim de denunciar um poder autoritário sobre as massas. A personagem central da narrativa, a mosca, passeia sobre cenários desolados que apresentam corpos degenerados,

sofrendo sob o poder do totalitarismo. Em continuidade ao universo mitopoético criado, o inseto é transposto de maneira massiva nas produções em cerâmica, as quais se constituem de pequenas placas. Cada uma delas tem em sua face uma mosca esmaltada em baixo relevo, formando assim a instalação “Moscaréu”. A partir deste ponto a produção se expande ainda mais: o Caderno Vermelho, gerador de todo o processo, retorna como objeto que integra a instalação artística nomeada de “Mau-criado”. Sobre uma mobília conhecida como criado-mudo, o referido caderno se vê “inacessível” sob fios de arame farpado. Da gaveta, emergem desenhos que remetem diretamente a fotografias documentais que flagram algozes e vítimas da violência extrema. O objetivo da tese não é apenas analisar visualmente a minha produção, mas imergir o leitor nas várias camadas, texturas, abordagens e subjetividades que constituem o processo criativo, permeado de não linearidade e dicotomias, deslocando-o para a posição de interator junto a obra.

Palavras-chave: Rafael Coutinho, Artes Visuais, Livro de Artista, Crítica Social.

ABSTRACT

*The thesis, entitled *Everyday concerns: mythopoetics in notebooks, artist's book and developments*, presents as an object of study artistic productions created by me between 2017 and 2023, taking as a starting point drawings and paintings made in notebooks entitled: *Red Notebook* and *Grey Notebook*. By mythopoetics, we understand the reinterpretation of mythical narratives with the aim of exploring new connections with issues inherent to contemporary times, thus proposing new perspectives and meanings through artistic means. As a starting point, I evoke some referential pillars in the representation of violence within the History of Art. Among them are: Hieronymus Bosch, Francisco de Goya, George Grosz, Otto Dix, Edvard Munch and Käthe Kollwitz. The *Red Notebook* brings together drawings and paintings that refer to violence in its broadest sense, seeking references in historical events and works that are directly related to the theme. In this way, I resorted to the use of intertextuality, reframing elements and expanding layers of vision, which, through metaphor, discuss power relations in contemporary society. At this point, the horror is emphasized by drawings that feature barbed wire and military personnel as elements of coercion. Similarly, the *Grey Notebook* continues to delve deeper into the theme, but with a more psychological bias, by addressing a society tired and collapsed by the systematic oppression of economic survival, in a capitalist bias. In this sense, the drawings emphasize suffering bodies, written on textured paper that simulate the hardships left by society. In short, both notebooks use elements of free association to address human situations and feelings, going beyond specific events to explore the violence intrinsic to the human condition. From photographs taken of some pages of the *Red Notebook*, and some paintings made in parallel, the book "*Flight over Hecatomb*" emerges, which brings textual elements that, in the form of poetry, mix with the images in order to denounce a authoritarian power over the masses. The central character of the narrative, the fly, walks through desolate settings that feature degenerate bodies, suffering under the power of totalitarianism. In continuity with the mythopoetic universe created, the insect is massively transposed into ceramic productions, which are made up of small plates. Each of them has an enamelled fly in low relief on its face, thus forming the "*Moscaréu*" installation.*

From this point onwards, the production expands even further: the Red Notebook, generator of the entire process, returns as an object that integrates the artistic installation called "Mau-criado". On a piece of furniture known as a nightstand, the aforementioned notebook is "inaccessible" under strands of barbed wire. From the drawer, drawings emerge that refer directly to documentary photographs that capture executioners and victims of extreme violence. The objective of the thesis is not only to visually analyze my production, but to immerse the reader in the various layers, textures, approaches and subjectivities that constitute the creative process, permeated with non-linearity and dichotomies, moving him to the position of interactor with the work.

Keywords: Rafael Coutinho, Visual Arts, Artist's Book, Social Criticism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Franciso de Goya, Carretadas al cementerio, 1812 – 1814, aguafuerte, aguatinta, bruñidor, buril sobre papel avitelado, 15,6 x 20,9 cm. ..	28
Figura 2 – O Cortejo Triunfal do Carro do Feno, painel central do tríptico "Carro do Feno", óleo sobre madeira, 135 x 100 cm, 1500-02.....	30
Figura 3 – Rafael Coutinho, Foreign general, 2018, Caderno Preto: grafite e tinta látex, 27 x 20,5 cm.	32
Figura 4 – Otto Dix, Dead sentry in the trenches, 1924.....	33
Figura 5 – George Grosz, Gevatter Tod, 1916, grafite sobre papel, 28,6 x 22 cm.	36
Figura 6 – Rafael Coutinho, New world order, 2019, Caderno Preto: grafite e pastel seco, 13,5 x 20,5 cm.....	38
Figura 7 – Rafael Coutinho, New world order II, 2019, Caderno Preto: grafite e pastel seco, 13,5 x 20,5 cm.....	42
Figura 8 – Rafael Coutinho, Ministério do amor, 2019, Caderno Preto: grafite, 27,5 x 20,5 cm.....	44
Figura 9 – George Grosz, Sunny Land, 1920, aquarela sobre papel, 106.4 x 74.2 cm	45
Figura 10 – Rafael Coutinho, Tempo esgotado, 2019, Caderno Preto: grafite e pastel seco, 13,5 x 20,5 cm.....	48
Figura 11 – Rafael Coutinho, À espreita, 2019, Caderno Branco: grafite, aquarela, 14,8 x 21 cm.....	50
Figura 12 – Rafael Coutinho, O cavalo vermelho (Apocalipse 6:4), 2019, Caderno Branco: grafite e aquarela, 29,5 x 21 cm.....	52
Figura 13 – Rafael Coutinho, O cavalo amarelo (Apocalipse 6:8), 2019, Caderno Branco: grafite e aquarela, 29,5 x 21 cm.....	53
Figura 14 – Rafael Coutinho, O cavalo preto (Apocalipse 6:5), 2019, Caderno Branco: grafite e aquarela, 29,5 x 21 cm.....	54
Figura 15 – Rafael Coutinho, O cavalo branco (Apocalipse 6:2), 2019, Caderno Branco: grafite e aquarela, 29,5 x 21 cm.....	55
Figura 16 – Rafael Coutinho, Decifra-me, 2019, Caderno Branco: aguada de nanquim, 29,5 x 21 cm.	57

Figura 17 – Rafael Coutinho, Totem, 2019, grafite, aquarela e tinta látex sobre papel, 29,7 x 42 cm.	60
Figura 18 – Rafael Coutinho, Instrumento, 2019, Caderno Branco: grafite, aquarela e tinta látex, 29,5 x 21 cm.....	61
Figura 19 – Rafael Coutinho, Totem II, 2019, Caderno Branco: grafite, aquarela e tinta látex, 14,8 x 21 cm.....	64
Figura 20 – Rafael Coutinho, Grito e não-grito, 2018, Caderno Vermelho: grafite, tinta látex e acrílica, 14 x 21 cm.	72
Figura 21 – Múmia da civilização chachapóia do Peru. Paris, Musée del l’Homme.	73
Figura 22 – Edvard Munch, The Scream, 1893, painting.	74
Figura 23 – Auguste Rodin, Étude pour Pierre de Wissant	75
Figura 24 – Rafael Coutinho, As duas figuras, 2018, Caderno Vermelho: grafite, tinta látex e acrílica, caneta permanente sobre papel vegetal, 14 x 21 cm.	76
Figura 25 – Rafael Coutinho, Duas figuras enegrecidas, 2018, Caderno Vermelho: grafite, tintas látex, tipográfica e acrílica, carimbo e colagem, 28 x 21 cm.	79
Figura 26 – Rafael Coutinho, Moscas, 2018, Caderno Vermelho: acrílica, látex, guache, tinta tipográfica e colagem, 21 x 28 cm.	85
Figura 27 – Rafael Coutinho, matriz em linóleo, 2018, 7,9 x 5 cm.	85
Figura 28 – Rafael Coutinho, Depois de R. Capa, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e caneta permanente, 21 x 28 cm.....	88
Figura 29 – Robert Capa, Death of a Loyalist Militiaman, 1936, Córdoba front, Spain. Late August-early September.....	88
Figura 30 – Rafael Coutinho, Alvo, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e caneta permanente, 21 x 28 cm.....	90
Figura 31 – Rafael Coutinho, Vida dupla, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.	92
Figura 32 – Rafael Coutinho, Desnudada, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e lápis branco, 21 x 28 cm.	94
Figura 33 – Rafael Coutinho, Refeição, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.	95
Figura 34 – Rafael Coutinho, Refeição II, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica e látex, 21 x 28 cm.....	96

Figura 35 – Rafael Coutinho, Refeição II (versão digital), 2022, pintura digital, 2160 x 1620 px.....	96
Figura 36 – Rafael Coutinho, Máscara de gás, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e caneta permanente, 28 x 21 cm.....	97
Figura 37 – Rafael Coutinho, Morte alada, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.	98
Figura 38 – Rafael Coutinho, Terrível simetria, 2018, Caderno Vermelho: acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.	98
Figura 39 – Rafael Coutinho, Domínio, 2018, Caderno Vermelho: acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.	99
Figura 40 – Rafael Coutinho, Nevoeiro, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.	99
Figura 41 – Rafael Coutinho, Devorador, 2018, Caderno Vermelho: grafite, carvão vegetal acrílica, látex e guache, 28 x 21 cm.	100
Figura 42 – Rafael Coutinho, Escuridão é luz, 2018, Caderno Vermelho: grafite, carvão vegetal, giz pastel, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.	101
Figura 43 – Rafael Coutinho, Intervalo, 2018, Caderno Vermelho: acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.	101
Figura 44 – Rafael Coutinho, Violação, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.	102
Figura 45 – Rafael Coutinho, Palimpsesto, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.	102
Figura 46 – Rafael Coutinho, Envoltó, 2018, Caderno Vermelho: grafite, lápis de cor, acrílica, látex e guache, 28 x 21 cm.	103
Figura 47 – Rafael Coutinho, Fake society, 2017, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.	104
Figura 48 – Rafael Coutinho, Pressão social, 2017, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.	104
Figura 49 – Rafael Coutinho, Curtidas, 2017, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.	105
Figura 50 – Rafael Coutinho, Consumo, 2018, Caderno Vermelho: colagem, grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.	105
Figura 51 – Rafael Coutinho, Sucumbida, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.	106

Figura 52 – Rafael Coutinho, Escaravelho, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e aquarela, 21 x 28 cm.	106
Figura 53 – Rafael Coutinho, Sociedade da transparência, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.	107
Figura 54 – Rafael Coutinho, Sociedade da transparência (folha vegetal manuseada), 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.	107
Figura 55 – Rafael Coutinho, Invisíveis, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.	108
Figura 56 – Rafael Coutinho, Em boca fechada não entra mosca, 2018, Caderno Vermelho: grafite, lápis de cor, látex e guache, 21 x 28 cm.	108
Figura 57 – Rafael Coutinho, Cagando e andando (a tragédia de Mariana, 2015), 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, tinta spray, 21 x 28 cm.	109
Figura 58 – Rafael Coutinho, Hugo Boss, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.	109
Figura 59 – Rafael Coutinho, Janela, 2018, Caderno Vermelho: colagem, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.	110
Figura 60 – Rafael Coutinho, Programada, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, tinta spray, 21 x 28 cm.	110
Figura 61 – Rafael Coutinho, Cella, 2018, Caderno Vermelho: látex e tinta spray, 21 x 28 cm.	111
Figura 62 – Rafael Coutinho, Cella (continuação), 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e tinta spray, 21 x 28 cm.	111
Figura 63 – Rafael Coutinho, Desgraçado, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e tinta spray 21 x 28 cm.	112
Figura 64 – Rafael Coutinho, À espera, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica e látex, 21 x 28 cm.	112
Figura 65 – Rafael Coutinho, Banal, 2018, Caderno Vermelho: colagem, grafite, acrílica, látex e tinta spray, 21 x 28 cm.	113
Figura 66 – Rafael Coutinho, Marginal, 2018, Caderno Vermelho: grafite, látex e tinta spray, 21 x 28 cm.	113
Figura 67 – Rafael Coutinho, Marginal II, 2018, Caderno Vermelho: grafite, látex e tinta spray, 21 x 28 cm.	114

Figura 68 – Rafael Coutinho, Despojos III (a marca da besta), 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e lápis de cor, 21 x 28 cm.	117
Figura 69 – Rafael Coutinho, Ordem em progresso, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e lápis de cor, 21 x 28 cm.	119
Figura 70 – Rafael Coutinho, O povo eleito, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e lápis de cor, 21 x 28 cm.	120
Figura 71 – Rafael Coutinho, O povo eleito (folha vegetal manuseada), 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e lápis de cor, 21 x 28 cm.	120
Figura 72 – Rafael Coutinho, Devorador (O Senhor das moscas), 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e lápis de cor, 21 x 28 cm.	123
Figura 73 – Rafael Coutinho, Hecatombe, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e lápis de cor, 21 x 28 cm.	123
Figura 74 – Rafael Coutinho, Despojos VI (condenados), 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e lápis de cor, 21 x 28 cm.	124
Figura 75 – Rafael Coutinho, Mácula, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e caneta permanente, 21 x 28 cm.	125
Figura 76 – Rafael Coutinho, matriz em linóleo, 2018, 7,2 x 10 cm.	125
Figura 77 – Rafael Coutinho, Despojos I, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e lápis de cor, 21 x 28 cm.	126
Figura 78 – Rafael Coutinho, Despojos II (o equivalente), 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e lápis de cor, 21 x 28 cm.	126
Figura 79 – Rafael Coutinho, Despojos IV (condenados), 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e lápis de cor, 21 x 28 cm.	127
Figura 80 – Rafael Coutinho, Despojos V (condenados), 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e lápis de cor, 21 x 28 cm.	127
Figura 81 – Rafael Coutinho, Voo sobre Hecatombe, 2023, capa do Livro de artista, 14,7 x 14,4 cm.	129
Figura 82 – Rafael Coutinho, Voo sobre hecatombe I, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 34,3 x 17,3 cm.	131
Figura 83 – Rafael Coutinho, Voo sobre hecatombe II, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 34,3 x 17,3 cm.	131

Figura 84 – Rafael Coutinho, Voo sobre hecatombe III, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 34,3 x 17,3 cm.	132
Figura 85 – Rafael Coutinho, Voo sobre hecatombe IV, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 34,3 x 17,3 cm.	132
Figura 86 – Rafael Coutinho, Voo sobre hecatombe V, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 34,3 x 17,3 cm.	133
Figura 87 – Rafael Coutinho, Voo sobre hecatombe VI, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 34,3 x 17,3 cm.	133
Figura 88– Rafael Coutinho, Voo sobre hecatombe VII, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 34,3 x 17,3 cm.	134
Figura 89– Rafael Coutinho, Voo sobre hecatombe VIII, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 34,3 x 17,3 cm.	134
Figura 90– Rafael Coutinho, Voo sobre hecatombe XIX, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 34,3 x 17,3 cm.	135
Figura 91 – Rafael Coutinho, Voo sobre hecatombe X, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 34,3 x 17,3 cm.	135
Figura 92 – Rafael Coutinho, Voo sobre hecatombe XI, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 34,3 x 17,3 cm.	136
Figura 93 – “Era a Guerra de Trincheiras (página 12 da história em quadrinhos), 1914-1918” realizada pelo francês Jacques Tardi.	138
Figura 94 – Rafael Coutinho, Queda livre, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 59,4 x 42 cm.	142
Figura 95 – Rafael Coutinho, Queda livre (detalhe), 2019, aquarela e grafite sobre papel, 59,4 x 42 cm.	142
Figura 96 – Rafael Coutinho, Deteriorado, 2019, Caderno Branco: grafite e aquarela, 21 x 29,5 cm.	143
Figura 97 – Rafael Coutinho, Espículos I, 2019, Caderno Branco: grafite e aquarela, 14,8 x 21 cm.	145
Figura 98 – Rafael Coutinho, Espículos II, 2019, Caderno Branco: grafite, 21 x 29,5 cm.	146
Figura 99 – Rafael Coutinho, Espículos III, 2019, Caderno Branco: grafite, nanquim e aguada, 29,5 x 21 cm.	147
Figura 100 – Rafael Coutinho, Espículos IV, 2020, desenho digital, 2048 x 2048 px.	147

Figura 101 – Käthe Kollwitz, Departure and Death, 1923, crayon lithograph (transfer), Kn 200.	152
Figura 102 – Rafael Coutinho, Cicatrizes, 2020, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.	153
Figura 103 – Rafael Coutinho, Sem esperança, 2021, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.	154
Figura 104 – Rafael Coutinho, Cansaço, 2021, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.	155
Figura 105 – Rafael Coutinho, Adormecimento, 2020, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.	156
Figura 106 – Rafael Coutinho, Bode expiatório, 2020, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.	158
Figura 107 – Rafael Coutinho, Cegueira moral, 2020, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.	159
Figura 108 – Rafael Coutinho, Resignação, 2020, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.	162
Figura 109 – Rafael Coutinho, Aclamação, 2020, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.	163
Figura 110 – Rafael Coutinho, Censura, 2021, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.	164
Figura 111 – Rafael Coutinho, Proeminência, 2021, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 41,4 x 29,8 cm.	165
Figura 112 – Rafael Coutinho, Obeso, 2021, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.	166
Figura 113 – Rafael Coutinho, Velho, 2021, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.	167
Figura 114 – Rafael Coutinho, Restos, 2021, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 41,4 x 29,8 cm.	168
Figura 115 – Rafael Coutinho, Amargura, 2023, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.	169
Figura 116 – Rafael Coutinho, Anátema, 2023, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.	170
Figura 117 – Rafael Coutinho, Verdugo, 2023, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.	171

Figura 118 – Rafael Coutinho, Abuso, 2023, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.	172
Figura 119 – Rafael Coutinho, Agonia, 2023, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.	173
Figura 120 – Rafael Coutinho, Abuso II, 2023, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.	174
Figura 121 – Rafael Coutinho, Disforia, 2023, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 41,4 x 29,8 cm.	175
Figura 122 – Rafael Coutinho, As três desgraças, 2023, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.	176
Figura 123 – Rafael Coutinho, Ergástulo, 2023, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.	177
Figura 124 – Rafael Coutinho, Desamparo, 2023, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 41,4 x 29,8 cm.	178
Figura 125 – Rafael Coutinho, Ergástulo II, 2023, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.	179
Figura 126 – Rafael Coutinho, Irradiação, 2023, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.	180
Figura 127 – Rafael Coutinho, Sem título, 2018, desenho em baixo-relevo sobre grés, 7,5 x 14,5 cm.	184
Figura 128 – Rafael Coutinho, Sem título, 2018, desenho em baixo-relevo sobre massa cerâmica, 7,5 x 14,5 cm.	184
Figura 129 – Rafael Coutinho, Sem título, 2018, desenho em baixo-relevo sobre grés, 5,0 x 6,5 cm.	186
Figura 130 – Desenho sobre placa crua e caulim em baixo-relevo.	186
Figura 131 – Rafael Coutinho, Sem título, 2018, quatro desenhos em baixo-relevo sobre grés, 7,5 x 14,5 cm (aprox.) cada uma.	187
Figura 132 – Rafael Coutinho, Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, tamanhos variados.	188
Figura 133 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, 3 x 3 cm.	189
Figura 134 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, 2,5 x 3,5 cm.	189

Figura 135 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, 3 x 3 cm.....	189
Figura 136 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, 3 x 2,5 cm.....	189
Figura 137 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, 3 x 3 cm.....	189
Figura 138 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, 3 x 3 cm.....	189
Figura 139 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, 3 x 3 cm.....	190
Figura 140 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, 3,5 x 1,5 cm.....	190
Figura 141 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, 3 x 3 cm.....	190
Figura 142 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, 3,5 x 3 cm.....	190
Figura 143 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, 3 x 4 cm.....	190
Figura 144 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, 3 x 2 cm.....	190
Figura 145 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, aprox.3,5 x 2,5 cm.....	191
Figura 146 – Rafael Coutinho, Instalação experimental com Moscas II, 2018, esgrafiato sobre massa cerâmica (pré-queima), tamanhos variados.....	192
Figura 147 – Rafael Coutinho, Instalação experimental com Moscas III, 2018, esgrafiato sobre massa cerâmica (pré-queima), tamanhos variados.....	192
Figura 148 – Rafael Coutinho, Caderno de Artista (experimental), 2018, caderno de papelão: linha de nylon, grafite e grés com esgrafiato sobre papel, 7,5 x 14,8 cm (fechado), 7,5 x 28,5 cm (aberto).....	192
Figura 149 – Regina Silveira, Transit, 2001. Projeção de gobo.	193
Figura 150 – Rafael Coutinho, Instalação com Moscas IV, 2022, esgrafiato sobre grés, tamanhos variados.	194
Figura 151 – Rafael Coutinho, Instalação Moscas IV (detalhe), 2022, esgrafiato sobre grés, tamanhos variados.	195

Figura 152 – Rafael Coutinho, Instalação Moscas IV (detalhe), 2022, esgrafiato sobre grés, tamanhos variados.	195
Figura 153– Rafael Coutinho, Instalação Moscas IV (detalhe), 2022, esgrafiato sobre grés, tamanhos variados.	196
Figura 154 – Rafael Coutinho, Mau-criado, 2019, instalação sobre demolição de construção, caderno de artista, criado-mudo de madeira e arame farpado, 8 x 30 m.	198
Figura 155 – Rafael Coutinho, Mau-criado, 2019, instalação sobre demolição de construção, criado-mudo, caderno de artista, arame farpado e desenhos sobre papel rolo, 8 x 30 m.	200
Figura 156 – Rafael Coutinho, Mau-criado (detalhe), 2019, Instalação, caderno de artista aberto. Vide figura 154.	201
Figura 157 – Rafael Coutinho, Mau-criado, 2019, detalhe da Instalação, desenhos do caderno rolo. Vide figura 154.	202
Figura 158 – Rafael Coutinho, Mau-criado, 2019, detalhe da Instalação, desenhos do caderno rolo. Vide figura 154.	203
Figura 159 – Rafael Coutinho, Captura de tela do processo de animação no aplicativo Mental Canvas, 2023.	214
Figura 160 – Rafael Coutinho, Positividade tóxica, 2023., captura de tela do processo de animação no aplicativo Flipa Clip.	214

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	22
2. INQUIETUDES	25
2.1 Inquietudes I.....	25
2.1.1 Antecedentes	26
2.1.2 Horror.....	65
2.1.3 Hecatombe.....	115
2.2 Inquietudes II.....	139
2.2.1 Antecedentes	140
2.2.2 Espículos e Cicatrizes	148
3. DESDOBRAMENTOS. TOMANDO CORPO	181
3.1 Moscaréu	181
3.2 O Mau-criado	196
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	207
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	209
ANEXOS.....	213

1. INTRODUÇÃO

A presente tese intitulada “Inquietudes cotidianas: mitopoética em cadernos, livro de artista e desdobramentos” é uma continuidade da pesquisa realizada e apresentada como conclusão do mestrado em 2016 sob a temática “Estratégias de um Desenho nas Mitopoéticas do Homocephalopoda”, na qual debrucei-me sobre questões presentes na existência humana, tendo como essência a crítica social. Para isso, utilizei-me metaforicamente da figura do “polvo” a fim de expressar por meio do desenho o poder invisível que ele opera na sociedade o qual, entrelaçando-se com tenacidade em nosso modo de vida, nos envolve de tal modo a nos deixar entorpecidos, conforme uma relação parasitária, ou seja, impositiva.

Deste modo, pode-se afirmar que o modelo social vigente, e aqui refiro-me ao capitalismo, impõe certos graus de violência, dentre elas, a psíquica. Portanto, com o meu ingresso no doutorado em 2017, cadenciei tais reflexões por meio de novos desenhos que permeiam esse universo mitopoético sob a mesma orientação e linha de pesquisa. Nesse processo, os desenhos deixaram de ser límpidos e passaram a ser mais escatológicos, viscerais e gestuais em comparação ao processo anterior. Isso deve-se em parte ao caráter intimista e exploratório conferido pelos cadernos de artista, que ao abrirem-se revelam sem pudor as mais diversas mazelas patrocinadas pela humanidade ao referenciar momentos da história e inclusive de fatos recentes. O suporte escolhido possibilitou um olhar mais próximo e direto do cotidiano, já que carrega características próprias de um diário alimentado pelos maus prognósticos advindos, sobretudo, do jornalismo e acentuado com a crise pandêmica de COVID-19, deflagrada em 2020. A própria estrutura de narrativa corrobora pela escolha do uso de caderno, tendo em mente de que se trata de uma sequência de ideias página a página, as quais podem ser lidas de maneira linear ou não. Deste modo, o suporte acompanhou-me nos registros cotidianos durante os meus afazeres e em tempos de espera.

Nesse trabalho, a criticidade tornou-se mais aguda e a permanência do termo “mitopoético”, advindo do mestrado para o doutorado, compreende a extensão dessa narrativa que expõe e aprofunda o conceito de violência, seja ela visível ou invisível. As narrativas construídas por mim servem-se de

elementos provenientes da minha livre-associação entre o objeto representado e seus significados, sejam eles convencionados ou ressignificados por mim. Deste modo, mesmo partindo de fatos conhecidos, de um passado recente e de fatos ulteriores, interessa-me falar de situações e sentimentos inerentes ao ser humano, ao ser sitiado pela violência mais do que um evento em específico, em que “poesia” concretiza toda expressão capaz de simular intenções e sentimentos humanos. Nesse sentido, o *mythos* diz respeito a uma narração ficcional amparada pela *poiésis*.

Como elemento mítico, é preciso considerar que o polvo, protagonista na produção do mestrado, cede lugar à mosca na sucessão de pensamentos como elemento metafórico potente ao indicar as relações de poder entre oprimido e opressor nas mais diversas esferas da sociedade contemporânea. Ademais, como o próprio título da tese sugere, há desdobramentos surgidos a partir dos cadernos, como por exemplo o livro impresso, desenhos em aguadas e pinturas digitais, gravuras, produções em cerâmica e instalação artística, as quais serão detalhadas no decorrer do desenvolvimento.

Com a tese, objetivo não apenas analisar imagetivamente a minha produção, mas propor uma imersão ao transpassar suas camadas, extraíndo suas texturas, analogias, intertextualidades, dicotomias e outras abordagens e parâmetros que estruturaram o meu processo criativo.

A estrutura da tese “Inquietudes cotidianas: mitopoética em cadernos, livro de artista e desdobramentos” apresenta-se com a seguinte estrutura:

O capítulo **2. Inquietudes** reúne as produções em cadernos e livro de artista, subdividindo-se em dois a saber: em **2.1 Inquietudes I**, proponho uma análise crítica-investigativa sobre a minha produção artística sob a perspectiva dos processos criativos envolvidos na prática e de metodologias inerentes ao tema de desenhos advindos do denominado *Caderno Vermelho* e de algumas outras produções em desenho e pintura que dialogam diretamente com o caderno. Para tanto, apresento na íntegra os desenhos deste caderno de artista que contém 114 páginas. As produções que circundam este caderno entram em confluência com a temática do horror causado pela opressão, pela violência e pelas guerras, apresentando uma estética visceral ao apresentar o uso de técnicas mistas envolvendo desenho, pintura, colagem, carimbos e rasgos que denotam um estado de deterioração.

O subcapítulo ainda se divide em: **2.1.1 Antecedentes**, **2.1.2 Horror e 2.1.3 Hecatombe**.

No subcapítulo **2.2 Inquietudes II**, em posse de mesma metodologia, debruço-me sobre inquietudes materializadas no denominado *Caderno Cinza*, que apresenta desenhos monocromáticos sobre papel texturizado ao longo de 40 páginas. Apresentam uma maior experiência tátil em relação ao *Caderno Vermelho* por conta de experimentos mais abundantes no âmbito da colagem antes mesmo do ato de desenhar, sobretudo na utilização de papéis retorcidos, rasgados ou dobrados de maneira aleatória, gerando relevos que sugestionam desenhos por meio de um processo mais autômato ou inconsciente. Sendo assim, a partir das texturas criadas, busca-se encontrar figuras de modo fortuito sob a perspectiva do desenho contemporâneo.

Nessa produção figuram-se partes do corpo humano, evidenciando marcas sobressalentes na pele as quais são resultantes das texturas obtidas pelos experimentos com as colagens, associadas às formas inerentes aos espículos (formas pontiagudas presentes em alguns animais como estrutura ofensiva) e cicatrizes, evidenciando as causas e efeitos da violência. Tais manifestações visíveis conduzem às camadas reflexivas para além do visível, conferindo um caráter polissêmico às imagens. Este subcapítulo divide-se em **2.2.1 Antecedentes e 2.2.2 Espículos e Cicatrizes**.

No capítulo **3. Desdobramentos. Tomando corpo**, apresento objetos provenientes do universo mitopoético construídos a partir do *Caderno Vermelho*, a saber: uma produção em cerâmica composta de placas contendo desenhos esmaltados e uma instalação artística denominada *Mau-criado*. Deste modo, o subcapítulo divide-se em **3.1 Moscaréu e 3.2 Mau-criado**.

No capítulo **4. Considerações Finais**, realizo uma reflexão retroativa propondo um distanciamento maior do meu objeto de pesquisa, isto é, de minhas próprias obras, de modo a apontar alguns detalhes que poderiam ser diferentes nesse processo e como pretendo dar continuidade na exposição do material em novos desdobramentos.

2. INQUIETUDES

Inquietudes. Desassossego. Sinônimos que transpassam os meus pensamentos e, por conseguinte, o meu fazer artístico. Anterior à produção do *Caderno Vermelho*, objeto principal a ser apresentado e analisado nesse capítulo, realizei desenhos em outros cadernos (dentre eles o *Caderno Preto* e o *Caderno Branco*) que já prenunciavam a predileção por retratar os horrores da guerra e demais aspectos provenientes da injustiça e da maldade. Desde a graduação em Artes Visuais (2002 a 2005), diversos esboços e produções permeavam por esse terreno. Lembro-me de como as produções do artista espanhol Francisco de Goya (1746–1828) influenciaram-me desde então, em especial, a série de 82 gravuras realizadas estimativamente entre 1810 e 1815, intituladas “*Los Desastres de la Guerra*”, na qual por meio das técnicas água-forte, água tinta e ponta seca, representam as barbáries provocadas pelas invasões napoleônicas e da Guerra da Independência Espanhola ocorrida entre 1808 e 1814. As cenas são chocantes e brutais, as quais não foram publicadas até 1863, muito tempo depois de sua morte. Além disso, Goya foi um dos primeiros artistas a repensar a relação do artista com o formato livro, quebrando o paradigma de que o objeto pudesse abarcar elementos apenas ilustrativos (SILVEIRA, 2008, p. 34).

2.1 Inquietudes I

O mistério da vida dói-nos e apavora-nos de muitos modos. Umás vezes vem sobre nós como um fantasma sem forma, e a alma treme com o pior dos medos – a da encarnação disforme do não-ser. Outras vezes está atrás de nós, visível só quando nos não voltamos para ver, e é a verdade toda no seu horror profundíssimo de a desconhecermos.

Fernando Pessoa.

Segue abaixo, além das imagens referenciais, uma premissa de meus trabalhos que compõem este subcapítulo.



Figura 3



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19

2.1.1 Antecedentes

Chama-me a atenção justamente o que é elucidado por Jason de Lima Silva (2018, p. 158) a respeito da representação da guerra por Goya, a qual resulta em repugnância e aversão a partir de uma visão muito peculiar do artista. Dentre as dezenas de exemplares da série *Los Desastres*, selecionei “*Carretadas al cementerio*” (figura 1) de Goya, de modo a ilustrar na sequência um comparativo mais imediato com a narrativa apresentada em “*Foreign general*” (figura 3), de minha autoria. As gravuras de Goya são realistas e revelam uma visão pessimista, tanto na representação visual como nos títulos atribuídos às gravuras. Tal peso dessa gravidade faz-se presente no corpo sem vida, envolto em um tecido sendo elevado ao carroção de madeira, no qual já desponta um outro corpo, no entanto de aspecto cadavérico. Em um plano mais adiante, contra uma passagem em arco, vê-se alguns homens movendo outro corpo. A distinção entre figuras e fundo se dá num habilidoso e belo jogo

de hachuras e contornos bem delineados. O destino do carro, como apresentado no título, é o cemitério: a sina de todos os viventes. A materialidade do corpo não é indelével, mas de maneira generalista e de muitas formas, supõe-se que haja “uma outra vida” ou uma etapa além desta. O artista alemão Caspar David Friedrich (1774–1840), a exemplo da sua lúgubre e melancólica pintura “*The Cemetery Entrance*” (c. 1815), faz-nos rememorar tal condição: talvez a única presciência concreta da humanidade.

Friedrich e Goya, nesse momento da história, veem-se sem “[...] os andaimes tradicionais do cristianismo [...], pois [...] haviam sido desmontados pelo pensamento iluminista [...]” (BELL, 2008, p. 306). Por um outro lado, estes artistas e outros românticos como Blake e Delacroix, [...] foram notáveis colaboradores numa campanha de introspecção e, em certa medida, de questionamento social, que varreu de uma ponta à outra todos os campos da arte” (LYNTON, 2000, p. 25).



Figura 1 – Francisco de Goya, Carretadas al cementerio, 1812 – 1814, aguafuerte, aguatinha, burilador, buril sobre papel avitelado, 15,6 x 20,9 cm.¹

Poucos séculos antes, diferentemente desse pensamento, o medievalismo vigente na época do pintor flamengo Hieronymus Bosch (c.1450–1516), trazia a verdade incontestável do Céu e do Inferno como destinos possíveis à humanidade. De maneira extremamente simbólica, Bosch elevou a compreensão sobre o tema, imputando valores morais sob narrativas complexas que misturavam elementos da sociedade contemporânea com cenas inspiradas pela Bíblia, sendo um surrealista muito anterior à origem do movimento no século XX. Diversos aspectos da vida e obra de Bosch, bem como sua visão escatológica, permanecem incógnitas no que tange às suas reais intenções e inspirações, em que pese algumas poderem fazer algum sentido a partir dos estudos modernos no campo da psicanálise ainda que a “[...] sua intenção não era dirigir-se ao inconsciente do observador mas, antes pelo contrário, transmitir-lhe certas verdades morais e espirituais [...]”

¹ Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/carretadas-al-cementerio/ecccd5b0-32b8-4048-8a6a-22def21020ce>>. Acesso em: 23 abr. 2023.

(BOSING, 1991, p. 9). Este ainda é um assunto controverso entre muitos pesquisadores, no entanto, aqui, sirvo-me especificamente sobre os medos expostos diante dos vislumbres de Bosch acerca do futuro, os quais assemelham-se mais a pesadelos.

Para tanto, selecionei a obra “O Cortejo Triunfal do Carro do Feno” (figura 2). Este painel central do tríptico “Carro de Feno” (que possui duas versões: uma no Museu do Prado e outra no Convento do Escorial) revela o pessimismo de Bosch com relação ao destino da humanidade frente à justiça divina. Na procissão, nota-se o carro de feno cercado por pessoas das mais diferentes estirpes e, mais à direita, por criaturas monstruosas que conduzem o carro. Diversas ações ocorrem ao mesmo tempo e, sobre o topo do carroção, ao longe, vê-se a figura de um Cristo postado entre as nuvens e envolto em glória, o qual observa o *frenesi* entorno do tema principal de maneira resignada.

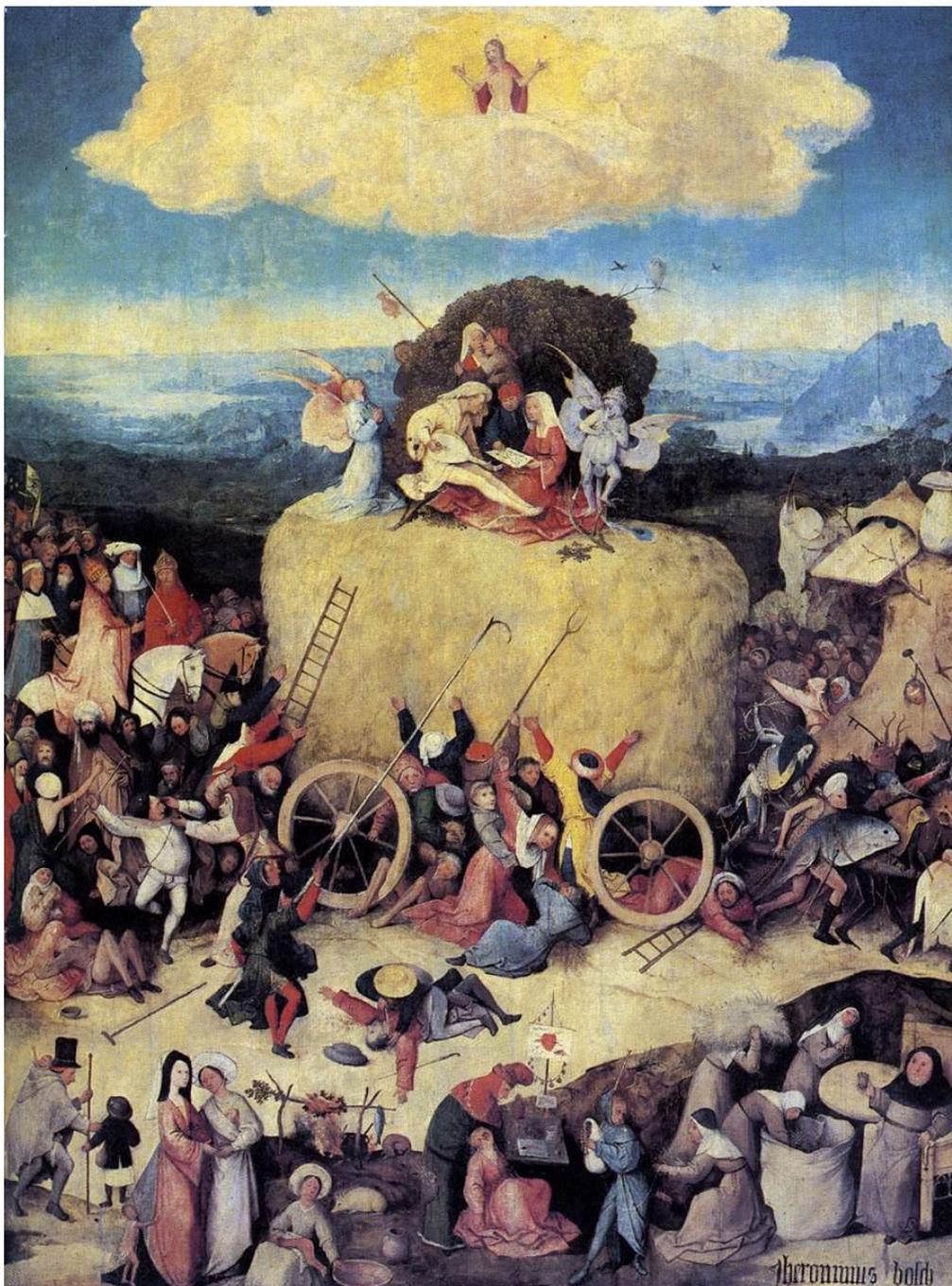


Figura 2 – O Cortejo Triunfal do Carro do Feno, painel central do tríptico "Carro do Feno", óleo sobre madeira, 135 x 100 cm, 1500-02.

Fonte: Madrid, Museo del Prado, Hieronymus Bosch.²

Embora a pintura seja carregada de elementos simbólicos, a mensagem é objetiva: denota o discurso sobre atitudes imorais despertadas pela ganância

² Disponível em: <<https://www.wga.hu/art/b/bosch/4haywain/03pcentr.jpg>>. Acesso em: 23 abr. 2023.

e às devidas consequências de tais atos. Na tentativa de se pegar um pouco do feno do carro, que passeia ao longo de uma vasta paisagem, camponeses, burgueses, freiras e clérigos, recorrem à maldade escabrosa, desferindo golpes e cometendo assassinatos durante a procissão. É evidente então que a mesquinha se consolida como um dos pecados capitais com o potencial de cegar o entendimento das pessoas para algo que não seja transitório. Sobre a simbologia do carro de feno, Walter Bosing esclarece:

Uma canção flamenga, datada de cerca de 1470, conta que Deus amontoou todas as coisas boas do mundo como um monte de feno para o bem de todos os homens, e que é louco aquele que quiser o monte de feno exclusivamente para si. Além disso, como o feno não é caro, a comparação simboliza igualmente o valor irrisório das coisas boas terrenas (Ibid., p. 47).

Tendo como fio condutor a figura do carroção medieval, abaixo apresento o desenho de minha autoria “Foreign general” (figura 3) realizado em página dupla do *Caderno Preto*, em que a alegoria da morte puxa o objeto medieval referido, transportando a figura de um general que realiza uma saudação militar sobre um chão enevoado. Uma camada branca de tinta látex cobre o fundo do desenho quase que integralmente, envolvendo as figuras. fornecendo uma textura que dialoga com a névoa. A derrocada do general ao abismo não é sem pompa: vestido com tradicional uniforme, carrega consigo uma insígnia conhecida como “Smiley”, sinal de positividade que contrasta com o destino sugerido e confere ao militar um ar debochado, como se o seu título ou posição não tivesse valor algum em tom de ironia. A carroça de feno, símbolo do materialismo (como observou-se na obra “Carro do Feno”), reforça dicotomicamente, que para além desta vida nada se pode levar, mas para além desse sentido. Nem mesmo o seu precioso pedantismo. Walter Bosing chega ainda a afirmar que metaforicamente, no “[...] século XVI o feno era também considerado o símbolo da falsidade e da fraude e «conduzir um carro do feno com alguém» significava fazer troça de alguém ou vigarizá-lo” (BOSING. p. 50).

O pecado capital, responsável por conduzir o general forasteiro a uma caminhada de humilhação até a sua sentença, é o mesmo que afeta os dois homens, notadamente importantes, que seguem o carro de feno de Bosch à esquerda da pintura: a Soberba. O príncipe e o religioso em suas montarias não lutam como os mais pobres, justamente por saberem que o grande feno está sob sua posse, controlando as ações ao redor, sabendo que o caos os favorece. À vista disso, pode-se dizer que o general do século XX também não luta, mas instrumentaliza a violência por meio de comandos vigarizados, ou seja, enganosos, sobre a infantaria. Deste modo, os soldados são algozes ao mesmo tempo que são peões nesse intrincado jogo de xadrez, inflamados por discursos populistas.



Figura 3 – Rafael Coutinho, Foreign general, 2018,
Caderno Preto: grafite e tinta látex, 27 x 20,5 cm.

A temática da militarização associada ao crânio é uma recorrência em minha produção, bem como na do artista alemão Otto Dix (1891–1969) ao apresentar os efeitos deletérios advindos da Primeira Guerra Mundial. Enquanto referência temática e imagética, me aproximo mais de Dix, como será possível notar no decorrer deste capítulo. Para o momento apresento a gravura “*Dead sentry in the trenches*” (figura 4) do artista, na qual o soldado sentinela morto, ironicamente mantém o seu posto de vigilância.



Figura 4 – Otto Dix, *Dead sentry in the trenches*, 1924.³

Otto Dix, em sua série de 51 gravuras nomeada de *Der Krieg* (A Guerra) de 1924, “herda” de Goya essa materialização do olhar devastador sobre o absurdo da violência e suas profundas marcas na memória da

³ Disponível em: <<https://www.ottodix.org/catalog-prints/page/3/>>. Acesso em: 21 abr. 2023.

humanidade. Mais do que uma testemunha ocular, voluntariou-se como combatente na Primeira Guerra Mundial e esteve presente na Batalha do Somme em 1916 (HENSHAW, s.d.). Deste modo, a perspectiva de Dix sobre a guerra influenciou sobremaneira a sua produção: arames farpados, corpos fragmentados e em decomposição são traçados com linhas enegrecidas em conjunto com inúmeras hachuras, na finalidade de produzir maior dramaticidade na projeção de volumes e, por conseguinte, sombras. Tal resultado é próprio do processo da ponta seca, em que o desenho é riscado na placa de metal que servirá de matriz para a gravura, acentuando, assim nesse contexto, a gravidade da barbárie com o alto contraste entre luz e sombra. Observamos essa semelhança em Goya também, ao fazer uso de técnica semelhante na já comentada série *“Los Desastres de la Guerra”*. Evidentemente não fiz uso das mesmas técnicas utilizadas por Goya e Dix, porém no meu desenho (figura 3) e em outras produções, vê-se o uso frequente da hachura como elemento a evidenciar os campos de luz e sombra, na tentativa de estreitar a estética da temática, a qual se apresenta pesada e grave. Não é sem propósito mencionar, por exemplo, que a própria maneira de representação da condição abjeta do ser humano seja também dessa maneira, em boa parte das produções oriundas do Expressionismo alemão. Em vista disso, vale ressaltar que o próprio Otto Dix tem passagem pela Academia de Dresden, cidade alemã berço do grupo expressionista *“Die Brücke”* (A Ponte).

No entanto, nos anos pós-guerra, Dix e seu amigo, também alemão, George Grosz (1893–1959), refutam as inclinações para a arte abstrata, tanto a lírica como aquelas associadas ao elementarismo, isto é, movimentos alemães que prezavam pelas formas geométricas “[...] sob a influência o radicalismo russo e holandês” (LYNTON, 2000, p. 34). Sendo assim, Dix e Grosz (que também foi combatente na guerra) somavam-se a essa linhagem expressionista, denominada de “nova objetividade”. Ainda, sobre a arte figurativa, Norbert Lynton diz que Grosz

[...] usou a arte para denunciar a podridão da estrutura social em que vivia, e seu método era uma exacerbação seminaturalista de

situações em que essa podridão se tornava flagrante – com um parentesco muito próximo ao expressionismo (Ibid.).

No desenho “*Gevatter Tod*”, (figura 5), que em tradução livre seria “O ceifador”, realizado por Grosz, vê-se uma proeminente figura que emerge da destruição. Em ar de irreverência e superioridade, segura na mão direita um instrumento de penitência e na outra uma bomba. No torso, uma alça que sustenta um rifle. Sobre o céu fumegante duas aves ameaçadoras pairam sobre a assolação causada pelo tirano, que tem uma face cadavérica trajando óculos escuros. Dicotomicamente, o ceifador tem uma auréola própria das representações que remetem às figuras santíssimas. O ceifador na verdade seria um libertador dentro daquilo que já foi posto anteriormente: ele é um vigarista. Seus pés assemelham-se a de um símio, pisando sobre um dos corpos já desfalecido. O desenho é pouco elaborado e conta com materiais simples, todavia passa com rapidez a urgência da mensagem sem floreios. Denunciam uma sociedade disruptiva por meio da caricatura, traços quebrados e algum sombreado para distinguir elementos e aplicar certa solidez às formas. Por conta de obras semelhantes a essa, tanto Dix como Grosz proclamaram a visão de uma Alemanha moralmente corrompida e, assim sendo, ambos ficaram em uma posição delicada a partir da ascensão do nazismo.

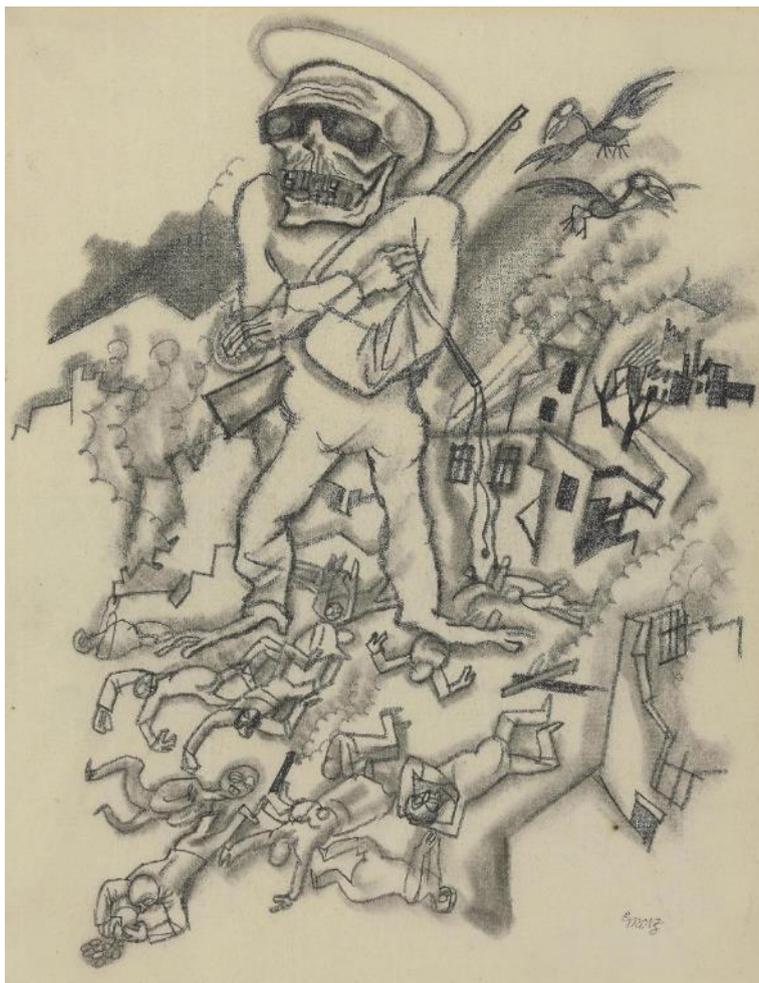


Figura 5 – George Grosz, *Gevatter Tod*, 1916, grafite sobre papel, 28,6 x 22 cm.⁴

Seguindo a temática da opressão pelo militarismo, no meu desenho intitulado “New world order” (figura 6), insiro um abutre, animal necrófago, ou seja, que se alimenta de animais mortos, o qual parece ter migrado diretamente do desenho de Grosz. Seu corpo não é revelado na totalidade, no entanto ocupa cerca de um quarto da página e possui coloração mais enegrecida, projetando-o para o primeiro plano da imagem devido à utilização de lápis pastel. A textura das asas e, a rugosidade da pele na cabeça desprovida de penas, são alcançadas pelas linhas que se aglutinam e que se dispersam mais na parte superior, revelando o gestual do desenho tal qual observamos no desenho de Grosz. A ave de rapina traz em seu bico encurvado, uma parte das vísceras que mais parece um espagete e, no

⁴ Disponível em: <<https://www.christies.com/en/lot/lot-5432778>>. Acesso em: 30 abr. 2023.

topo da refeição vê-se um globo ocular que se assemelha a uma azeitona. A refeição é assistida pelo crânio fantasmagórico flutuante ao fundo que veste um capacete de soldado com as iniciais N.W.O. inscritas nele.

New World Order, ou a Nova Ordem Mundial, é o termo utilizado para indicar o término da Guerra Fria, na qual, em tese, extirpou a polarização econômica e ideológica mundial, protagonizados pelos Estados Unidos da América e a antiga União Soviética⁵, culminando assim na emergência de novos centros de poder, ampliando os blocos econômicos, consolidando o capitalismo e o sentido de globalização. Contudo, antes mesmo dos anos 1960, o capitalismo prosperou naquilo que alguns estudiosos afirmam ser a Terceira Revolução Industrial, desembocando em grandes avanços tecnológicos em microeletrônica, biotecnologia e química fina. Deste modo, investimentos maiores foram necessários nesse processo, acarretando a criação de grandes conglomerados empresariais as quais detém um enorme volume de capital. Os lucros obtidos foram possíveis, em parte, pela expansão do mercado livre das amarras protecionistas condizentes a cada país. É aí que se concentra a mensagem do meu trabalho. O epicentro do mal está enraizado na ganância e, por conseguinte, no embotamento da sensibilidade, em que a humanidade é manipulada por discursos enganosos e atos escusos.

Dito isso, aproprio-me do termo Nova Ordem Mundial para apontar um futuro distópico a despeito de já, enquanto humanidade, vivermos desgraças no presente (herdadas de processos históricos intrincados). Sobre o conceito, Mauricius Farina diz que a distopia “[...] revela uma construção amplamente complexa, situando-se entre a expressão em si e o manifesto como algo que se põe para fora” (FARINA, 2014, p. 57). A minha arte é o meio pelo qual eu posso colocar para fora todas as minhas inquietudes relacionadas ao opróbrio humano, especialmente àquelas causadas por forças desproporcionais e de maneira covarde.

⁵ O evento que marca o final da Guerra Fria é a queda do Muro de Berlim em novembro de 1989, no entanto o seu término oficial veio com a dissolução da União Soviética em 1991.



Figura 6 – Rafael Coutinho, New world order, 2019, Caderno Preto: grafite e pastel seco, 13,5 x 20,5 cm.

O mundo distópico, descrito por George Orwell (1903–1950) no livro *1984*, certamente me influenciou nestes desenhos que dispõem o militarismo como um regime controlador travestido de benevolência. Essa característica evidencia-se nas insígnias presentes no uniforme do soldado-mosca em “New world order II” (figura 7), bem como no quepe do general-porco no desenho “Ministério do amor” (figura 8). O símbolo do coração, que aparece em ambos

os desenhos, é a representação universal do amor e, nesse caso, associado ao militarismo, ao “Ministério do Amor” descrito por Orwell em 1984 como sendo responsável por “[...] manter a lei e a ordem” (ORWELL, 2009, p. 14-15). É bem verdade que faria maior sentido ainda mencionar no desenho o “[...] Ministério da Paz, responsável pela guerra” (Ibid., p. 15) Os dois expõem a ironia na apresentação dos órgãos que supostamente deveriam proporcionar o bem-estar social em diversas esferas. A bem da verdade, tais ministérios prosperam pela vigilância e no que concerne a construção de narrativas, dentre elas a promulgação de um grande inimigo da nação e a manipulação de dados e fatos (muitos destes, destruídos). A não obediência aos valores pregados pelo Partido, resultariam na “vaporização” do indivíduo, mas não sem antes passar por sessões intensas de tortura. A própria figura emblemática de superioridade, do coturno esmagando a cabeça de indivíduos, será referenciado no capítulo posterior. E essa imagem não ficou apenas no passado recente. Nem de longe. Mais recentemente, o episódio envolvendo os conflitos entre Rússia e Ucrânia, tornaram a obra de Orwell ainda mais atual “[...] dado o deslocamento da Rússia em direção à barbárie e ao fascismo com incrível velocidade e intensidade” (BAUMAN; DONSKIS, 2019, p. 88). Todavia, ainda de acordo com Leonidas Donskis em conversa com Zygmunt Bauman, estamos “[...] testemunhando a ressurgência do totalitarismo real – e não aveludado nem imaginado – na Rússia” (Ibid.).

A pouco, associei o crânio flutuante a uma aparição fantasmagórica, que faz todo sentido quando, pensamos de maneira ingênua não haver mais espaço para a intolerância em tempos atuais, presenciamos as mais diversas manifestações de ódio advindos do neofascismo. Sendo assim, esse “fantasma” não deixa simplesmente de existir, mas aterroriza-nos ainda no século XXI.

Além do militarismo, “New world order II” (figura 7) já apresenta alguns símbolos que serão desenvolvidos com frequência nas produções que permeiam o próximo capítulo: a mosca, os esqueletos e o arame farpado, que neste desenho é posto como moldura. Sobre tais elementos, discorrerei com detalhes mais adiante. Ainda sobre o arame farpado, tal elemento recebe também uma conotação especial com a instalação artística presente no subcapítulo 3.2 O Mau criado.

No desenho, o soldado-mosca apresenta-se como um ser monstruoso, colocado ante a labaredas de fogo, apresentando pequenas nuances de um vermelho mais terroso (a mesma cor utilizada em parte da tripa consumida pelo abutre no desenho anterior). Também, mais adiante, percebe-se que o vermelho e suas variações serão de grande importância na formação do *Caderno Vermelho* e nas produções contíguas a ele. Em termos visuais boa parte da inspiração, para a criação de um soldado-mosca, surgiu do repertório imagético proveniente das máscaras de gás utilizadas no *front*, especialmente pelo formato dos olhos e o estreitamento na parte do maxilar, lembrando a anatomia do inseto. Uma vez mais o desenho conta com os aspectos monocromáticos obtidos pelo grafite, exceto pela tímida cor que se ergue por de trás da figura principal. Hachuras reforçam as texturas presentes no capacete e no uniforme, e servem para revelar pequenas cerdas no corpo aparente do grotesco ser zoomórfico. As cerdas presentes nas moscas, que na verdade são pelos, servem para detectar o perigo e identificar alimento. Metaforicamente os soldados moscas se valem desse artifício de modo a buscar os despojos, ao passo que também se livram de ameaças com destreza. Os contornos externos da moldura farpada, bem como da figura, são mais destacados tanto na espessura quanto na intensidade, evidenciando a delimitação dos espaços, mas que esmaecem em certos pontos, conferindo uma certa leveza compositiva.

Assim como o general forasteiro (figura 3), tal soldado também possui a insígnia do “Smiley” e algumas outras que conferem outras camadas nesse universo mitopoético⁶. São premiações, reconhecimentos por sua exitosa jornada de destruição. Os elementos são reconhecíveis de nossa cultura digital: “emojis” e ícone de rede social alimentam a contradição. A condecoração com a figura de um rostinho chorando na extremidade esquerda pode representar uma campanha militar na qual resultou em crianças mutiladas, órfãos e viúvas em prantos? Na sequência vê-se o “Olho da

⁶ O termo provém do grego *mythopoiesis*, o qual se refere a criação de mitos e fábulas. Nesse sentido, os desenhos do caderno se relacionam entre si por meio dos signos apresentados e remontam às suas origens, que, no entanto, adquirem outros significados, outros quando referenciados na minha narrativa, gerando assim novas camadas interpretativas.

Providência”, associado ao olho que tudo vê e, nesse caso, aponta diretamente o famigerado “Grande Irmão” de Orwell.

O olhar autoritário e de vigilância é associado também a teorias conspiratórias de uma sociedade secreta que tem por objetivo controlar assuntos em escala global. Enfim, tal olho inserido na pirâmide é de origem incerta, mas destaco duas utilizações emblemáticas em princípio: a presença nas notas de um dólar estadunidense que na renascença foi associado a um atributo de Deus no que diz respeito à providência, como por exemplo pode-se observar na pintura “Ceia em Emaús” de 1525, realizado pelo italiano maneirista Pontormo (1494–1557). Para além dos possíveis significados, fica a polissemia diante do signo, sua obscuridade e seu valor ambíguo, já que tal elemento esteve presente na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão na França pós-revolucionária de 1789, representando a igualdade, e foi utilizado como logotipo para um novo modelo de prisão denominado “Panóptico” em Londres no ano de 1794, apenas para citar mais esses dois exemplos, como aponta o historiador de arte Matthew Wilson em seu artigo (2020).



Figura 7 – Rafael Coutinho, New world order II, 2019, Caderno Preto: grafite e pastel seco, 13,5 x 20,5 cm.

Finalizando a sucessão de condecorações, na extremidade direita do uniforme, vê-se o sinal de positivo associada à mídia social Facebook. Sem dúvida existe a aprovação da barbárie por um grande número de “curtidas”. A violência está engendrada e escalonada nas redes. Esse viés terá um maior aprofundamento mais adiante no desenvolvimento dos capítulos, especialmente no capítulo 2.2 Inquietudes II.

Em contiguidade ao uso da metáfora, proporcionado pelo zoomorfismo, optei por substituir o comandante humano pela imagem do porco. Uma vez mais suscito Orwell, no entanto com outra obra literária: *A revolução dos bichos*, publicado originalmente em 1945. Na ocasião, os porcos de uma granja rebelam-se contra o dono através de um ato revolucionário e ascenderam ao comando da fazenda numa alusão a grupos que chegam ao poder dentro de uma disputa política e ideológica. Nesse caso, o autor refere-se a governos totalitários e, mais especificamente, à União Soviética na pessoa de Stalin. Na fábula, a escalada da inteligência do porco é equiparada a do homem, elemento crucial na narrativa para descrever como os suínos articulavam o grupo de animais na tomada do poder. Ao final da obra literária, porcos e homens têm seus aspectos confundidos durante uma briga por conta de um jogo de cartas, pois no meio da desavença, ao rolares um sobre os outros, já não era mais possível distinguir as diferenças entre as espécies, culminando na transformação integral do porco em homem (ORWELL, 2003, p. 94).

Dentre tantos aspectos que envolvem os arquétipos do porco, frequentemente podemos associá-lo à gula e à luxúria. Apesar de todo imaginário positivo, construído ao redor da figura do animal, nas mais diversas culturas, desde o mundo medieval o porco tem sido associado à impureza (especialmente por muçulmanos e judeus), à receptáculo de demônios e à concupiscência. No século XX se torna uma metáfora para descrever o homem lascivo, capitalista, ganancioso e se refere também à polícia truculenta (RONNBERG; MARTIN, 2010, p. 324). De maneira análoga, o porco general do “Ministério do amor” (figura 8) poderia facilmente participar da fábula de Orwell. Na página esquerda do caderno, uma bomba se projeta para baixo, coberta ironicamente com a palavra “amor”, inscrita em diversos idiomas.



Figura 8 – Rafael Coutinho, Ministério do amor, 2019,
Caderno Preto: grafite, 27,5 x 20,5 cm.

Menciono Grosz novamente para demonstrar como esse tipo de associação é referenciada na sua aquarela *Sunny Land* (figura 9), a qual ilustra a capa de um livro contendo uma coleção de poemas. Mesmo a publicação sendo voltada ao público infantil, o artista não se eximiu de expor a sua ácida crítica ao sistema político e burguês, vigente na Alemanha ao introduzir um porco comilão e beberrão de aspecto humano no canto inferior direito (JENTSCH, 2013, p. 124). O próprio Grosz, voluntário na Primeira Guerra, foi vítima de um discurso patriota que prometia uma prosperidade econômica às custas de uma guerra de escala industrial sancionada pelo governo.

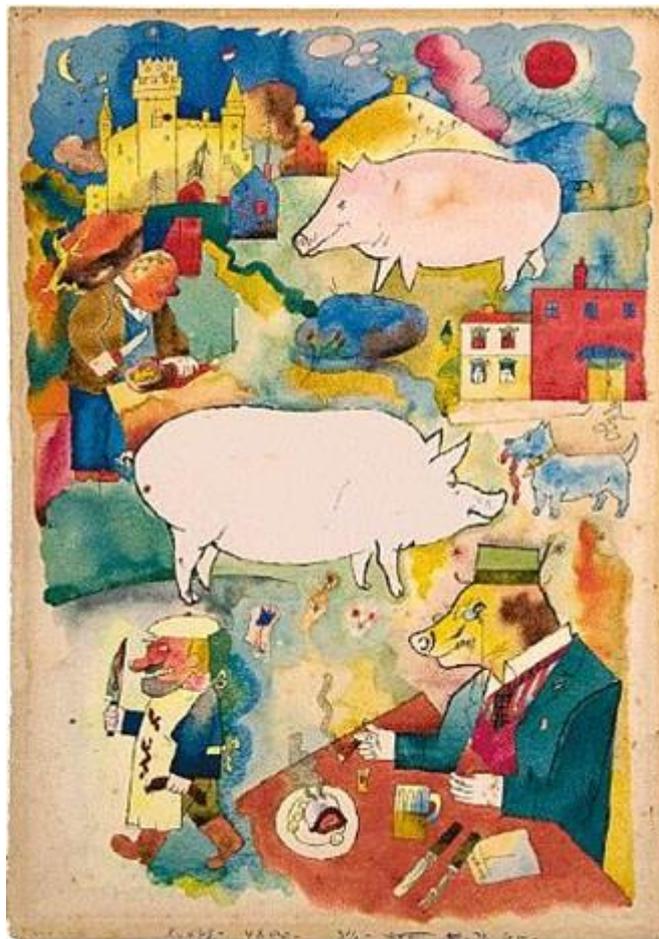


Figura 9 – George Grosz, Sunny Land, 1920, aquarela sobre papel, 106.4 x 74.2 cm⁷

Grosz não foi movido por um senso de dever patriótico, quando se inscreveu como voluntário com a eclosão da Primeira Guerra Mundial. Não havia a possibilidade de evitar o recrutamento, no entanto o artista não esteve no *front*, pois foi declarado inapto para o serviço. Contudo, como se supõe, ele presenciou a destruição e os cadáveres em meio às suas andanças no período do alistamento em Berlim (Ibid., p. 66). Era só uma questão de tempo para que os “heróis” de 1914 fossem desassistidos e jogados na sarjeta da sociedade, tornando-se inválidos, desfigurados e mendigos. Como corpos sem alma, vagavam pelas ruas em estado de choque e muitos decidiram-se pelo suicídio. Uma juventude ficou desamparada física e mentalmente. A partir daí, foi uma questão de tempo para que um governo totalitário assumisse as rédeas sobre o

⁷ Disponível em: <http://richardnagy.com/cms/wp-content/uploads/2013/10/George_Grosz_watermaked_72dpi.pdf>. Acesso em: 01 maio 2023.

proletariado. Dessa maneira, Grosz desprezava, ao passo que seus desenhos e pinturas criticavam a oligarquia formada pela igreja, pelos militares e pela burguesia (Ibid., p. 5).

Nesse espírito crítico, evocando as propriedades texturais do grafite, apresento o desenho “Tempo esgotado” (figura 10), que tem como premissa a medição do tempo por uma ampulheta. O objeto não se apresenta por inteiro e está delimitado por uma margem irregular formada por riscos. Em contraposição à ampulheta, tem-se um fundo enegrecido por riscos verticais, denotando uma textura que amplia o senso de gravidade, preenchendo a área interna criada na página do caderno. A ampulheta indica uma área de luz própria de um reflexo sobre uma superfície vítrea, beirando a extensão da lateral esquerda do objeto, sobrepondo-se aos elementos inseridos dentro da ampulheta. Em geral, dentro de uma ampulheta encontra-se areia ou qualquer outro material semelhante. Mas, nesse caso, notadamente não são grãos de areia, mas cabeças humanas. Rolando umas sobre as outras, as últimas que caem do compartimento superior aos poucos se unem às seguintes. É o esgotamento da vida, mas não em um processo natural, mas por meio do desgaste proveniente da desvalorização. A origem do descarte da vida e dos recursos está enraizada na ideia de que o acúmulo de riqueza protege o indivíduo da inevitável morte. Armar-se poderosamente e até atomicamente, fornece a ideia de uma previsibilidade do adiamento da morte. E armar-se belicamente tem a ver com a criação de um discurso vigarizado, o qual inclui o discurso de ódio e na criação de um oponente, vulgo, bode expiatório. Em suma, “[...] o capitalismo tem muito a ver com a morte e com o medo dela. Também nisso reside sua dimensão arcaica. A histeria da acumulação e do crescimento e o medo diante da morte condicionam-se mutuamente” (HAN, 2017a, p. 46).

E retomando a questão do “tempo”, Saturno, o deus romano do tempo, era comumente representado durante a Idade Média com uma ampulheta em mãos, além de um gadanho⁸ em outra, simbolizando a efemeridade da vida e a transitoriedade das coisas. Byung-Chul Han (Ibid., p. 47) ainda esclarece que o

⁸ Instrumento agrícola disposta com uma lâmina na ponta de um cabo utilizado para segar ervas ou feno.

chumbo, metal de pouco valor, estava associado diretamente a figura do velho Saturno. Nesse ponto, rememorando o princípio da alquimia, inferimos a ideia da transmutação de materiais, ou seja, de que esforços são empregados na tentativa de transformar chumbo em ouro. Metaforicamente vemos a tentativa da humanidade em enganar o tempo em favor da perpetuidade. No capitalismo o tempo está associado diretamente ao dinheiro. Dessa maneira a ilusão posta é a de que na impossibilidade de comprar o tempo, compra-se pessoas que possam executar desejos desmedidos calcados no histerismo. Han, ao mencionar uma “dimensão arcaica”, remete a ideia de que para efetuar sacrifícios a uma divindade a pessoa precisa dispor de recursos. Quer dizer, ter animais em sua posse. Quanto mais animais – e, por que não dizer, pessoas – estiverem à disposição para o sacrifício, maior será a dádiva a ser recebida. Nesse pensamento, inclui-se a longevidade. Prova-se então que o acúmulo de riqueza está ligado ao medo da morte. Para atingir esse objetivo, portanto, o caminho pode não ser apenas escuso, como também cruel.

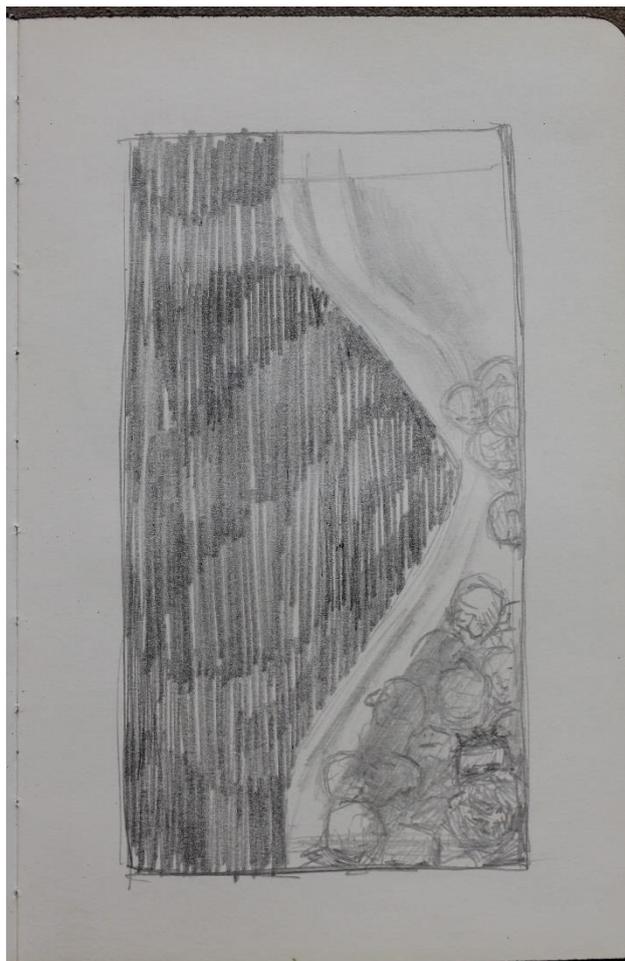


Figura 10 – Rafael Coutinho, Tempo esgotado, 2019, Caderno Preto: grafite e pastel seco, 13,5 x 20,5 cm.

O ser humano é um “produto” e, principalmente, “descartável”. Como visto a pouco, a banalização da vida está evidenciada de maneira visível na instrumentalização da violência por meio da guerra, deixando um legado de destruição física e psicológica, patrocinada por uma mente megalomaniaca e doentia. Como arauto dessa figura autoritária e mesquinha – que mais adiante no meu trabalho será nomeado de Destruidor ou Senhor das Moscas – apresento o desenho com aguada “À espreita” (figura 11), abrindo o *Caderno Branco*.

Assim como o *Caderno Preto*, o *Caderno Branco* armazena as minhas dissensões frente às atrocidades presentes na sociedade, bem como uma visão de juízo sobre os algozes provenientes de qualquer tempo ou lugar. Outros desenhos do *Caderno Branco* serão demonstrados em 2.2.1

Antecedentes como base para o desenvolvimento do *Caderno Cinza*, representado pelo subcapítulo 2.2.2 Espículos e Cicatrizes.

Regressando à análise da imagem, vê-se uma mosca em posição frontal que, no entanto, se apresenta com um crânio humano ao invés da cabeça própria do inseto. Tanto a mosca como o crânio são referências para a brevidade da vida. Percebe-se que na iconografia relacionada à morte e, em especial nas pinturas do gênero “*arte memento mori*”, tais elementos, assim como o relógio de areia, relembram essa experiência inevitável, inerente aos viventes. Diz-se que o termo em latim “*memento mori*”, que pode ser traduzido como “lembre-se de que você é mortal”, remonta às campanhas romanas, nas quais os vitoriosos eram sempre lembrados dessa condição, sabendo que o sucesso e a glória são temporários.

Nessa mesma cadeia de pensamentos, é possível relacionar as pinturas realizadas entre os séculos XVI e XVII nos países baixos, com temáticas semelhantes conhecidas pelo termo em latim *vanitas*. Como o próprio termo sugere, as pinturas aludem à vaidade, ou seja, às futilidades da vida material. Para tanto, os artistas que prezavam por essa temática, utilizavam frequentemente símbolos e elementos que rememoram sobre a inevitabilidade da morte tais como, crânios, relógios, velas, flores em decomposição, livros desgastados, dentre outros objetos. Uma das obras mais representativas dessa temática é a pintura “The Ages of Woman and Death” (1541–1544)⁹ a qual remete diretamente ao finito e breve ciclo da vida humana, realizada pelo artista alemão Hans Baldung Grien (1484–1545).

Tendo em mente, ainda, a figura 11, em termo perceptivo, fica claro que a imagem se trata de uma hibridização, buscando a visualidade em dois referentes (mosca e crânio). Na tríade, proposta pelo cientista estadunidense Charles Sanders Peirce (1839–1914), resta-nos saber o [...] *interpretante* ou seu significado [...] (JOLY, 1994, p. 36). O título leva a acreditar que este ser monstruoso observa com vigilância todo e qualquer tipo de movimento ou situação que valha a pena reportar ao seu senhor. Este ser pode sobrevoar com destreza e operar junto a seres semelhantes, formando uma densa nuvem

⁹ Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-ages-of-woman-and-death/d5ef2c3e-48d1-40a8-8bb7-745314a1197c>>. Acesso em: 12 ago. 2023.

semelhante a um grande exército que possa fazer frente ao inimigo, mas não sem antes anunciar a sua iminente destruição, propagando o terror, assim como as moscas são vetores de doenças que podem gerar a morte de humanos. A mosca disforme percebe o medo e se alimenta disso, assim como as moscas identificam com facilidade a matéria orgânica em decomposição e fazem disso a sua comida.



Figura 11 – Rafael Coutinho, *À espreita*, 2019, Caderno Branco: grafite, aquarela, 14,8 x 21 cm.

Na sequência de páginas do *Caderno Branco*, introduzo quatro páginas duplas nas quais insiro um conjunto de personagens, denominados *Os Cavaleiros do Apocalipse*, os quais são descritos no livro bíblico do Apocalipse (conhecido também como livro da Revelação, atribuído ao apóstolo S. João no

final do primeiro século). Eles são mencionados no capítulo 6 entre os versos 1 e 8. Trata-se de uma visão simbólica, tida pelo autor do livro acerca dos eventos catastróficos, associados ao fim dos tempos ou ao “Juízo Final” na tradição cristã. Em outras palavras, *Os Cavaleiros* personificam tais eventos, cada qual com a sua simbologia sujeitas a diferentes interpretações.

Início essa sequência de desenhos com “O cavalo vermelho (Apocalipse 6:4)” (figura 12) justamente por estar associado diretamente à guerra. Empunhando uma grande espada, que se estende para além do suporte, o cavaleiro de aspecto medieval, demonstra-se ameaçador. Os olhos fumegantes, na mesma cor do cavalo, denotam o trajeto do movimento realizado pelo cavaleiro e sua montaria. Abaixo dos cascos do animal, crânios com semblantes de horror são estraçalhados por sua passagem. Há uma perspectiva atmosférica no solo pelos crânios que vão se esmaecendo ao fundo e perdendo o contorno do grafite. Um tom cinza e amarelo de aguada compõe um cenário enevoado sem apresentar demais figuras, até atingirem gradualmente o branco do papel. Há sinais de fumaça avermelhada esvaindo-se das narinas do cavalo. Riscos vermelhos compõem uma textura gráfica onde é possível envergar os pelos do animal. Ao passo que há contornos mais bem delineados, vê-se riscos mais calcados. Dessa maneira, o desenho apresenta pontos de leveza, mas também de densidade. A imagem como um todo pende mais para a página direita do caderno, para que a reprodução do texto bíblico à esquerda não fique exígua. O cavalo vermelho é associado ao cavaleiro que recebe a autoridade de tirar a paz da terra e causar conflitos e derramamento de sangue. Sua cor simboliza guerra, violência e derramamento de sangue em consonância com o significado simbólico, tradicionalmente atribuído à cor vermelha.

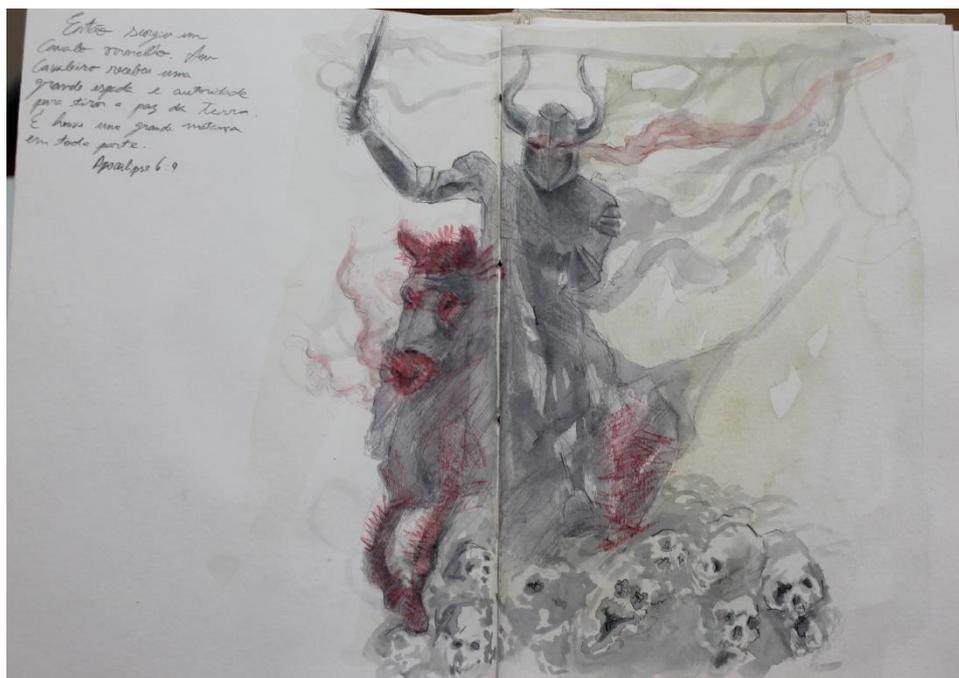


Figura 12 – Rafael Coutinho, O cavalo vermelho (Apocalipse 6:4), 2019, Caderno Branco: grafite e aquarela, 29,5 x 21 cm.

Na continuidade, apresento o “O cavalo amarelo (Apocalipse 6:8)” (figura 13), que também é conhecido como Cavaleiro Pálido. De acordo com o texto bíblico, o cavaleiro tem por nome Morte e o inferno o segue. A este cavaleiro foi confiada a missão de matar a quarta parte da terra, fazendo uso da espada, da fome, de pestilências e de feras. A calamidade é completa com o quarto cavaleiro apresentado no texto que, dependendo da tradução empregada, é descrito como “pálido”, “amarelo-esverdeado” ou “clamídeo”. Independentemente da exatidão com relação ao tom atribuído a este cavalo, a cor referencia de maneira direta uma aparência alusiva à doença, mas que acaba por representar diversos tipos de morte e desolação nesta ocasião, pois a terra fica doente com a sua passagem.

A exemplo do cavalo vermelho, o cavalo amarelo tem por estrado um conjunto de crânios. Aqui, podemos notar outras formações ósseas, como costelas, e um braço que se sobressai em um débil pedido de ajuda, ignorado pelo cavaleiro em pleno salto. A referência bíblica de maneira escrita também surge, no entanto, fundida aos traços aquarelados que remete a um odor fétido, emanado diretamente do cavaleiro. Linhas também fogem em formas

espiraladas pelas narinas do cavalo e unem-se em sobreposição ao topo da carnificina. Atrás da montaria labaredas de fogo negro explodem e respingam, projetando as figuras adiante do quadrante esquerdo. Novamente vê-se linhas mais calcadas em certos detalhes, em contraponto às linhas mais leves e delicadas, ora deixando os elementos mais sólidos ou mais dissolvidos.

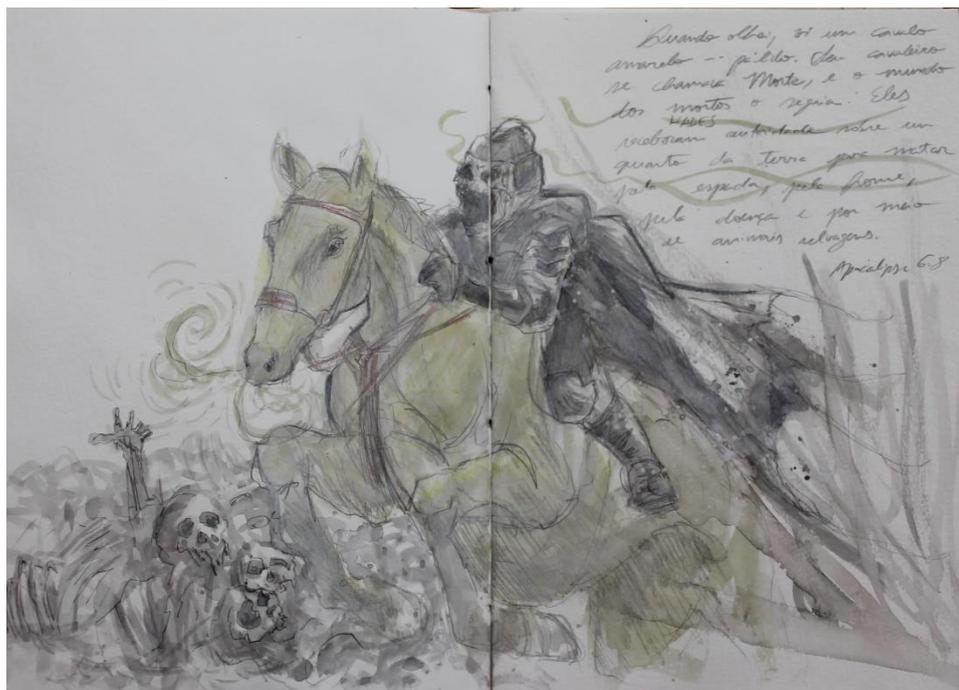


Figura 13 – Rafael Coutinho, O cavalo amarelo (Apocalipse 6:8), 2019, Caderno Branco: grafite e aquarela, 29,5 x 21 cm.

“O cavalo preto (Apocalipse 6:5)” (figura 14) surge sob a incidência de uma luz como regulador de recursos. Sua balança vazia em uma das mãos sugere escassez de suprimentos, após os desastres acometidos pela guerra e demais infortúnios. O preto, associado diretamente ao luto e à tristeza, preenche o cavalo e o manto do cavaleiro, que tem o semblante parcialmente coberto e de semblante taciturno. Diferentemente dos dois primeiros desenhos dessa série, este não apresenta figuras que dialogam com as principais. O desenho ocupa apenas uma página e o texto de referência está na outra extremidade. Esse vazio que permeia a imagem (exceto pela linha de costura preta), reforça o silêncio de uma melancolia proveniente da falta.



Figura 14 – Rafael Coutinho, O cavalo preto (Apocalipse 6:5), 2019, Caderno Branco: grafite e aquarela, 29,5 x 21 cm.

Por fim, apresento o “O cavalo branco (Apocalipse 6:2)” (figura 15). Chama-nos a atenção o fato de que este cavaleiro possui um adorno que confere autoridade e realeza. O texto bíblico não confirma a sua identidade, no entanto na cosmologia cristã, é um fato comumente aceito de que se trata do próprio Cristo, que avança em vitória sobre os inimigos. Sua aparência triunfante é vista como uma esperança que há de triunfar sobre as forças do mal, visto que não houve uma solução terrena. A intervenção divina acaba por ser um sinal da erradicação do mal e mais do que isso: a vitória do bem e a expansão de um novo reinado. A cor branca é associada com frequência à pureza, à vitória e ao triunfo. Sob essa perspectiva, os únicos tons presentes no desenho estão sobre os corpos caídos. Manchas amarronzadas, ora mais carregadas, ora mais amenas, sugerem o volume dos corpos amontoados, os quais se resumem a poucos traços fragmentados. As patas e cascos do cavalo branco mal aparecem. São tomados por um desaparecimento gradual, como se fosse um espectro nesse cenário calamitoso. Um sinal em honra e respeito aos que desfaleceram diante do mau. O arco envergado, o braço firme e os olhos

fitos num alvo que está para além da representação, denotam uma figura confiante que se propõe a trazer um basta à maldade que se alastrou pela terra.

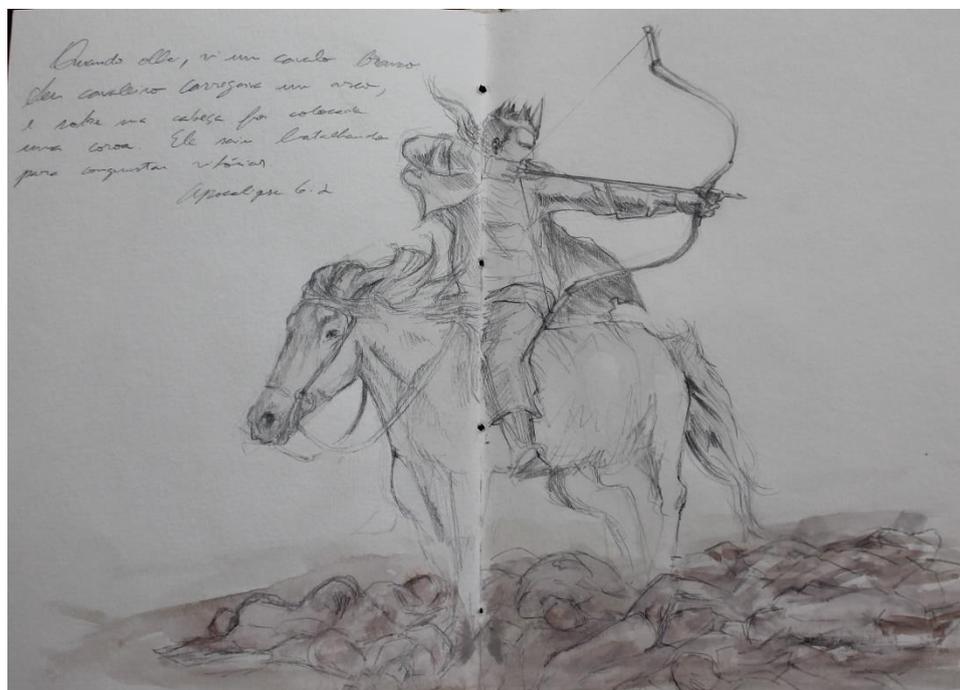


Figura 15 – Rafael Coutinho, O cavalo branco (Apocalipse 6:2), 2019, Caderno Branco: grafite e aquarela, 29,5 x 21 cm.

A próxima obra, “Decifra-me” (figura 16), traz uma figura composta por uma sucessão de manchas que, ao mesmo tempo que formam uma multidão de rostos, configuram o formato de uma ameaçadora mosca. Não existe um efeito tridimensional, do contrário: por meio das manchas abdica-se de uma linha de contorno. Como elucidava o teórico Rudolf Arnheim, sobre essa desmaterialidade e comenta: os “[...] desenhos modernos pretendem ser produtos de pouco peso, criações óbvias do homem, ficções da imaginação, mais do que ilusões da realidade física. Pretendem acentuar a superfície da qual surgem” (ARNHEIM, 2011, p. 213). A textura do papel tem grande importância quando transponho as ideias, pois reforçam conceitualmente as camadas sugeridas pela minha produção. No processo de controlar a aguada, no intuito de gerar a forma da mosca em concomitância com as aparições dos

rostos, manchas surgem ao acaso, assemelhando-se a uma visão enevoada, circuncidada pelo vazio.

O repousante vazio é quebrado pela presença intrusiva da mosca. É uma presença irritante. É intrusa. É agitada. Assim como uma multidão de rostos em movimento rápido, a figura de uma mosca também apresenta um comportamento agitado, inquieto: voa, pousa, esfrega as patas, volta a voar em um ritmo frenético. A multidão é inquieta e vive em movimento constante. A multidão é insatisfeita e vive a rodear, procurando sabe-se lá o que exatamente... algo que no mínimo garante a sua sobrevivência. O tropel da multidão é como o zumbido das moscas. Conversas sobrepostas criam um ambiente barulhento. Qual mosca está zunindo? O que as pessoas estão falando? Quem está falando? As moscas parecem todas iguais... difícil distinguir uma das outras, assim como rostos em movimento na multidão. No burburinho perde-se a identidade individual. E o que dizer da vida curta da mosca? Assim como ela, nós também temos e somos completamente cientes disso. Nesse fato residem a sensação de transitoriedade e anonimato, a qual rostos desconhecidos se misturam e tornam-se manchas... borrões ao acaso. Seria a vida obra do acaso? Resta o vazio para além dos burburinhos e zunidos.



Figura 16 – Rafael Coutinho, Decifra-me, 2019, Caderno Branco: aguada de nanquim, 29,5 x 21 cm.

Esse é o enigma do monstro contemporâneo: “decifra-me ou te devoro”. E ser devorado nesse contexto é perder a sua identidade e sucumbir a um simulacro, ou seja, submetemo-nos a uma sociedade saturada que atribui alto valor às imagens e representações que tomam o lugar do referente, projetando-se como verdade, configurando-se como uma nova realidade com um nível maior de influência. Ser devorado pelo sistema vigente na contemporaneidade implica em ser apenas mais um rosto brigando por atenção em troca de símbolos, como corações e polegares em sinal de positivo em uma realidade fabricada. Longe de apresentar-nos “[...] o reflexo de uma realidade profunda”, [...] a sociedade contemporânea fornece imagens que “[...] não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro” (BAUDRILLARD, 1991, p. 13).

Entre uma produção e outra dos cadernos, saí temporariamente do “confinamento” das páginas e, senti o desejo de explorar um espaço avulso um pouco maior, de maneira mais inconsciente (figura 17). Deste modo, lancei-me em associações mais livres entre as figuras que foram surgindo a partir de linhas traçadas em grafite. Tal espontaneidade foi gerando formas uma após

outras, conferindo-lhes características simbólicas, isto é, permeada de subjetivismos. Desvencilhar-me do figurativismo e, sobretudo, da figura humana, é praticamente impossível para mim. Ao ser guiado pelos traços, logo procurei por elementos reconhecíveis. No entanto, de algum modo, quis adicionar formas abstratas à figuração, a exemplo do círculo escuro que aparece um pouco deslocado do centro, envolvendo parte das figuras, ao passo que serve de fundo para os dois rostos semelhantes, e dos dois retângulos brancos que se sobrepõem às figuras. Observando a sobreposição das figuras e a união de humanos com animais, ocorreu-me trazer o conceito de “totem” para esse trabalho, justamente enxergar um certo retorno a um estado primitivo pela presença da natureza e, por conseguinte querer resgatar a importância de se ter uma identidade individual e social, já que uma das simbologias possíveis para esse objeto em culturas ancestrais se traduz na busca de uma ancestralidade, ao passo que reforça o pertencimento a um grupo ou comunidade, fugindo do conceito de simulacro para algo que faça um sentido verdadeiro, remetido a um passado mais longínquo, que seja o reflexo de uma realidade profunda.

Começando pelo besouro, que ocupa o topo da imagem, é possível relacionar o inseto a um estado de transformação e renovação devido à sua capacidade de passar por metamorfoses. Atribui-se comumente a este animal também características como persistência e força, além de resiliência e adaptabilidade aos cenários mais inóspitos. O fato de estar no alto, acima das outras figuras, também reforça o fato de o besouro ser reconhecido como um meio de conexão com o divino e renovação espiritual. Sua capacidade de mover-se em direção à luz, sua relação com a terra e sua presença no ciclo de vida e morte, são interpretadas como uma representação da jornada espiritual e da busca pela transcendência.

Na sequência, uma mulher se coloca parcialmente sobre o besouro. Sua frente erguida e seus olhos fechados sugerem um estado de introspecção. Ela personifica a capacidade de gerar a vida, de criar e de nutrir por meio da força e da determinação em meio às adversidades. Sob o maxilar, surgem duas faces masculinas idênticas que se fundem no cruzar das linhas e ambas as figuras têm seus olhos vendados por um tecido, simbolizando a cegueira em relação à verdade e às realidades mais profundas. Também denotam a

limitação da percepção humana e a dificuldade de ver além das aparências superficiais, sugerindo a necessidade de uma busca por conhecimento mais profundo e compreensão.

Dois crânios surgem na composição mais à esquerda, emergindo de um plano atrás. O crânio de perfil sobrepõe-se ao outro representado em visão três quartos, representando a finitude e a transitoriedade da vida, fazendo-nos lembrar a inevitabilidade da morte e a necessidade de enfrentar a impermanência da existência. O crânio posicionado, em um quadrante inferior na composição, une-se às formas prescritas e seu topo em transparência assemelha-se a uma aparição fantasmagórica.

No lado oposto aos crânios, um abutre também surge de um plano mais afastado, com os nervos que envolvem um globo ocular: um símbolo de morte, decadência e destruição. Sua presença na relação das figuras corresponde à natureza efêmera da vida e à ação destrutiva do tempo. Também evoca a ideia de que a verdade e a visão clara estão sendo devoradas, corrompidas, sugerindo a dificuldade de alcançar uma compreensão completa e objetiva da realidade. Em suma, o agrupamento das figuras aponta uma relação simbólica que dialoga com a dualidade da vida e a complexidade da existência humana na tentativa de buscar a verdade para além das aparências, a consciência de nossa finitude e o propósito da nossa existência. O círculo, pouco deslocado do centro, une a composição circular em referência à ciclicidade da vida e das recorrências históricas. Os retângulos brancos apresentam certa transparência e se sobrepõem à união das figuras, conferindo uma solidez e uma aura metafísica. Inscrições simbólicas indecifráveis estão sobre o retângulo que cobre o crânio inferior, aumentando ainda mais o enigma do desenho, remetendo a uma civilização desconhecida.

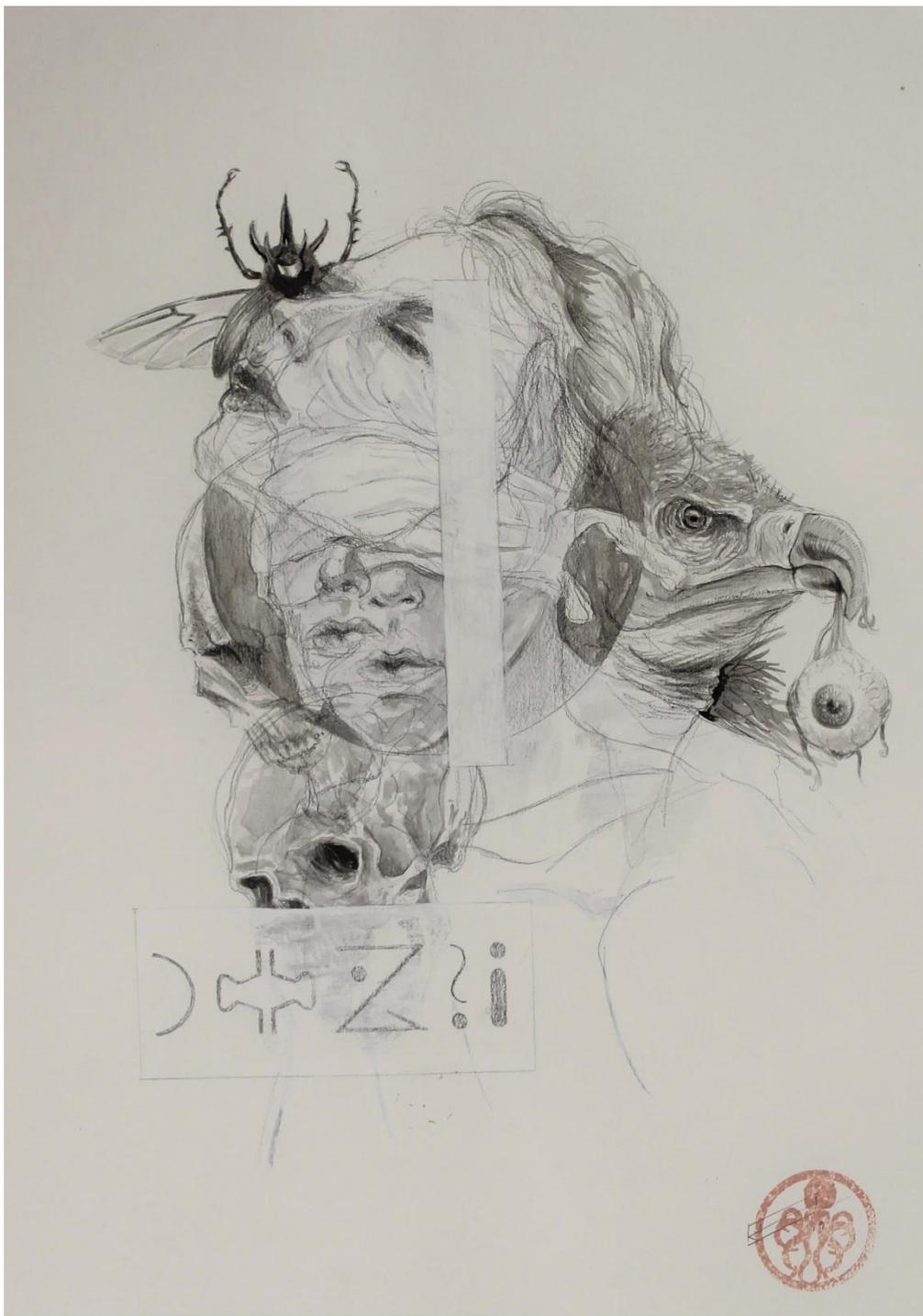


Figura 17 – Rafael Coutinho, Totem, 2019, grafite, aquarela e tinta látex sobre papel, 29,7 x 42 cm.

Regressando ao *Caderno Branco*, a estética alcançada em “Totem”, foi reproduzida nas duas imagens a seguir: “Instrumento” (figura 18) e “Totem II” (figura 19). Permanecem os traçados e sombreados em grafite e aquarela em monocromia, bem como sobreposições e uso de transparência. Também

permanece o uso das formas geométricas, característica incomum no restante da minha produção.

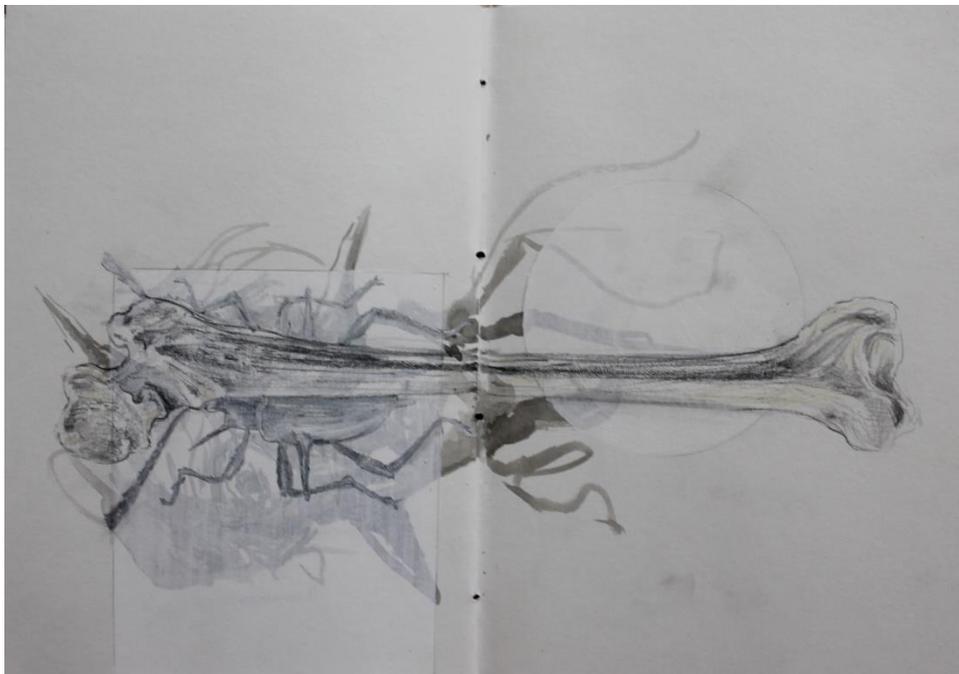


Figura 18 – Rafael Coutinho, Instrumento, 2019, Caderno Branco: grafite, aquarela e tinta látex, 29,5 x 21 cm.

Na figura 18, o “instrumento” foi o nome dado ao fêmur que atravessa de uma página à outra, em alusão à grandeza do maior osso que integra o corpo humano. O fêmur é o instrumento que confere sustentação e, metaforicamente, é a base ou a fundação na qual a vida se apoia. Confere também a ideia de força, estabilidade e locomoção. O besouro mistura-se à composição, revelado em parte sob a figura do osso. Como colocado a pouco, permanece o mesmo sentido quando apresentado nesse contexto da minha produção: sua presença aponta para a resiliência, mediante ao mundo inóspito em que vivemos, ao passo que sugere também um caminho para a iluminação, o autoconhecimento. Na última camada, vê-se a indexicalidade das cerdas do pincel, ora mais enegrecida, ora mais apagada pela sobreposição das formas geométricas pintadas com tinta látex na cor branca. Tais rastros formam a figura de um rosto humano do lado esquerdo da imagem, para o qual tenciona

a nossa percepção visual. Do rosto surgem três formas pontiagudas que assume um significado relevante em minha produção quando retrato as pontas do arame farpado, as patas dos insetos – em específico, a mosca – e nos espículos que emergem da pele humana. Retomarei essa analogia mais adiante. O rosto cerceado caracteriza a busca por uma identidade e salienta o segredo e o mistério, fazendo-nos cavar mais afundo, para além da aparência e das estruturas predefinidas, reforçado pela transparência conferida às figuras geométricas.

O quadrado e o círculo são potentes em simbolizar a dualidade entre a ordem e a fluidez, a estabilidade e a expansão. O quadrado representa a solidez, a estrutura e a estabilidade, enquanto o círculo simboliza a totalidade, a continuidade e a harmonia. A transparência dessas formas aponta para a necessidade de transcender as limitações e as fronteiras predefinidas, buscando uma compreensão mais profunda e abrangente da realidade.

A figura 19, “Totem II”, reúne elementos semelhantes aos dois desenhos anteriores. Portanto, a simbologia permanece análoga a eles. O desenho apresenta um esquema de sobreposição verticalizada em um ritmo de deslocamento para esquerda. Na base da composição encontra-se o já conhecido abutre. Com o bico aberto, transmite a ideia de voracidade e destruição, aludindo à natureza predatória e implacável da vida, bem como a morte e a decomposição. Pouco acima, ocultando parte do abutre, inclusive dos olhos da criatura, um crânio entrecortado evidencia uma mandíbula, a qual denota força e agressividade, como a transitoriedade da vida. Nela também não se nota a cavidade ocular. A face, parcialmente coberta por uma esfera, também apresenta um “corte”. Sua mandíbula não se faz presente, mas os olhos sim. As figuras parecem se completar nesse jogo de fragmentos. O círculo reforça o ciclo morte e vida, reforça a dualidade pelo fato de ter dois preenchimentos opostos e passa a ideia de passagem do tempo, além de sugerir a coexistência de elementos contrastantes. O retângulo branco transparente vem para unir e selar o destino das figuras, ao passo que sugere uma dificuldade em compreender a totalidade, colocando-se como uma barreira, uma separação ou um véu que distorce a visão ou a percepção.

A exemplo de “Totem I”, este desenho também está metaforicamente associado à simbologia do totem, objeto que apresenta formas do mundo

natural ou espiritual, colocadas uma sobre as outras, pelo qual certos grupos étnicos o estimam como ponto de contato para algo além do visível. Evidente que o meu desenho não é a reprodução formal idêntica de um totem, mas por analogia ao apresentar a sobreposição verticalizada dos elementos, pela natureza das figuras e, por conseguinte, nos significados inerentes a elas. No meu desenho acaba por ser um “totem contemporâneo”, na qual as figuras não estão unidas, mas separadas. Estão apenas sobrepostas visualmente por planos representacionais ou camadas. É um totem fragmentado, tal qual a humanidade contemporânea. A humanidade socializada, civilizada, educada, ensimesmada, há muito perdeu sua conexão com o real e com o verdadeiro. A essência já não existe e tudo é mecânico ou banal. Existe uma dominância que rege a multidão. Um poder invisível que, no decorrer das décadas, foi cauterizando mentes e corações. Esse totem não serve de guia espiritual. Está quebrado. Fora de função. É esta humanidade quebrada que permeia toda a minha produção, começando pelo subcapítulo a seguir, Horror.



Figura 19 – Rafael Coutinho, Totem II, 2019, Caderno Branco: grafite, aquarela e tinta látex, 14,8 x 21 cm.

2.1.2 Horror

Segue abaixo uma premissa de meus trabalhos que são fruto de análise e compõem este subcapítulo:



Figura 20



Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 28



Figura 30



Figura 31



Figura 32



Figura 33



Figura 34



Figura 36



Figura 37



Figura 38



Figura 39



Figura 40



Figura 41



Figura 42



Figura 43



Figura 44



Figura 45



Figura 46



Figura 47



Figura 48

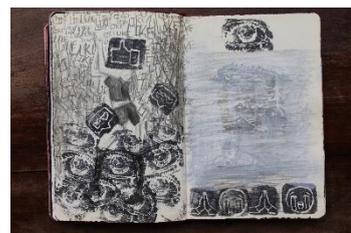


Figura 49



Figura 50



Figura 51



Figura 52



Figura 53



Figura 54



Figura 55

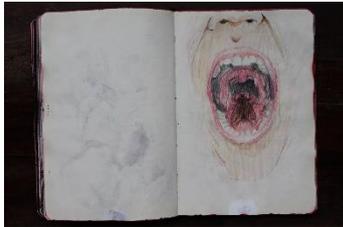


Figura 56



Figura 57



Figura 58



Figura 59



Figura 60

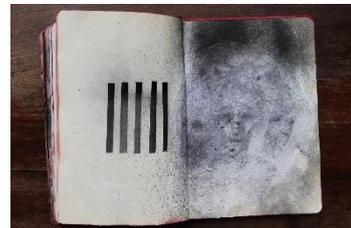


Figura 62



Figura 63



Figura 64

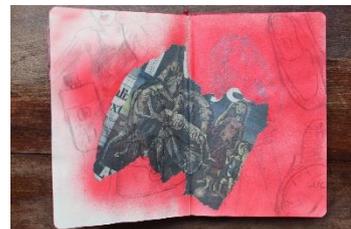


Figura 65



Figura 66

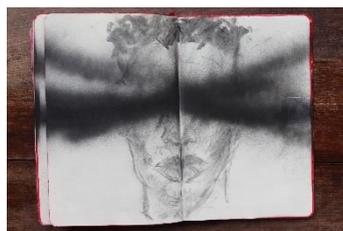


Figura 67

Dado os antecedentes e referências, que influenciam diretamente a minha produção, sequencio com uma série de desenhos realizados em caderno, no decorrer de 2018, ao longo de 114 páginas, os quais apresentam temáticas ligadas ao sofrimento humano, desencadeados, sobretudo, pelos horrores da guerra e pelas injustiças sociais. O caderno é vermelho em seu exterior, o que lhe confere o nome de *Caderno Vermelho*. A cor faz uma referência direta aos tipos de violência, contemplados nele e remetendo ao sangue, à dor aguda e ao sentimento de ira. Propositadamente, o caderno se apresenta deteriorado em seu exterior, o que torna condizente com o seu significado.

O ato de desenhar faz parte do meu processo de criação. São as minhas ideias constituídas na sua forma mais prima. O desenho é uma materialização originária da percepção de mundo por meio de uma série de observações registradas ao consciente. Desenvolve-se a linha, a forma, a configuração, e demais elementos visuais, os quais reunidos elevam-se em expressividade sobre um determinado suporte. Nessa sequência de pensamento, para além de uma representação “[...] racionalista do universo e da vida [...]” (OSTROWER, 1984, p. 46), no intuito de construir ou reafirmar um conhecimento a partir do *percepto* e da evocação da memória. O desenho se materializa como imaginação criativa, permeando ligações com o território inconsciente, suscitando questões de ordem simbólica a partir de associações entre aquilo que é sabido (ou que se pensa saber) e aquilo que habita os recônditos do nosso ser. No entanto, não deixam de abordar uma ou mais realidades possíveis ou perceptíveis.

Nesse sentido, o desenho em minha produção nem sempre se demonstra apenas como um esboço ou uma etapa em meu percurso criativo, mas como um guia para se chegar a um fim. Portanto, no meu trabalho se evidencia o traço, na representatividade gráfica e na expressividade em que ele permite. Sendo assim, o desenho possibilita a exploração do meu próprio universo mitopoético a partir das inquietudes que se apresentam cotidianamente, abrindo possibilidades para uma narrativa visual não linear, mediante a produção de livros e cadernos de artista, modalidades que inclui o desenho contemporâneo como “linguagem”. Todavia, como será visualizado em certas produções, o desenho sofre alterações com sobreposições de camadas de

tinta, colagem, interferências que o colocam em uma situação de ocultamento, ora parcialmente, ora quase que completamente.

A escolha por expor a produção em cadernos, os quais também são nomeados como livros de artista, permite uma maior e intensa proximidade do espectador com o corpo da obra, provocando-os a deixarem a contemplação estática, a fim de obterem uma experiência sensorial, explorando a materialidade e, desse modo, elevando-o à interação. Por meio do manuseio, além de sentir a textura das colagens, dos carimbos, das páginas, da manufatura do livro ou caderno, é possível mergulhar nesse universo na ordem ou desordem que desejar, tanto para frente, como para trás, começando pelo seu “início” ou pelo “final”, em uma maior relação de interatividade com esses cadernos.

Essa visão é sustentada por Bernadette Panek (2006, p.45), a qual elucida sobre o livro de artista como sendo um “campo primário”, ou seja, um local primeiro de experimentações, pelo qual as imagens não estão como meras ilustrações. O livro, como objeto artístico, quebra a barreira da aura sacrossanta, frequentemente associada às obras de arte ao propor um relacionamento íntimo com o leitor, convidando-o a tê-lo “[...] em suas mãos” (Ibid.). É essa manufatura que, a despeito dos avanços gráficos e tecnológicos na reprodução de livros, sejam digitais ou impressos, preservam a permanência do “[...] amor pelas qualidades táteis e sensoriais encontradas num livro artístico ‘Único em seu Gênero’” (HORVITZ; ROMAN, 1995, p. 7).

Em virtude dessa amplitude e dinamicidade de características que indefinem a contemporaneidade, a escolha pelo “livro de artista” enquanto suporte para o fazer artístico, deve-se muito ao “[...] processo acelerado das mutações de linguagem na nossa época”, como elucida Julio Plaza (1982, n.p), ao propor que nos habituemos “[...] a compreender sintético-ideogramicamente ao invés de analítico-discursivamente” ao citar Apollinaire no texto “O livro como forma de arte (I)”. Com isto, quer-se dizer que o livro de artista se abre para além de uma função lógico-tradicional, na direção de um discurso que expõe a gama de influências imagéticas e, também textuais, massificadas pela reprodutibilidade técnica.

É nessa proposta que anseio em oferecer ao espectador um contato mais estreito e profundo com as ressignificações presentes em meus

desenhos, os quais emergem e se libertam a cada manuseio. Portanto, neste momento detenho-me em descrever e reflexionar sobre algumas das imagens produzidas neste caderno de artista sob a ótica das inquietudes que se apresentam cotidianamente e se alojam no meu interior. Tais inquietudes transparecem por meio das investidas sobre o papel (miolo do caderno) ao fazer uso do desenho, da pintura, da colagem e do carimbo. Apesar de se tratar de um caderno contendo um universo mitopoético, não é possível afirmar que tal objeto seja tratado com linearidade em seu manuseio, pois sua concepção não obedece a esta premissa.

Desta maneira, a livre associação por parte do espectador está em concomitância com minha intencionalidade, já que as coisas que se apresentam cotidianamente aos nossos sentidos são nada mais do que fragmentos observáveis das ações naturais ou de terceiros, os quais acabam por serem tecidos imagetivamente com certa casualidade e liberdade. Ao discorrer sobre a produção, evidenciarei as referências imagéticas e teóricas que possam, de alguma maneira, embasar as ideias aqui expostas.

Com o objetivo de aplicar a narrativa não linear, a primeira imagem a ser analisada não se configura na primogênita da produção, mas julgo ser necessário começar por *ela*, a não ser pelo propósito de cumprir um puro desejo de analisá-la, já que se trata de um desenho que faz uma alusão direta a uma das pinturas mais influentes para o século XX a partir do seu componente estético e, por conseguinte, de seus possíveis significados quando se trata de um prenúncio para as angústias que, como moscas importunadoras, rondam a cabeça do homem contemporâneo. A propósito da estética, Jacques Rancière nos esclarece que tal palavra:

[...] não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc (RANCIÈRE, 2005, p. 32).

Evidenciada a devida importância para a linguagem do desenho e para o suporte escolhido, apresento a partir deste ponto uma seleção proveniente das páginas do *Caderno Vermelho*. Delas saltam a temática do protesto, tendo em vista o clamor perante as agruras que emergem diariamente na sociedade, demonstrando o que há de mais sórdido na constituição do ser humano: a opressão sobre os desfavorecidos, fome, doenças, violência, privações, medos e angústias são algumas das distopias presentes nessa produção. O horror é a essência desse mundo distópico, o qual pode ser vislumbrado nas imagens e respectivas análises a seguir com o referente no cotidiano, mas que são ignoradas, fortalecendo a desesperança. Estamos diante de uma sociedade que vive sob o regime da violência. Daí vermelha: urgência, violência, sangue, ira.

Nesta via, portanto, sugiro um pensamento sobre o cotidiano (*logos*) em heterogeneidade com a experiência sensível (*pathos*), como sugere a dialética a partir de Hegel (2001, p 23). A realidade visível é a matéria-prima que alimenta as minhas contradições internas e, num movimento cíclico, formulam paradoxos e quebram paradigmas, desembocando naquilo que considero a síntese desse processo, que são os desenhos, pinturas e demais vazões artísticas, provenientes desse embate mental. Os cadernos são a expressão máxima das tensões criadas nos âmbitos *Espaço* e *Tempo*. Essa autoconsciência é possível a partir do fazer artístico, de modo a alcançar a minha *Liberdade*, como propõe Hegel (*Ibid.*, p. 26). Deste modo, adentrando à análise imagética, começo com o desenho “Grito e não-grito” (figura 20).

Um ser cadavérico, encolhido e amarrado a uma corda, denota um semblante em horror comprimido com as mãos. Trata-se da representação de uma medonha figura humana desfigurada, desenhada a lápis grafite sobre um fundo branco, previamente preparado com tinta látex, havendo também sobreposições de tinta acrílica branca na base do desenho, proporcionando tons acinzentados quando misturados ao grafite.



Figura 20 – Rafael Coutinho, Grito e não-grito, 2018, Caderno Vermelho: grafite, tinta látex e acrílica, 14 x 21 cm.

A referência para este desenho tem a sua origem na imagem da múmia peruana, exposta no *Musée de l'Homme*, em Paris (figura 21). A semelhança dessa figura com o elemento central da pintura “O grito” (figura 22), do norueguês Edvard Munch (1863–1944), é inegável, pois além da expressa semelhança visual é comumente aceito o fato de que este cadáver

conservado servira de inspiração ao artista em 1889, como apontam Ulrich Bischoff (2000, p. 53), Julian Bell (2008, p. 358), David Gariff (2008, p. 143) e também pelo site do museu¹⁰.

Deste modo, quando suscito a imagem da múmia e “O grito” angustiado e angustiante de Munch, revisitados por meio do desenho contemporâneo, proponho novos significados que fazem sentido à complexidade social e política às quais estamos expostos, que certamente se aprofundaram após o término do século XIX e início do século XX.

São agruras profundas, das mais diversas espécies que, a despeito do mar de pessoas ao qual estamos submergidos, vê-se na contemporaneidade o ápice do isolamento humano.



Figura 21 – Múmia da civilização chachapoya do Peru. Paris, Musée del l’Homme.

Fonte: Bischoff, 2000, p. 53.

¹⁰ Disponível em: <<https://www.museedelhomme.fr/fr/momie-chachapoya>> . Acesso em: 04 de maio de 2023.

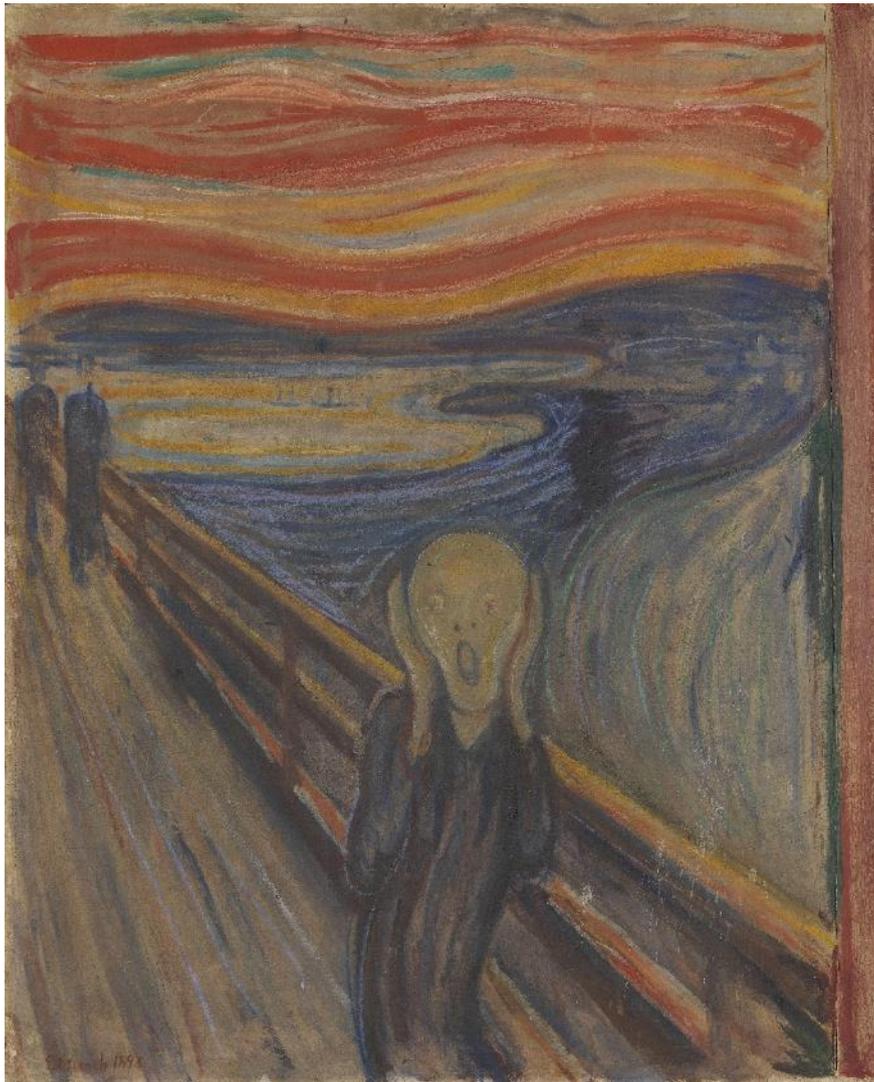


Figura 22 – Edvard Munch, *The Scream*, 1893, painting.¹¹

Reforço a solidão ao introduzir na página ao lado do caderno um desenho contendo duas figuras humanas desprovidas de cabeças e mãos, às quais foram reproduzidas sob dois ângulos de vista diferentes, tendo como referencial fotografias realizadas da escultura de Auguste Rodin (1840–1917), nomeada como “Estudo para Pierre de Wissant” (figura 23).

¹¹ Disponível em: <<https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.00939>>. Acesso em: 10 jul. 2023.



Figura 23 – Auguste Rodin, Étude pour Pierre de Wissant
(Study for Pierre de Wissant), 1903-1904, carbon print,
22,2 x 16,4 cm.

Fonte: Musée Rodin. Paris, Meudon.¹²

Esse desenho, intitulado de “As duas figuras” (figura 24) se apresenta em uma folha vegetal, que por sua vez está colado sobre a folha do caderno, a qual também está pintada com uma camada de tinta látex. De trás das figuras, por meio da transparência do papel vegetal, é possível observar pouco mais de uma dezena de olhos desenhados com caneta permanente. Os corpos das figuras, desenhados em grafite, contam com uma pintura despreziosa em acrílica branca, preservando algumas poucas áreas de sombra, de modo a estabelecer certo contraste de forma a não se distanciar de sua referência escultórica.

¹² Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/stephen-haweis-and-henry-coles-etude-pour-pierre-de-wissant-study-for-pierre-de-wissant-1>>. Acesso em: 04 maio 2023.



Figura 24 – Rafael Coutinho, As duas figuras, 2018, Caderno Vermelho: grafite, tinta látex e acrílica, caneta permanente sobre papel vegetal, 14 x 21 cm.

De imediato, correlacionando com o que foi colocado até aqui, essas duas figuras justapostas e, um pouco sobrepostas, aludem às duas pessoas enegrecidas presentes ao fundo da pintura “O grito”. Todavia, em meu trabalho, apesar de serem mais claros, os dois corpos ganham destaque no primeiro plano e adquirem um cunho metafísico e se revelam essencialmente figuras “inoperantes”, ou seja, limitadas em suas ações. As bases prendem os seus pés; suas mãos inexistem, bem como suas cabeças. Deste modo, as figuras são desprovidas de qualquer locomoção ou experiência sensorial: são cauterizadas. Extremamente limitadas, não são nada úteis diante do corpo putrefato representado à esquerda. Mas a beleza é intrínseca a estes corpos:

levam consigo em sua genética o cânone grego. Parecem cheios de vitalidade, mas não passam de vaidade. É a sociedade das aparências que ignora o pedido de socorro sob a vista de um sem-número de olhos que julgam sem nada operar; simplesmente a observar.

O emudecimento desse grito pode ser analisado por outro prisma, memorando Rancière. Como explicitado inicialmente, ele nos revela uma “potência heterogênea” que habita o sensível a partir da modernidade. Sendo assim, nesta reflexão paradoxal posso refletir também de maneira oposta, a qual faz todo sentido no próprio pensamento de Munch a seguir: os “[...] melhores quadros de Leonardo da Vinci estão destruídos. Mas eles não morrem. Um pensamento engenhoso vive para sempre”. (CHIPP, 1988, p. 113). Nesta via, é assertivo pronunciar o fato de que a arte eclode o grito e ultrapassa qualquer barreira temporal, invocando e materializando a realidade da natureza. Entende-se por natureza não “[...] apenas o que o olho pode ver. Ela mostra também as imagens interiores da alma – as imagens que ficam do lado de trás dos olhos” (Ibid., p. 112).

Não é permitido crer que é possível evadir-se da realidade ao utilizar-se do símbolo. Do contrário: “[...] a realidade é inteiramente simbólica, não há nada mais real do que o símbolo”. “[...] a Morte é o cadáver ou o ataúde; a Sociedade é a louca, a Palavra é som inarticulado, grito” (ARGAN, 1992, p. 258). Meu trabalho propõe-se a ser um simbólico eco do *grito* original, digamos assim. Como que evocando Munch, municio-me da instabilidade linear com rastros sinuosos praticados a esmo, isto é, com pouco controle sobreponho a cor branca que se mistura com o grafite formando tons de cinza, pois “[...] na realidade, nada possui a estabilidade, a clareza, o significado certo da forma; tudo possui precariedade, a instabilidade, a inconsistência do evento” (Ibid.).

Neste ponto, vale transcrever um dos escritos do filósofo e poeta dinamarquês e amigo de Munch, Søren Kierkegaard. A respeito da pintura “O grito” ele escreve:

A minha alma está tão pesada que nenhum pensamento nunca mais a poderá elevar, nem nenhuma batida de asas a conduz ao alto para o espaço celeste. Se alguma coisa a mover de

alguma forma, ela apenas raspará o chão, como um pássaro a voar baixo depois da tempestade. A opressão e a ansiedade estão a meditar rancorosamente no meu ser interior, pressentindo um tremor de terra (BISCHOFF, 2000, p. 54, tradução nossa).¹³

A precariedade, a instabilidade e a inconsistência por intermédio dos processos de apagamento, ocultamento e a falta de clareza mediante as pinceladas borradas e lacunas ou falhas nos registros dos carimbos, traduzem esse sentimento calcado nas angústias relativas à psique humana. Essa aparente desordem está paradoxalmente clara nas duas primeiras páginas do caderno, nomeadas de “Duas figuras enegrecidas” (figura 25). Se em “As duas figuras” já houve um paralelo com as pessoas que se apresentam ao fundo da pintura “O grito”, nessa pintura a semelhança pode se dar em um nível mais proximal, levando em consideração o apontamento que elas fazem para as silhuetas escuras que caminham sobre a ponte pintada por Edvard Munch.

¹³ *“My soul is so heavy that no thought can uplift it any more, nor any wingbeat bear it aloft into the ether. If anything moves it at all, it merely grazes the ground, like a bird flying low before a storm. Oppressiveness and anxiety are brooding over my inner being, sensing an earthquake to come.”*



Figura 25 – Rafael Coutinho, Duas figuras enegrecidas, 2018, Caderno Vermelho: grafite, tintas látex, tipográfica e acrílica, carimbo e colagem, 28 x 21 cm.

Por aproximadamente há quatro ou cinco anos, este caderno servira de anotações e esboços para o desenvolvimento de outras obras. E por volta de um ano ele vem sofrendo um processo de apagamento destes registros. O termo mais adequado seria ocultamento, que se deu por meio de camadas espessas de tinta guache, látex e acrílica. A partir destes encobrimentos, surgem outros desenhos ou pinturas que se sobrepõem, ressignificando ou até mesmo atribuindo-se de novos significados, desfazendo, quase que completamente, os desenhos e registros precedentes.

Nesse trabalho, em específico, tais figuras foram utilizadas como esboços para a produção que culminou como objeto de estudo para a pesquisa no curso de mestrado. No processo atual, para que houvesse uma progressão na minha produção para o curso de doutorado, julguei necessário desfazer-me das bases anteriores, porém não por completo, pois a sua sombra persegue a produção ulterior. Desse modo, a vazão para o novo partiu para o encobrimento das figuras preexistentes com poucas camadas de tinta guache branca, permitindo ainda ter uma visibilidade reduzida das figuras

desenhadas e, logo depois, houve o acréscimo da tinta preta no preenchimento total das figuras, de maneira que tornasse uma silhueta, não em contornos delineados, já que a proposição é mesmo a irregularidade ao fazer uso das cerdas largas do pincel, proporcionando assim uma textura em que é possível identificar uma indexicalidade e pontos de mistura entre o preto e o branco, ocasionando algumas tonalidades de cinza no entorno das figuras humanas. Os respingos de tinta, as falhas na pintura e as sobreposições mais ocasionais, conferem um ar caótico a ela. Não é possível determinar ao certo as características físicas ou de gênero de ambas.

Cabe aqui introduzir que o ato de ocultar parcialmente o conteúdo do caderno, para se originar novos desenhos e pinturas, tem um referente na prática do palimpsesto. Tal prática foi amplamente utilizada na antiguidade, durante o Império Romano, e na Idade Média. A prática consiste em raspar ou lavar os pergaminhos, principal suporte de escrita utilizado nestes períodos. A produção era dispendiosa, portanto, considerava-se a reutilização do material, principalmente entre os séculos IV e VI d.C.. Na Idade Média a prática foi frequente, por conta de uma junção de fatores, dentre eles, a escassez de material na produção de papel. O que impulsionou a prática do meu palimpsesto não foi a escassez de material, mas a possibilidade de ressignificar ideias que estavam em curso. Não era raro que alguns palimpsestos preservassem algo da escrita original, para que não se perdesse o conteúdo elementar, deixando assim vestígios. É dessa maneira que me utilizei do caderno. Além disso, nesse ponto da minha produção, em sentido figurado, o palimpsesto traz a ideia de múltiplas camadas de significado e influências, isto é, fazem referência a textos, ideias ou estilos anteriores, incorporando-os de forma modificada ou reinterpretada. Nesse sentido, o palimpsesto representa a sobreposição de diferentes influências, incluindo a intertextualidade, presente na minha produção.

A presença de elementos, que correspondem a outras obras artísticas, é recorrente em minha produção. Visto que a conexão com elementos visuais pré-existentes adiciona novas camadas ao meu trabalho, impregnando-o de novos sentidos. Vários são esses procedimentos para se criar formas a partir desse método heurístico de criação, incluindo esse da recodificação.

Várias são as formas de recodificação. A transferência de um sistema de pensamento para outro, de um campo do saber para outro, é um dos mais importantes, instigantes e frutíferos métodos heurísticos. Na recodificação, parte-se de algo já codificado; o método consiste em recodificar algo já criado e comporta, por isso mesmo, a noção de metacriação (criação a partir de) ou representação da representação; equivale à linguagem e suas mudanças com a decorrente transformação (PLAZA; TAVARES, 1998, p.195).

A intertextualidade¹⁴, presente nos meus trabalhos, para Omar Calabrese - trazida por Mikhail Bakhtin para a teoria literária (NASCIMENTO, 2006, p. 53) - pressupõe uma relação com o processo de incorporação de um texto em outro e a transformação de seu sentido, uma outra forma que denomina esse procedimento de recodificação.

[...] a natureza da transformação pode dizer-nos muito sobre o que, há tempos, se denominava erroneamente o "específico" de um sistema significativo e que hoje, pelo contrário, poderíamos definir como um conjunto de categorias da expressão (CALABRESE, 1999, p. 35).

A "intertextualidade" [...] significa a relação de um texto com outro. Este conceito é extensivo a qualquer prática semiótica: pode-se falar em intervisualidade, intermusicalidade, etc. Um texto envolve sempre uma relação ou é produto de outros textos. Este ponto de vista coloca a intertextualidade como substituto metodológico da teoria das influências (estudo das citações com ou sem aspas) e/ou a crítica de fontes (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 195).

Gérard Genette foi quem apresentou uma classificação tipológica da intertextualidade (CALABRESE, 1997, p. 39), utilizada nos anos de 1960 por Julia Kristeva, e podemos estender o conceito para as artes visuais. Kristeva foi influenciada por Mikhail Bakhtin, por seus conceitos de polifonia e dialogismo (NASCIMENTO, 2006, p. 53).

¹⁴ A noção de <<intertextualidade>> provém de diferentes campos de semiótica literária [...] e, em geral define um conjunto de capacidades, pressupostas no leitor e evocadas mais ou menos explicitamente num texto, que concernem algumas histórias condensadas, já produzidas numa cultura por algum autor (ou, melhor ainda, por algum texto) anterior. (CALABRESE, 1997, p. 39).

Justifico a utilização da intertextualidade como meio de expor as facetas complexas que compõem a contemporaneidade, pois tais referenciais são permanentes, mas não “fechados” em si mesmos. Dessa maneira, estão “abertas” para “[...] mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade” (ECO, 1991, p. 40). São camadas não apenas metafóricas, mas também aplicadas fisicamente no fazer artístico, provocando um diálogo intertextual.

O artista, então, tem como critério básico pôr a linguagem em movimento, do qual deriva uma nova criação que comporta renovação crítica do fenômeno anterior, determinando transformações de ordem sintática, semântica ou sugerindo novas significações (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 195).

Em “A intertextualidade em atos de comunicação”, livro de 2006 de Geraldo Carlos do Nascimento, ele expõe, como estratégia intertextual, que os objetos artísticos podem ser considerados um tipo de texto (NASCIMENTO, 2006, p. 65), pelo diálogo e derivação que passam a existir entre si e pela interação e troca de sentidos.

Sobre os campos derivados a professora e artista Marta Strambi, em sua dissertação de mestrado “Corpos em silicone: uma escultura derivada”, exemplifica e considera suas instalações e esculturas como 'derivação'.

[...] minhas “esculturas” derivam das esculturas clássicas, do surrealismo (ready-made construído), da pop art, da arte processual, da arte conceitual, dos minimalistas, enfim, seu espaço não é um espaço originário, mas um espaço derivado, que se derivou dessas origens. Portanto o que entra em análise nos textos posteriores é uma escultura híbrida; a escultura hibridizada de procedimentos anteriormente citados, mas que a despeito disso, difere desses mesmos paradigmas e a recoloca em um outro tempo, na sustentação da autenticidade (STRAMBI, 2000, p. 9).

Não pela indicialidade, mas pela derivação que esses meus trabalhos “Grito e não-grito” (figura 20), “As duas figuras” (figura 24), “Depois de R. Capa” (figura 28) “O povo eleito” (figura 70), Mau-criado (figura 154) se contaminam

pela obra do Munch, de Robert Capa e de outros fotógrafos que serão mencionados mais adiante, porque advêm de seus trabalhos, mantendo um diálogo com sua origem. “Um contrato comunicativo preciso [...] implica uma relação de verossimilhança entre as representações e os objetos de um mundo natural, por sua vez, semiotizado.” (CALABRESE, 1997, p. 42).

Assim, como ficou evidenciada a aplicação do papel vegetal com desenho sobre outros desenhos que, por conseguinte, estavam sobre uma camada de tinta a qual cobria qualquer outro desenho ou registro desconhecido do espectador, em “As duas figuras” (figura 24) ressalto que a camada é uma qualidade presente em grande parte da produção deste caderno, inclusive em “Duas figuras enegrecidas” (figura 25). As camadas remetem às nossas próprias experiências enquanto ser e, nessa qualidade de indivíduo, assim como somos formados por ossos, músculos, tendões e tecidos orgânicos, nossa psique também assim o é: camadas e mais camadas que encobrem o mais recôndito do nosso ser. Quando Kierkegaard nos traz a experiência da alma pesada, o negro que cobre ambas as figuras representam esse sentimento opressivo e contraditoriamente carregado de vazio, o qual coloca em conflito todas as camadas com as quais somos formados.

Contudo, ao introduzir o carimbo produzido em linóleo (a matriz encontra-se na figura 27) com o desenho da mosca, a imagem adquire uma polissemia ainda mais ampla. A mosca voa, ronda, zanza, incomoda, perturba. Sua persistência se dá basicamente pela busca de alimentos que podem ir de restos de comida a cadáveres. Metaforicamente, nesse trabalho a mosca se alimenta da própria essência do ser humano. Quanto mais oprimido, sobrecarregado, maior será o negro enxame a encobrir o homem. Mais e mais moscas se aglutinam, de maneira que você não consegue observá-las uma por uma, a não ser apenas por uma massa negra acinzentada sem suas extremidades. As moscas nada mais são do que os pensamentos ansiosos que eclodem e encontram repouso sobre as cabeças e corpos mais frágeis, trazendo a expressão do horror e do vazio. Estes, tomados pelo horror, trazem consigo uma expressão cadavérica e a sua fala é um som inarticulado, um grito prestes a ser silenciado.

Em continuidade à simbologia da mosca, resgato demais produções presentes no *Caderno Vermelho*. Como o texto não segue uma prescrição

lógica, no sentido de seguir as páginas, como se faz a leitura no mundo ocidental, apresento a contracapa interna (figura 26). A propósito, vale mencionar que os desenhos e pinturas do caderno não foram realizados de maneira sequencial, ou seja, seguindo página a página. Ora avancei para outras páginas, ora retrocedi, ora retomei aquilo que já havia sido traçado ou pintado inicialmente, enfim, o ato de produzir contou com muitas “idas e vindas”. Isso reflete, de certa maneira, o meu espírito inquieto ao representar os meus questionamentos, presente não apenas nas visualidades, mas sobretudo no processo de criação.

O caderno se abre como que em um prenúncio para a contemplação do horror. O preto em contraste com o vermelho reafirma o tom de gravidade pelo qual a temática se desdobrará a seguir. As falhas geradas pelos carimbos realizados em linóleo (figura 27) reforçam a sordidez e um mínimo controle na impressão da matriz sobre o papel previamente colorido de vermelho, revelando aspectos do acaso. As falhas, borrões e elementos entrecortados denotam o quão podemos estar imersos em um ambiente descontrolado e confuso, tal como quando moscas sobrevoam ao nosso redor e tentamos golpeá-las com tapas no ar, com alguma chance de matá-las. Esse conflito gera um sofrimento que só pode ser aliviado pelo emprego da força, da violência, gerando assim alívio (HAN, 2017a, p.15). No entanto, essa é uma visão mais arcaica quando se olha para a violência moderna, a qual torna-se “[...] psíquica, psicologizada, internalizada” (Ibidem). Desta maneira, se a visão arcaica nos permite eliminar as moscas com brutalidade, quando rodeiam nosso corpo, o que fazer quando adentram às nossas cabeças e zumbem em nossas mentes? De certo, a maioria de nós não consegue matar o pensamento (HARARI, 2018, p. 26). O “terror psicológico” ao qual estamos submetidos na era da informação e, paradoxalmente, da desinformação, nos faz vítimas desse tipo de violência. Procurei aprofundar aspectos da violência de ordem mais internalizada nos subcapítulos 2.2.1 Antecedentes e 2.2.2 Espículos e Cicatrizes.



Figura 26 – Rafael Coutinho, Moscas, 2018, Caderno Vermelho: acrílica, látex, guache, tinta tipográfica e colagem, 21 x 28 cm.



Figura 27 – Rafael Coutinho, matriz em linóleo, 2018, 7,9 x 5 cm.

Sequenciando a análise de imagens, em “Depois de R. Capa” (figura 28), realizo uma intertextualidade a partir da fotografia “*Death of a Loyalist*

Militiaman, Córdoba front, Spain” de 1936 (figura 29). O que Goya realizou por meio de pinturas e gravuras, Robert Capa (1913–1954) o fez através da fotografia, ao deixar o soldado legalista em eterna suspensão. O fotojornalismo teve seu patamar elevado com a publicação do soldado, no momento exato em que é atingido por um projétil vindo de uma metralhadora a serviço do general Francisco Franco, no início da Guerra Civil Espanhola, em um confronto próximo à Córdoba. Na ocasião, alguns milicianos republicanos emergiam das trincheiras na tentativa de derrubar o atirador a serviço do fascismo. De acordo com o fotógrafo¹⁵, após observar algumas incursões da resistência, colocou a câmera acima da cabeça e direcionou para um dos contra-ataques dos soldados, disparando o obturador sem olhar o visor da câmera. Somente meses depois teve contato com a imagem realizada, e adquiriu o prestígio ao ser publicada na revista francesa Vu em setembro de 1936 e em 1937 na revista estadunidense LIFE. A revista britânica “Picture Post” reconheceu Robert Capa como o “o maior fotógrafo de guerra do mundo” em 1938. Susan Sontag, chega a admitir que existe um pioneirismo na recepção desse modo representacional (fotografia de guerra), justamente por não abrandar ou fantasiar o sofrimento.

De facto, há muitas utilizações das inúmeras oportunidades que a vida moderna fornece de olharmos – à distância, através da fotografia – o sofrimento dos outros. As fotografias de uma atrocidade podem dar origem a respostas contraditórias. Um apelo à paz. Um grito de vingança. Ou simplesmente a aturdida consciência, continuamente alimentada pela informação fotográfica, de haver coisas terríveis que acontecem (SONTAG, 2003, p. 19).

Dado um primeiro momento, as imagens e suas reproduções, nas mídias de massa, forneceram um maior número de informações e, com o desenvolvimento de um número ainda maior de veículos e plataformas, a exposição delas atinge a superexposição. Apesar do conteúdo gerado, vê-se a dessacralização das imagens e, por conseguinte, o embotamento dos

¹⁵ O relato feito por Robert Capa pode ser conferido no “*The Guardian*”. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/oct/29/robert-capa-best-picture-transcript>>. Acesso em: 23 maio 2023.

sentidos após um bombardeio visual. Enquanto o sofrimento não for uma experiência pessoal, a tendência é a de pensarmos que o acontecimento brutal, visto à distância, não compete a nós. Ainda sobre o desenho, a cabeça do soldado é sobreposta por sucessões de manchas e uma mais escura evidencia-se, demonstrando um gestual mais agressivo, configurando uma explosão. A mente se arrebenta em sofrimento. O corpo flutua. A arma deixa a mão do combatente lentamente e está próxima a uma imagem de um cérebro quase que totalmente ocultada por uma camada de tinta branca. O cérebro tem seus músculos típicos, substituídos por tentáculos, sugerindo como a experiência da guerra pode afetar e moldar o pensamento, desencadeando uma série de reações emocionais, físicas e mentais. Tanto corpo como mente são fragilizados nesse processo, mesmo tratando-se de um órgão associado à inteligência e complexidade. O cérebro formado por tentáculos reafirma a posição do cérebro em sua predileção por conexões intrincadas, complexas, que se dicotomizam entre razão e emoção. A margem fina vermelha irregular, feita por spray nas bordas, adiciona um elemento de contraste e destaque ao desenho, evocando emoções intensas, como paixão ou agressividade, ingredientes que precedem uma batalha. A irregularidade da margem simboliza a quebra de limites e a expressão de emoções turbulentas, rebaixando o ser humano a uma besta-fera.



Figura 28 – Rafael Coutinho, Depois de R. Capa, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e caneta permanente, 21 x 28 cm.



Figura 29 – Robert Capa, Death of a Loyalist Militiaman, 1936, Córdoba front, Spain. Late August-early September.¹⁶

¹⁶ Disponível em:

<https://www.moma.org/collection/works/46684?artist_id=956&page=1&sov_referrer=artist>.

Acesso 23 de maio 2023.

A bestialidade mira em um alvo, sempre em um grupo de pessoas considerado indigno. Instintos primitivos eclodem sobre um objeto de desejo sem considerar aspectos éticos ou morais, conduzindo a humanidade à desumanização. Dessa maneira, apresento “Alvo” (figura 30), trazendo a ideia de uma violência direcionada, intencional sobre um “objeto”. Aqui, cabe também dizer que as “pessoas alvo” são objetificadas nesse intento. De outra forma, insiro também o conceito de personificação da morte, representado pelo crânio, em conjunto com o rosto de uma mulher, evocando o motivo “A Morte e a Donzela”, presente em diversas representações visuais da Idade Média, bem como no Renascimento e no Barroco, com representatividade também na literatura e na música, sempre dialogando sobre a dualidade entre vida e morte. O alvo, atrelado a um dos olhos da figura, extrapola o sentido literal do elemento e nos conduz a refletir sobre as nossas percepções, sobre as forças previsíveis, canalizadas que balizam o mundo. Em contraposição a essa previsibilidade no curso de nossas vidas – que não é óbvia para a grande massa, pois é invisível aos olhos – destaco as manchas e texturas como obra do acaso, minimamente controladas. É na sutileza da cor, na diluição do contorno, nas sobreposições das camadas, nos resquícios da tinta que encontramos prazer, ou seja, na redescoberta desse universo formado pela imprevisibilidade, ao passo que também temos prazer quando saímos desse caos e, ao distanciarmos o olhar, colocamos as coisas em ordem, permeadas de sentidos. Perder-se e reencontrar-se. O caminho do processo criativo é árduo e prazeroso ao mesmo tempo quando se leva em consideração estes fatores: ao querer se achar, perdemos-nos; quando nos perdemos, preferimos voltar à estabilidade como prova de “[...] uma inteligência aguda para encontrar a <<resolução final>>, isto é, a descoberta de uma ordem” (CALABRESE, 1987, p. 146).



Figura 30 – Rafael Coutinho, Alvo, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e caneta permanente, 21 x 28 cm.

Ainda sobre a construção do caminho, Fayga Ostrower descreve impecavelmente a construção desse processo, o qual me identifico intensamente e transcrevo a seguir:

O caminho não se compõe de pensamentos, conceitos, teorias, nem de emoções – embora resultado de tudo isso. Engloba, antes, uma série de experimentações e de vivências onde tudo se mistura e integra e onde a cada decisão e a cada passo, a cada configuração que se delineia na mente ou no fazer, o indivíduo, ao questionar-se, se afirma e se recolhe novamente das profundezas de seu ser. O caminho é um caminho de crescimento (OSTROWER, 1984, p. 75-76).

E no decorrer desse caminho, que não é aleatório, ou seja, mas que partem de constatações reais em consonância com os substratos que emergem das profundezas do meu ser, surgem outras aparições em minha produção que conduzem ademais questões que refletem sobre a (des)construção do ser, como pode ser visto em “Vida dupla” (figura 31).

À direita nota-se uma figura humana ocultada parcialmente por uma espécie de máscara negra, sem abertura para os olhos. O contorno não é definido e o disfarce eleva-se até a borda do caderno em rodopios, em uma sucessão de pinceladas descomprometidas até esmaecer-se nas bordas e integrar-se com o fundo claro, semelhantemente a uma fumaça. A figura parece enevoada; sua boca está oculta por camadas cinzentas entrecruzadas. A máscara não apenas oculta a identidade, como proporciona liberdade para se fazer algo que sem ela não seria possível, revelando assim uma outra identidade. Sobre o uso de máscaras, Gaston Bachelard esclarece:

Nós somos seres *profundos*. Ocultamo-nos sob superfícies, sob aparências, sob máscaras, mas não somos ocultos apenas para os outros, somos ocultos para nós mesmos. [...] Entrar em nós mesmos não representa senão uma primeira etapa dessa meditação mergulhante. Percebemos *que descer em nós mesmos* implica um outro exame, uma outra meditação. Para esse exame, as imagens nos auxiliam. E muitas vezes acreditamos estar descrevendo apenas um mundo de imagens no exato momento em que descemos a nosso próprio mistério. Somos verticalmente isomorfos em relação às grandes imagens da profundidade (BACHELARD, 2003, p. 197, 198).

Destarte, a máscara acaba por ser a interface, que no diálogo entre a obscuridade, isto é, aquilo que se esconde no mais recôndito do ser, e a transparência, assim dizendo, aquilo que se coloca na superfície do ser. Nessa dicotomia entre ocultar e revelar, o que está em jogo nesse contexto é a objetificação do ser humano no âmbito das relações, como sugere a figura 30. Nessa viagem em direção ao nosso próprio mistério, que gosto de nomear “abismo”, corremos o risco de sermos absorvidos por ele. E enredados, encaramos a escuridão, mas somos também fitados por ela.

Discorrendo ainda sobre a imagem, no lado esquerdo, a figura feminina seminua, que se apresenta em um gesto de despir-se ou cobrir-se, parece compor o mesmo cenário, pois a figura da direita, mesmo que seja por um pequeno pedaço, avança a divisória do caderno. Nesse cenário, ela parece estar mais ao fundo, dada a relação de proporção com a figura mascarada da

direita. Seu rosto é borrado, dessacralizado, maculado. Uma mancha de tons cinzentos se ergue à direita compondo uma fração de fundo, trazendo um contraste entre a pele pálida e o branco que envolve a cena. Não é possível ver a totalidade dos membros da figura, no entanto fica subtendido o movimento de colocar ou tirar uma peça de roupa ou o calçado. Aqui exploro a descartabilidade do ser humano em detrimento da criação de laços e parcerias duradouras. Em uma sociedade consumista – o problema não está no consumo, mas no consumismo – tende-se a transpor tal modelo para as relações humanas. relações humanas, isto é, relacionamentos na modernidade tendem a não serem produzidos, mas sim “consumidos” (BAUMAN, 2001, p. 205). Deste modo, assemelha-se mais a um parasitismo do que a um relacionamento calcado no mutualismo. O reforço para esse argumento está no próprio título dado à pintura e ao tratamento desprimoroso dado ao suporte, como é percebido pelas rugosidades e amassados, e ao aspecto sórdido por meio de rabiscos, manchas e irregularidades na moldura vermelha. Pode-se conjecturar que a relação estabelecida entre as duas figuras seja algo escuso, calcado na satisfação imediata e, apesar da presença de outrem, demasiadamente solitária.



Figura 31 – Rafael Coutinho, Vida dupla, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.

Em contraponto ao uso da máscara e seus significados, apresento uma silhueta enegrecida, proveniente de um recorte de revista no desenho/pintura “Desnudada” (figura 32). A origem se trata de uma figura feminina que serviu de molde vazado para a tinta preta. Em seu interior, desenhei com lápis branco um corpo magro, de ossos bem aparentes. A composição pode rememorar até mesmo uma radiografia. Na narrativa presente no *Caderno Vermelho*, a figura remete diretamente aos prisioneiros dos campos de concentração na II Guerra Mundial, conhecidos pejorativamente por “muçulmanos” (HAN, 2017b, p. 47). Tidos como “esqueletos ambulantes”, o físico e o intelecto foram comprometidos. Pensando no sujeito “[...] pós-moderno, com seus transtornos neuronais, seria também um muçulmano, com a diferença, porém, de que, diversamente do muçulmano, está bem nutrido e, não raras vezes, bastante obeso” (Ibid. p. 48) (figura 112). O corpo nu, em contextos como este, demonstra toda a fragilidade e impotência inerente a um corpo desprotegido, revelando a sua intimidade e reduzindo o humano ao estado de *animal laborans*¹⁷, apontando para uma inferioridade diante de quem detém o poder: homens trajados por uniformes que indicam códigos hierárquicos de exercício de poder.

¹⁷ De acordo com a filósofa Hannah Arendt, o termo foi criado com o sentido degradante de se referir ao homem da sociedade moderna como um animal trabalhador, indicando uma passividade aos processos impostos pelo autoritarismo (HAN, 2017b, p. 41).

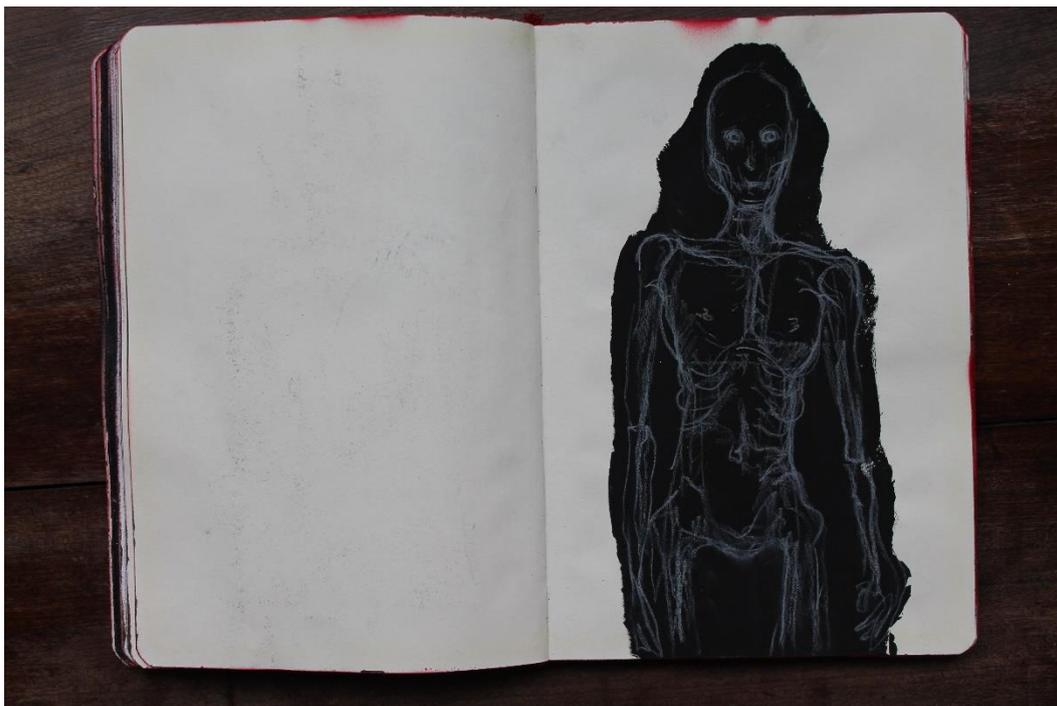


Figura 32 – Rafael Coutinho, Desnudada, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e lápis branco, 21 x 28 cm.

Evidenciando essas relações de poder, transporto a relação presa e predador, presente na natureza, como metáfora para se pensar este comportamento dentro da sociedade a qual vivemos. A exploração do mais fraco não há limites e, de fato, pode chegar até os ossos como se vê em “Refeição” (figura 33) e “Refeição II” (figura 34). Em “Refeição”, os abutres esfolam a carcaça em um acentuado e dramático jogo de contrastes entre o preto e o branco que, no entanto, demonstram pontos de dissipação, assemelhando-se a uma névoa: tons de cinza sugerem um rastro de movimento, como em uma atmosfera nebulosa. Em diálogo com “Refeição II” nas páginas seguintes, quase que como em continuidade narrativa, uma raposa luta pelos restos de um animal morto. Um dos abutres voa em retirada após o ataque do canídeo. O outro abutre está postado um pouco mais adiante no plano, na direção da cauda. Não há comum acordo entre as espécies. O que existe é uma luta por soberania. Uma luta por sobrevivência. O que garante o êxito está de fato no exercício do poder. Quanto maior for a vantagem sobre o outro, mais longe da morte este está. Não é sem propósito que o capitalismo é tido como selvagem e tem suas origens ligadas à

dominância que precede o medo da morte. Tenho por ímpeto explorar novas mídias e, cabe aqui incluir uma versão digital de “Refeição II” (figura 35), realizada no aplicativo Procreate utilizando iPad e Apple Pencil. Nesta versão há diferenças nas figuras e no esquema da composição, no entanto procurei simular as texturas obtidas na pintura do caderno de modo a não perder o meu estilo de produção. No decorrer da tese incluí duas produções digitais (figura 35 e figura 100) como desdobramentos dos desenhos e das pinturas físicas.



Figura 33 – Rafael Coutinho, Refeição, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.



Figura 34 – Rafael Coutinho, Refeição II, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica e látex, 21 x 28 cm.



Figura 35 – Rafael Coutinho, Refeição II (versão digital), 2022, pintura digital, 2160 x 1620 px.

Abaixo, apresento demais produções que compõem o *Caderno Vermelho*:



Figura 36 – Rafael Coutinho, Máscara de gás, 2018, *Caderno Vermelho*: grafite, acrílica, látex, guache e caneta permanente, 28 x 21 cm.



Figura 37 – Rafael Coutinho, Morte alada, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.



Figura 38 – Rafael Coutinho, Terrível simetria, 2018, Caderno Vermelho: acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.



Figura 39 – Rafael Coutinho, Domínio, 2018, Caderno Vermelho: acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.



Figura 40 – Rafael Coutinho, Nevoeiro, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.



Figura 41 – Rafael Coutinho, Devorador, 2018, Caderno Vermelho: grafite, carvão vegetal acrílica, látex e guache, 28 x 21 cm.



Figura 42 – Rafael Coutinho, *Escuridão é luz*, 2018, Caderno Vermelho: grafite, carvão vegetal, giz pastel, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.

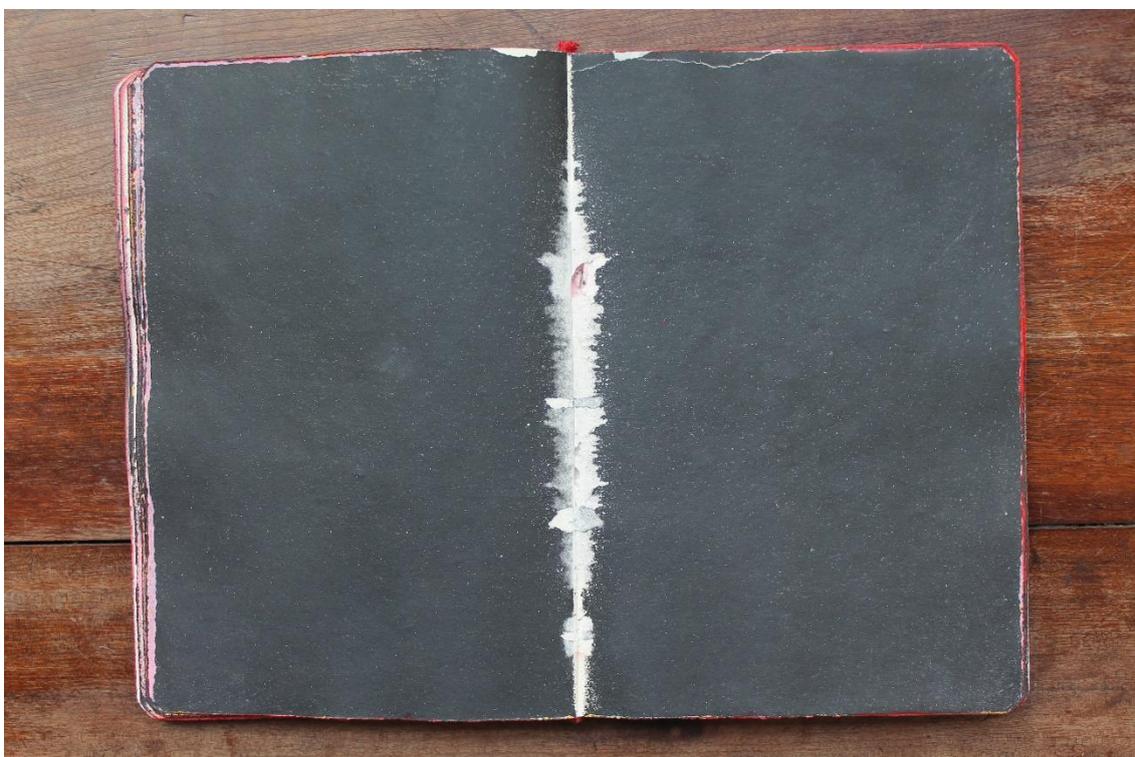


Figura 43 – Rafael Coutinho, *Intervalo*, 2018, Caderno Vermelho: acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.



Figura 44 – Rafael Coutinho, Violação, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.



Figura 45 – Rafael Coutinho, Palimpsesto, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.

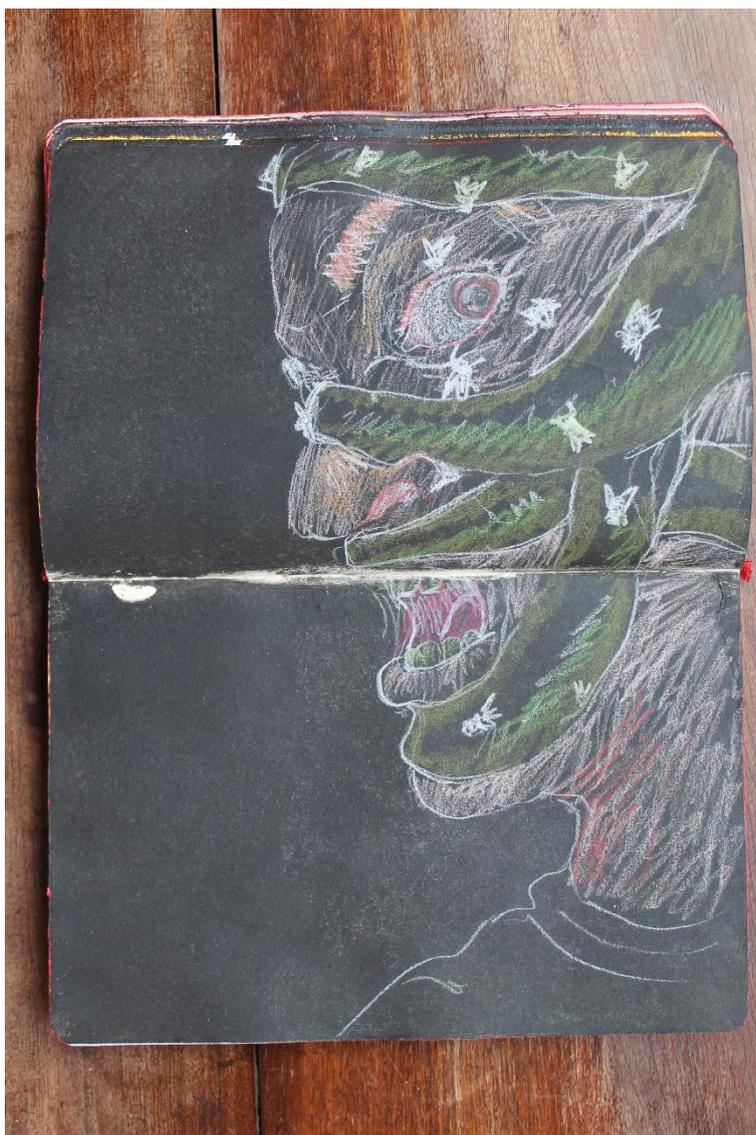


Figura 46 – Rafael Coutinho, Envolto, 2018, Caderno Vermelho: grafite, lápis de cor, acrílica, látex e guache, 28 x 21 cm.



Figura 47 – Rafael Coutinho, Fake society, 2017, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.



Figura 48 – Rafael Coutinho, Pressão social, 2017, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.

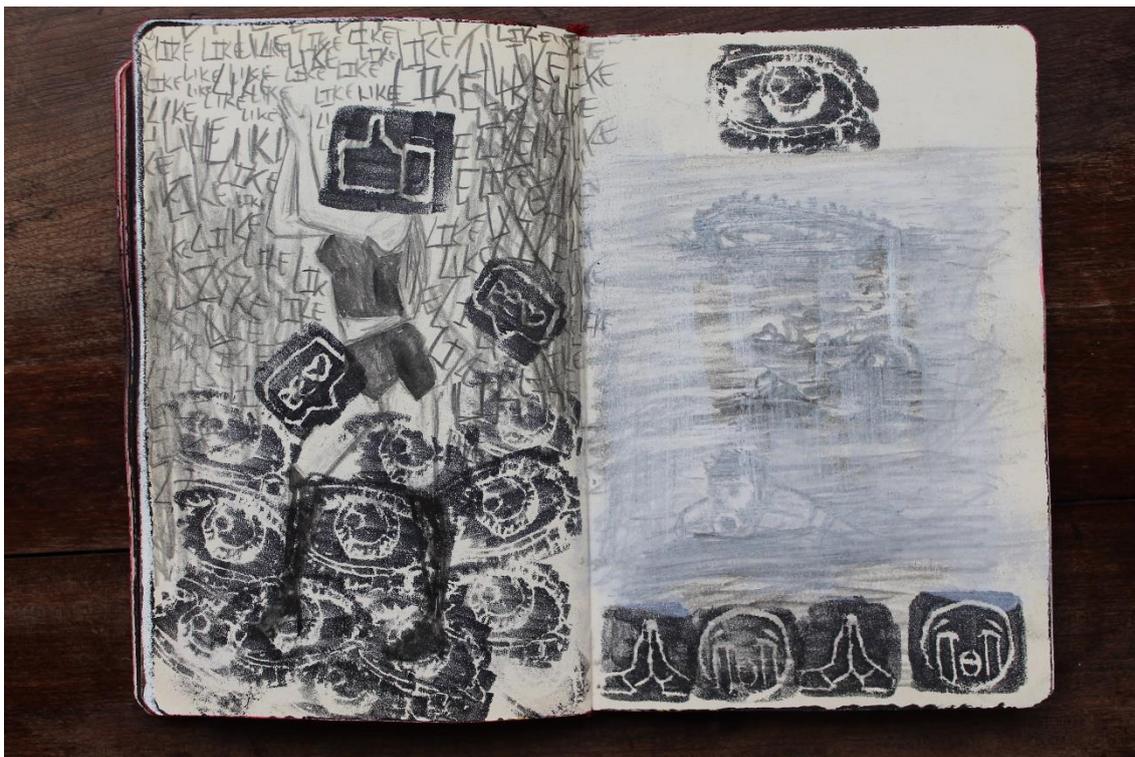


Figura 49 – Rafael Coutinho, Curtidas, 2017, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.



Figura 50 – Rafael Coutinho, Consumo, 2018, Caderno Vermelho: colagem, grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.



Figura 51 – Rafael Coutinho, Sucumbida, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.

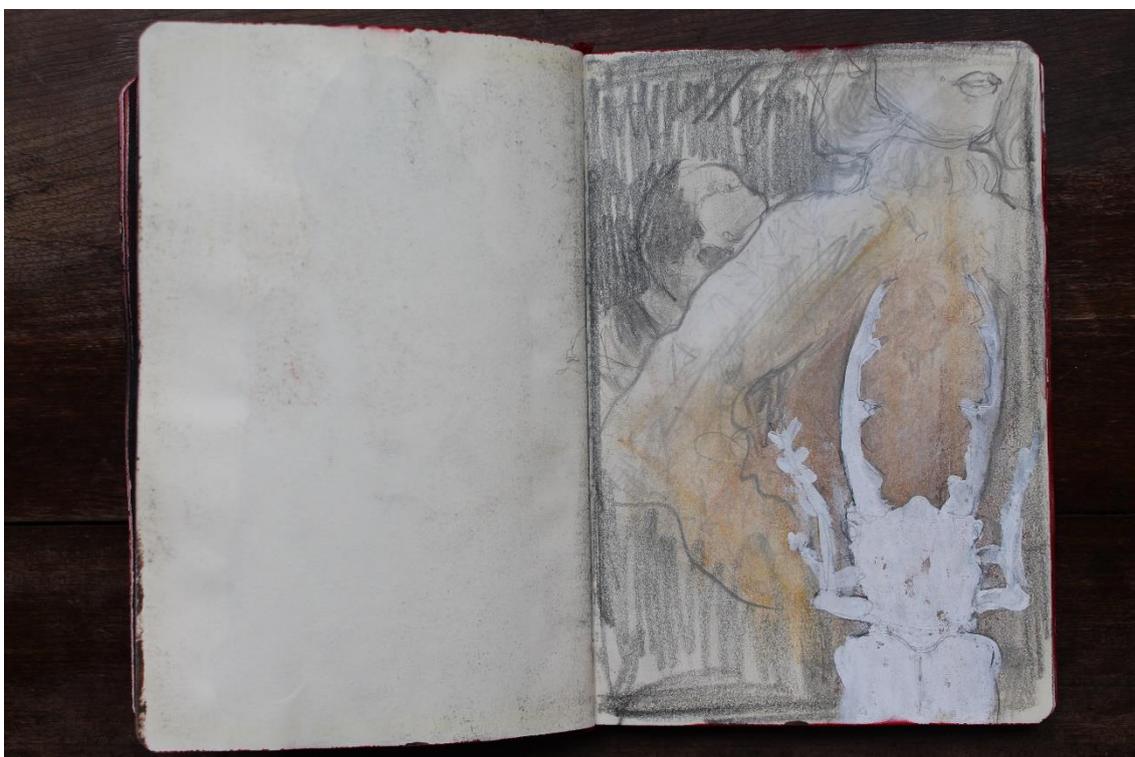


Figura 52 – Rafael Coutinho, Escaravelho, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e aquarela, 21 x 28 cm.

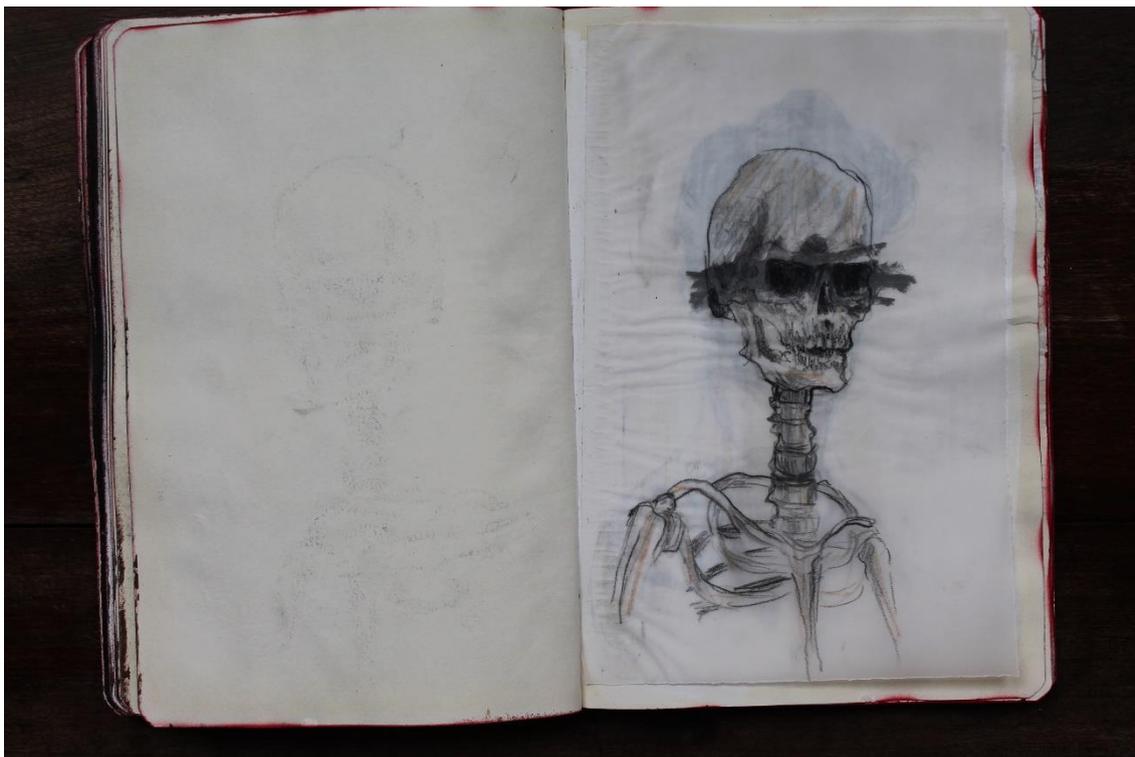


Figura 53 – Rafael Coutinho, Sociedade da transparência, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.

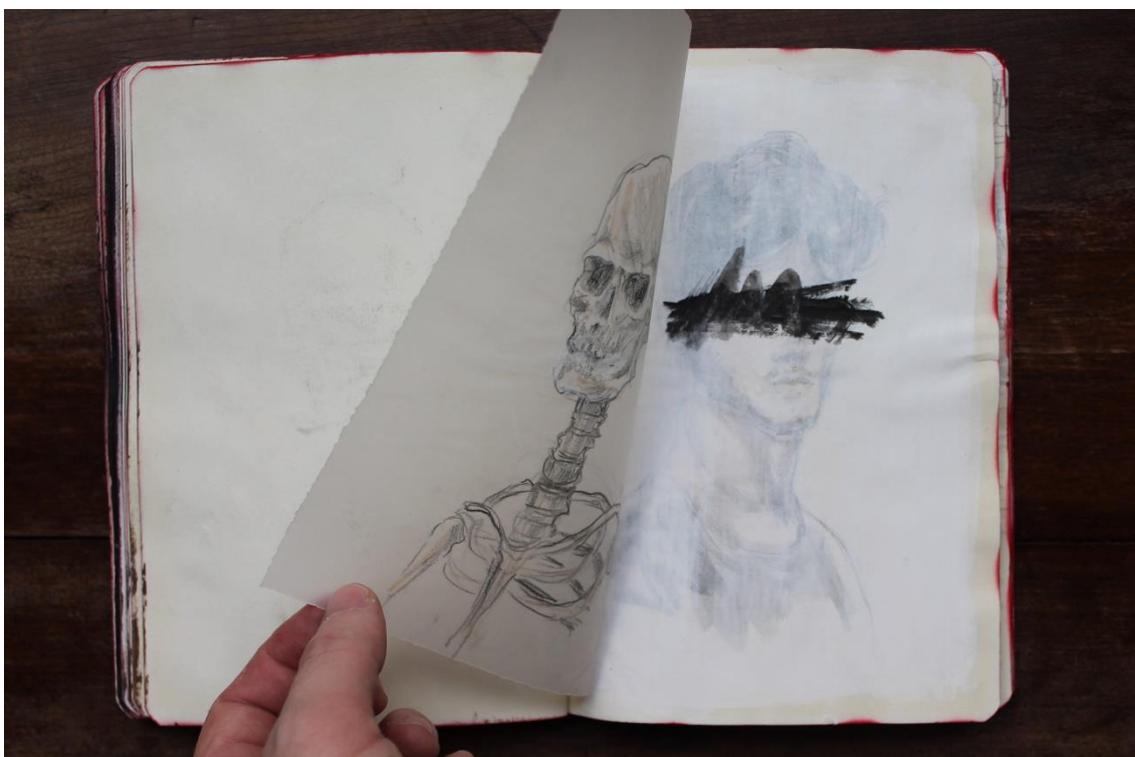


Figura 54 – Rafael Coutinho, Sociedade da transparência (folha vegetal manuseada), 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.



Figura 55 – Rafael Coutinho, Invisíveis, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.

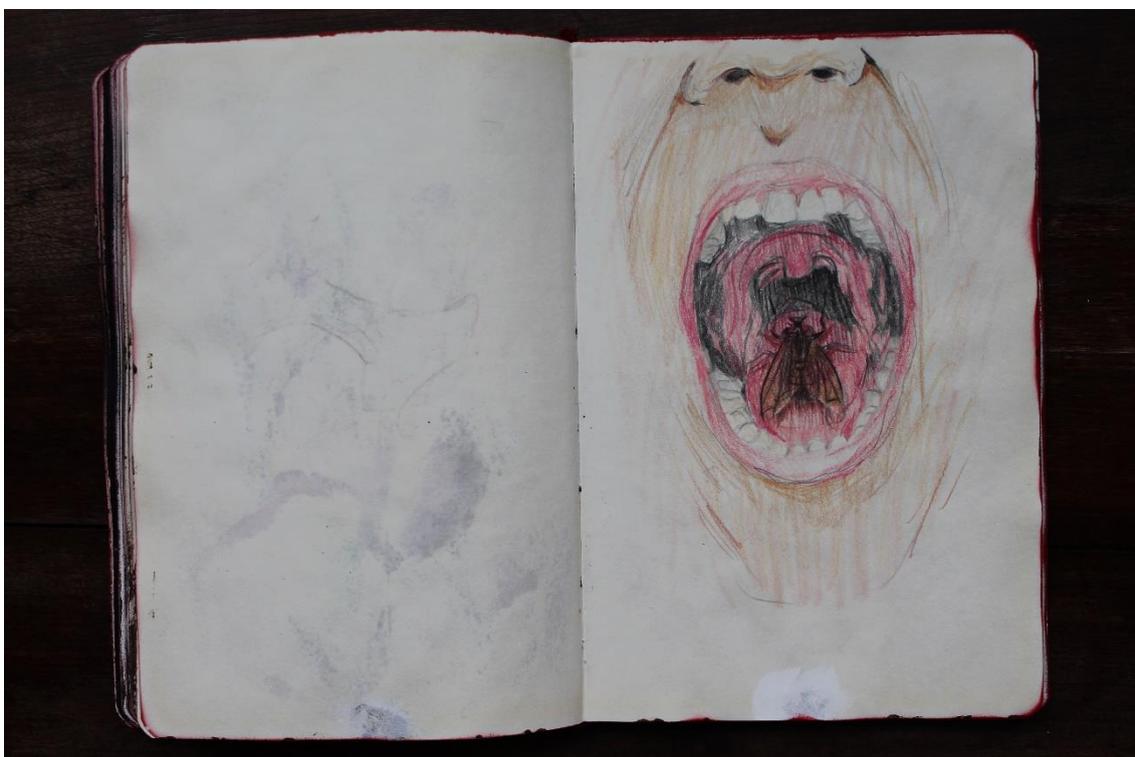


Figura 56 – Rafael Coutinho, Em boca fechada não entra mosca, 2018, Caderno Vermelho: grafite, lápis de cor, látex e guache, 21 x 28 cm.



Figura 57 – Rafael Coutinho, Cagando e andando (a tragédia de Mariana, 2015), 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, tinta spray, 21 x 28 cm.



Figura 58 – Rafael Coutinho, Hugo Boss, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.



Figura 59 – Rafael Coutinho, Janela, 2018, Caderno Vermelho: colagem, acrílica, látex e guache, 21 x 28 cm.



Figura 60 – Rafael Coutinho, Programada, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex e guache, tinta spray, 21 x 28 cm.

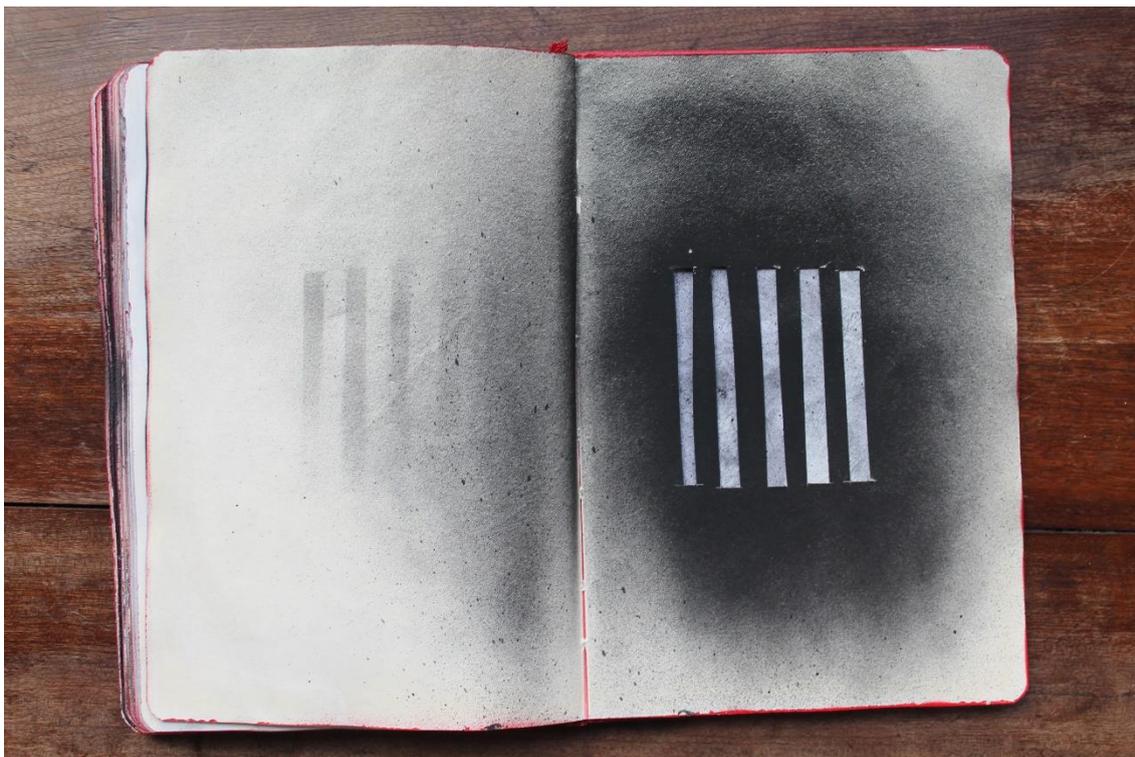


Figura 61 – Rafael Coutinho, Cela, 2018, Caderno Vermelho: látex e tinta spray, 21 x 28 cm.



Figura 62 – Rafael Coutinho, Cela (continuação), 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e tinta spray, 21 x 28 cm.



Figura 63 – Rafael Coutinho, Desgraçado, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e tinta spray 21 x 28 cm.

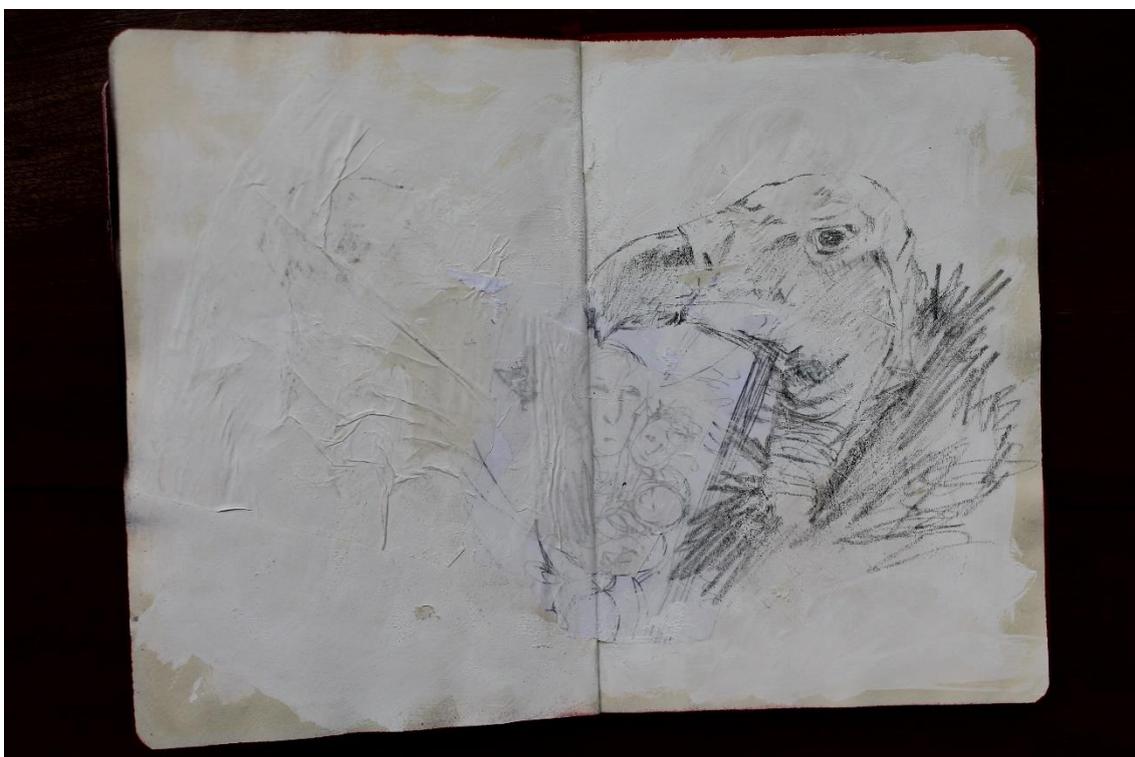


Figura 64 – Rafael Coutinho, À espera, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica e látex, 21 x 28 cm.



Figura 65 – Rafael Coutinho, Banal, 2018, Caderno Vermelho: colagem, grafite, acrílica, látex e tinta spray, 21 x 28 cm.

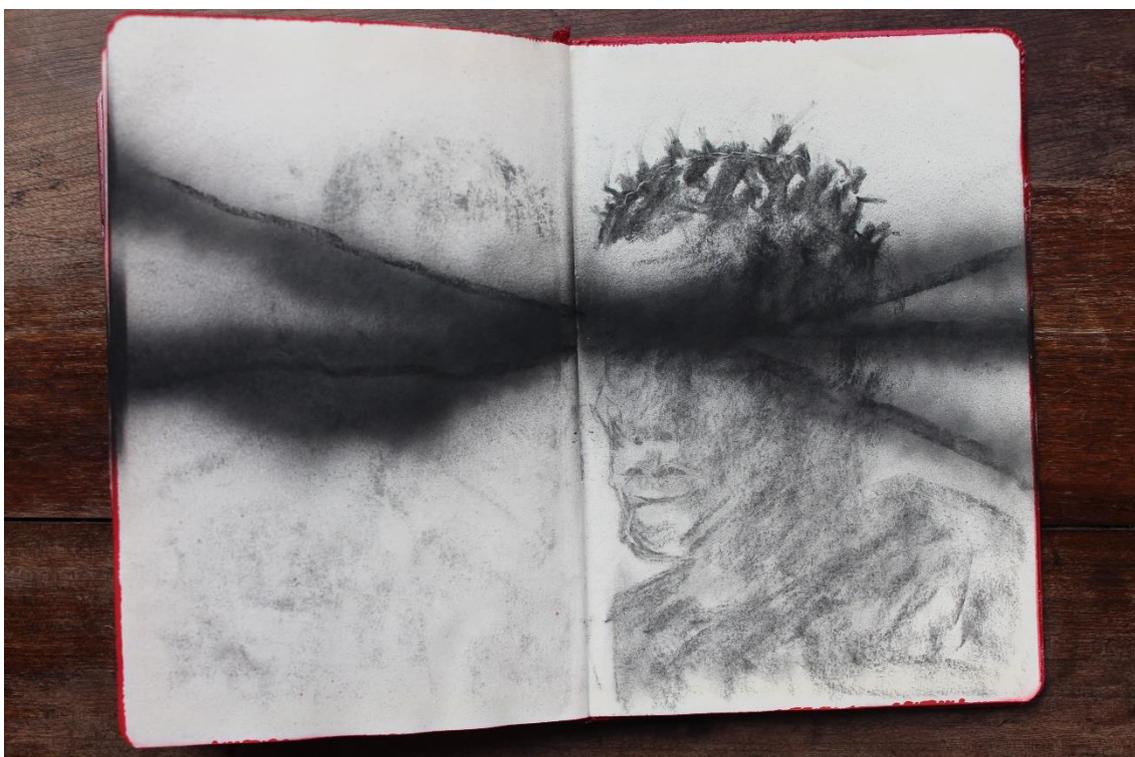


Figura 66 – Rafael Coutinho, Marginal, 2018, Caderno Vermelho: grafite, látex e tinta spray, 21 x 28 cm.

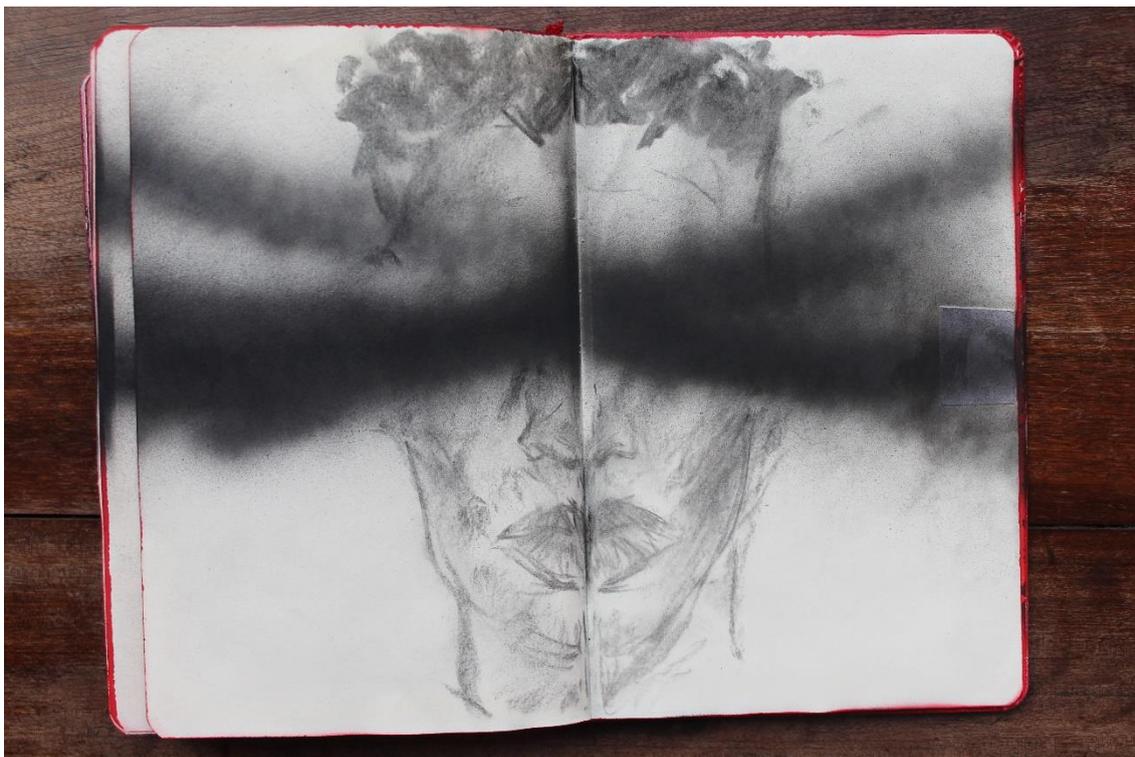


Figura 67 – Rafael Coutinho, Marginal II, 2018, Caderno Vermelho: grafite, látex e tinta spray, 21 x 28 cm.

2.1.3 Hecatombe

Segue abaixo uma premissa de meus trabalhos que são fruto de análise e compõem este subcapítulo:

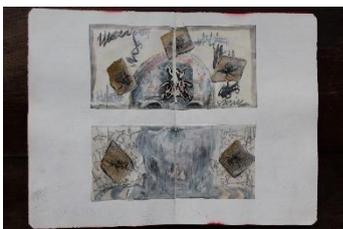


Figura 68



Figura 69



Figura 70

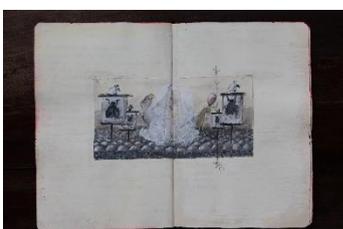


Figura 72



Figura 73



Figura 74



Figura 75



Figura 77



Figura 78



Figura 79

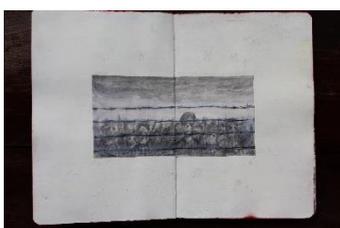


Figura 80



Figura 81



Figura 82



Figura 83



Figura 84



Figura 85



Figura 86

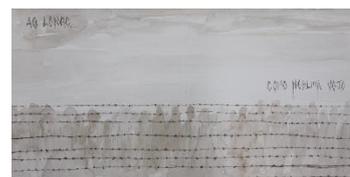


Figura 87

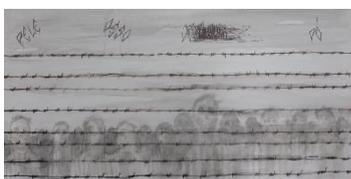


Figura 88



Figura 89



Figura 90



Figura 91



Figura 92

Apresento e analiso aqui algumas produções presentes no *Caderno Vermelho* que expõem uma narrativa muito própria, tendo como premissa os horrores causados pelas Primeira e Segunda Guerras Mundiais, em especial, referências mais alusivas às opressões sobre as vítimas dos campos de concentração. Etimologicamente, o termo “hecatombe” procede do grego que significa “sacrifício de cem bois” e descreve um dos aspectos que envolvem adoração aos deuses. Como predito, sacrifício, dinheiro, poder e medo estão intimamente ligados nesse processo. O termo, na contemporaneidade, estende o seu significado ao se referir a um desastre grandioso ou até mesmo a uma grande quantidade de mortes.



Figura 68 – Rafael Coutinho, Despojos III (a marca da besta), 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e lápis de cor, 21 x 28 cm.

A imagem superior (figura 68) denota o ataque de moscas que procuram adentrar ao pensamento. É importante ressaltar que as imagens das moscas são impressões de fotografias de algumas das placas de cerâmica, as quais serão mencionadas e explicadas mais adiante no subcapítulo 3.1 Moscaréu. No rosto humano, parcialmente revelado, percebe-se uma espécie de confusão mental por meio das escritas ilegíveis, riscadas, borradas, as quais “nada” tem a dizer. No topo da cabeça, escaras numa coloração rosa avermelhada indicam e contrastam com a palidez da pele. Na fronte cadavérica do rosto, uma figura de mosca carimbada centrada e, entrecortada pela divisória do caderno, faz alusão à uma fração do título. No contexto bíblico, a marca da besta identifica todos os que adoraram a besta no livro da revelação. E, ainda de acordo com o texto bíblico, tais pessoas não poderiam comprar ou vender nenhum tipo de mercadoria sem essa marca, levando-nos a compreender que a violência antiga, à qual se utiliza da coerção exterior, cede lugar à auto coerção, que de acordo com Byung-Chul Han esse “[...] desenlace está intimamente ligado às relações de produção capitalista; a partir de um certo nível de produção a autoexploração é muito mais eficiente”

(2017a, p. 24), pois cria-se uma falsa sensação de liberdade por intermédio de uma visão positiva, em que o sujeito explora-se a si mesmo até à exaustão (*burnout*) e, não raro, ao suicídio. Para estes, não há redenção, apenas a condenação “eterna”, tornando-se escravos e, ao mesmo tempo, despojos do inimigo que tem como arauto e algoz um exército de moscas (figura 69), que marcha e pisoteia os corpos exauridos. Evidentemente que as lentes que compõem as máscaras dos soldados possuem uma textura que se assemelha aos olhos do inseto.

Nesse sentido, a representação faz alusão direta a uma violência primal física, em que a demonstração de poder se faz necessária para consolidação de seu domínio, à qual remonta a antiguidade romana, expansões imperialistas pré-modernas. Sendo assim, não é sem propósito que a imagem na parte inferior da figura 68 revele um traje militar, identificada pelas ombreiras, e uma bocarra que se abre como uma sepultura.

Em princípio pode-se imaginar que, pelas duas imagens estarem próximas e por aproximarem partes que remontam um rosto, quase que na íntegra, uma seja continuidade da outra. Na verdade, trata-se do contrário: são representadas as metades do oprimido e do opressor. Os sinais gráficos, presentes no fundo da imagem inferior em questão, soam como escritas embaralhadas: linhas curvilíneas, mas que mudam de direção abruptamente, marcadas com certa intensidade, evocando gritos de coerção.

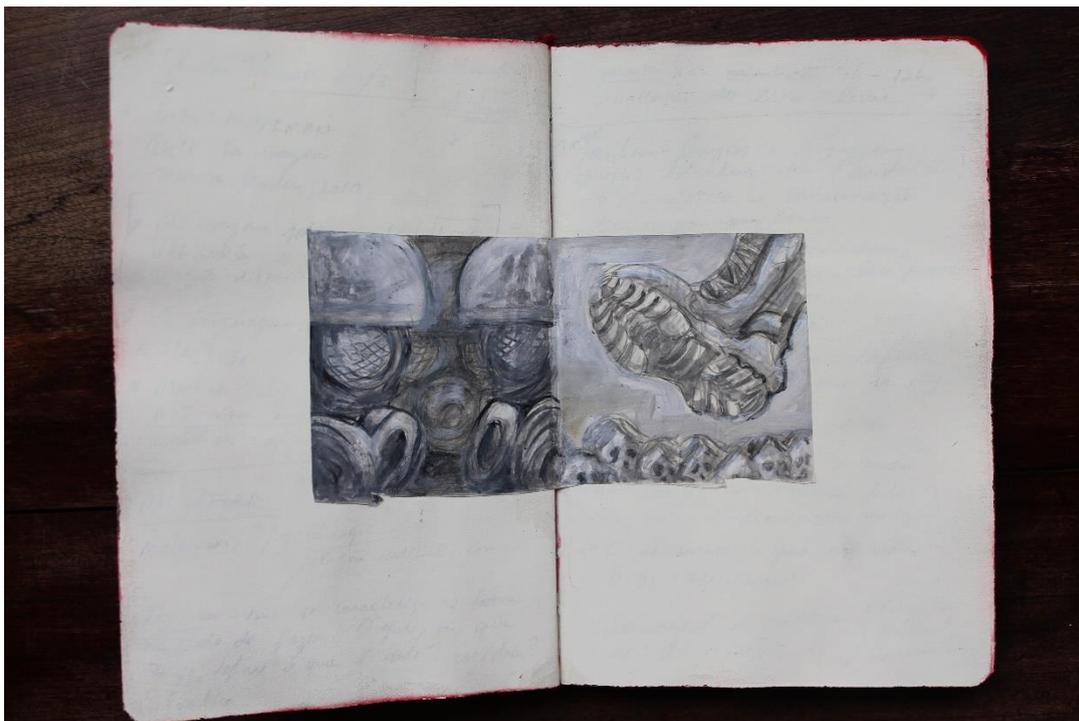


Figura 69 – Rafael Coutinho, Ordem em progresso, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e lápis de cor, 21 x 28 cm.

No entanto, os desenhos “Despojos III (a marca da besta)” e “Ordem em progresso” (figura 69) são uma metáfora para a condição descrita anteriormente, em que a violência na Idade Moderna se torna cada vez mais psíquica, infiltrada, invisível. O “palco” da violência bruta como demonstração de poder e expansão de domínio deixa de ser um mero espetáculo visível para dar lugar a uma violência “envergonhada”, ou seja, ela é “[...] “retirada da encenação pública” (Ibid., p. 20). Nessa perspectiva, um ponto de virada são os campos de concentração. Dispostas em lugares mais distantes das regiões centrais, já não são palco de execuções públicas e, como animais que são conduzidos ao matadouro, seres humanos foram conduzidos às câmaras de gás que silenciosamente exterminaram vidas aos milhares. Sobre esse fato específico, realizei a pintura “O povo eleito” (figura 70 e figura 71).



Figura 70 – Rafael Coutinho, O povo eleito, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e lápis de cor, 21 x 28 cm.



Figura 71 – Rafael Coutinho, O povo eleito (folha vegetal manuseada), 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e lápis de cor, 21 x 28 cm.

Ambas as páginas sofreram uma camada de tinta látex e, utilizando lápis de cor, tracei alguns contornos sem muitos detalhes, para que em seguida, a aguada de acrílica com o pincel trouxesse áreas preenchidas que delimitassem as áreas mais escuras, ou seja, as áreas de sombra. Os referenciais imagéticos partem de fotografias históricas sobre o fato. A página da direita, da figura 71, faz referência direta a uma fotografia¹⁸ realizada pelo sargento britânico Harry Oakes¹⁹ durante a libertação do campo de concentração de Bergen-Belsen. A fotografia em questão registra uma escavadeira sendo operada de modo a remover os cadáveres em direção a uma vala. Entre as páginas, inseri uma folha vegetal contendo imagens carimbadas de moscas (as mesmas utilizadas na abertura do caderno), a qual vela parte da imagem da direita, em que os corpos são empurrados por um trator. Como a folha vegetal se apresenta com uma certa transparência, as moscas ficam sobrepostas aos corpos numa junção compositiva. Reforço aqui a maneira literal de como as moscas se alimentam essencialmente de materiais orgânicos em decomposição e, por conseguinte, trago o significado metafórico: as moscas se alimentam dos despojos da guerra e sobrevivem às custas da morte. A morte é vida para alguém.

Sobretudo ao capitalismo de sangue Han esclarece:

Também a economia do capital indica uma semelhança gritante em relação à economia arcaica da violência. Em lugar de sangue ela faz fluir dinheiro; há uma proximidade essencial entre sangue e dinheiro. E assim, [...] quanto mais capital se possui mais se imagina ser poderoso, invulnerável, imortal. Já a partir de sua etimologia a palavra *dinheiro* remete para o nexos do sacrifício e do nexos cultural (Ibid., p. 45).

Desse modo, a violência acaba por ser uma reação ao medo da própria morte. A mosca perpetua-se nesse processo parasitário. É a tipificação da violência, da opressão, da morte. Sob essa óptica, Zygmunt Bauman (2010, p.

¹⁸ Disponível em: <<https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/205214657>>. Acesso em: 09 set. 2023.

¹⁹ Disponível em: <<https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/205216963>>. Acesso em: 09 set. 2023.

8) cunha o termo “capitalismo parasitário” para elucidar esse sistema, que se alimenta danosamente de seu hospedeiro o quanto for possível, até que migre para um novo local que possa provê-lo de maneira semelhante. Percebe-se então as figuras cadavéricas recorrentes em diversas partes de minha produção: corpos exauridos sob pressão, os quais serviram de alimento para uma engrenagem sistêmica, com a finalidade de “[...] engordar os lucros dos acionistas e as gratificações dos dirigentes” (Ibid., p. 10). Para tanto, a figura 72 apresenta uma ser rotundo, parcialmente coberto, rodeado por seus fiéis seguidores: soldados trajando máscaras de gás que sugerem à figura da mosca, assim como ocorre em “Ordem e progresso” (figura 69). Em suas mãos é possível ver um pão e uma coxa de frango. Estandartes se erguem ao redor levando a figura da águia em sua ponta, a qual remete a Marte, deus da Guerra, semelhantemente ao utilizado pelos romanos da Antiguidade e pelas tropas nazistas. O “Devorador” (figura 72) vem com essa premissa frenética: explorar recursos ainda virgens sem se preocupar minimamente com a sua reposição ou eventuais danos às estruturas biológicas, sociais, psicológicas etc.

O resultado dessa investida está em “Hecatombe” (figura 73), apontando para diversas vítimas massacradas por um bombardeio no estilo de Guernica, reforçando “[...] o sentimento de poder e de invulnerabilidade” (HAN, 2017a, p. 45) do algoz. Apoiada na ideia de simetria, os grandes crânios evocam uma estrutura semelhante a um altar. Pessoas são sacrificadas por moscas que tombam sobre suas cabeças como montes de pedras, instrumento por demais arcaico. A exemplo de “Despojos III” (figura 68), utilizei cópias das placas em argila nesse processo compositivo, objeto de estudo do subcapítulo 3.1 Moscaréu.

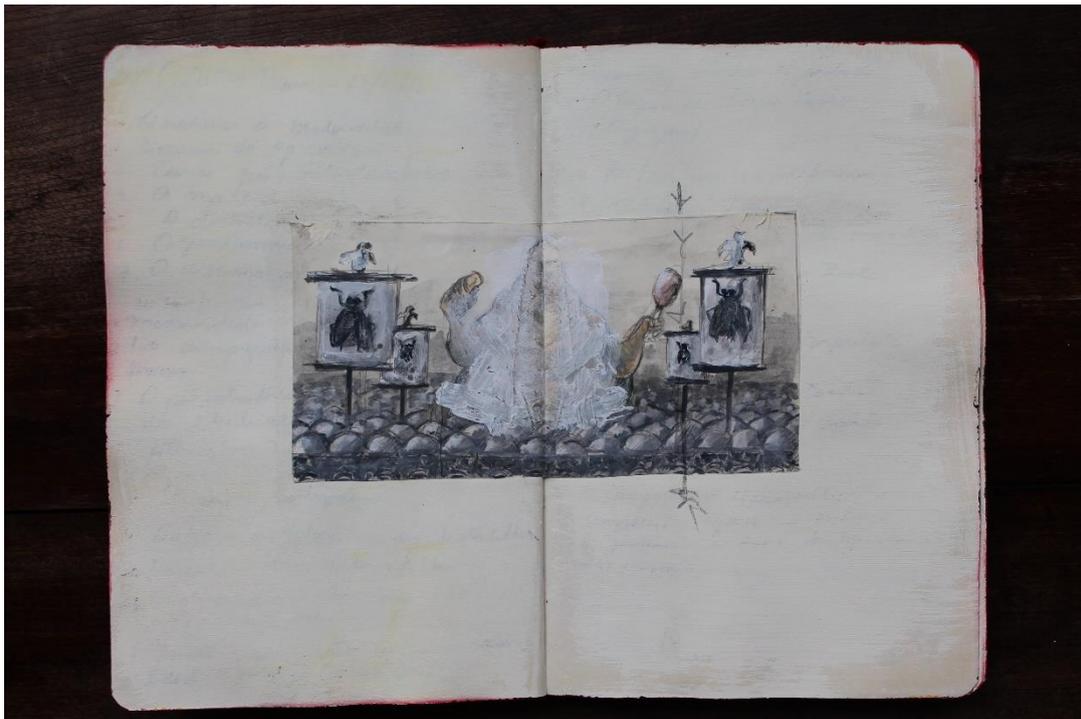


Figura 72 – Rafael Coutinho, Devorador (O Senhor das moscas), 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e lápis de cor, 21 x 28 cm.



Figura 73 – Rafael Coutinho, Hecatombe, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e lápis de cor, 21 x 28 cm.

Como visto em produções anteriores, novamente a presença do arame farpado reforça uma barreira danosa, à qual implica o afastamento sob pena de sentir dor, de dilacerar a carne, caso seja infringida. E é aí que a mosca substitui, por equivalência, a imagem da farpa como se observa em “Despojos VI (condenados)” (figura 74). Semelhantemente a uma narrativa em plano sequencial, da esquerda para a direita é apresentado um *zoom in* para os olhos do condenado que fitam um recorte do arame farpado, o qual se revela como uma mosca que converte as suas patas em agulhões. Uma de suas pontas se sobrepõem ao olho, aumentando ainda mais o sentimento de angústia por uma eventual perfuração no globo ocular. Tal substituição por equivalência ocorre também na figura 75 em que, por detrás dos dois crânios, vê-se moscas sobre duas linhas que se cruzam nessa alusão ao arame farpado. As moscas foram carimbadas a partir de matriz em linóleo (figura 76).



Figura 74 – Rafael Coutinho, Despojos VI (condenados), 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e lápis de cor, 21 x 28 cm.



Figura 75 – Rafael Coutinho, Mácula, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e caneta permanente, 21 x 28 cm.



Figura 76 – Rafael Coutinho, matriz em linóleo, 2018, 7,2 x 10 cm.

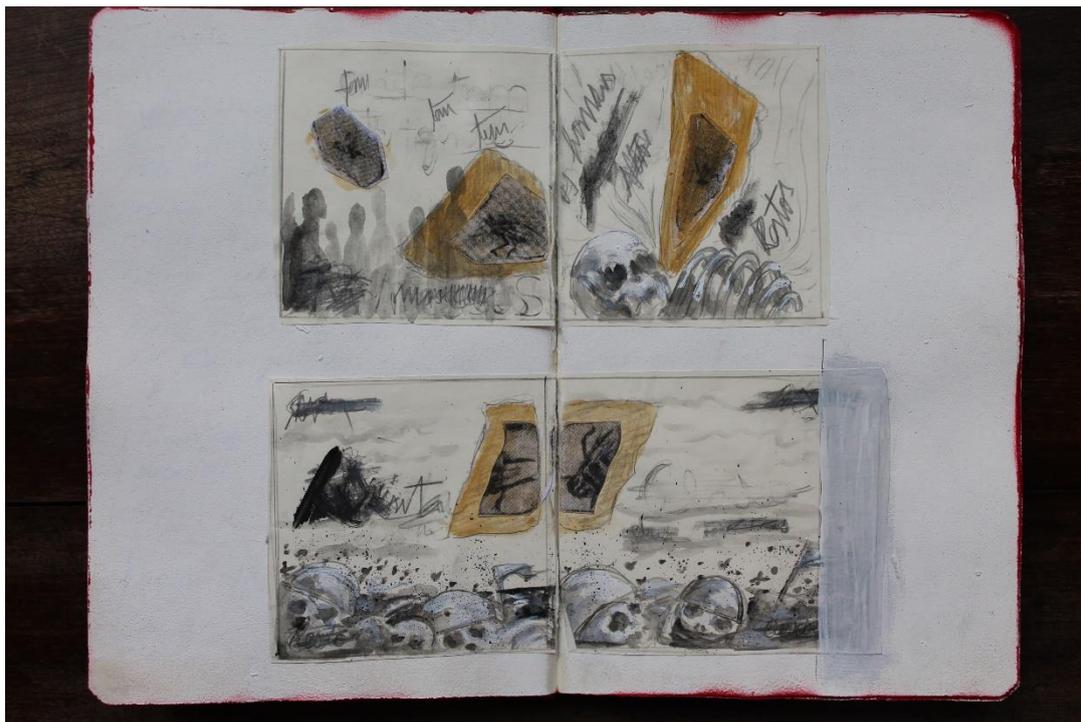


Figura 77 – Rafael Coutinho, Despojos I, 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e lápis de cor, 21 x 28 cm.



Figura 78 – Rafael Coutinho, Despojos II (o equivalente), 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e lápis de cor, 21 x 28 cm.

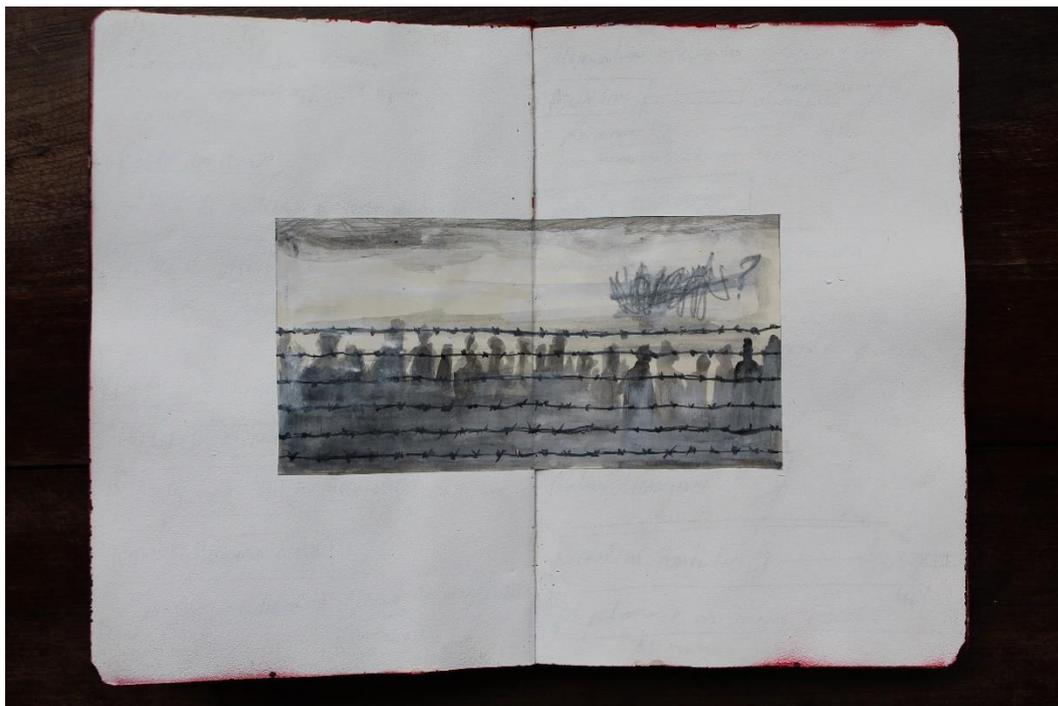


Figura 79 – Rafael Coutinho, Despojos IV (condenados), 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e lápis de cor, 21 x 28 cm.

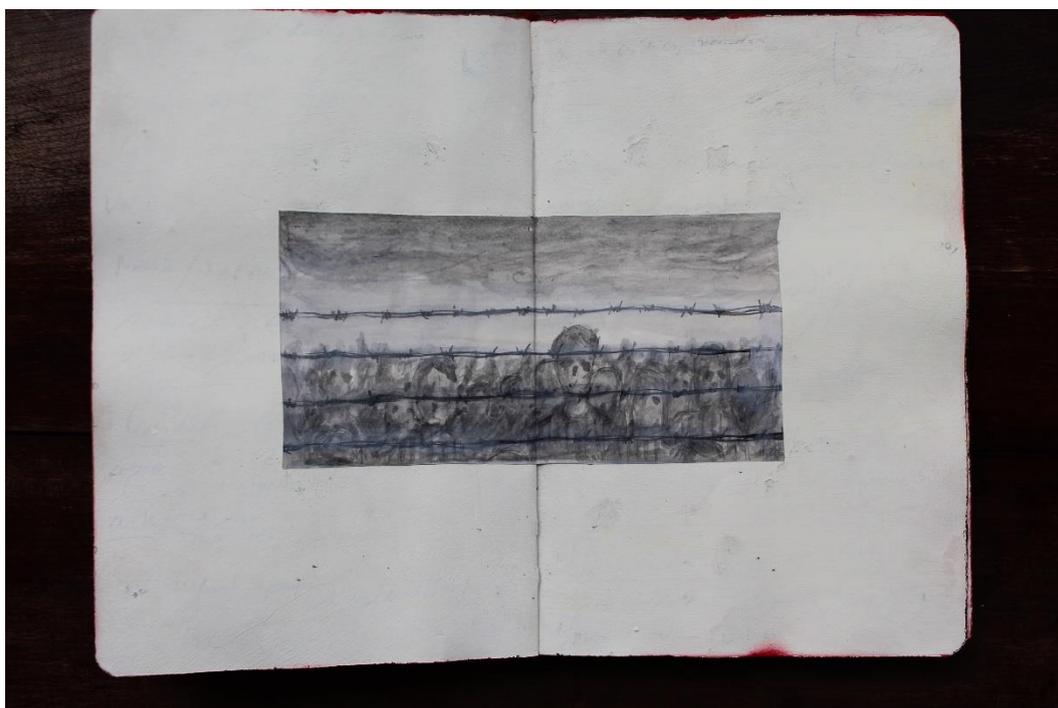


Figura 80 – Rafael Coutinho, Despojos V (condenados), 2018, Caderno Vermelho: grafite, acrílica, látex, guache e lápis de cor, 21 x 28 cm.

Tendo como pano de fundo o poema intitulado “*Little Fly*” (Mosquinha)²⁰, reproduzido abaixo, de autoria do pintor e poeta inglês William Blake (1757-1827), podemos ver denotado o perfil místico e simbólico do autor:

Mosquinha,/ com minha mão/ bruta, cortei/ tua brincadeira de verão./ Não serei eu, mosquinha,/ um igual teu?/ Ou não és tu/ um homem, como eu?/ Pois eu amo a dança,/ as canções, a bebida,/ até que uma mão cega/ chega e me corta a vida./ Se pensamento é vida,/ fortaleza, alento;/ e a falta/ de pensamento é morte; Então sou eu/ uma mosca feliz,/ não importa se vivo ou morto. (N.T.) (BAUMAN; DONSKIS, 2019, p. 200 apud BLAKE, 1794).

O poema tem o seu início com um eu lírico dirigindo-se a uma pequena mosca, descrevendo-a como um ser despreocupado, brincando durante o verão, até que a mão descuidada do eu lírico a afastou. O eu lírico então se questiona se ele mesmo não é uma mosca, assim como a pequena mosca não seria um ser semelhante a ele, elucubrando uma comparação entre a humanidade e o mundo dos insetos, destacando a fragilidade e a fugacidade da vida. O eu lírico permanece descrevendo sua própria experiência como um ser humano: ele dança, bebe e canta, até que uma “mão cega” venha encerrar a sua existência. Através dessa ponderação, o eu lírico questiona o propósito da vida e sugere que, se o pensamento é o que dá vida, força e respiração, e a falta de pensamento é a morte, então a pequena mosca é feliz, independentemente de viver ou morrer. O poema acena para uma busca de sentido em um mundo transitório, no qual pouco temos poder. Não controlamos o tempo ou a “mão cega”, que pode ser traduzida como morte ou destino. Resta-nos encontrar algum juízo, equilibrar-nos sobre as dicotomias, complexidades, contrariedades. São questões existenciais inerentes à humanidade, a qual detém a natureza da consciência destas coisas, já que um mero inseto pode ser feliz na vida ou na morte, pois é vista como ignorante diante desse fato. Horror é pensar que a “mão cega”, a mão do destino ou a

²⁰ O poema, que teve a sua primeira publicação em 1794 em *Songs of Experience*, é de domínio público. No entanto a tradução realizada por Carlos Alberto Medeiros foi retirada do livro “Mal líquido: vivendo num mundo sem alternativas” com autorias de Zygmunt Bauman e Leonidas Donskis.

mão que pesa, pode abreviar a existência. Não só abreviá-la, mas transformá-la em um árduo sofrimento até que a morte venha.

Observando na poesia uma possibilidade de expressão ainda mais contundente em transmitir as minhas ideias, aliei a escrita às minhas artes visuais. Realizei uma história recriando em aquarela sobre papéis avulsos as produções do *Caderno Vermelho* presentes nas figura 68, figura 69, figura 72, figura 73, figura 74, figura 77, figura 78, figura 79 e figura 80.

A narrativa que se passa nas imagens a seguir compõem o livro de artista “Voo sobre Hecatombe”. Os escritos do poema foram inseridos digitalmente sobre as imagens das pinturas digitalizadas, sendo que a grafia foi realizada por mim utilizando o Apple Pencil e o aplicativo Procreate. Optei por uma grafia próxima àquelas comumente encontradas em pixações, conferindo uma atmosfera suja, sombria e de contravenção. O poema que constitui as imagens do livro segue reproduzido logo abaixo:

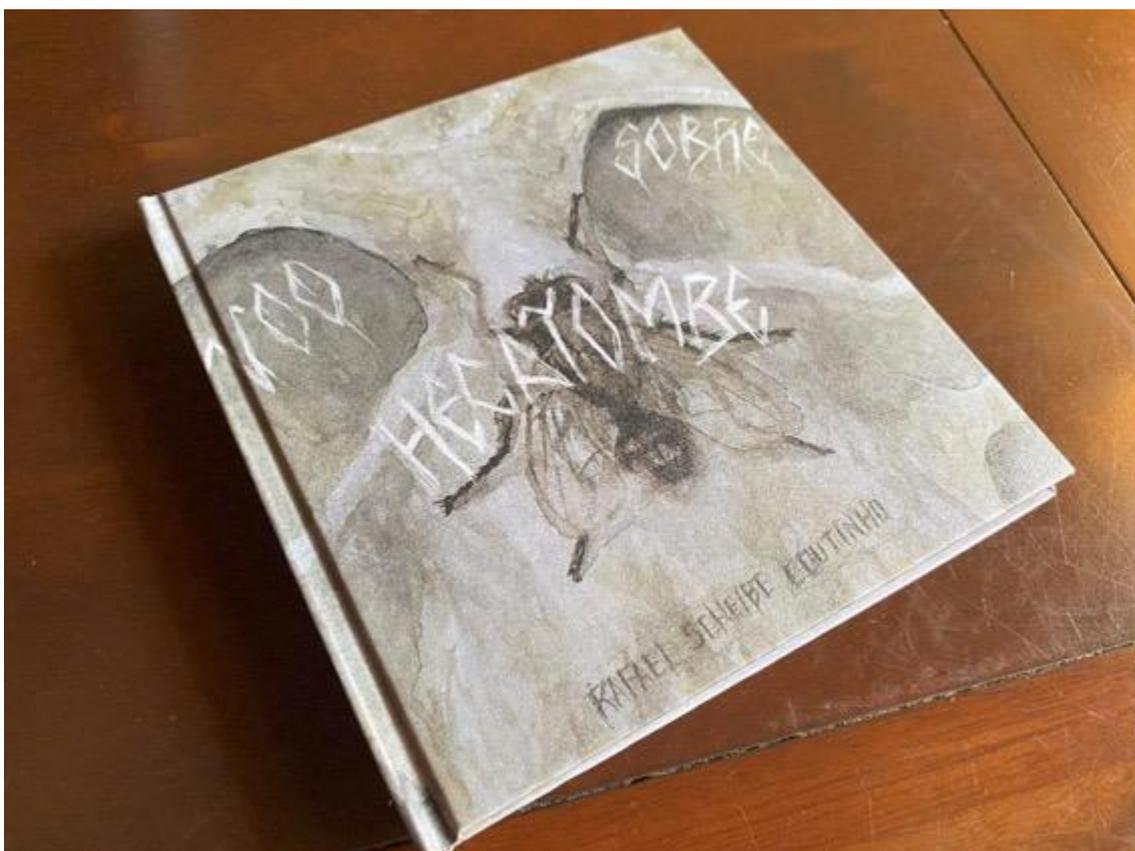


Figura 81 – Rafael Coutinho, Voo sobre Hecatombe, 2023, capa do Livro de artista, 14,7 x 14,4 cm.

Voo sobre Hecatombe

Humanos
Vem e vão
Vão-se em vão
Em estrepes
estrepam-se

Dilacerados
Em arames farpados são
O corpo não é são
A mente não é sã

De suas entranhas podres
Da bocarra malcheirosa
O Devorador ordena

Ao longe, como neblina vejo
Pobres coitados
Pele
Osso
Pó
Reduzidos a nada são

O grande irmão
O devorador
O Senhor das Moscas
O Belzebu
Vigia
Vigariza

Nova Ordem chegou
Voando sobre hecatombe
Eu vejo
Eu ouço
gritos de horror



Figura 82 – Rafael Coutinho, Voo sobre hecatombe I, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 34,3 x 17,3 cm.

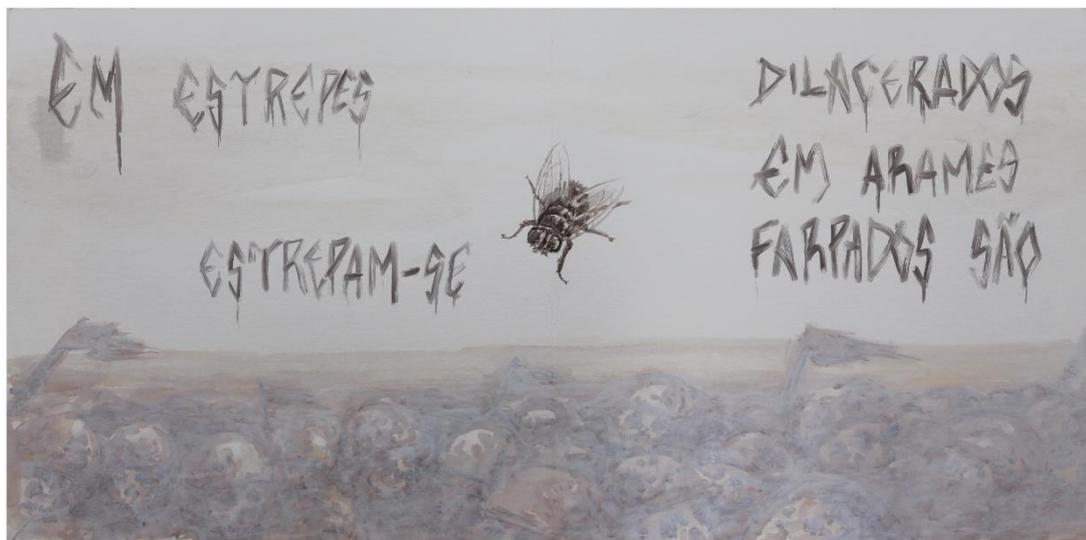


Figura 83 – Rafael Coutinho, Voo sobre hecatombe II, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 34,3 x 17,3 cm.



Figura 84 – Rafael Coutinho, Voo sobre hecatombe III, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 34,3 x 17,3 cm.



Figura 85 – Rafael Coutinho, Voo sobre hecatombe IV, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 34,3 x 17,3 cm.

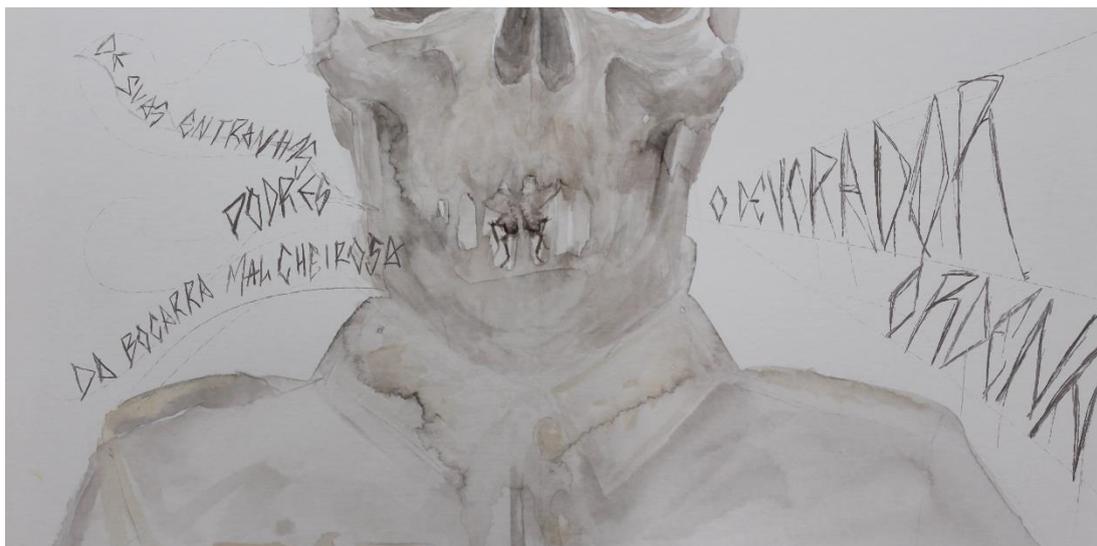


Figura 86 – Rafael Coutinho, Voo sobre hecatombe V, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 34,3 x 17,3 cm.

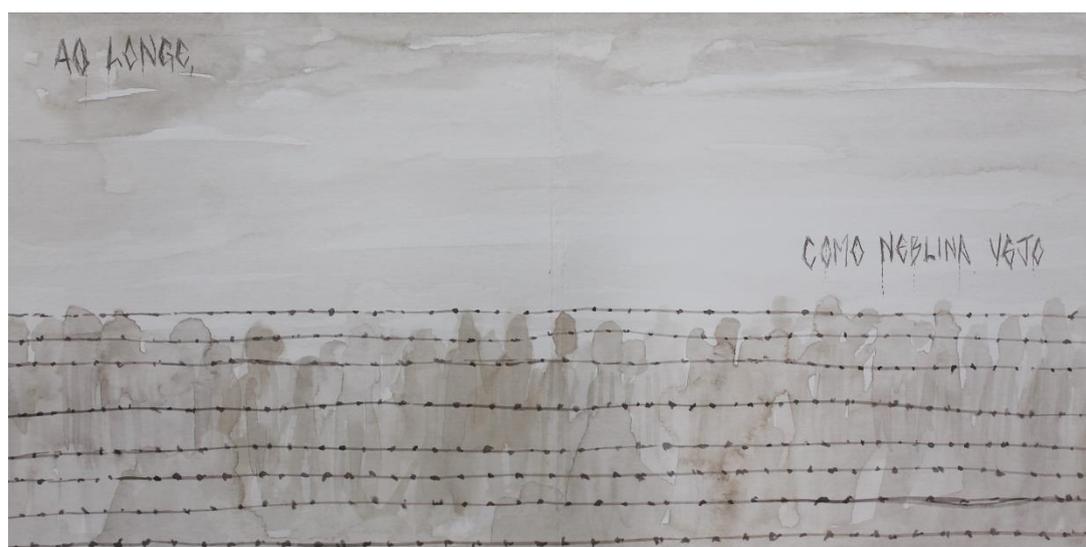


Figura 87 – Rafael Coutinho, Voo sobre hecatombe VI, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 34,3 x 17,3 cm.

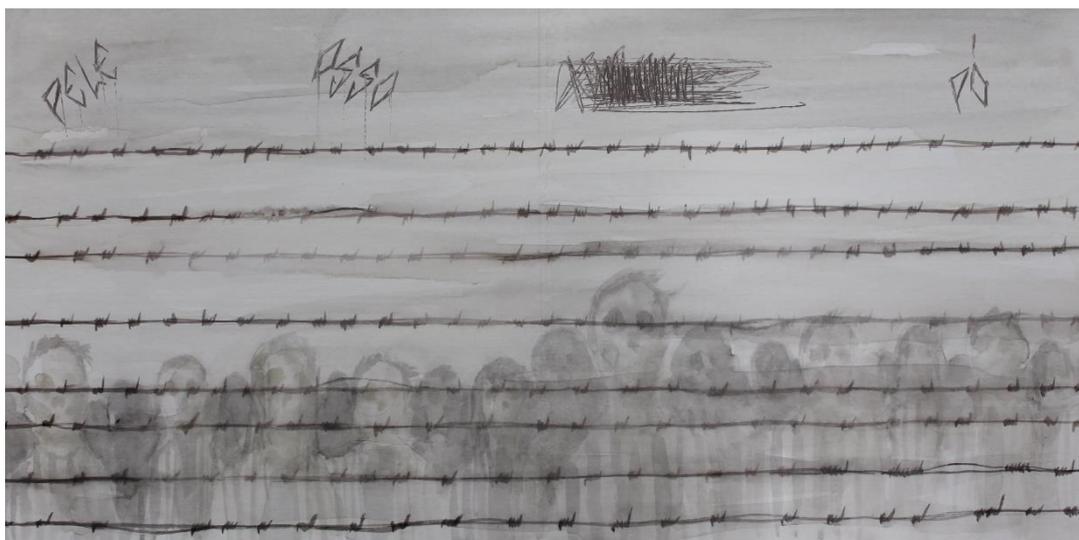


Figura 88– Rafael Coutinho, Voo sobre hecatombe VII, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 34,3 x 17,3 cm.

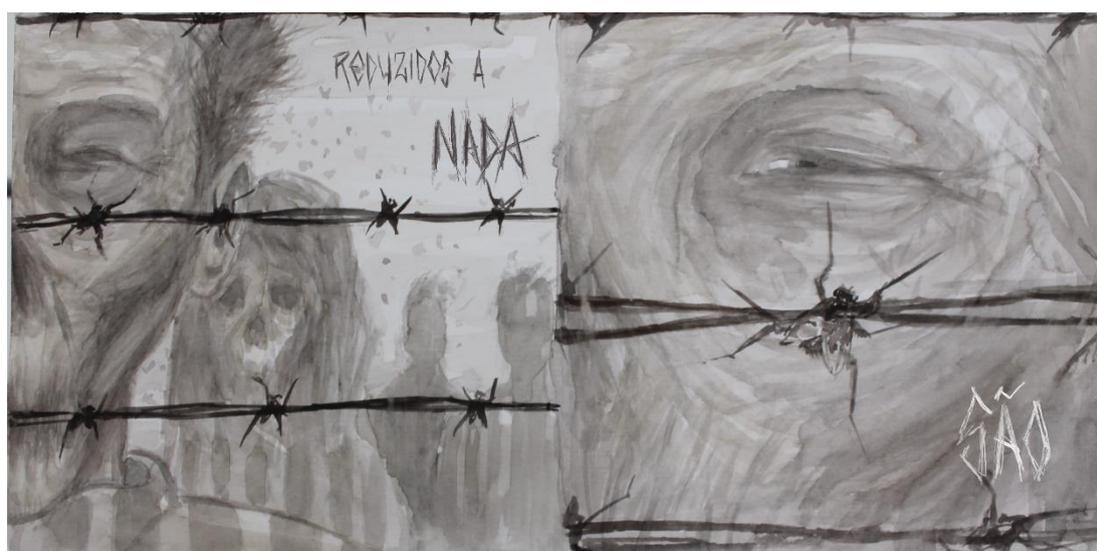


Figura 89– Rafael Coutinho, Voo sobre hecatombe VIII, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 34,3 x 17,3 cm.



Figura 90– Rafael Coutinho, Voo sobre hecatombe XIX, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 34,3 x 17,3 cm.

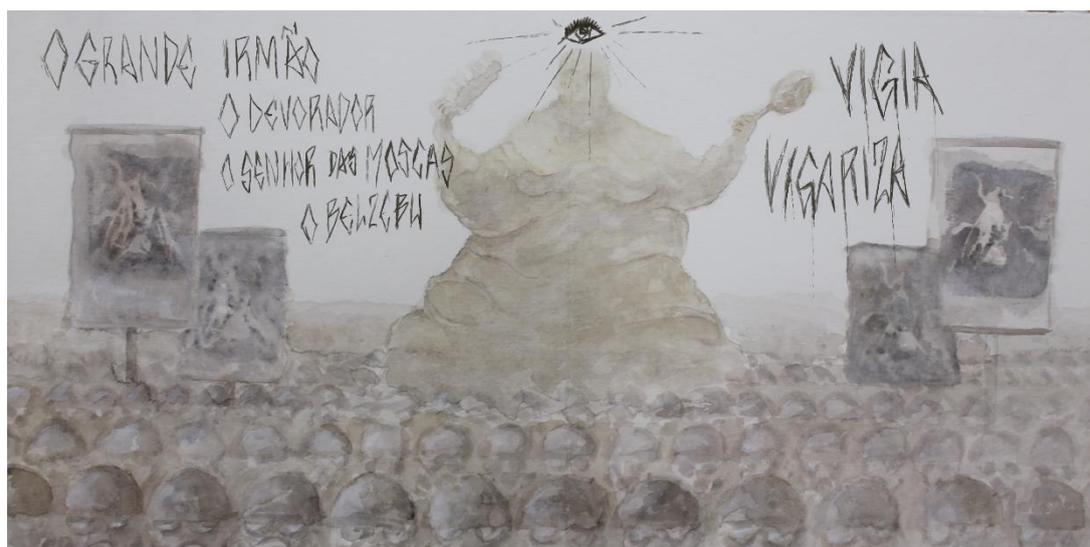


Figura 91 – Rafael Coutinho, Voo sobre hecatombe X, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 34,3 x 17,3 cm.

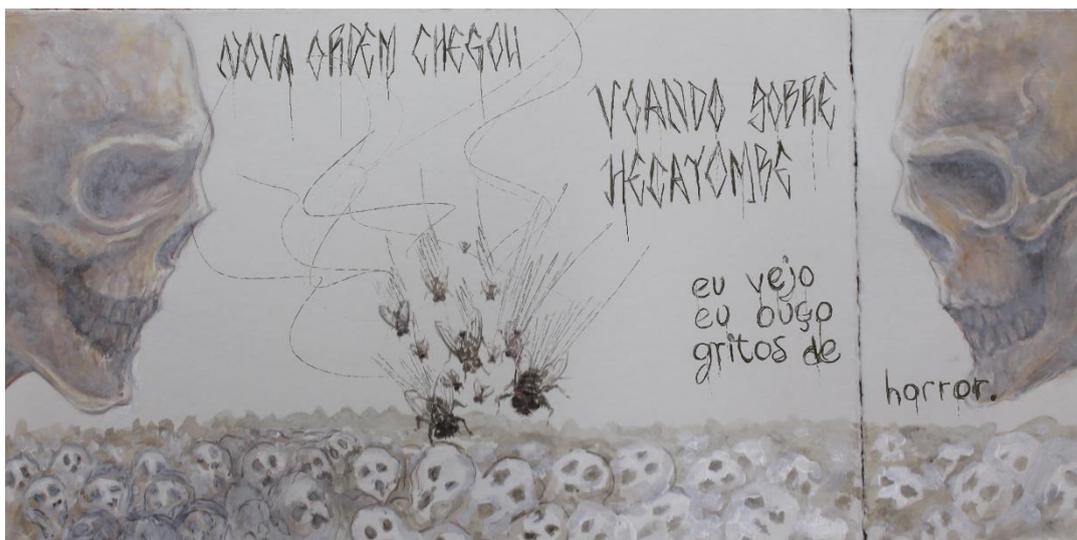


Figura 92 – Rafael Coutinho, Voo sobre hecatombe XI, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 34,3 x 17,3 cm.

Vale ressaltar também que as histórias em quadrinhos exercem grande influência no meu processo criativo, a exemplo do consagrado “Maus”, escrito e desenhado pelo sueco Art Spiegelman (1948–), ganhador do Prêmio Pulitzer. Com este trabalho ele narra a história de sobrevivência do próprio pai, Vladek Spiegelman, durante a ascensão e ocupação nazista na Polônia e sua permanência no campo de concentração. Em específico, para a produção do livro, busquei referência especialmente na obra “Era a Guerra de Trincheiras: 1914-1918” (figura 93) realizada pelo francês Jacques Tardi (1946–). Na introdução, o quadrinista expõe a realidade da guerra da seguinte maneira:

Não há “herói”, não há “personagem principal” nesta “aventura” coletiva lamentável que é a guerra. Não há nada além de um grito gigantesco de agonia. [...] O que prende a minha atenção é o homem, independentemente de sua cor ou nacionalidade, o homem que usamos, o homem cuja vida não vale nada nas mãos de seus senhores... essa constatação banal continua sendo verdade hoje (TARDI, 2011, p. 7).

Portanto, a linguagem narrativa presente nas histórias em quadrinhos permitiu-me sequenciar outra narrativa, mas não nos mesmos moldes de uma história que denote uma estrutura narrativa tradicional, em que existe um peso

maior para a contiguidade do que para uma continuidade propriamente dita. Nesse jogo de imagens e palavras, ousou fornecer lacunas para que se estabeleça um preenchimento por parte do interator, tornando a experiência mais próxima de percurso em um labirinto ou a resolução de um quebra-cabeça. Não somente pelas linhas do olhar, mas o percurso é definido pelas idas e vindas das páginas do livro de artista.



12

Figura 93 – “Era a Guerra de Trincheiras (página 12 da história em quadrinhos), 1914-1918” realizada pelo francês Jacques Tardi.²¹

Para o capítulo seguinte, proponho uma análise ainda mais aprofundada acerca da violência contemporânea a qual somos submetidos, utilizando desenhos produzidos no *Caderno Cinza*.

²¹ Disponível em: <<https://grupoautentica.com.br/download/imprensa/20111101102616.jpg>>. Acesso em: 5 jun. 2023.

2.2 Inquietudes II

Para essa seção proponho uma reflexão sobre uma sociedade que deixa de ser disciplinada, ou seja, “sujeitos da obediência”, aos moldes de Michel Foucault (1926–1984), que é impelida a tornar-se uma sociedade medida por seu desempenho, a qual é levada a crer que tudo é possível, vivendo em um estado de negação, isto é, gerando uma visão positiva que tem como *slogan* o jargão “Yes, we can” (Sim, nós podemos). Tal modelo tem gerado sujeitos deprimidos e fracassados perante os resultados inerentes a uma cultura que preza pela maximização da produção de capital com a prerrogativa de o indivíduo “escolher” o próprio caminho, ser dono do próprio destino, detentor de um “poder” ilimitado. Poder esse ilusório, já que o modelo de *sociedade disciplinar* não antagoniza com uma *sociedade do desempenho*, mas esta última sucede a primeira em um processo de continuidade, visto que a maximização da produção preexiste a este modelo tão inerente ao século XXI e o indivíduo de desempenho precisa ser ainda mais disciplinado em suas tarefas (HAN, 2017b).

Esse embate psicológico foi amplamente trabalhado durante o mestrado e em artigo publicado na Revista Visuais (editada pela Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Unicamp) sob a temática “Corpos Striped: sujeição à insurgência simbiótica”²². Também publicado na Revista Poiésis da Universidade Federal Fluminense, de Niterói (v. 18, n. 30, 2017)²³. Na ocasião, construí uma narrativa a partir da insurgência do polvo sobre o corpo humano a “[...] fim de suscitar as múltiplas e complexas facetas da sociedade contemporânea, [...]. “O modo como ele [o polvo] se apropria, se envolve e gruda demonstra o poder que a sociedade tem de subjugar e oprimir aqueles que se demonstram ‘fracos’” (COUTINHO, 2016, p. 117). Nesse viés, procurei representar nas imagens que se sucedem, corpos apáticos, em queda livre, deteriorados, desencorajados, no limítrofe do esgotamento total.

²² <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/11951>

²³ <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/13324/8535>

2.2.1 Antecedentes

Segue abaixo, uma premissa de meus trabalhos que compõem este subcapítulo.



Figura 94



Figura 96



Figura 97



Figura 98



Figura 99



Figura 100

De maneira anterior e, até mesmo concomitante à produção do *Caderno cinza*, exponho desenhos que foram base para o pensamento desencadeado a pouco. No desenho avulso “Queda livre” (figura 94) insiro um homem que despenca de uma certa altura. Não nos é revelado de onde se projeta e qual o seu destino, mas pela posição do corpo e, sem demonstrações de resistência, o sujeito está entregue à fatalidade. Um dos braços oculta o seu rosto, tem seu tronco nu e pés descalços. Apresenta-se deslocado do centro, estando mais ao lado direito da composição, acentuando o sentimento de desolação e isolamento. Chama a atenção as formas proeminentes que saem diretamente da pele da figura representada: formas pontiagudas e que apresentam certa aspereza perceptível na aplicação de luz e sombra (figura 95). A textura nos aflige quando se faz o contraponto com aquilo que deveria ser uma pele saudável: macia e lisa. Após olhar algumas

imagens de seres vivos e vegetais, que produzem formações pontiagudas (espículas), transporte-as como metáfora, para dizer sobre a ambígua condição humana de algoz e vítima de maneira simultânea. A capacidade de ferir e ser ferido implica em uma humanidade que está em uma guerra internalizada e, por conseguinte, consigo mesma na busca do “nada é impossível” (HAN, 2017b, p. 29). Uma guerra internalizada pelo excesso de cobrança, numa visão de positividade extrema, gera indivíduos que chegam ao seu limite e defrontam-se com o “não mais poder”: “[...] o depressivo é o inválido dessa guerra internalizada” (Ibid.).

“Queda livre” me remete, ainda, de maneira muito singular, aos corpos vistos, filmados e fotografados de pessoas que, em um ato de desespero lançaram-se do alto das torres gêmeas do World Trade Center no fatídico 11 de setembro de 2001, expondo a fragilidade da segurança nacional estadunidense, gerando um clima de incerteza e insegurança sem precedentes na história moderna.

Os desenhos “Espículos I” (figura 97), “Espículos II” (figura 98) e “Espículos III” (figura 99), angariam o mesmo teor metafórico ao representar seres humanos desfigurados que, todavia, podem ferir e desfigurar outros mediante as proeminências pontiagudas. Numa sociedade hiperativa, de alto rendimento e competitividade, somos levados a crer em que estamos em livre concorrência, galgando níveis na sociedade do conforto, trilhando o próprio caminho, livre de coerções (acreditando na narrativa midiática de que cada indivíduo é senhor de si mesmo), sendo que, na verdade, estão sendo gerados novos métodos coercitivos imperceptíveis à maioria. Não apenas os sujeitos que compõem a força motriz das corporações, mas os senhores da pós-modernidade também são escravos de si mesmos. Não é sem propósito que incluo a minha pessoa em “Espículos III”, em “Deteriorado” (figura 96) e em “Espículo IV” (figura 100), este em versão digital, como demonstração de alguém que similarmente vê-se enredado nesse grande estratagema. Como já elucidado anteriormente, mesmo partindo para a plataforma digital, procuro seguir o mesmo estilo na representação das figuras. No caso de “Espículos III” e “Espículos IV”, nota-se uma aproximação pelo alto contraste na construção das figuras, em um esquema muito próximo aos procedimentos usados nas histórias em quadrinhos, que tradicionalmente usa o nanquim nos traçados

sobre o lápis, forte fonte de influência em minhas produções, como inserido a pouco.



Figura 94 – Rafael Coutinho, Queda livre, 2019, aquarela e grafite sobre papel, 59,4 x 42 cm.



Figura 95 – Rafael Coutinho, Queda livre (detalhe), 2019, aquarela e grafite sobre papel, 59,4 x 42 cm.

Fazendo uso da autorrepresentação coloquei-me como sujeito nesse processo angustiante: com uma das mãos na frente e olhar pensativo e, ao mesmo tempo contrariado, vê-se um certo tipo de aborrecimento enquanto a pele se desfaz rachando-se em fragmentos, descobrindo uma segunda camada na epiderme. Uma coloração tímida atinge o centro da testa num indicativo de que ali reside o epicentro da guerra interna. A deterioração acaba por revelar as camadas que compõem o ser e, longe de revelar as qualidades internas, desfaz o ser em um processo lento e doloroso.

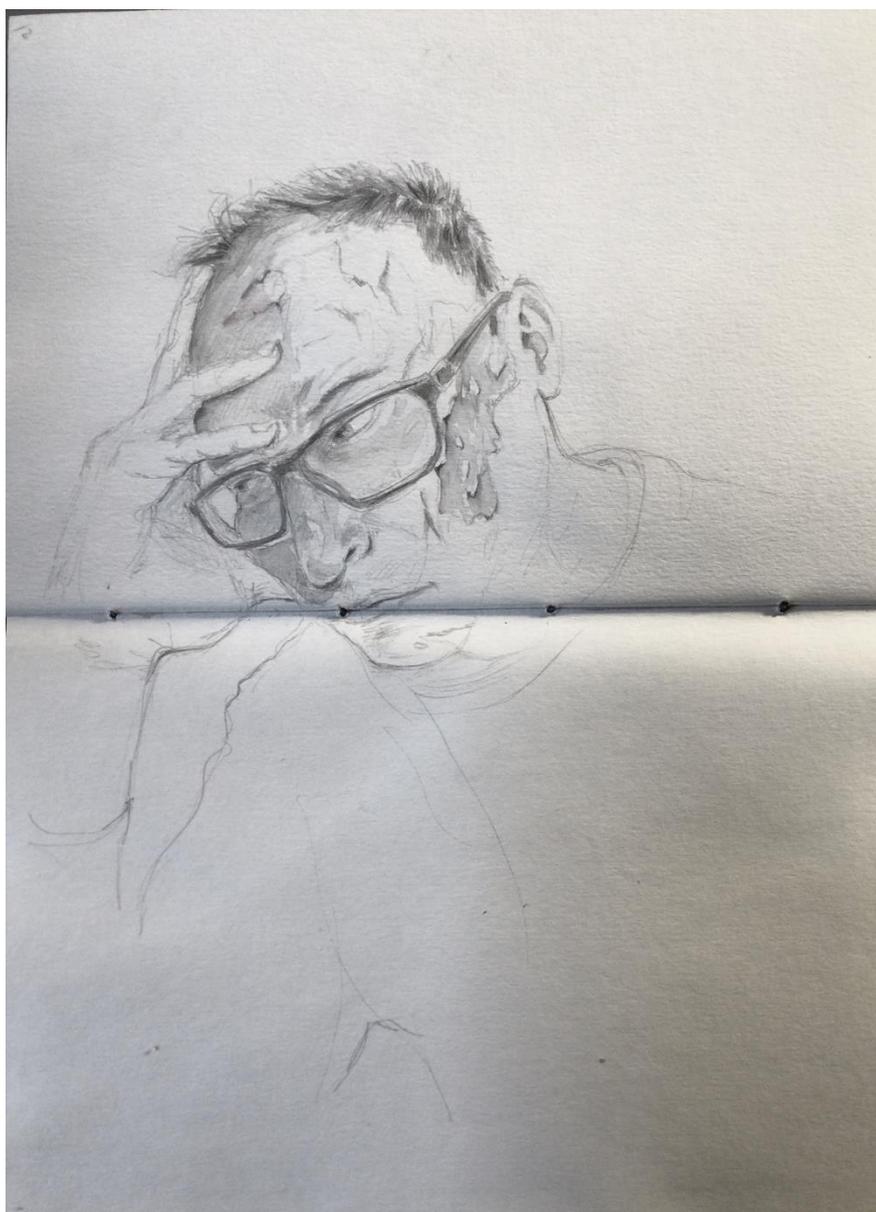


Figura 96 – Rafael Coutinho, Deteriorado, 2019, Caderno Branco: grafite e aquarela, 21 x 29,5 cm.

Viver no mundo dito contemporâneo é uma tarefa árdua, levando em consideração as suas complexidades, que dentre elas perpassa pelo estímulo à competitividade e a não colaboração. Uma sociedade que é medida por desempenho, a despeito do que ocorre na vida do sujeito. Não há colaboração verdadeira, altruísmo verdadeiro. E se há, corre o risco de ser sufocado mediante as pressões, para que haja uma casca que transpareaça o brilho de alguém realizado e feliz. Já não há espaço para a contemplação. A ociosidade é tão importante quanto a atividade, no entanto já não há espaço para o tédio, gerando indivíduos, ansiosos, hiperativos, depressivos à beira de um colapso. Inclui-se aí, infelizmente, um sem número de crianças que são levadas aos mais diversos estímulos (especialmente tecnológicos) e cobradas por um desempenho muito impróprio, de modo a realizar as projeções egoístas de seus pais. Levanta-se no século XXI uma sociedade doente, colapsada, neurastênica. Tal hiperatividade tem-se demonstrada danosa para o físico.

Todo esse ritmo frenético nos faz ver também uma perda substancial da fé. Não apenas naquilo que se refere a alguma religião ou entidade, mas também fé na própria humanidade, tornando-nos desconfiados e não passíveis de confiança pelo outro. Outra gravidade, inserida nessa questão, faz-se pela percepção da transitoriedade da vida. Sabe-se que não é novidade para a humanidade a abordagem dessa questão em si, no entanto quando exponho transitoriedade, o sentido acaba por ser mais profundo, pois nada garante continuidade, legado, permanência, subsistência. Não obstante, mesmo as religiões, por meio de suas proposições em relação a supressão da morte, acabam por ser relativizadas e vistas como ultrapassadas na óptica daqueles que sucumbem à cauterização, ou seja, a capacidade de nos tornarmos insensíveis diante das inconformidades presentes no cotidiano, assim como uma cicatriz que outrora apresentava-se como uma ferida exposta e dolorosa, hoje ela apenas existe e não é capaz de acarretar qualquer tipo de dor.



Figura 97 – Rafael Coutinho, Espículos I, 2019, Caderno Branco:
grafite e aquarela, 14,8 x 21 cm.

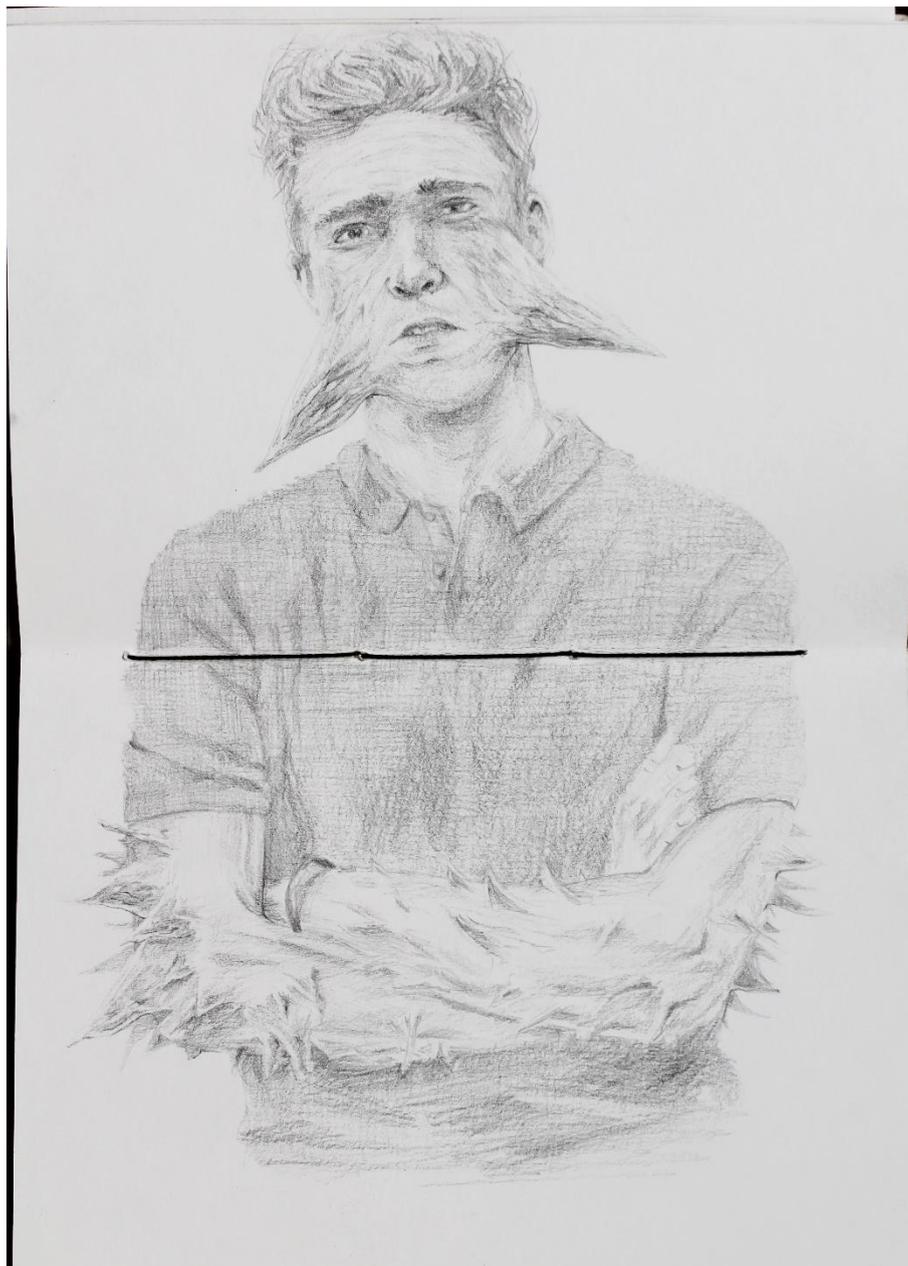


Figura 98 – Rafael Coutinho, Espículos II, 2019, Caderno Branco:
grafite, 21 x 29,5 cm.



Figura 99 – Rafael Coutinho, Espículos III, 2019, Caderno Branco: grafite, nanquim e aguada, 29,5 x 21 cm.



Figura 100 – Rafael Coutinho, Espículos IV, 2020, desenho digital, 2048 x 2048 px.

2.2.2 Espículos e Cicatrizes

Segue abaixo uma premissa das obras de meus trabalhos que são fruto de análise e compõem este subcapítulo:



Figura 102



Figura 103



Figura 104



Figura 105



Figura 106



Figura 107



Figura 108



Figura 109



Figura 110



Figura 111



Figura 112



Figura 113



Figura 114



Figura 115



Figura 116



Figura 117



Figura 118



Figura 119



Figura 120



Figura 121



Figura 122



Figura 123



Figura 124



Figura 125



Figura 126

Os desenhos dessa série estão dispostos no *Caderno cinza*. Apresentam ramificações espinhosas que emergem a partir das representações de fragmentos do corpo humano. Tais espículos possuem relevos provenientes das colagens de papéis amassados ou retorcidos, os quais entram em simbiose com os traços do grafite, proporcionando uma experiência tátil, não apenas no âmbito visual, mas também tátil. Os espículos, que emergem das figuras humanas, torna-as deformadas, monstruosas e aversivas.

Conceitualmente, busco referências no Surrealismo e no Expressionismo, bem como na tendência contemporânea que dialoga com estes dois movimentos, conhecida por Surrealismo Pop ou Art Lowbrow. Tal convergência, iniciada em meados dos anos de 1950 nos Estados Unidos no Pós-Guerra, abarca uma série de referências presentes na cultura de massa a saber: o universo das histórias em quadrinhos, as ilustrações, os filmes, animações, tatuagens, customizações e toda a gama de elementos ligados à estética *underground* que, por sua vez, está fortemente ligada a ideia de protesto.

Nesse viés, em meio aos processos artísticos, conjuntos musicais de rock imbuídos de letras que contestam o sistema, serviram também de referência na construção das narrativas visuais, inclusive nomeando algumas de minhas produções.

Em paralelo ao aparecimento das espículas na epiderme humana dos desenhos, as produções desse capítulo introduzirão a ideia de cicatrizes, as quais são também simuladas por papéis amassados e enrugados. Os desenhos se apresentam monocromáticos e com alternância entre linhas mais definidas e evanescentes, revelando aparições fantasmagóricas, porém indeléveis. Nesse intuito, a cicatriz (figura 102) é a permanência de um momento vivido. Acaba por se tornar um índice de um momento que já não existe mais. Tem sua origem ligada a um trauma causado por acidente ou induzido por ato de violência.

Evidentemente, extrapolo a noção física da cicatriz para dar sentido à uma violência que foi internalizada, em que pese, pode ter tido uma origem externa. Como dito anteriormente, socialmente estamos muito expostos à um tipo de violência invisível dentro da perspectiva *animal laborans*, quando se pensa no assédio moral que recai sobre indivíduos os quais não são

valorizados por suas qualidades, mas pelo quanto podem dar até o limite do seu esgotamento – sendo este uma peça que pode sofrer reposição, já que no capital não se preza por conserto ou restauro, mas por substituição sob a perspectiva da força de produção. O ânimo e a esperança (figura 103) por tantos progressos científicos, tecnológicos e econômicos foram esfriados brutalmente pela ganância humana, como bem comenta, a seguir, Klaus Honnef.

Na viragem do século XIX para o século XX, a convicção de que o mundo progredia para um paraíso terrestre foi abalada pela dúvida. Guerras violentas e absurdas por todo o planeta, a vertiginosa destruição do ambiente natural devido aos resíduos tóxicos industriais, o crescimento descontrolado – como um cancro – das vias de comunicação, as catástrofes tecnológicas de dimensões imprevistas e com proporções apocalípticas, [...] o facto de um terço da humanidade passar fome ou morrer de fome, enquanto um quinto vive com esbanjamento, a crescente agressividade nas relações humanas – estes e outros factos fizeram vacilar a inabalável crença no progresso (HONNEF, 1994, p. 22).

Grande parte das produções desse caderno receberam meu interesse pela temática e pelo estilo visual presentes nas produções da artista alemã Käthe Kollwitz (1867–1945) (figura 101). Seus desenhos e gravuras denunciam a miséria humana de uma maneira que nos embrulha o estômago, especialmente quando expõe mães que sofrem por não conseguirem proteger seus filhos da fome e da violência, sucumbindo também sobre seus pequeninos corpos. Ela mesma perdera um de seus filhos durante a Primeira Guerra Mundial (The War Years, 2023). Käthe, ao lado de Otto Dix e George Grosz, reuniu obras em um “[...] álbum que tinha sido encomendado pela Associação Internacional de Socialistas” (OSTROWER, 1988, p. 5), como maneira de protestar sobre o alto índice inflacionário na Alemanha após a derrota do país na Primeira Guerra Mundial.



Figura 101 – Käthe Kollwitz, Departure and Death, 1923, crayon lithograph (transfer), Kn 200.²⁴

De maneira análoga, procuro aqui representar a consternação do ser sob a perspectiva das inúmeras doenças psicológicas que desembocam no físico e alimentam um ciclo vicioso no qual impera a desesperança. A descrença, a apatia, a inoperância cedem lugar ao medo, ao cansaço (figura 104), à angústia e muitos desistem de continuar adiante ao decidirem-se por romper este ciclo. Este ser fragmenta-se, pouco a pouco e, quando menos se espera, esmaece, deixa de existir como pode-se constatar em “Adormecimento” (figura 105). O desenho foi realizado em grafite, com os detalhes característicos de um retrato. Nesse processo, a borracha encarregou-se de suprimir os traçados e permitiu-se deixar apenas as marcas mais profundas, realizadas no suporte. O corpo se desfaz em formas contorcidas, ásperas,

²⁴ Disponível em: <<https://www.kollwitz.de/en/departure-and-death-kn-200>>. Acesso em: 29 jul. 2023.

rugosas. Agora este é um espectro de alguém que já se foi. Desistiu. Foi levado.

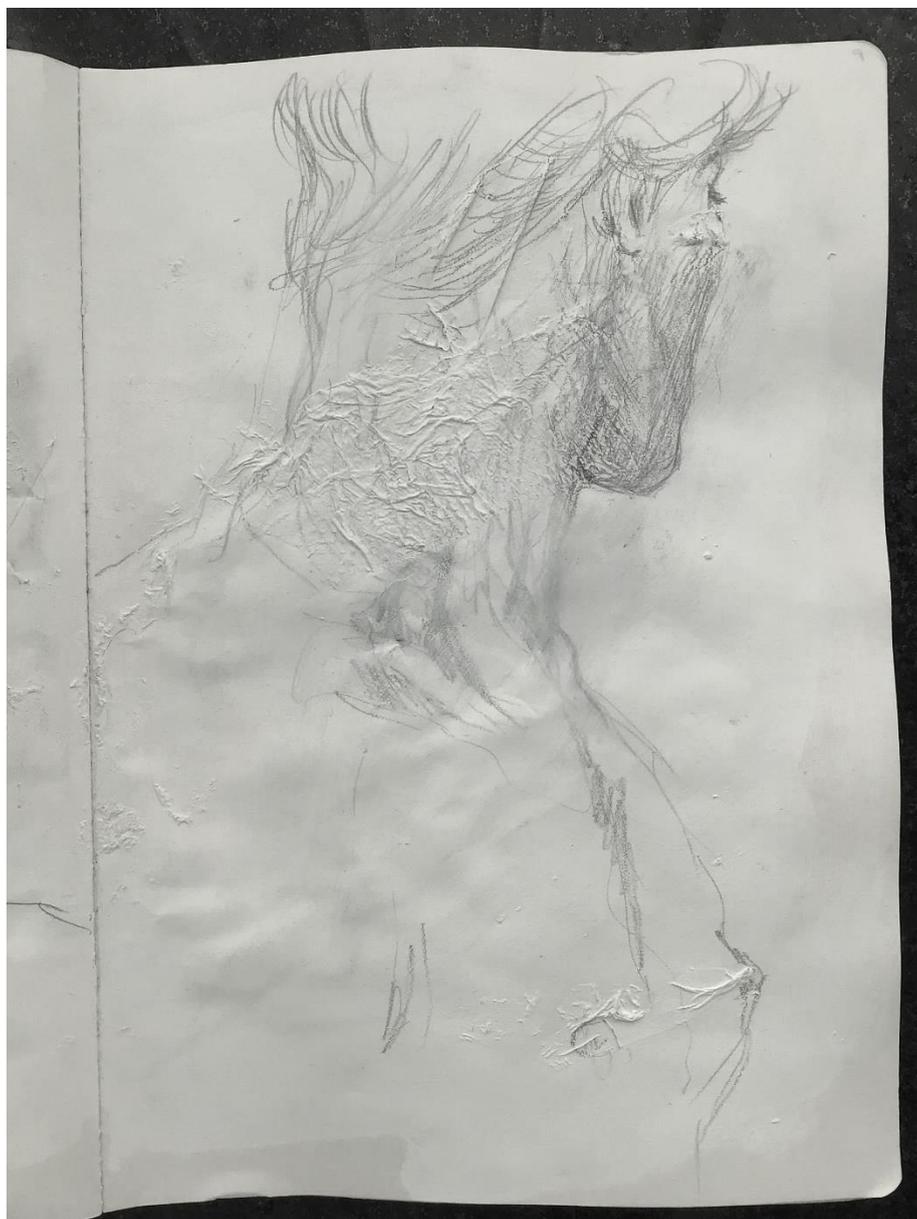


Figura 102 – Rafael Coutinho, Cicatrizes, 2020, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.

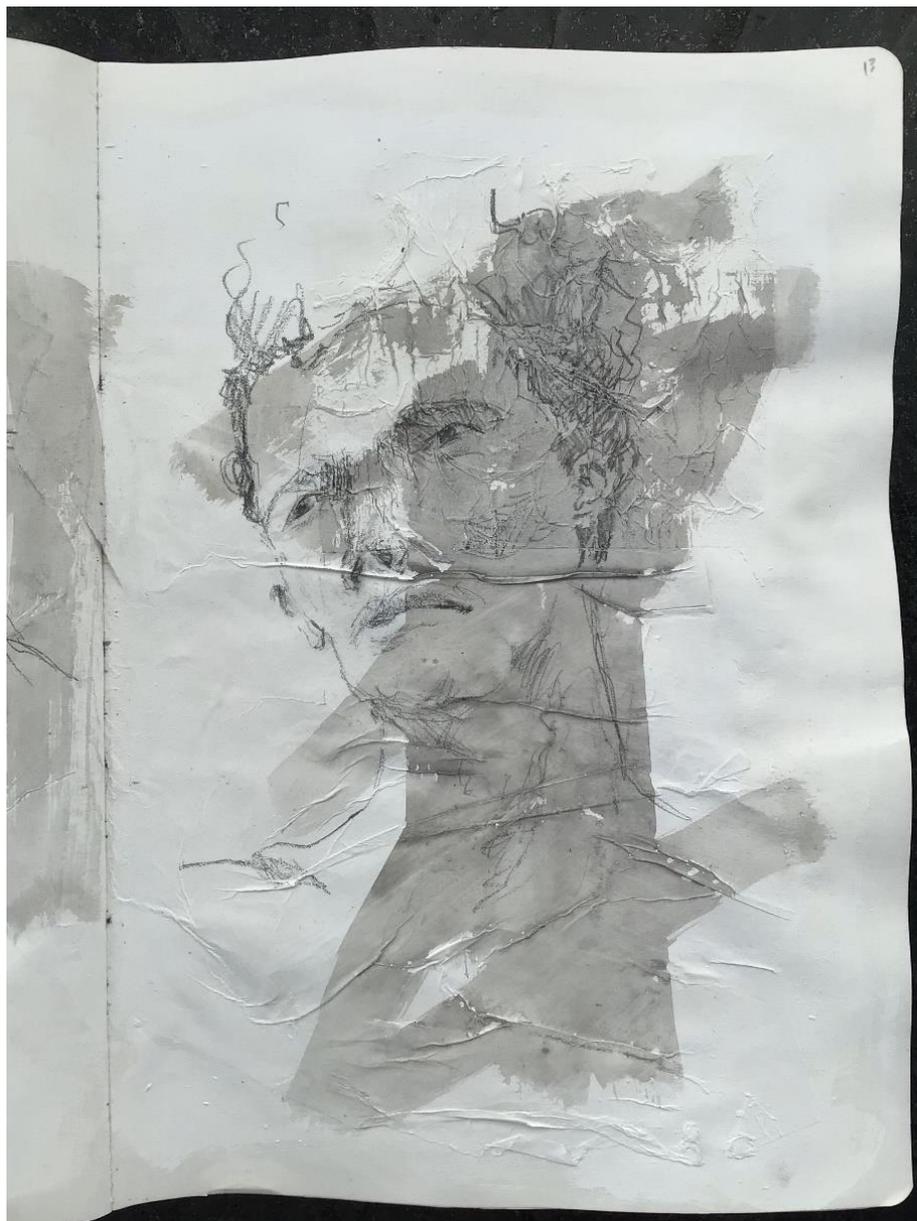


Figura 103 – Rafael Coutinho, Sem esperança, 2021, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.

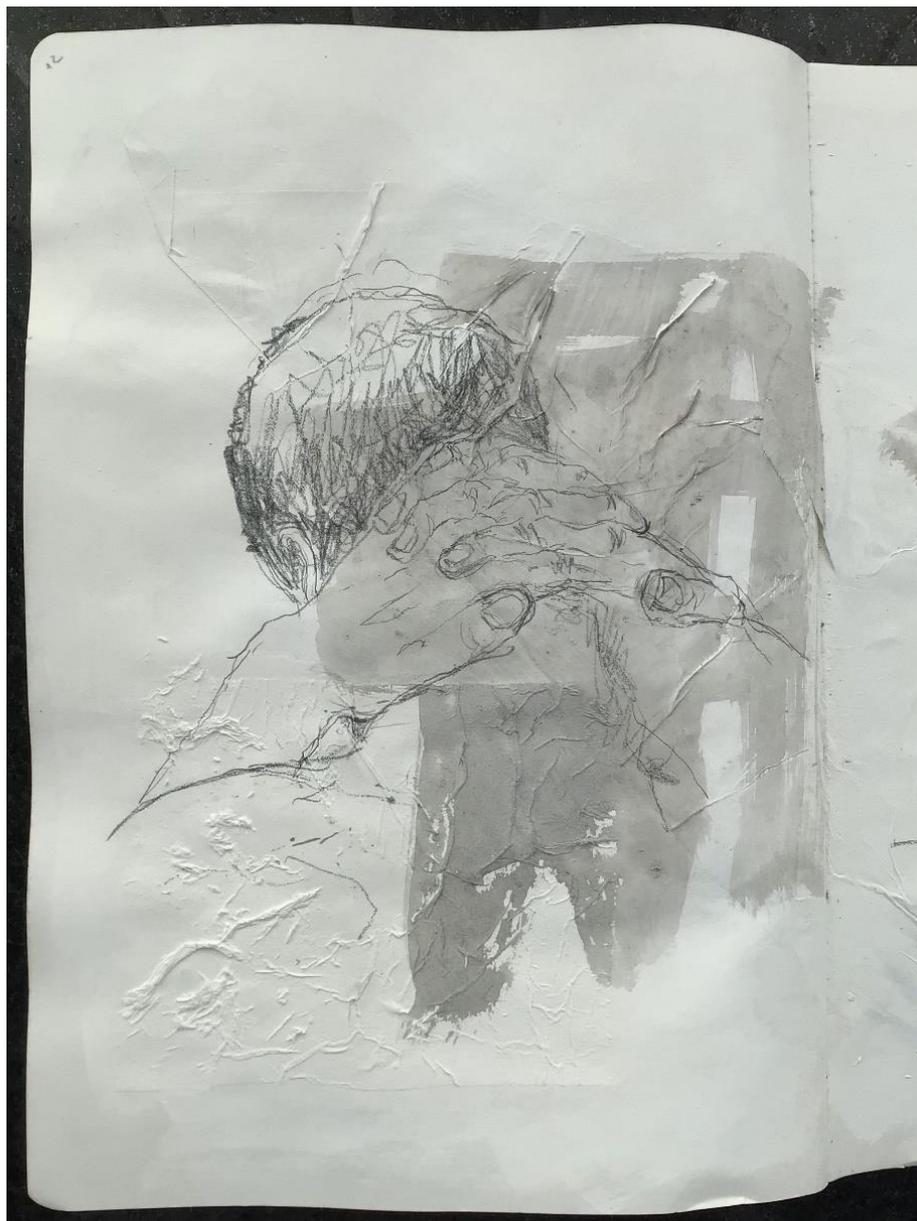


Figura 104 – Rafael Coutinho, Cansaço, 2021, Caderno Cinza:
grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.

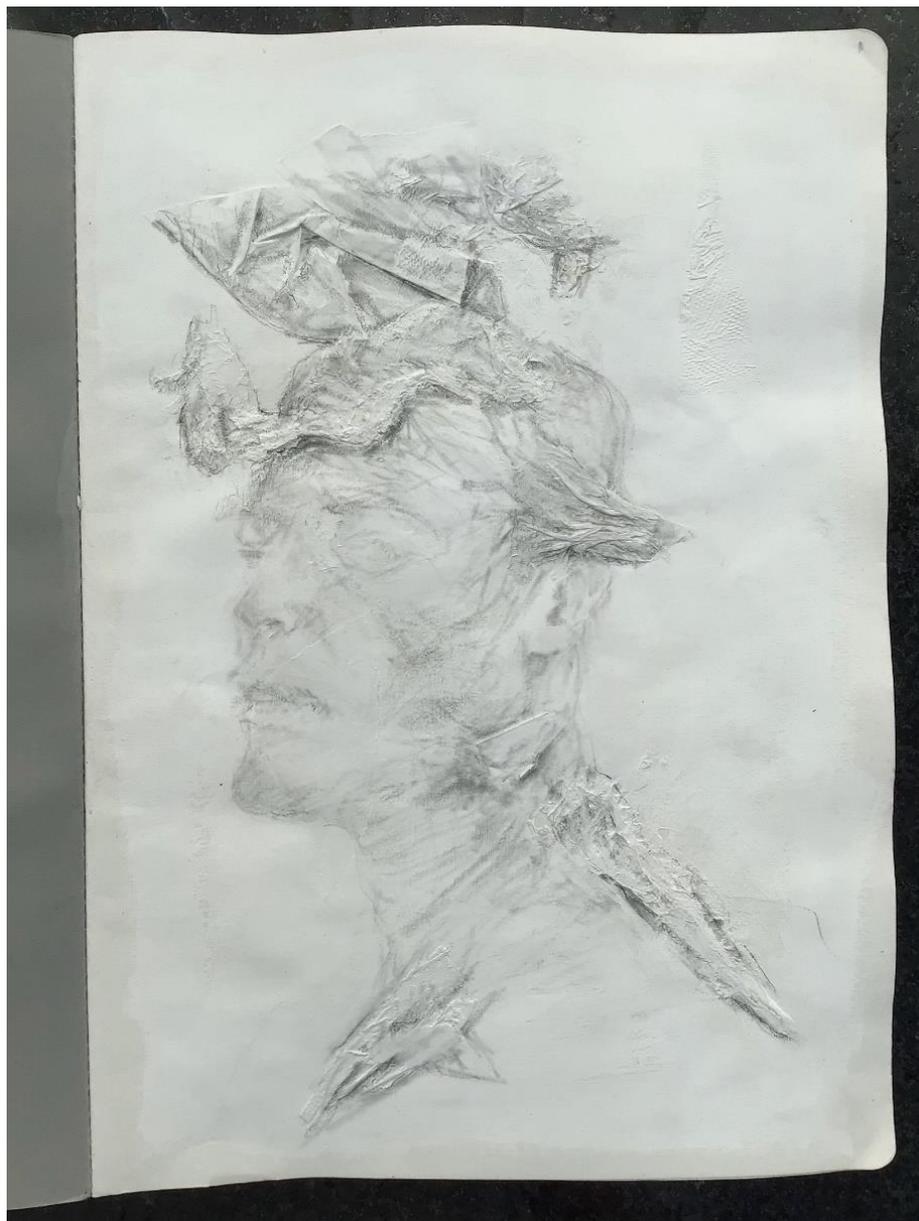


Figura 105 – Rafael Coutinho, Adormecimento, 2020, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.

Inúmeras e volumosas são as pressões exercidas sobre grande parte da sociedade, especialmente sobre aqueles que são categorizados como “minorias” ou “bodes expiatórios” (figura 106), outrora formados por judeus. Hoje o leque é bem maior, no entanto a intolerância sobre as “minorias” é exatamente a mesma. Quando não há a intolerância, vê-se o descaso sobre os que fogem ao padrão da sociedade (figura 112) ou sobre aqueles que não tem mais nada a oferecer enquanto força de trabalho (figura 113). Sob o mesmo céu, mas em um tempo outro e em espaços físicos e digitais

ampliados, o problema adquire uma potencialidade sem precedentes. Como colocado, identificar agressor e agredido também denota muito esforço, pois há um processo simbiótico danoso tão intrincado que já nos falta discernimento. É bem verdade que tratando-se de pontos estabelecidos, com segurança, não se pode permitir o avanço do neofascismo que tanto tem avançado na Alemanha na atualidade, e avançou na gestão do governo brasileiro entre 2019 e 2022, em uma crise de “cegueira moral” (figura 107). Em face ao grande número de vidas humanas esfaceladas pela pandemia de COVID-19, há quem se permitiu fazer troça ou ignorar a dor daqueles que não puderam sepultar seus entes queridos com dignidade. O descrédito na ciência deu-se especialmente pela dúvida gerada na eficácia de vacinas de todos os tipos, fazendo do Brasil, ora referência em campanhas de vacinação, voltar ao medievalismo no sentido mais impróprio do termo. O ocultamento e a distorção das informações proporcionaram uma enxurrada de *fake news*. Ficamos submersos nesse lodo, nesse mar de incertezas patrocinadas por um governo que ignorou sérios estudos científicos e protocolos gerados por órgãos internacionais competentes. Pior do que a morte da carne é a morte da alma, pois morre-se antes da morte.

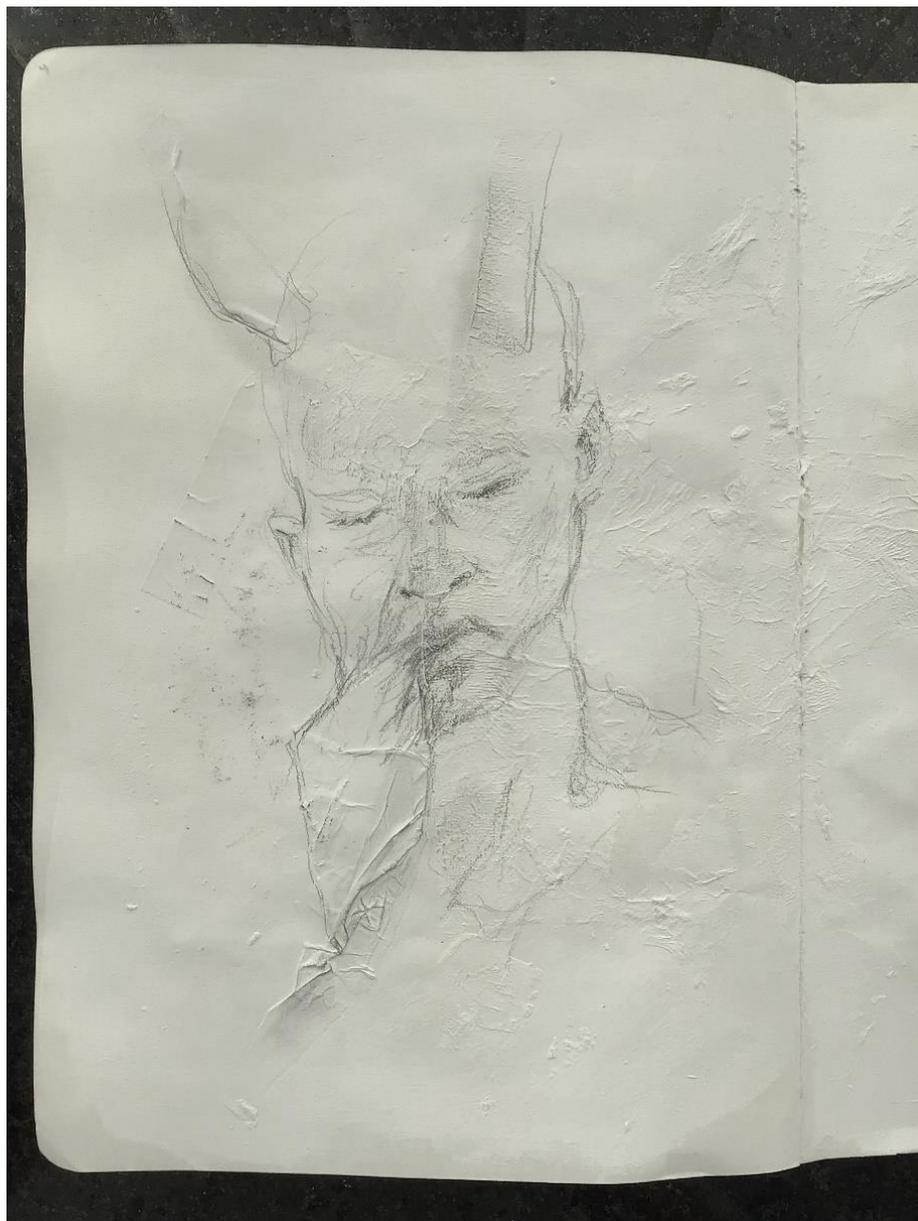


Figura 106 – Rafael Coutinho, Bode expiatório, 2020, Caderno
Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.

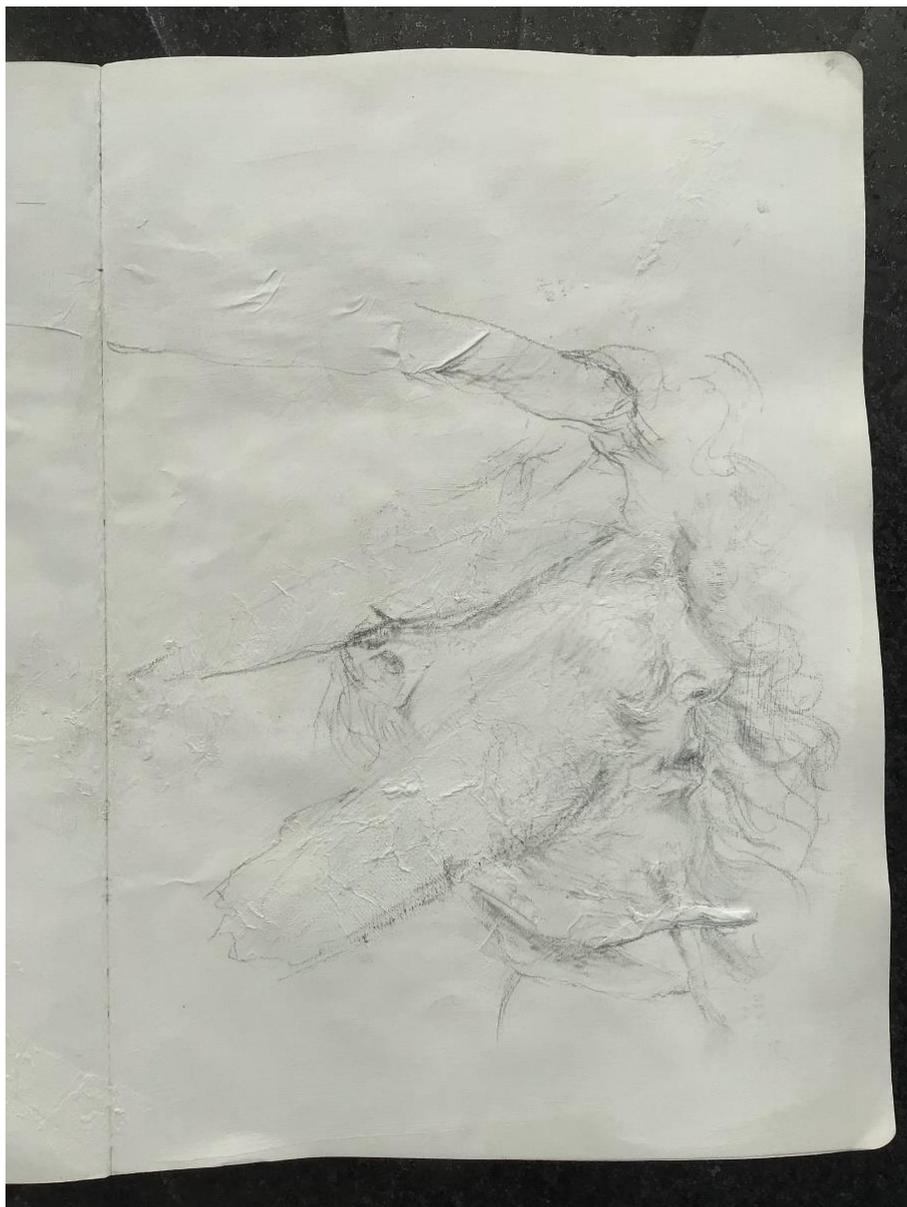


Figura 107 – Rafael Coutinho, Cegueira moral, 2020, Caderno
Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.

Estes meus desenhos foram realizados exatamente nesse momento, em que a angústia imperava em cada pessoa que demonstrava um mínimo de empatia e buscava compreender a seriedade dos acontecimentos. Dois destes desenhos foram expostos virtualmente durante a quarentena²⁵. Submetidos a uma enxurrada de informações, ora acertadas, ora desencontradas, fomos

²⁵ O texto da exposição pode ser acessado no link: <<https://www.iar.unicamp.br/content/266/>>. Curadoria e texto por Marta Strambi e Comissão organizadora, criação e webdesigner por Rafael Scheibe Coutinho. Realização: Grupo de Pesquisa Estudos Visuais, IA, UNICAMP.

levados em um estado de disforia coletiva. Se a tecnologia digital já nos impulsionava a uma alta velocidade em diversas esferas, nesse momento nos conectou com o mundo ainda mais rapidamente, mas nos desconectou do próximo com o distanciamento social. Ficamos dependentes digitais. Até mesmo para assegurar a nossa comida. Enquanto comíamos em frente à televisão, ouve-se o relatório das centenas e centenas de mortes dia após dia. As moscas adentraram em nossas mentes e começaram a zumbir. Era impossível espantá-las. Enfim, chegou uma hora em que nos pareceu trivial. Fomos cicatrizados, embotados, cauterizados. Há um momento em que se deu espaço à alienação, afinal vimo-nos impotentes diante da grandeza e da gravidade da situação. Entramos em conformidade, em “Resignação” (figura 108). Ainda de acordo com Honnef, o advento das mídias de massa desempenhou no século XX e, ainda desempenha, um papel crucial nesse processo de embotamento:

Os omnipresentes *mass media* – eles próprios fruto da era tecnológica – trazem a nossas casas, dia após dia, as notícias destes horrores. É indubitável que os *mass media* aumentaram o grau de informação sobre todos estes assuntos, mas também é verdade que fizeram embotar a sensibilidade e a capacidade de percepção das pessoas, tendo-se a maioria delas habituado ao facto da sua existência física se encontrar sob constante ameaça e, enquanto não forem elas próprias atingidas, não sentem que isso lhes diga respeito (HONNEF, 1994, p. 22).

Em dado momento, um rompante da luz deveria acontecer. Não haveríamos de suportar tamanho sofrimento. Era preciso clamar e não se calar. Em “Aclamação” (figura 109) há um vislumbre para esse momento tão esperado, em que poderíamos nos ver livres das amarras da “Censura” (figura 110). O cenário atual ainda precisa lidar com o legado da intolerância e do retrocesso. As cicatrizes continuam ali para nos lembrar de que existe uma história e que somos resilientes. Houve superação e transformação. Os espículos não ferem sem propósito: a cada batalha, novas proeminências (figura 111) nascem e nos endurecem um pouco mais, não a ponto de sermos insensíveis, mas para sermos mais fortes e precavidos. A ingenuidade nos

torna presas fáceis. O caminho do artista é endurecer, mas sem perder a ternura, jamais.

É desse modo que Paulo Silveira (2008) se refere à dubiedade que concerne o livro de artista: injúria e ternura. Enquanto ternura diz respeito à função tradicional do livro enquanto perpetuação do conhecimento, da permanência frente às novas tecnologias, da manutenção do sagrado e que fornece acolhimento e inspira o zelo, a injúria alude a uma contravenção do uso do livro: um caminho de revelia, que bem se encaixa com a minha proposta quando proponho o termo “inquietudes”, ao traçar o meu caminho nas artes visuais. É dessa forma que vim pensando e trabalhando com este formato e seus desdobramentos para a categoria do objeto. Perverti o livro e ao causar danos a ele, ao deteriorá-lo tratando-o com aspereza, violei sua permanência temporal, profanando o “[...] seu legado de lei e verdade” (SILVEIRA, 2008, p. 28) a ponto de inutilizá-lo ou impedir o seu manuseio, como se verá, em particular, na instalação “Mau criado” (figura 154).

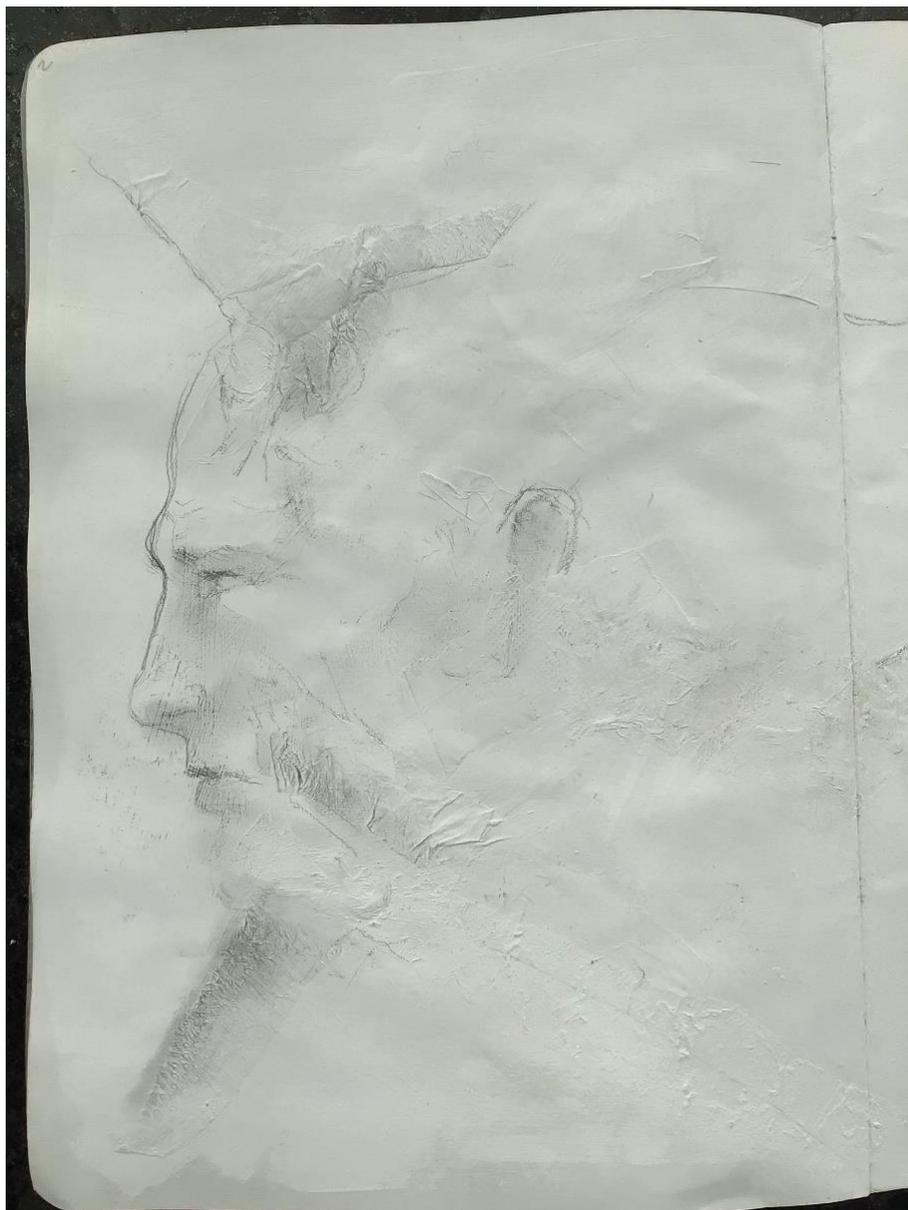


Figura 108 – Rafael Coutinho, Resignação, 2020, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.

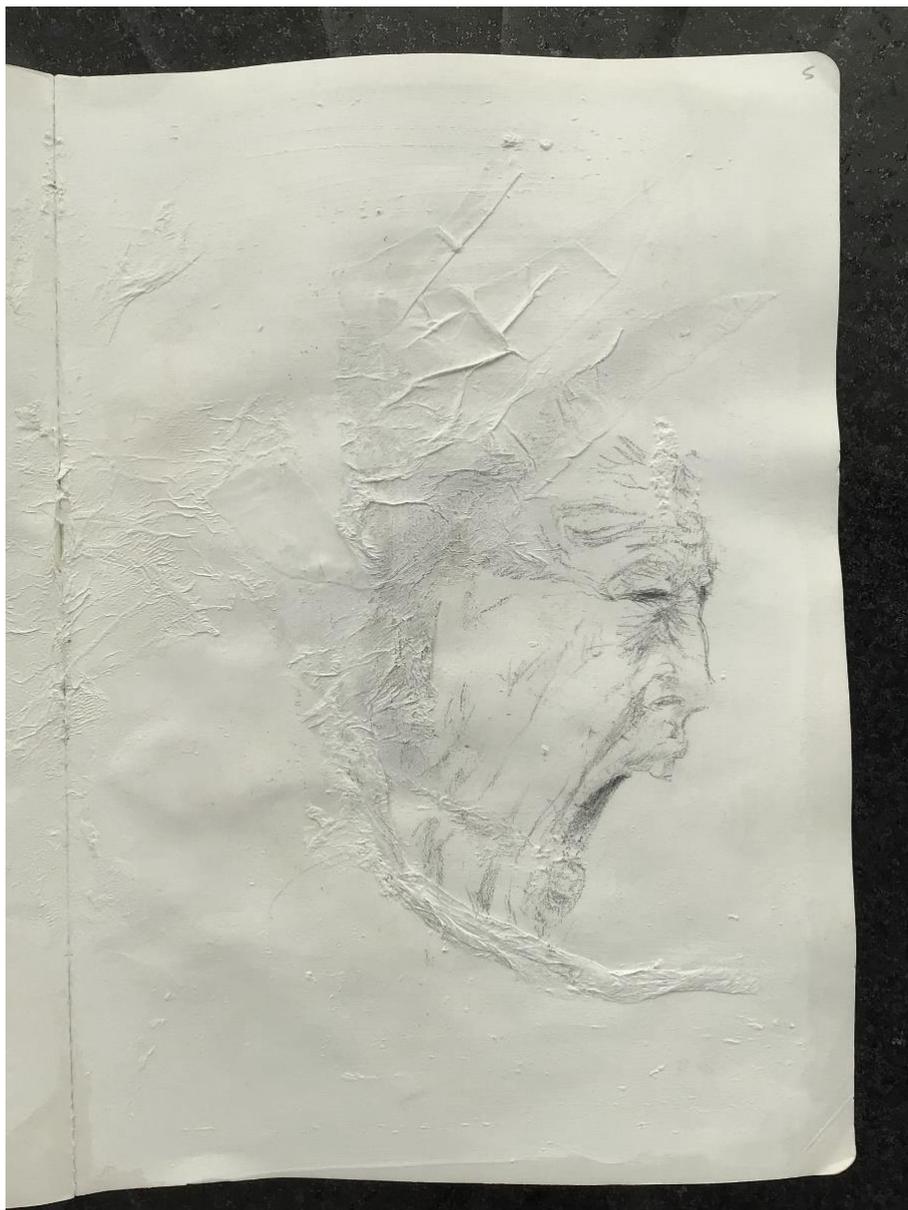


Figura 109 – Rafael Coutinho, Aclamação, 2020, Caderno
Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.

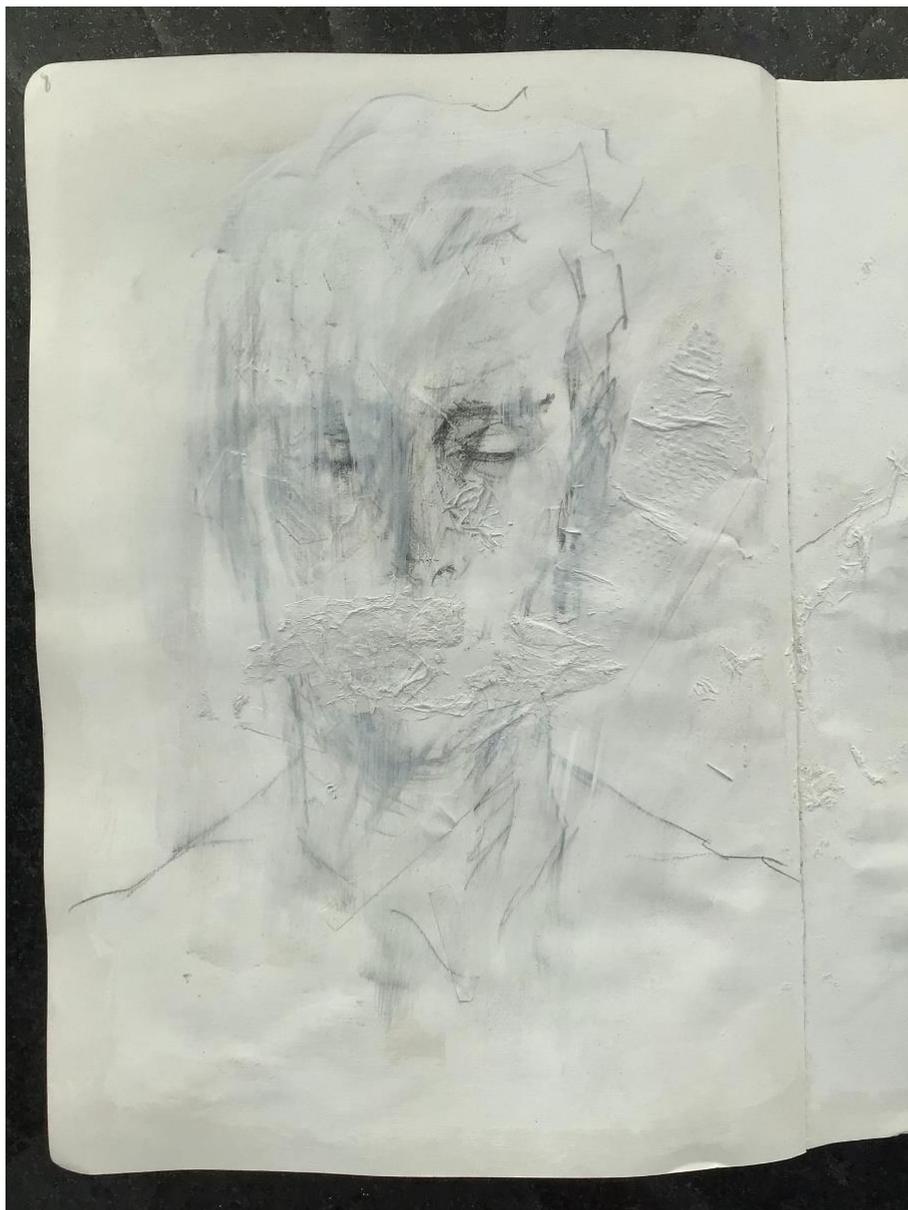


Figura 110 – Rafael Coutinho, Censura, 2021, Caderno Cinza:
grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.

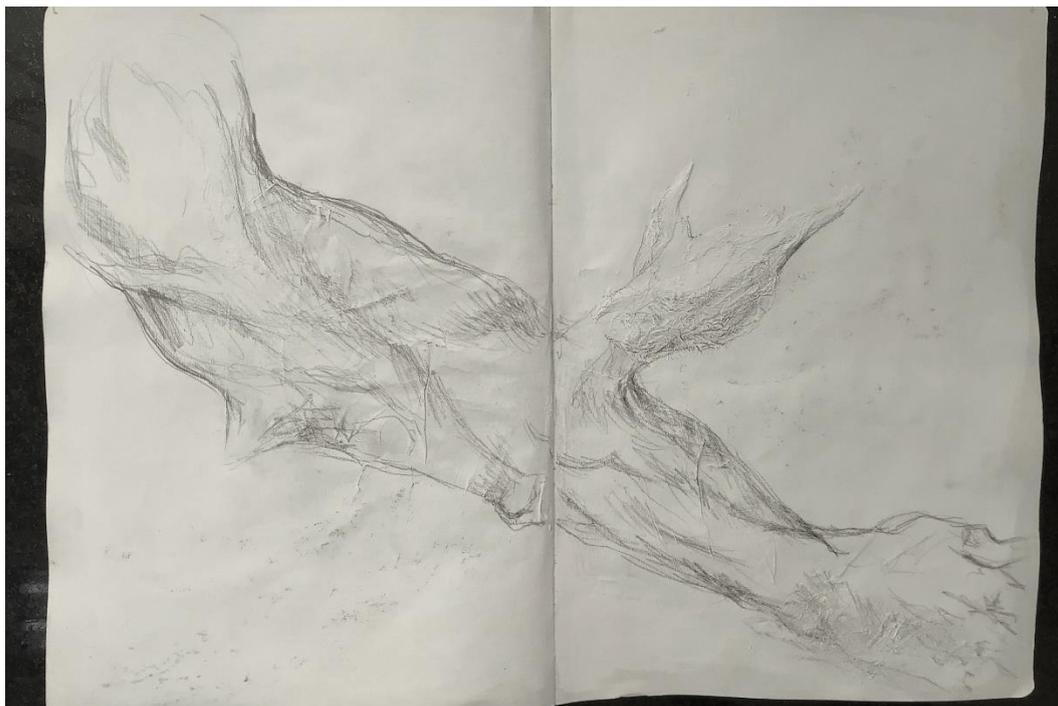


Figura 111 – Rafael Coutinho, Proeminência, 2021, Caderno Cinza:
grafite, látex e colagem, 41,4 x 29,8 cm.

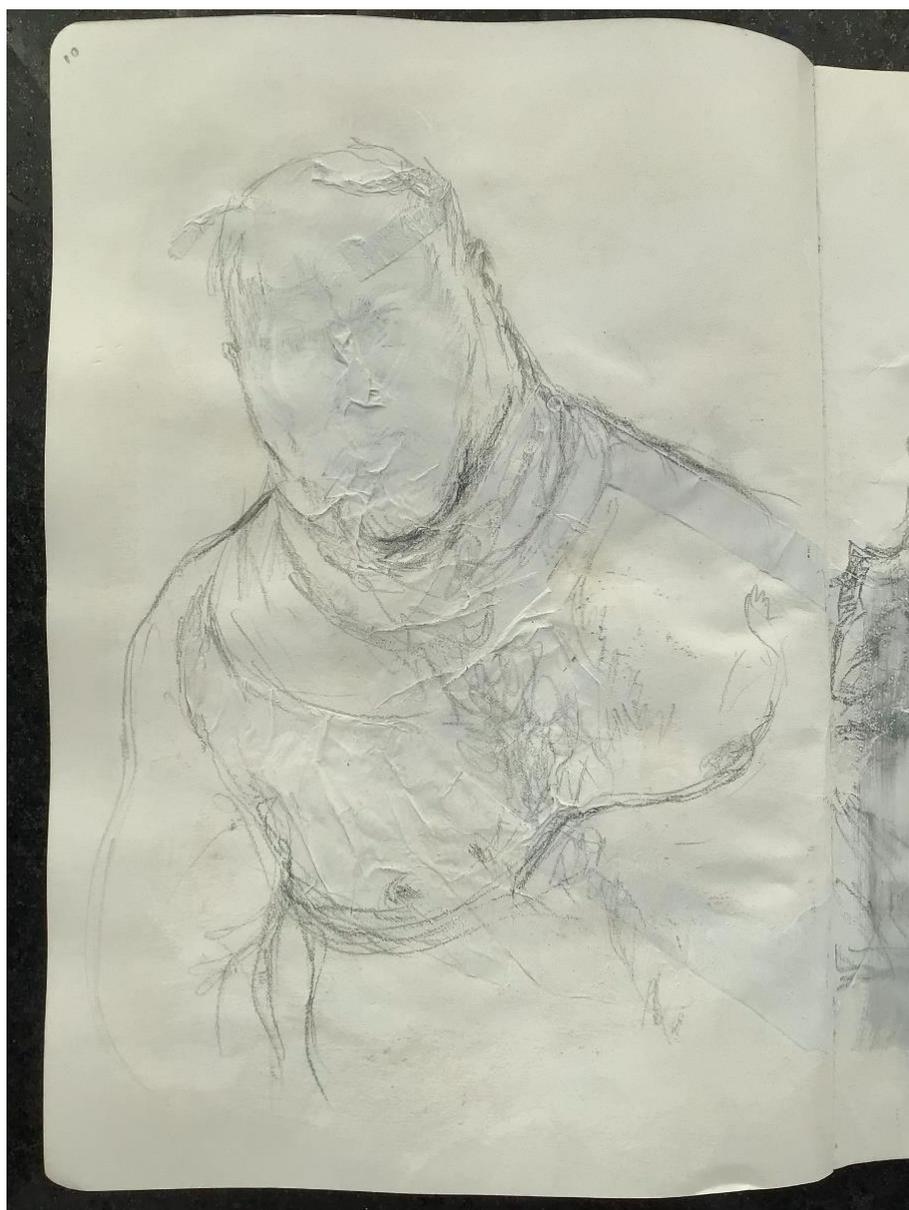


Figura 112 – Rafael Coutinho, Obeso, 2021, Caderno Cinza:
grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.

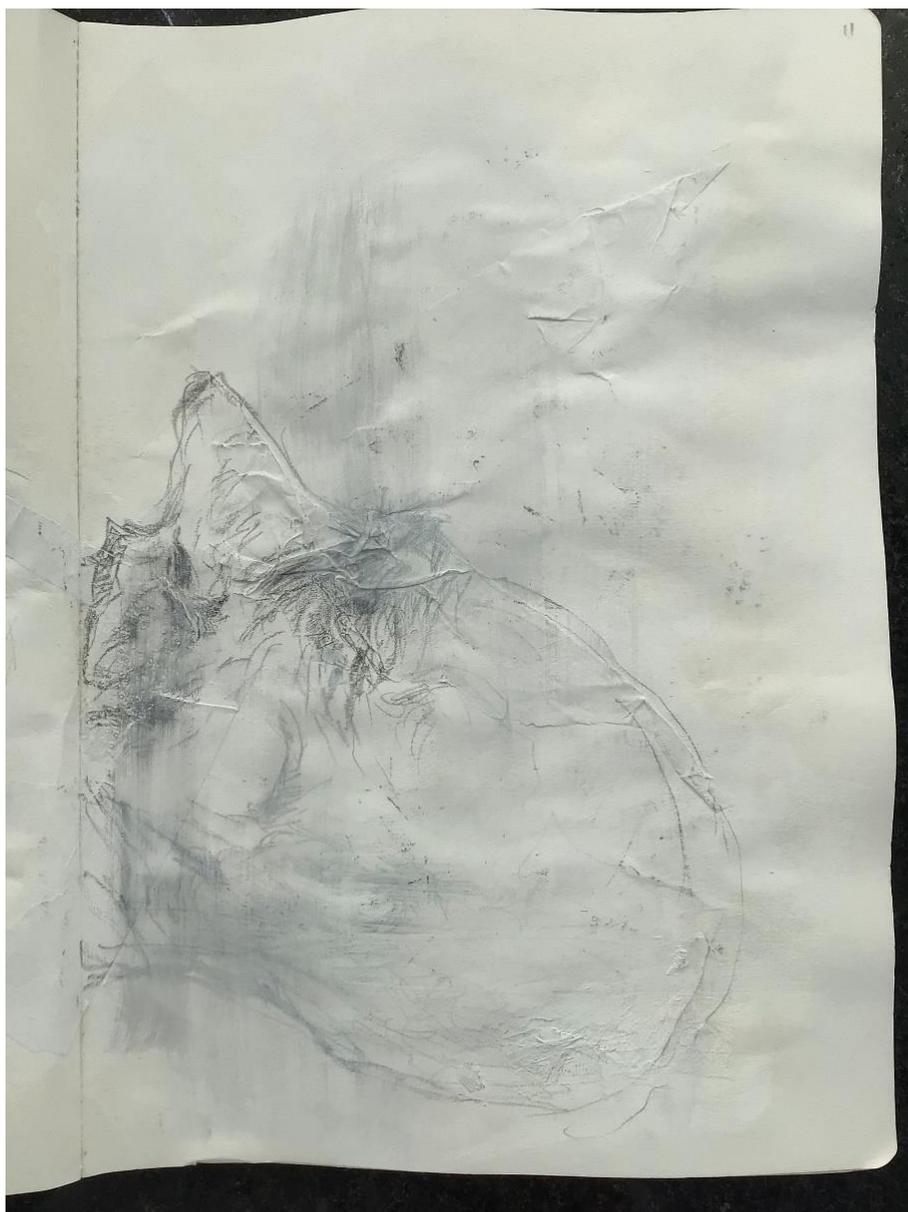


Figura 113 – Rafael Coutinho, Velho, 2021, Caderno Cinza:
grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.

Abaixo, apresento demais produções que compõem o *Caderno Cinza*:

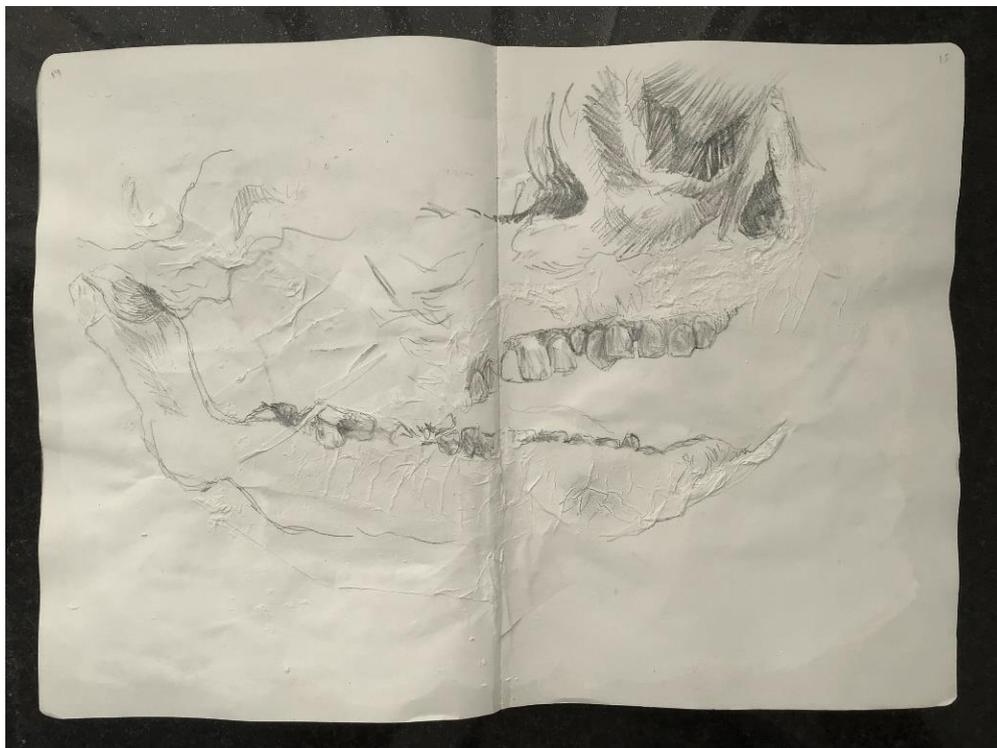


Figura 114 – Rafael Coutinho, Restos, 2021, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 41,4 x 29,8 cm.

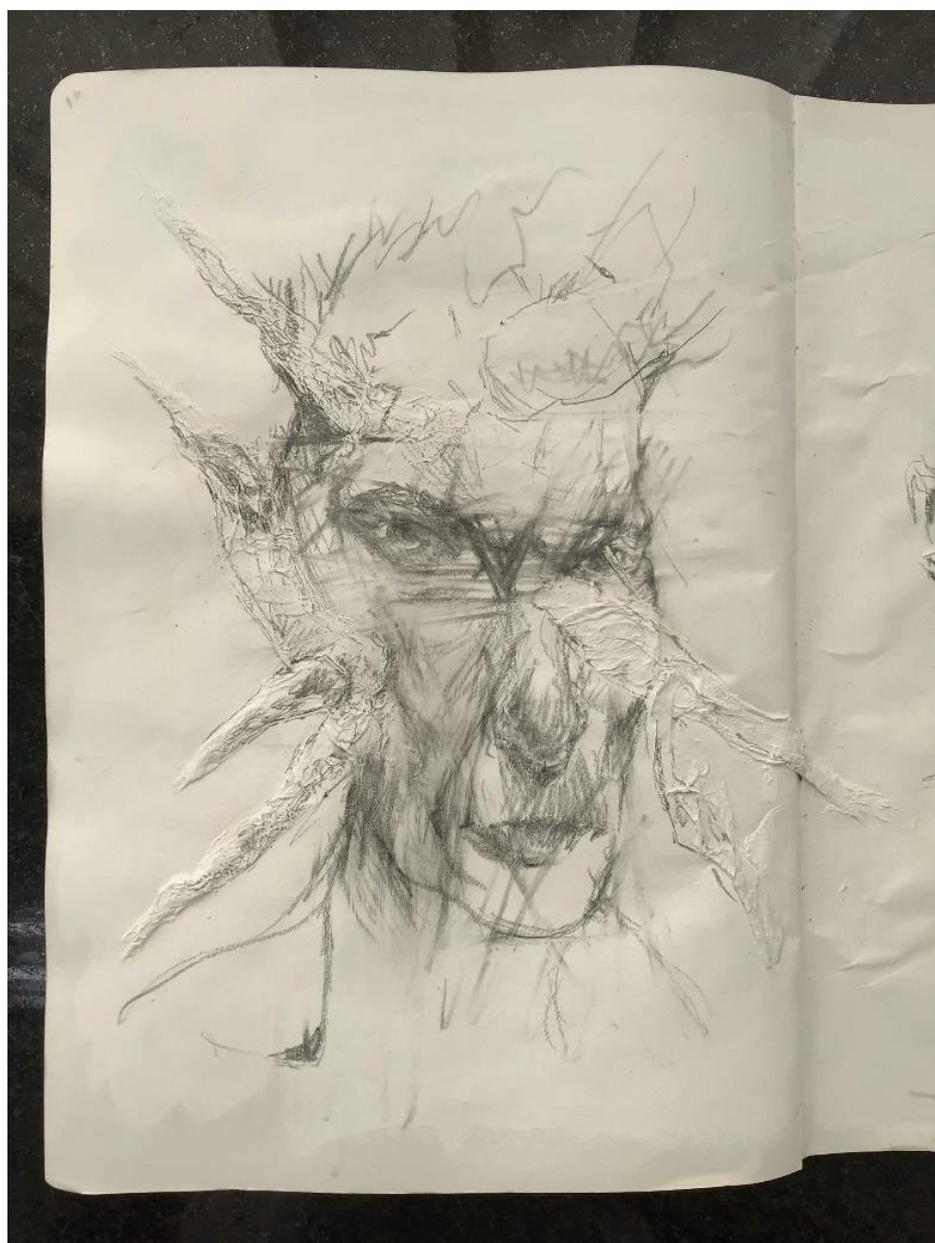


Figura 115 – Rafael Coutinho, Amargura, 2023,
Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.

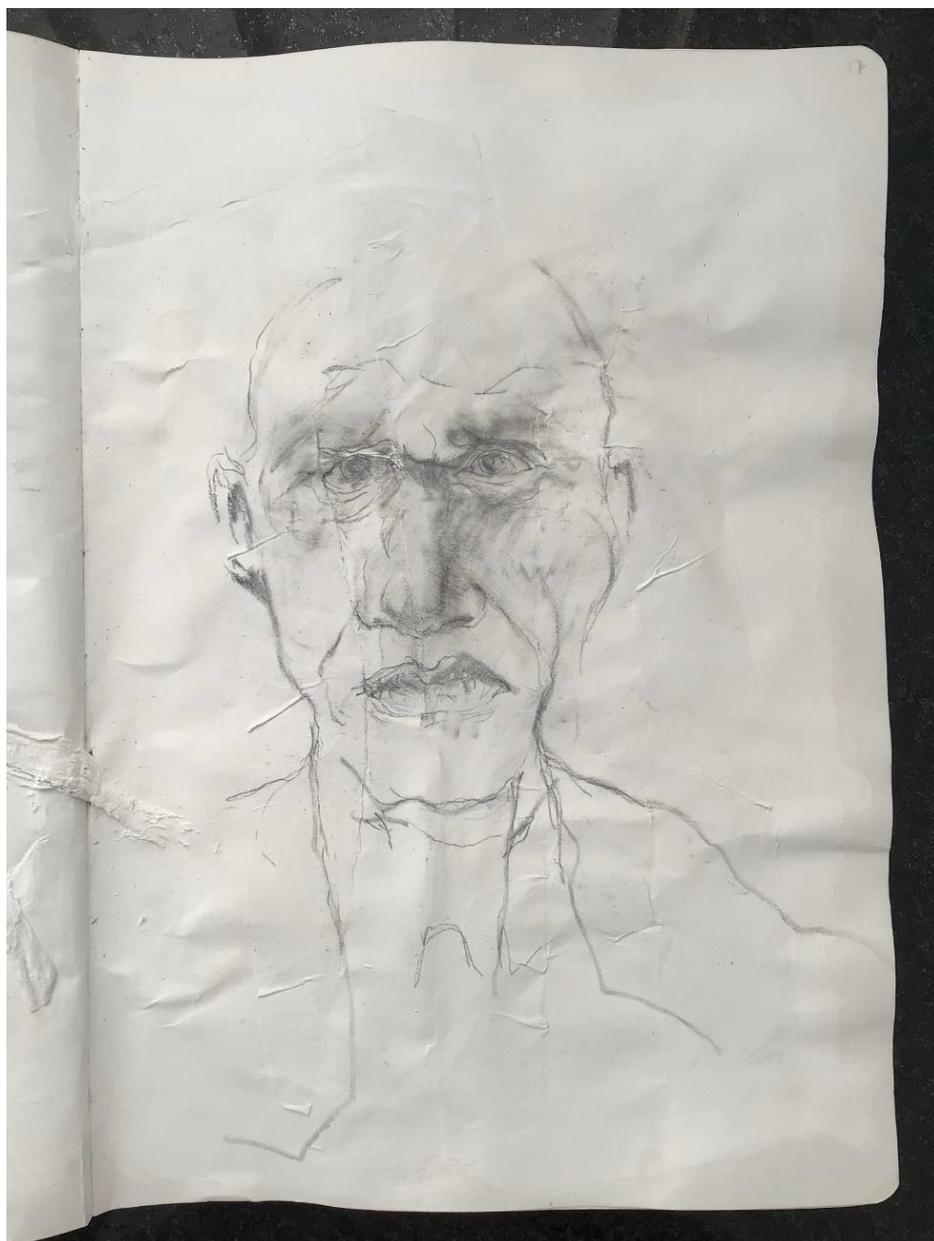


Figura 116 – Rafael Coutinho, Anátema, 2023, Caderno Cinza:
grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.



Figura 117 – Rafael Coutinho, Verdugo, 2023, Caderno Cinza:
grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.

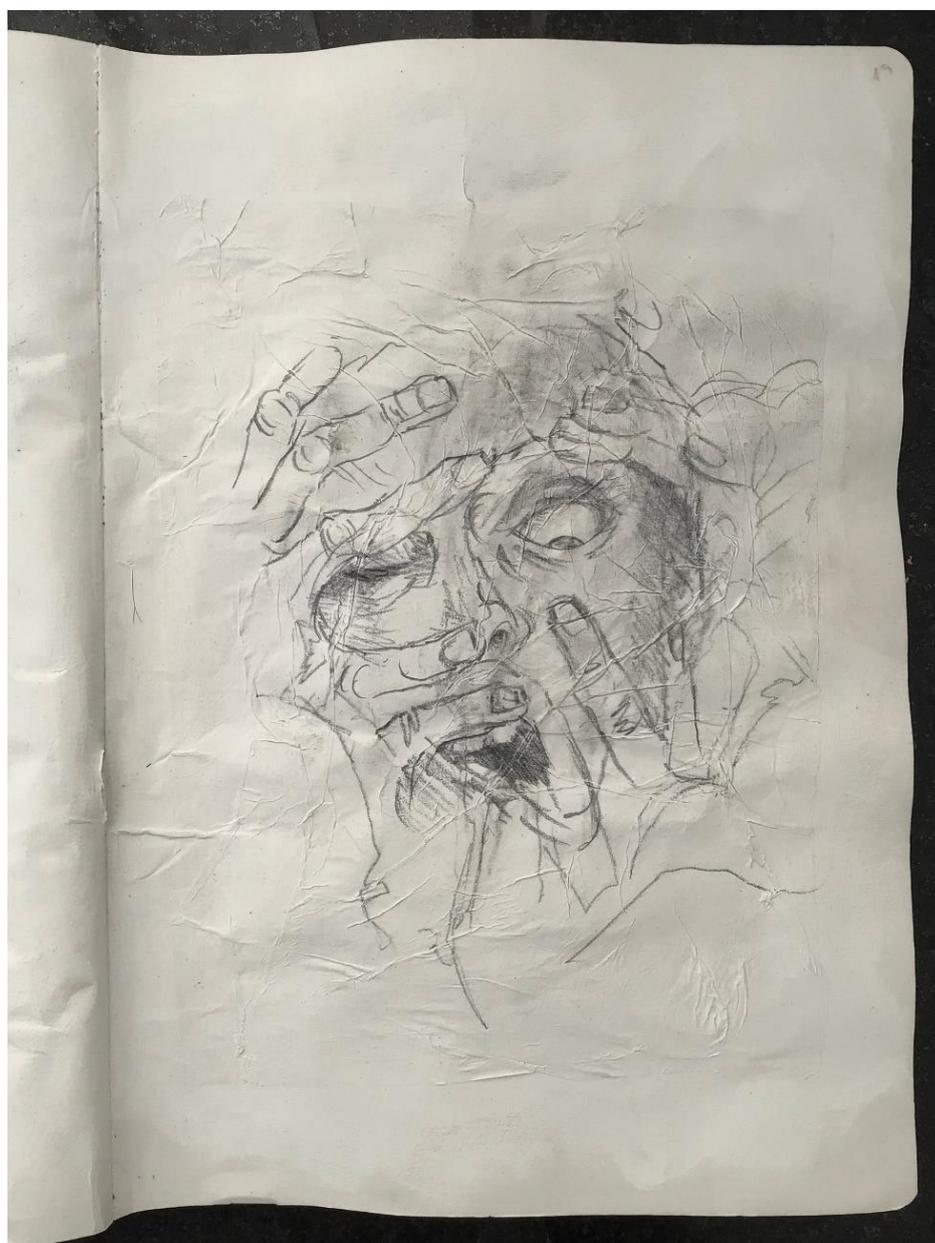


Figura 118 – Rafael Coutinho, Abuso, 2023, Caderno Cinza:
grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.

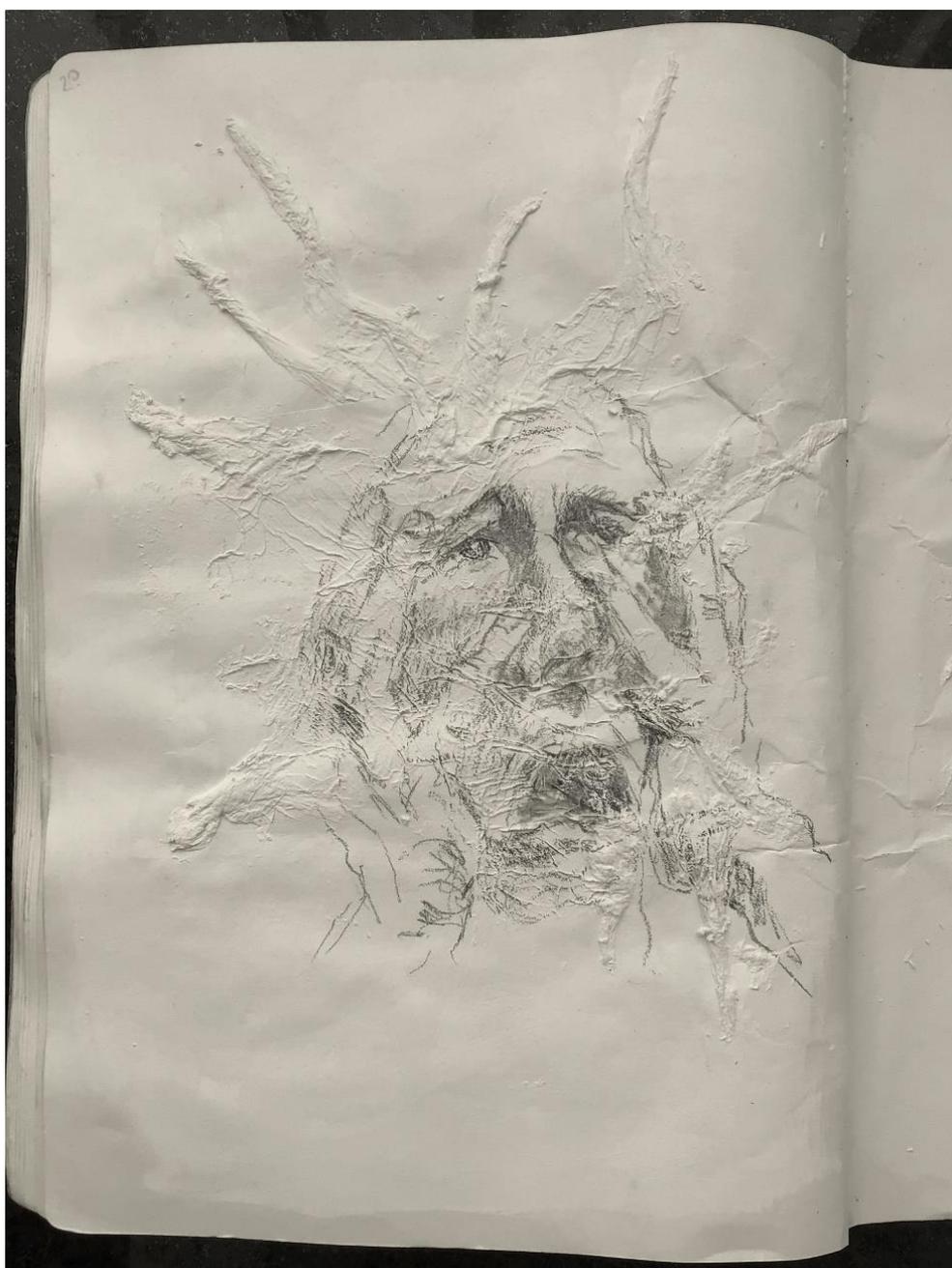


Figura 119 – Rafael Coutinho, Agonia, 2023, Caderno Cinza:
grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.

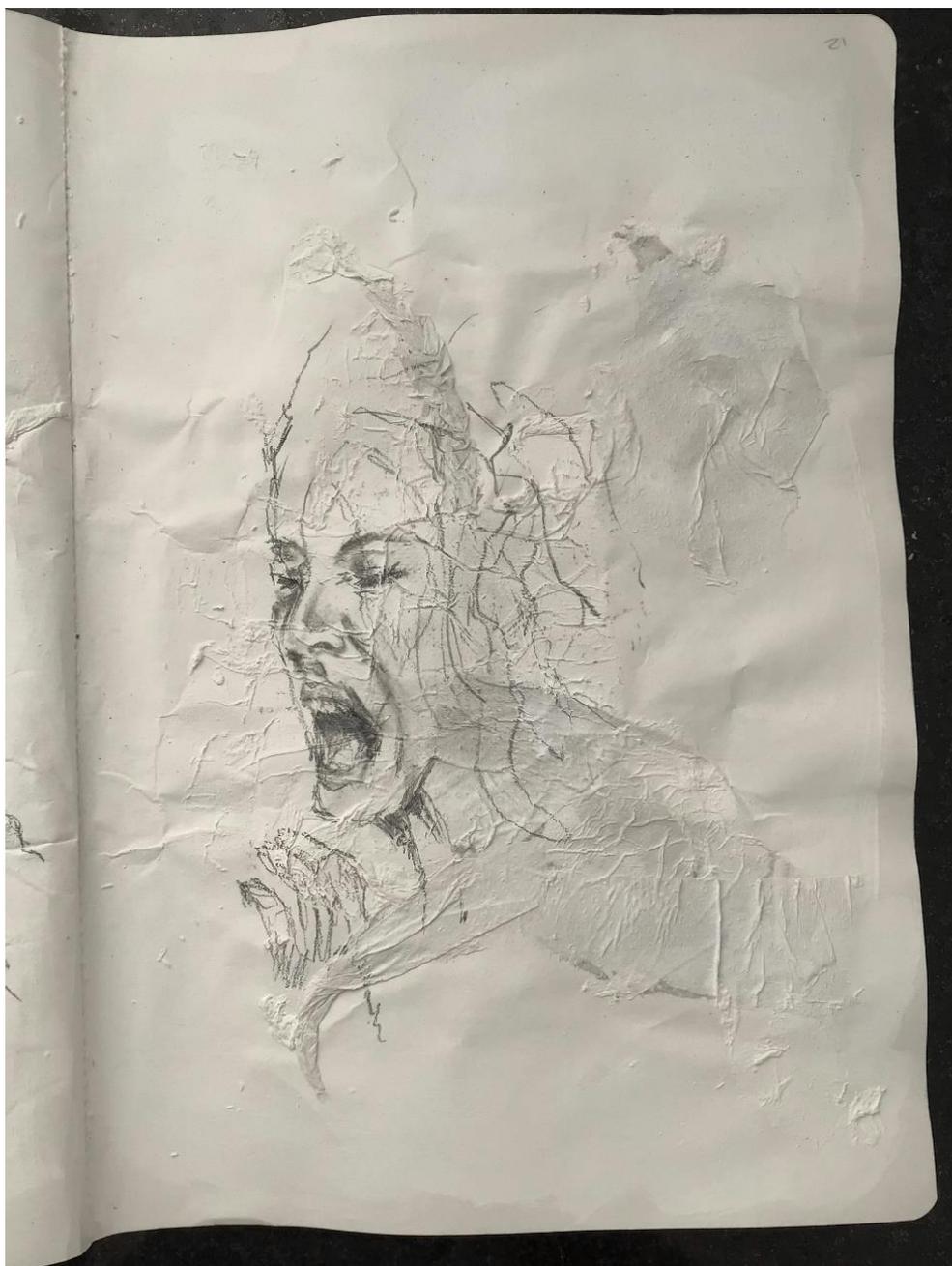


Figura 120 – Rafael Coutinho, Abuso II, 2023, Caderno Cinza:
grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.

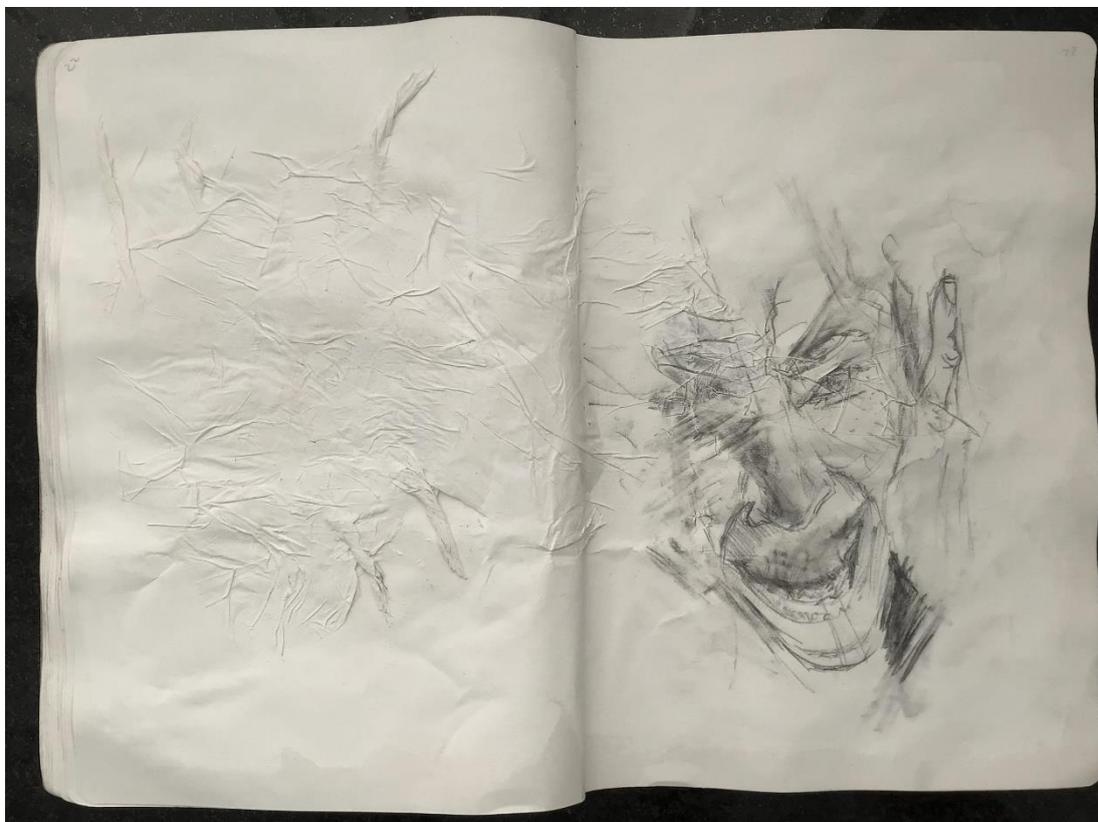


Figura 121 – Rafael Coutinho, Disforia, 2023, Caderno Cinza:
grafite, látex e colagem, 41,4 x 29,8 cm.

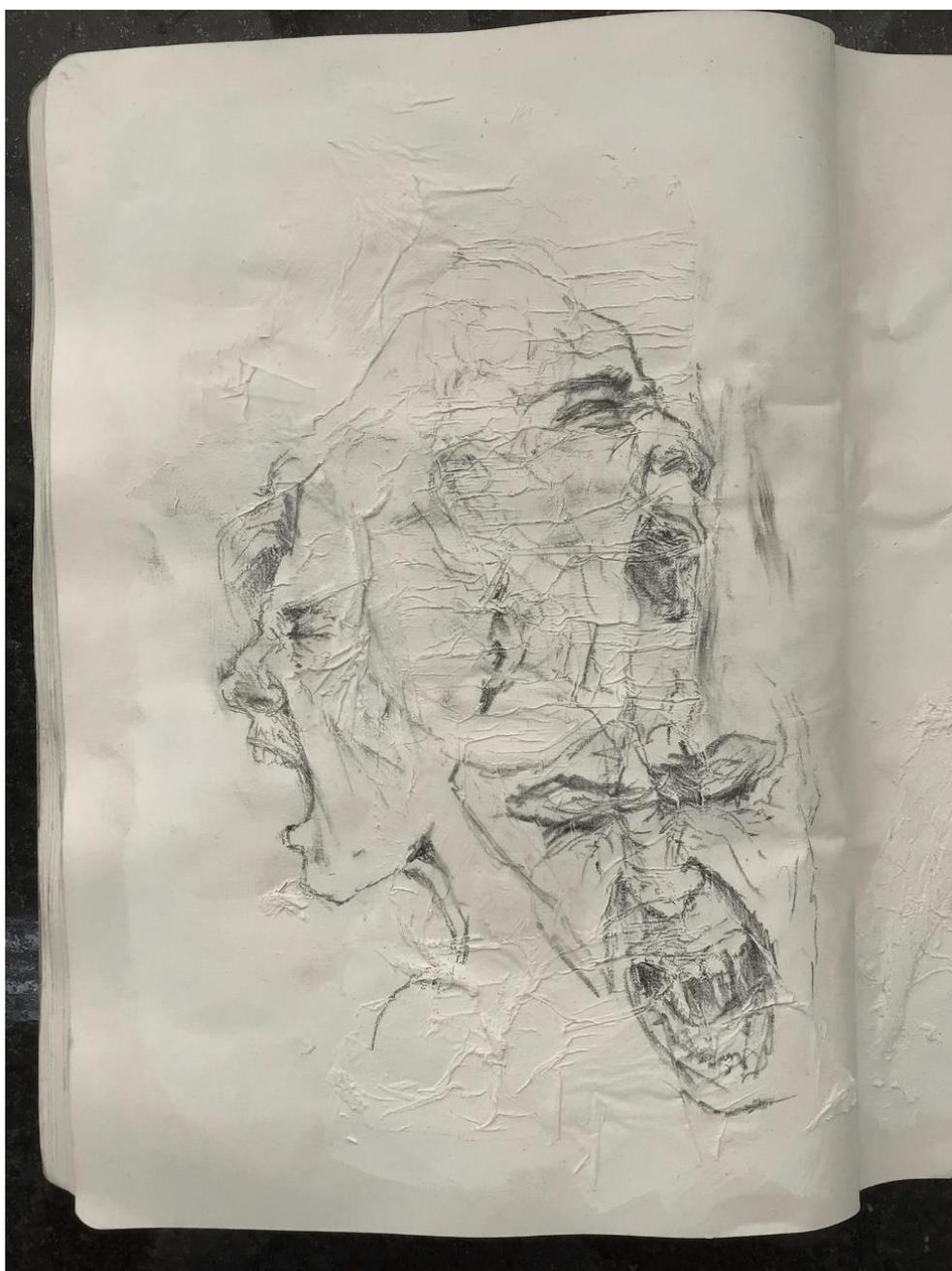


Figura 122 – Rafael Coutinho, As três desgraças, 2023,
Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.

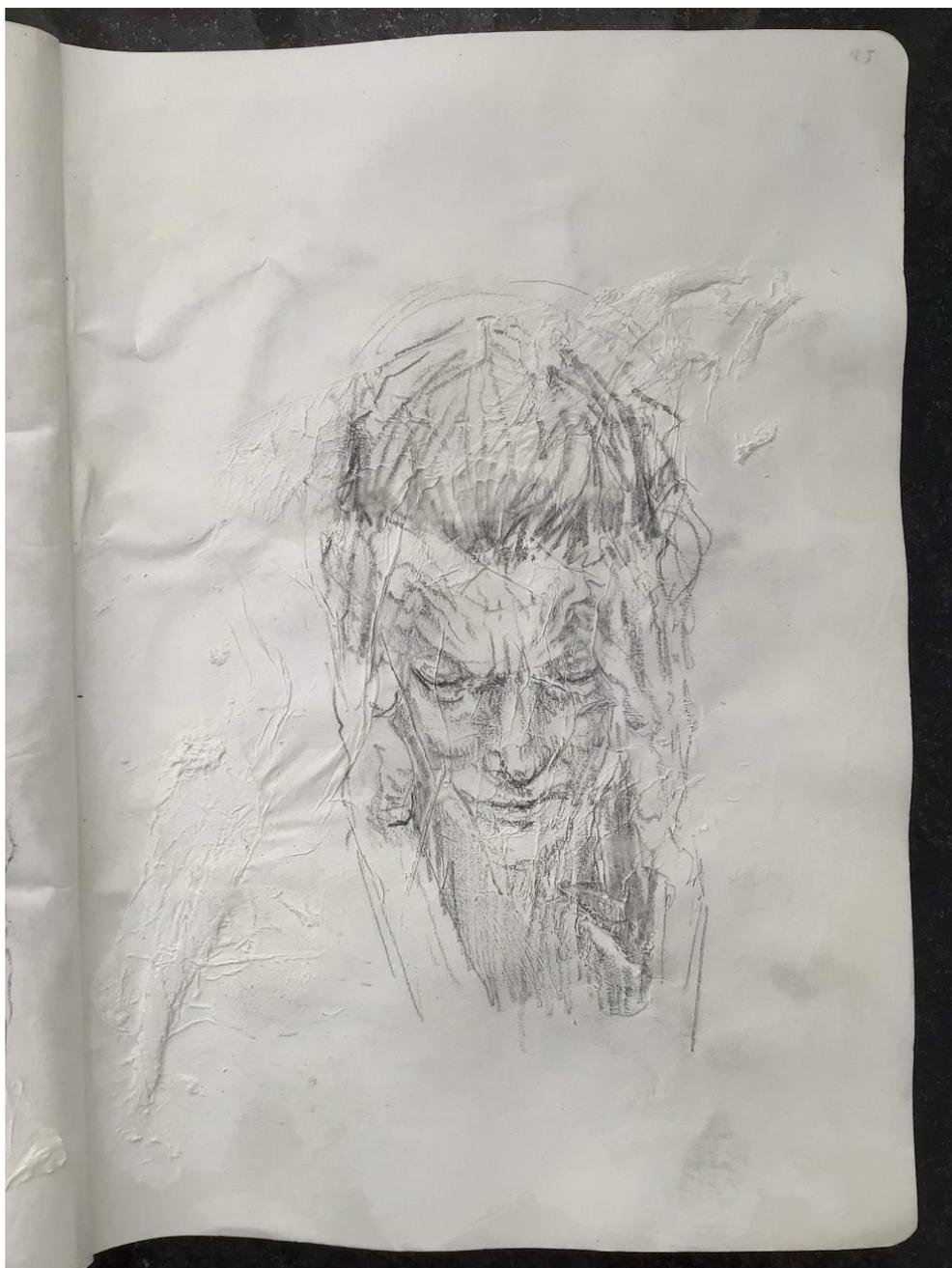


Figura 123 – Rafael Coutinho, Ergástulo, 2023, Caderno Cinza:
grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.

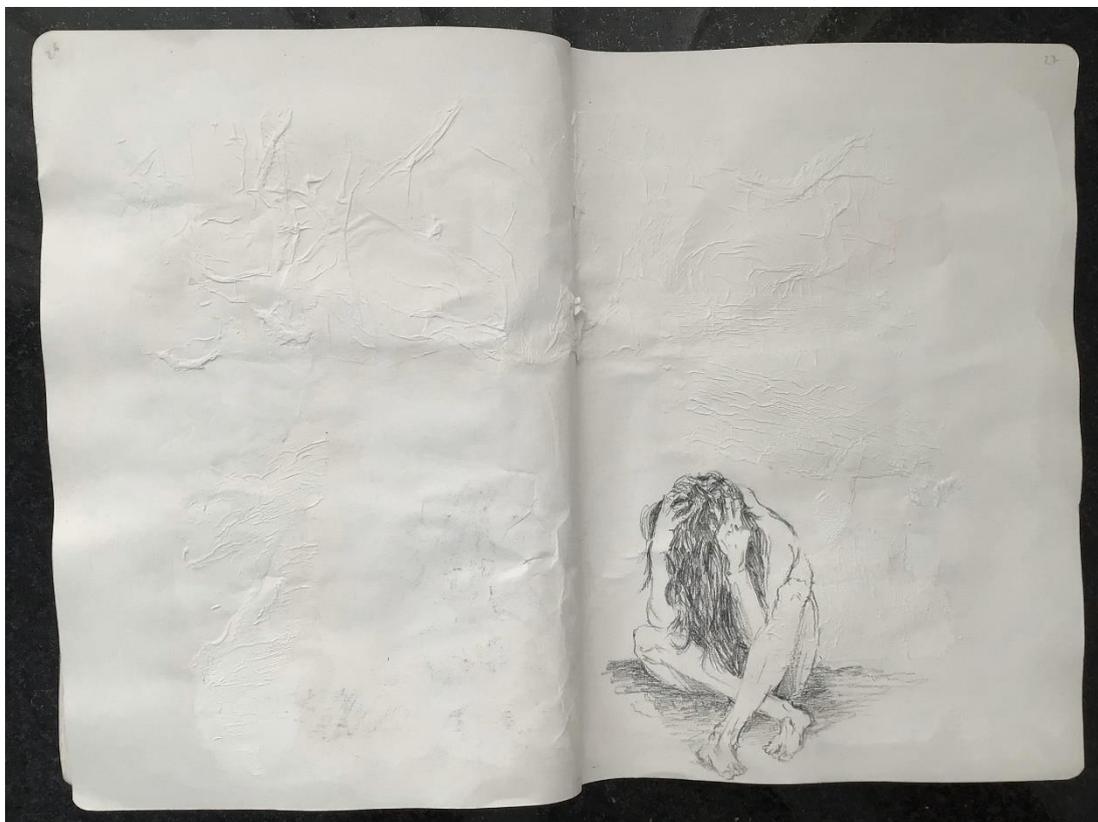


Figura 124 – Rafael Coutinho, Desamparo, 2023, Caderno Cinza: grafite, látex e colagem, 41,4 x 29,8 cm.

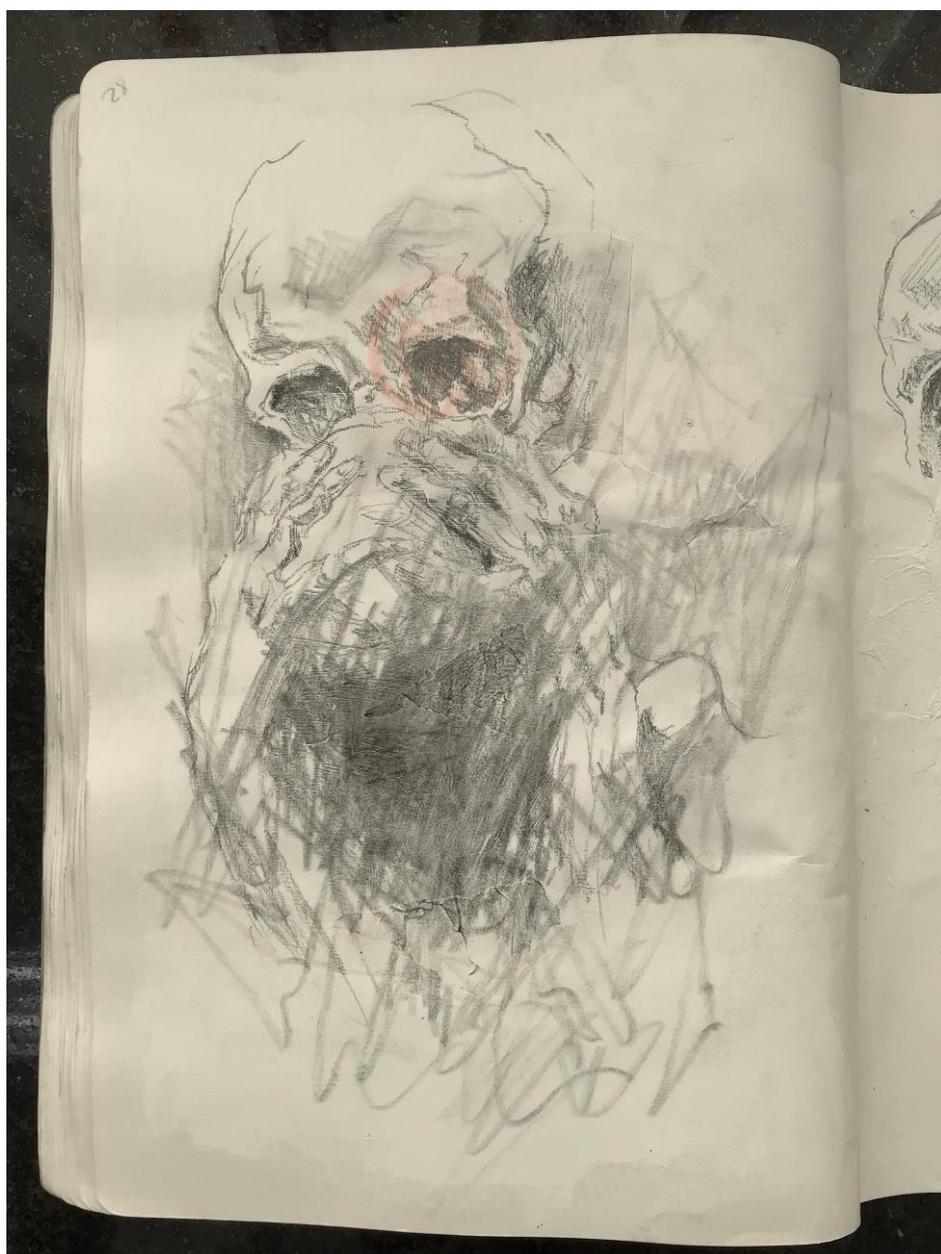


Figura 125 – Rafael Coutinho, Ergástulo II, 2023, Caderno
Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.

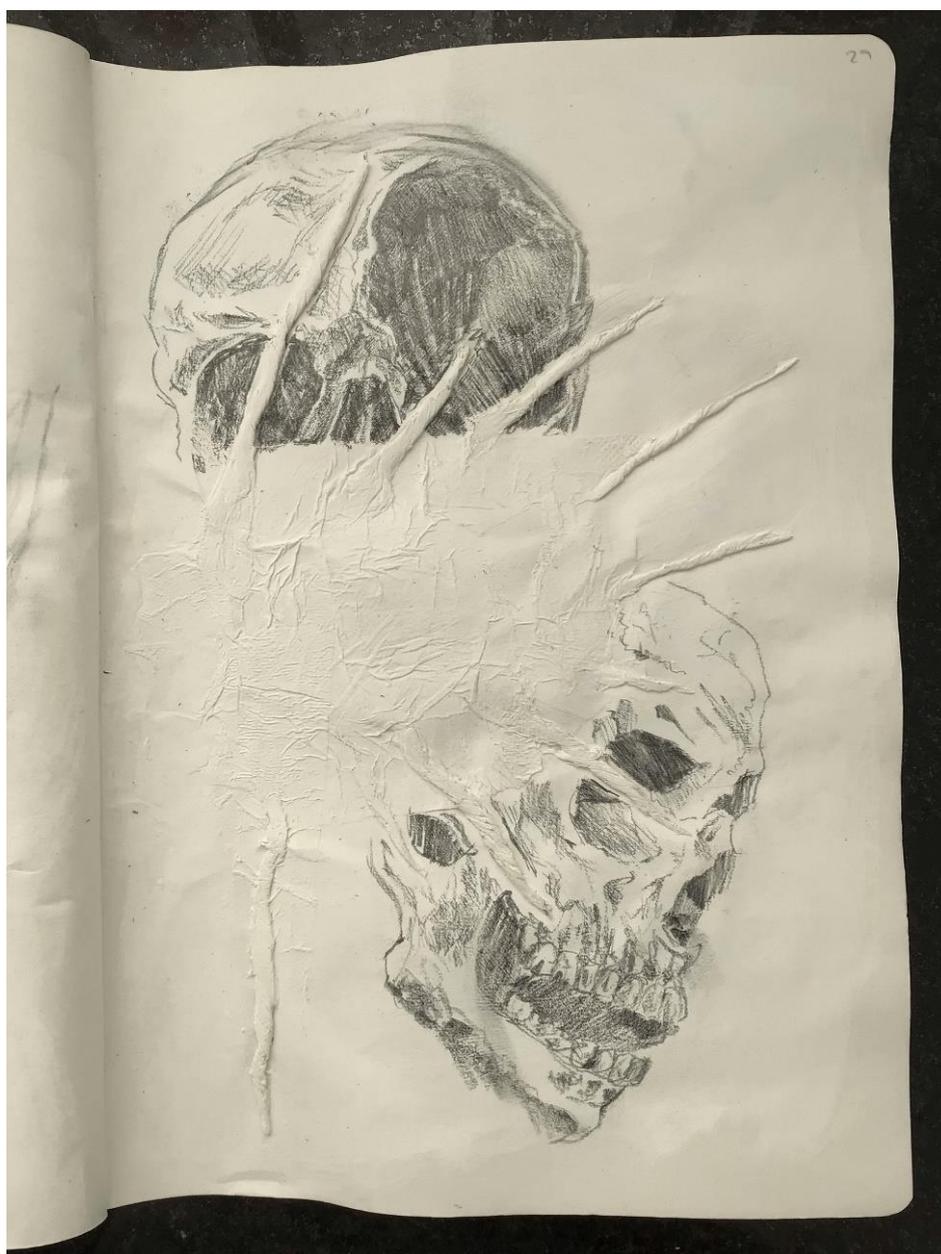


Figura 126 – Rafael Coutinho, Irradiação, 2023, Caderno
Cinza: grafite, látex e colagem, 20,7 x 29,8 cm.

3. DESDOBRAMENTOS. TOMANDO CORPO

As produções em caderno propiciaram desdobramentos para outras modalidades expressivas como será elucidado adiante.

3.1 Moscaréu

Segue abaixo, além das imagens referenciais, uma premissa de meus trabalhos que compõem este subcapítulo.



Figura 127



Figura 128



Figura 129



Figura 130



Figura 131



Figura 132



Figura 133



Figura 134



Figura 135



Figura 136



Figura 137



Figura 138



Figura 139



Figura 140



Figura 141



Figura 142



Figura 143



Figura 144



Figura 145



Figura 146



Figura 147



Figura 148



Figura 150



Figura 151



Figura 152



Figura 153

De maneira análoga à produção do caderno e, sua disposição como objeto, iniciei um processo de investigação em que a cerâmica compõe as páginas de um livro, tal qual as folhas de papel são para os livros e cadernos convencionais. Logo, sob a orientação da professora e artista Marta Strambi, inicialmente pensou-se em transpor o universo mitopoético, presente nos meus desenhos, para placas de argila, de maneira que pudessem se configurar em lâminas, tendo cada uma delas furos que permitissem sua amarração.

Na figura 127 é possível visualizar esse processo, em uma das placas realizadas, queimada em alta temperatura (também conhecida como grés) a partir da abertura de placas de argila. Houve a precaução de identificar e neutralizar qualquer indício de bolhas de ar que se formassem nesse processo, pois estas poderiam danificar as placas no momento da queima no forno, caso permanecessem no interior das peças. Porém, antes da queima, as placas foram armazenadas de maneira que não ficassem diretamente expostas ao ar, a fim de que pudessem atingir seu ponto, evitando assim a secagem permanente delas. O ponto de couro possibilita trabalhar com a argila em um estágio em que não se apresenta efetivamente seca (dura) ou demasiadamente mole em sua consistência, possibilitando a utilização das goivas, estecas e ponta de prego na realização dos desenhos em relevo sobre a superfície de cada placa. A figura 128 apresenta a mesma placa da figura 127, porém antes da queima.



Figura 127 – Rafael Coutinho, Sem título, 2018, desenho em baixo-relevo sobre grés, 7,5 x 14,5 cm.



Figura 128 – Rafael Coutinho, Sem título, 2018, desenho em baixo-relevo sobre massa cerâmica, 7,5 x 14,5 cm.

Em seguida, à abertura das placas de argila, deu-se o corte das placas com a esteca, em tamanho aproximado de 8,5 centímetros de largura por 15,5 centímetros de comprimento, as quais sofrem redução após a queima no forno de cerâmica. Contudo, durante a realização das placas, observou-se que estas não seguiram uma espessura padronizada: a maioria destas se demonstrou mais grossas, ou seja, rudimentares na função proposta de inseri-las como

lâminas na produção do caderno. Pensou-se então em uma disposição de apresentação diferenciada para estas placas, as quais poderão se fixar verticalmente em parede e dialogar com a produção em livros e cadernos no mesmo espaço expositivo, como será explorado mais adiante no texto.

Por outro lado, as placas de espessura mais fina (aproximadamente 0,3 cm), apresentaram certa fragilidade e, posteriormente, optei por fragmentá-las. Sendo assim, a figura 128 apresenta o fragmento de uma placa em dimensões semelhantes à das figura 127 e figura 128. Porém, ainda não havia desenho algum em sua superfície. Deste modo, realizou-se o desenho de uma mosca neste pequeno pedaço partido da placa a modo de experimentação (figura 131). Todavia, ainda durante o processo de queima ela partiu-se em quatro partes como pode ser observado na figura 129. Tal peça foi montada e colada em uma folha de papel vegetal que compõe o caderno de artista (figura 148).

A escolha pela inclusão do papel vegetal, intercalado com o papel branco, tornou possível a interação entre duas lâminas distintas, pois o aspecto transparente do papel possibilita alguma visibilidade sobre a página subsequente. Existe também o conceito de que a transparência do papel vegetal remete à qualidade translúcida da asa da mosca. Deste modo, na mesma figura, é possível notar nuances das figuras desenhadas na folha posterior em que a placa foi colada, em que se observa uma segunda mosca na extremidade direita da placa e, logo mais abaixo, um amontoado de carniça. O gosto que a mosca tem pelo pútrido, nos aproxima da mortalidade, da finitude orgânica natural, enfim a mosca recorda nossa redução às carcaças (RONNBERG; MARTIN, 2010, p. 232).



Figura 129 – Rafael Coutinho, Sem título, 2018, desenho em baixo-relevo sobre grés, 5,0 x 6,5 cm.



Figura 130 – Desenho sobre placa crua e caulim em baixo-relevo.

À vista disso, existe uma recorrência por representar a mosca, figura associada à contaminação, deterioração e danação da vida humana em metáfora, condizente com as mazelas acometidas no cotidiano. Entretanto, outros animais como o besouro, o abutre e a aranha são comumente representados em meus desenhos, sugerindo semelhantemente um prenúncio para o sobejar das coisas.

A mosca, enquanto classe (*insecta*) é “imortal” e aproveita-se deste ciclo de sobrevivência, estabelecendo-se imutavelmente e, resistentemente, em funções benéficas pouco conhecidas: a de catadora de impurezas, polinizadora, destruidora de pragas e ervas daninha (Ibid., p. 232), evidenciado assim a textura esbranquiçada do caulim em contraste à figura escura do inseto, enquanto a cor avermelhada crua, do engobe, que emerge entre as faturas inferiores, suscita uma analogia ao atrativo sangue. No entanto, sua função simbólica ligada à letalidade está acompanhada com outra figura recorrente de minha produção: o crânio, como pode ser observado na figura 127, figura 128 e figura 131.

A placa da figura 127 e a placa superior/esquerda da figura 131 apontam o capacete de guerra como um item em comum, identificando-os como soldados de campo de batalha, ideia reforçada pela presença dos arames farpados em um e, pelas chamas ao fundo em outro, símbolos de controle e destruição para purificação (na ótica dos algozes), respectivamente. As figuras da mosca e do soldado cadavérico, associadas, angariam força poética quando se alude a um dos significados atribuídos à mosca pelos antigos egípcios, que

de acordo com Carol Andrews, “[...] encontraram na persistência da mosca um modelo do soldado habilidoso no ataque e até criaram um distintivo militar dourado de honra representando realisticamente o inseto” (Ibid., p. 232, tradução nossa), atribuindo à figura da mosca um aspecto invulnerável e implacável.

Voltando ao aspecto da fragmentação ao acaso (figura 129), o processo de criação se baseou para uma feitura na qual as novas placas fossem produzidas em formatos irregulares, seguindo, portanto, a temática da “mosca” na ideia de que, a figura demonstrada isoladamente, denota uma potente expressividade gráfica por meio de seu contorno característico, traços delineados presentes nas asas, as quais simulam uma translucidez atraente, composta de pelos repulsivos em suas patas e corpo; eis aí uma dicotomia entre a beleza estética, proporcionada pelo grafismo em contrapartida à repulsa na percepção asquerosa, que comumente se tem sobre este inseto. De outro modo, ao produzir um maior número de desenhos em outras placas, reforça-se a ideia de conjunto, de uma revoada que ganha força e amedronta, não apenas pela sua feiura e imundícia individual, mas também pela força devastadora de sua coletividade.



Figura 131 – Rafael Coutinho, Sem título, 2018, quatro desenhos em baixo-relevo sobre grés, 7,5 x 14,5 cm (aprox.) cada uma.

Deste modo, o enxame de moscas surge no agrupamento das placas, obedecendo uma certa distância entre elas, sem encaixe aparente, pois não se trata de um quebra-cabeças (figura 132). Esse moscaréu se apresenta de forma delicada: as placas são de tom creme e levemente esbranquiçadas pelo caulim, como dito anteriormente. As placas que remontam a revoada não obedecem a um tamanho padrão, nem tão pouco aos formatos, os quais são irregulares, as quais simulam fragmentos, contudo não o são. Tem uma aparência rústica, por se assemelhar a algo extraído da natureza, como um fóssil por exemplo, mas é refinado, produzido com meticulosidade de acabamentos. São delicadas e finas; longe de sugerir a resistência e a implacabilidade inerente ao animal representado. Alguns desenhos se apresentam como nuances, quase que beirando a um processo de apagamento. Outros apresentam um traçado mais intenso, evidenciando o contraste figura-fundo, denotando a questão de aproximação entre beleza e feiura, extirpando o sentimento simplista de oposição.



Figura 132 – Rafael Coutinho, Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, tamanhos variados.

De modo a evidenciar a textura presente nas produções em cerâmica acima, inseri abaixo imagens individualizadas das placas:



Figura 133 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, 3 x 3 cm.



Figura 134 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, 2,5 x 3,5 cm.



Figura 135 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, 3 x 3 cm.



Figura 136 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, 3 x 2,5 cm.



Figura 137 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, 3 x 3 cm.



Figura 138 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, 3 x 3 cm.



Figura 139 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, 3 x 3 cm.



Figura 140 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, 3,5 x 1,5 cm.



Figura 141 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, 3 x 3 cm.



Figura 142 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, 3,5 x 3 cm.



Figura 143 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, 3 x 4 cm.



Figura 144 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, 3 x 2 cm.



Figura 145 – Rafael Coutinho, Placa da Instalação Moscas I, 2018, esgrafiato sobre grés, aprox.3,5 x 2,5 cm.

Ainda em processo de pré-queima, a figura 146 e a figura 147 apresentam uma derivação da proposta “Instalação Moscas I” (figura 132). As placas de argila, preparadas com caulim, sofreram a ação do desenho com ponteira, revelando assim a superfície natural da argila. Algumas extremidades foram raspadas com goiva e pintadas com engobe vermelho, que como dito, referencia primeiramente o sangue e posteriormente à guerra, movida ao desejo. A mosca quer o sangue, tal como o homem quer a guerra e ambos delas subjagam e sobrevivem. Tendo em mente a cor vermelha, diferentemente das placas da figura 129 e da figura 132, as quais foram produzidas com *paper clay*, “Instalação Experimental com Moscas III” (figura 147) tem seu corpo constituído em argila vermelha, a qual permitirá evidenciar a mosca escarlate em contraste ao fundo branco. A variação da cor do inseto de grafite, nas proposições anteriores para vermelho nesta, ressalta a vitalidade e a agressividade em torno da simbologia construída.

A figura 148 apresenta um experimento a partir da placa presente na figura 129, a qual foi colada em um caderno manufaturado com papelão na capa e contracapa, e papel vegetal em seu miolo. Como as placas irregulares são advindas em parte do acaso, pois se fragmentaram antes e durante a queima, nesse momento optou-se por dispor essa placa em questão dessa maneira, a fim de dialogar com os desenhos que vêm na sequência, os quais se revelam cada vez mais nítidos à medida que se manuseiam as folhas, pois são transparentes, possibilitando um vislumbre da próxima folha, que dialoga com o desenho que se se apresenta na folha presente.



Figura 146 – Rafael Coutinho, Instalação experimental com Moscas II, 2018, esgrafato sobre massa cerâmica (pré-queima), tamanhos variados.



Figura 147 – Rafael Coutinho, Instalação experimental com Moscas III, 2018, esgrafato sobre massa cerâmica (pré-queima), tamanhos variados.



Figura 148 – Rafael Coutinho, Caderno de Artista (experimental), 2018, caderno de papelão: linha de nylon, grafite e grés com esgrafato sobre papel, 7,5 x 14,8 cm (fechado), 7,5 x 28,5 cm (aberto).

Ressalto que a minha produção se comunica com certas propostas artísticas da artista brasileira Regina Silveira, sobretudo àquelas em que referencia insetos danosos em suas instalações e projeções. Dentre tantas exposições nesse sentido, em 2001, na mostra “Bienal, 50 anos” a artista projetou a imagem de uma mosca na fachada do Pavilhão Ciccillo Matarazzo e em outros pontos de referência da cidade de São Paulo, alterando o *locus* da arte. A obra nomeada “Transit”, parte do projeto “Rede de Tensão” e proclama a mensagem da artista: denuncia algo de putrefato no circuito. E, desta maneira, sigo também proclamando: há algo pútrido no mundo.



Figura 149 – Regina Silveira, Transit, 2001. Projeção de gobo. ²⁶

Essa podridão, presente no mundo, assume diferentes temáticas nos meus trabalhos, denunciada em cada linha, em cada mancha, colagem, rasgo e deterioração provocada. É nesse sentido que a realização do *Caderno Vermelho* se propõe a dar vazão às angústias que me cercam e, de igual modo, à humanidade em geral. A ideia é de que estas pequenas placas sejam incorporadas no espaço expositivo, dialogando com a presença do caderno. Para a formação da instalação, criei mais moscas no espaço expositivo, com

²⁶ Disponível em: <<https://reginasilveira.com/filter/artepublica/TRANSIT-1>>. Acesso em: 18 jul. 2023.

mais placas de cerâmica, como se observa nas figura 150, figura 151, figura 152 e figura 153.



Figura 150 – Rafael Coutinho, Instalação com Moscas IV, 2022, esgrafiato sobre grés, tamanhos variados.



Figura 151 – Rafael Coutinho, Instalação Moscas IV (detalhe), 2022, esgrafiato sobre grés, tamanhos variados.



Figura 152 – Rafael Coutinho, Instalação Moscas IV (detalhe), 2022, esgrafiato sobre grés, tamanhos variados.



Figura 153– Rafael Coutinho, Instalação Moscas IV (detalhe), 2022, esgrafiato sobre grés, tamanhos variados.

3.2 O Mau-criado

Sendo o caderno uma produção mais intimista, que permite um mergulho individual sem linearidade, neste subcapítulo procuro fazer do caderno uma parte integrante de algo maior, ou seja, desdobrando-o em uma instalação artística (figura 154) sob o título de “Mau-criado”.

Cabe aqui elucidar que a instalação artística, modalidade nascida com o minimalismo entre 1963/65 em Nova Iorque e, que se tornou corrente nos anos de 1970, pressupõe um espaço ou ambiente, composto por elementos organizados, no qual o espectador vivencia a obra, isto é, ele não se encontra diante da obra apenas, mas está nela própria (ARCHER, 2001, p. 103).

O ambiente de “Mau-criado”, em questão, é um terreno baldio com fragmentos de demolição de uma construção de uma suposta casa. Durante um breve período, a mobília ficou disposta para que transeuntes pudessem observar, circuncidar e até mesmo interagir com a obra que, além de fornecer suporte ao *Caderno Vermelho*, também foi convertida em livro-objeto ao cuspir de sua gaveta desenhos que se desenrolavam a partir de um cilindro de madeira, tal como em um suposto “fax”.

Fortemente artesanais, os “[...] livro-objetos [...], normalmente peças únicas, [...] ou escultóricas, tendentes para o excesso, muitas vezes se comportando como metáforas ao livro, ou [...] podem [...] ser enquadrados como monstros [...]” (SILVEIRA, 2008, p. 31), excedendo o sentido tradicional do livro, fornecendo o inesperado. Sendo assim, paradoxalmente, nesse contexto da instalação “Mau-criado”, o caderno não pode ser manuseado, pois está envolto por arames farpados sobre uma mobília, como que em estado de proibição ou censura. Nesse ponto, é o caderno colocado como ponto de decisão, entre a contemplação inerte ou o enfrentamento diante da coerção imposta pelo perigo de se cortar. A interação também pode se dar pelo rolo de papel contendo desenhos que podem ganhar a luz ao saírem da escuridão da gaveta, numa alusão à caixa de Pandora. Os desenhos, como monstros, saem da caixa e expõem o que há de mais sórdido na humanidade, mas paradoxalmente configura-se como a esperança para o mundo, pois a arte, nesta via, expõe as feridas ao menos para gerar reflexões que possam desencadear mudanças de mentes.

Seguindo, após discorrer sobre algumas das imagens, contidas no caderno, se fez necessário pensar em sua disposição enquanto objeto. Para isso, adquirei um criado mudo com um gaveteiro. O caderno permanece fechado sobre o criado mudo até que algum espectador abra e decida por pegá-lo e manuseá-lo, pois o que quero gerar é exatamente o que foi colocado no início dessa reflexão: a quebra da aura sacrossanta que circunda a obra de arte. Os manuseios do livro e do caderno de artista permitem isso. Anseio por ver o objeto sendo investigado e manuseado não por meros espectadores, mas por pessoas que ousam abrir a caixa de pandora e se debruçar sobre os medos contidos neste lugar.

Todavia, o caderno está cercado por arames farpados, servindo de “repelente”. A obra intitulada “Mau-criado” (figura 154 e figura 155), tem estigmas que arranham a superfície da madeira do criado mudo, deteriorando-a em diálogo com o caderno, este também danificado pelo manuseio constante, causados durante a sua longa realização. O ambiente que abriga o objeto nos registros fotográficos abraça-o em consonância com a ideia de destruição e degradação, a fim de frisar a decadência social denunciada em meus desenhos. Ora, os cadernos e livros de artista sendo “[...] objetos de

linguagem, também são matrizes de sensibilidade” (PLAZA, 1982, n.p). Estabelece-se assim uma relação cinestésica com o interator: “[...] desta forma, livros não são mais lidos, mas cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos” (Ibid.).



Figura 154 – Rafael Coutinho, Mau-criado, 2019, instalação sobre demolição de construção, caderno de artista, criado-mudo de madeira e arame farpado, 8 x 30 m.

O criado-mudo, contido na Instalação, não abriga apenas o caderno, mas uma estrutura de madeira que permite o desenrolar de uma série de desenhos que dialogam com a temática da angústia, do opróbrio que assola o ser humano na condição de abjeção, sobretudo causada por outros seres humanos.

Esses desenhos são referências diretas às fotografias que se tornaram ícones do sofrimento humano. Dentre elas, o assassinato de um guerrilheiro vietnamita pelo fotógrafo Eddie Adams em 1968, em uma rua de Saigão; o registro de Kevin Carter de um abutre esperando a morte de uma criança sudanesa, que estava prestes a morrer de fome; Nick Ut, famoso por registrar

crianças fugindo de um ataque de napalm na Guerra do Vietnã no início do anos 1970, me serviu de inspiração com a fotografia de uma avó com o neto morto em seus braços, cuja pele se apresenta toda esfacelada frente ao ataque químico (figura 157) e, por fim, duas fotografias mais recentes denunciando fatalidades recorrentes de imigrações perigosas: o registro do menino sírio Alan Kurdi, encontrado morto em 2015 em uma praia da Turquia, vítima de um possível naufrágio, bem como o pai salvadorenho e a sua filha de quase dois anos, afogados ao tentarem cruzar a fronteira do México com os Estados Unidos (figura 158). O corpo da menina estava abraçado junto ao do pai, de bruços na água. Algo indelével em minha mente, mas que certamente já esvaneceu da mente de muitos. A banalização da vida se faz presente em suas reproduções midiáticas, ao mesmo tempo em que as expõe com gravidade.

A fotografia e, por conseguinte, o desenho que realizei da avó segurando o neto, possuem incrível verossimilhança com a obra de Munch, analisada anteriormente, inclusive pelas linhas da rua que convergem ao fundo em perspectiva, tal qual a ponte em “O grito”. Na história da arte essa técnica de perspectiva tem por nome “ponto de fuga”, pois as linhas “fogem”, ou seja, dirigem-se para o plano afastado na intenção de se criar a ilusão de profundidade. Tomo licença poética para trazer a realidade de que, nestes casos, o ponto de fuga não soa apenas como técnica, mas como metáfora – e no sentido literário também – para falar de uma sociedade que anda fugindo das agruras impostas pela guerra, pelo descaso, pela violência, pela devastação, enfim, pelo caos estabelecido em nome da religião, do progresso e outras bandeiras mais, abrindo caminho para que as moscas se estabeleçam e despojem das sobras.

Como o objeto permite uma continuidade de novos desenhos, farei a inserção de outros, a exemplo da recente guerra entre Rússia e Ucrânia, expandindo assim o repertório imagético ligado às atrocidades cometidas na contemporaneidade. Particularmente, foi o trabalho mais doloroso de ser realizado, já que tive que observar as imagens de referência em seus pormenores a fim de reproduzi-las em desenho, acarretando sensações muito ruins, de fato, tentando me colocar no lugar das vítimas ou até mesmo daqueles que vivenciaram e registraram os fatos.



Figura 155 – Rafael Coutinho, Mau-criado, 2019, instalação sobre demolição de construção, criado-mudo, caderno de artista, arame farpado e desenhos sobre papel rolo, 8 x 30 m.



Figura 156 – Rafael Coutinho, Mau-criado (detalhe), 2019, Instalação, caderno de artista aberto. Vide figura 154.

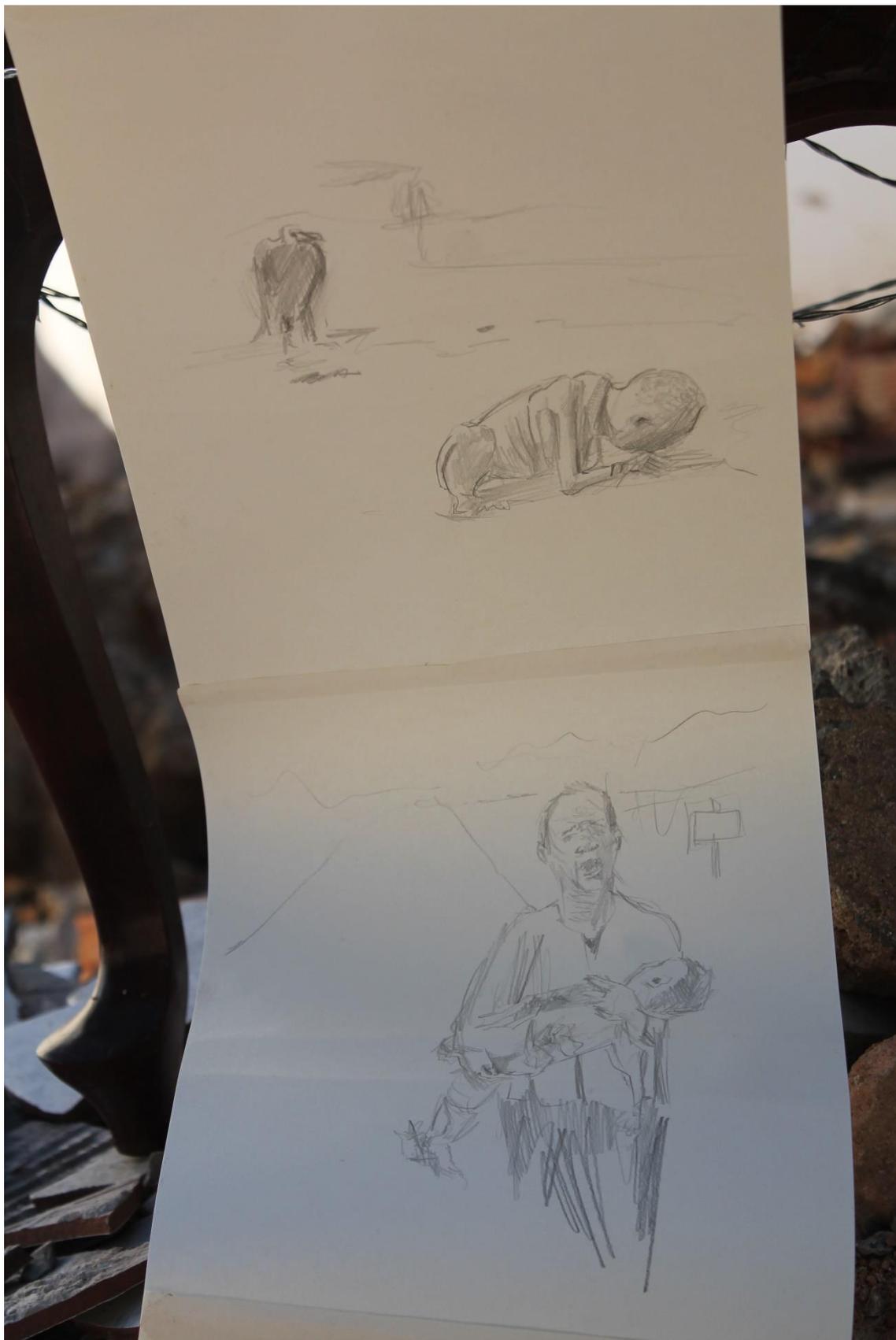


Figura 157 – Rafael Coutinho, Mau-criado, 2019, detalhe da Instalação, desenhos do caderno rolo. Vide figura 154.

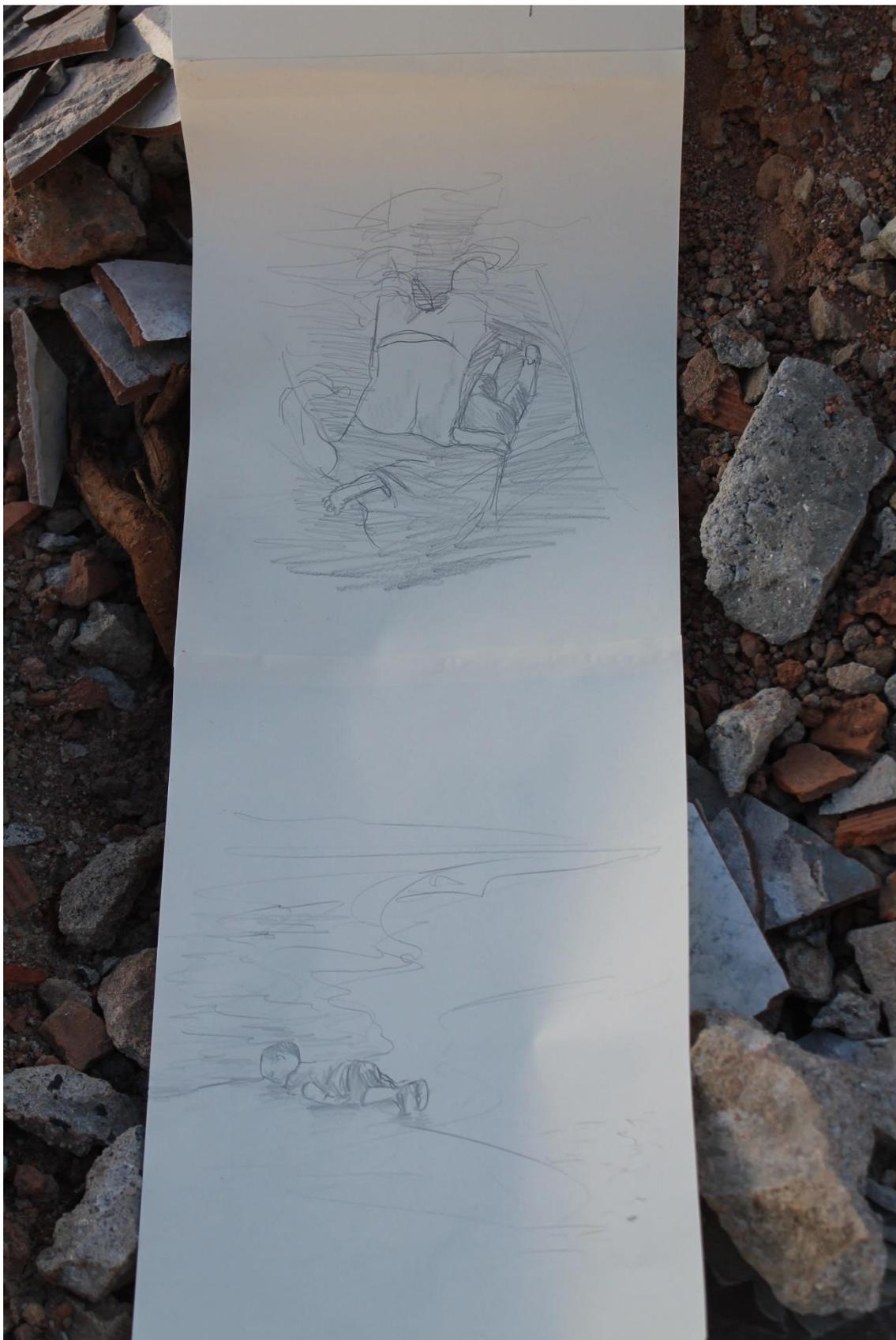


Figura 158 – Rafael Coutinho, Mau-criado, 2019, detalhe da Instalação, desenhos do caderno rolo. Vide figura 154.

Em 3.1 Moscaréu, fiz questão de adicionar algumas imagens das placas de cerâmica de maneira individualizada, procurando explorar ao máximo o recurso tátil visual para aqueles que infelizmente não terão contato físico com as peças.

Ponderando a respeito do contato dos espectadores e interatores com os meus trabalhos, realizei um croqui em perspectiva do que seria o almejado para uma exposição (figura 158). Ao centro, sobre um monte de entulhos em alusão à destruição, estaria a mobília envolta com arame farpado sustentando o Caderno Vermelho. De seu interior, a partir da gaveta, escorrem desenhos de maneira contínua: é possível puxar para que apareçam outros desenhos desse grande pergaminho. Todavia, não é possível enviá-los de volta. O tempo não volta atrás. As mazelas uma vez expostas, ficarão ali.

Deste modo, a obra “Mau-criado” ficaria no cerne rodeada por quatro pilares. Cada um deles contendo um caderno ou livro de artista, de modo que possam ser livremente manuseados.

Ocorreu-me que algumas imagens presentes nos cadernos podem ser ampliadas e expostas como se observa no croqui na parede ao fundo. As ampliações em alta definição fornecem um elemento interessante ao brincar com as noções de escala, já que meu trabalho se dá de maneira mais intimista, podendo revelar detalhes e texturas de modo ampliado.

Nas paredes laterais, nuvens de moscas serão formadas pelas placas de cerâmica. Esse espaço projetado é uma incursão aos meandros que compõem o meu universo mitopoético.



Figura 158 – Rafael Coutinho, Croqui para espaço expositivo, desenho e montagem digital, 2023.

Uma parte do meu caminhar finda neste momento. Um caminhar trabalhoso. Nesse processo de distanciamento, muito é exigido do pesquisador-artista, pois o lado intuitivo nem sempre converge com o racional quando se anela a aproximação entre arte e ciência (ZAMBONI, 2001).

Seu caminho, cada um o terá que descobrir por si. Descobrirá, caminhando. [...] Andando, o indivíduo configura o seu caminhar. Cria formas, dentro de si e em redor de si. E assim como na sua arte o artista se procura nas formas da imagem criada, cada indivíduo se procura nas formas do seu fazer, nas formas do seu viver. Chegará a seu destino. Encontrando, saberá o que buscou (OSTROWER, 1984, p. 76).

Esse caminho que encontrei, para a realização dessa tese, de convergência entre o que foi produzido e a teorização a partir dos referenciais históricos, artísticos, filosóficos, sociológicos e teorias da arte articulados com

relevância à contemporaneidade. Sob esse prisma, retomei a ideia do caminhar a partir da relevante explanação realizada pela Fayga Ostrower.

Ostrower tem de fato razão quando enfatiza nesse trecho a busca do indivíduo em se expressar de forma única, pois ainda que vejamos semelhanças entre uma produção e outra, entre um artista e outro, o viver de cada um é único. No entanto, faz-se importante e necessário reconhecer que, na configuração do meu caminhar, a professora e orientadora Marta Luiza Strambi foi imprescindível na minha procura pelo destino desde sua fase embrionária. Tanto tecnicamente como conceitualmente, agregou imensamente à minha maneira de olhar, pesquisar, produzir e reflexionar a arte, de modo a equilibrar o lado intuitivo com o racional.

Me auxiliou, ainda, nas técnicas do papel e nas referências teóricas indicadas ao longo do percurso do doutorado. Sobretudo, o ponto relevante na configuração desse caminhar, deu-se nas produções em cerâmica. O seu vasto conhecimento me possibilitou explorar um aspecto diferente do desenho, potencializando-o nos relevos criados com a ponta seca e na aplicação dos esmaltes, resultando em um conjunto de formas e texturas que eu ainda não havia experimentado. Foi extremamente satisfatório ver o resultado no processo pós-queima das pequenas placas com as moscas “fossilizadas”.

Isso faz-me pensar também no fato de que as imagens, contidas nesse exemplar, não traduzem a riqueza da materialidade inerente aos cadernos, desenhos e pinturas presentes na produção, sobretudo nas placas em cerâmica.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A motivação que permeou minha produção não está noutra lugar, a não ser pelo no sentimento de inconformismo diante das atrocidades que operam na sociedade, me gerando inquietações. Assim, nomeiei de Inquietudes essa tese, também o segundo capítulo e seus subcapítulos.

As inquietudes nada mais são do que pensamentos cíclicos formados por questionamentos intermináveis. No entanto, a inquietude não deve ficar aprisionada nesse carrossel. Ela me impulsionou e ainda me impulsiona, através da arte, por um caminho de descobertas e de crescimento.

A pesquisa, de forma geral, privilegiou a temática da violência, tanto no âmbito físico como mental. O "gatilho", aproveitando o trocadilho nesse contexto, foi a própria experiência enquanto observador dos processos que denotam abusos no nosso sistema.

Considero, eu mesmo, ser mais uma peça nesse engendrado jogo de manipulações, no entanto tornou-se uma "peça" que adquiriu consciência do sistema e, portanto, por meio da arte procurou contestar os "jogadores". Nessa toada, grande parte do meu repertório imagético desembocou nos desenhos, pinturas e demais produções que se desdobraram a partir disso.

Não é sem propósito que o grito abre o capítulo 2.1.2 Horror como forma de externalizar o inconformismo perante, absolutamente, tudo o que é absurdo. Que outra forma de lidar com o absurdo, senão recorrer ao que é repugnante, trazendo à tona toda impureza e podridão?

É óbvio que as moscas e os abutres serão atraídos. Será que, frente a um mundo monstruoso, a arte não deveria proporcionar leveza, pureza, beleza, serenidade, alegria? Na minha concepção e produção, não. O tempo presente pede urgência em enfrentar a imoralidade travestida de uma piedade que, na verdade, não existe nos "jogadores" como se vê nas caveiras que sorriem diante do massacre em Voo sobre hecatombe XI (figura 92).

Estamos saturados de coisas que proporcionam a fuga da realidade. Como colocado nessa tese, boa parte desse escape se faz no consumismo voraz e no súbito descarte não apenas de objetos, mas de pessoas. O abuso está presente nos mais diversos âmbitos da sociedade, todavia na *sociedade de desempenho*, a instituição, a corporação, o mercado, o chefe, o dono detém

o poder da ameaça. Vê-se um crescente número de pessoas insatisfeitas, cansadas, intoxicadas, sem energia. São levadas a serem "donas de si mesmas", quebrando o vínculo com a corporação, mas se veem presas num mar de competitividade e numa luta frenética por aparecer no ciberespaço.

A materialização do exagero e da insensatez é um remédio amargo que todos deveriam tomar frente a banalização do sagrado. Este sagrado é a vida. Vida tão menosprezada. Tão rara. A vida cedeu espaço à sobrevivência. Pessoas correm desgraçadamente em busca de suprir seus desejos materiais. Crianças morrem afogadas e repousam sobre a areia da praia. O mundo não sente. Não tem tempo para sentir (relembro aqui o desenho "Tempo esgotado", figura 10). É preciso correr, pois tempo é dinheiro, é a máxima do Capital.

Em meus cadernos, livro e instalações figuraram cadáveres, espectros e assombrações, os quais procuraram dar conta de representar o que há de mais pútrido na humanidade. Não é que eu não nutra certa esperança. Do contrário: minha arte, carregada de desmesuras e monstruosidades, emerge do abismo como forma de confronto. O abismo escuro é o nosso espelho. Para curar a ferida é preciso acessar tais regiões abissais, enfrentar os demônios que saem da Caixa de Pandora semelhantemente aos desenhos que se desenrolam da gaveta da mobília que integra a instalação "Mau-criado" (figura 154).

Nessa conjuntura, interessou-me e interessa-me por meio da arte trazer à tona da consciência o quão grave é a crise a qual estamos atolados no momento e, enquanto estiver pulsando, o vivo e vermelho sangue em minhas veias, darei continuidade a esse caminho até de fato encontrar o destino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio C.. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 258.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Cengage Learning, 2011, p. 213.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 197, 198.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991, p. 13.

BAUMAN, Zygmunt. *Capitalismo parasitário: e outros temas contemporâneos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt; DONSKIS, Leonidas. *Mal Líquido: vivendo num mundo sem alternativas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2019, p. 88, 200.

BELL, Julian. *Uma nova história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 306.

BISCHOFF, Ulrich. *Munch*. Köln: Taschen, 2000, p. 54.

BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch: cerca de 1450 a 1516: entre o céu e o inferno*. Köln: Taschen, 1991, p. 9, p. 47, p. 50.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 146.

CALABRESE. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 35

CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1997, p. 39.

CHIPP, Herschel B.. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 112, 113.

COUTINHO, R. S. *Corpos Striped: sujeição à insurgência simbiótica*. Revista Visuais, Campinas, SP, v. 2, n. 2, p. 114–138, 2016. DOI: 10.20396/visuais.v2i2.11951. Disponível em:

<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/11951>.

Acesso em: 5 jun. 2023, p. 117.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 40.

FARINA, Mauricius M.. *A imagem imprevista*. Curitiba, PR: CRV, 2014, p. 57.

GARIFF, David. *Os pintores mais influentes do mundo e os artistas que eles inspiram*. Barueri, SP: Girassol, 2008.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017b, p. 29, 48.

HAN, Byung-Chul. *Topologia da violência*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017a, p. 15, 24, 45, 46.

HARARI, Yuval Noah. *21 lições para o século 21*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A Razão na história: uma introdução geral à filosofia da história*. São Paulo: Centauro, 2001.

HENSHAW, Mark. *The Art of War – Otto Dix’s ‘Der Krieg’ cycle*. National Gallery of Australia. Disponível em: <https://nga.gov.au/exhibitions/the-art-of-war/#Archive-AOWessay>. Acesso em: 29 abr. 2023. [s.d.]

HONNEF, Klaus. *Arte Contemporânea*. Colônia: Benedikt Taschen, 1994, p. 22.

HORVITZ, Suzanne R.; ROMAN Anne S.. *Único em seu gênero*. Livro de artistas plásticos. Foundation for Today’s Art/Nexus, 1995, p. 7.

JENTSCH, Raplh. *Georg Grosz Berlin: Prostitutes, Politicians and Profiteers*. Disponível em: http://richardnagy.com/cms/wp-content/uploads/2013/10/George_Grosz_watermaked_72dpi.pdf. Acesso em: 01 maio 2023.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70, 1994, p. 36.

LYNTON, Norbert. Expressionismo. In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 25, 34.

NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. *A intertextualidade em atos de comunicação*. São Paulo: Annablume, 2006.

ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 14, 15.

ORWELL, George. *A revolução dos bichos*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1984, p. 46, 75, 76.

OSTROWER, Fayga. *Käthe Kollwitz: uma vida e obra*. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/images/files/kathe-kollwitz-uma-vida-e-obra.pdf>>. Acesso em: 29 jul. 2023, p. 5.

PANEK, Bernadette. *O Livro de Artista e o Museu. Livro de artista: uma integração entre poetas e artistas*. In Anais. IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego composto por Bernardo Soares, ajudante do guarda-livros na cidade de Lisboa / Fernando Pessoa; organização Richard Zenith*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 75.

PLAZA, Julio. *O livro como forma de arte (I)*. Arte em São Paulo, São Paulo, n.6, abr., 1982, n.p.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PLAZA; TAVARES. *Processo criativo com os meios eletrônicos*. São Paulo: Hucitec, 1998, p.195.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 32.

RONNBERG, Ami; MARTIN Kathleen (Org.). *The Book of Symbols*. The Archive for Research in Archetypal Symbolism. Köln: Taschen, 2010.

SILVA, Jason de Lima. *Sobre o horror em Goya: caprichos e desastres da guerra*. *Arte e Filosofia*, número 24, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/862>. Acesso em: 27 jun. 2023.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, p. 28, 31.

SONTAG, Susan. *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Lisboa: Gótica, 2003, p. 19.

STRAMBI, Marta Luiza. *Corpos em silicone: uma escultura derivada*. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000, p. 251.

TARDI, Jacques. *Era a Guerra de Trincheiras: 1914-1918*. Belo Horizonte: Nemo, 2011, p. 7.

THE WAR YEARS. Käthe Kollwitz Museum Köln. Disponível em: <https://www.kollwitz.de/en/war-years-overview>. Acesso em: 29 jul. 2023.

WILSON, Matthew. *The Eye of Providence: The symbol with a secret meaning?* BBC Culture, nov. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20201112-the-eye-of-providence-the-symbol-with-a-secret-meaning>. Acesso em: 01 maio 2023.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores Associados, 2001.

ANEXOS

Nesta fase final da pesquisa, dei início há algumas investidas no campo da animação, procurando expandir o meu campo de atuação. São experimentos ainda tímidos, de curtíssima duração ainda, mas que já agregam às minhas múltiplas abordagens expressivas. Possuo um fascínio por animação há muito tempo e vislumbrando as suas possibilidades na ampliação de minhas abordagens expressivas, estou tendenciado a levar adiante novas realizações nessa mídia.

Abaixo, seguem *frames* de dois experimentos: na figura 159 utilizei o aplicativo Mental Canvas para fazer dois desenhos que simulam planos diferentes dentro de uma perspectiva visual animada. No caso, uma mosca que se sobrepõe a um crânio alvejado por um projétil.

Já na figura 160, utilizei o aplicativo Flipa Clip para fazer uma animação de apenas 15 quadros (correspondendo a 1 segundo), intitulada de “Positividade tóxica” mostrando um homem que explode de dentro ao extrapolar a abertura da própria boca. Em ambos os aplicativos utilizei o iPad e o Apple Pencil para realizar os desenhos.

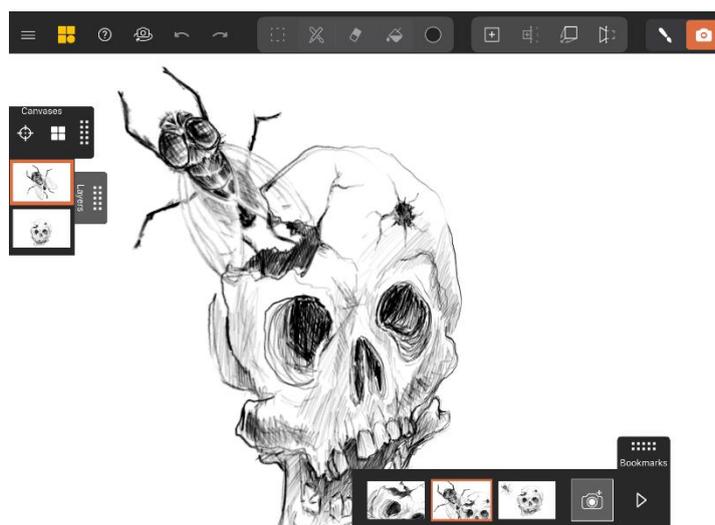


Figura 159 – Rafael Coutinho, Captura de tela do processo de animação no aplicativo Mental Canvas, 2023.²⁷



Figura 160 – Rafael Coutinho, Positividade tóxica, 2023.²⁸, captura de tela do processo de animação no aplicativo Flipa Clip.

²⁷Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/CIRx4CGAG0M/>> . Acesso em: 23 jul. 2023.

²⁸ Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/CsFHnkQg-Zu/>> . Acesso em: 23 jul. 2023.