



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

RAFAEL EVANGELISTA DE SOUSA

TOSCOS, GROSSEIROS E MALCRIADOS: IMAGENS
GROTESCAS DO CORPO EM ARTES VISUAIS

*CRUDE, RUDE AND BAD CREATES: GROTESQUE IMAGES OF
THE BODY IN VISUAL ARTS*

CAMPINAS

2024

RAFAEL EVANGELISTA DE SOUSA

TOSCOS, GROSSEIROS E MALCRIADOS: IMAGENS GROTESCAS DO
CORPO EM ARTES VISUAIS

*CRUDE, RUDE AND BAD CREATES: GROTESQUE IMAGES OF THE BODY
IN VISUAL ARTS*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como parte dos
Requisitos exigidos para obtenção de título de
Mestre em Artes Visuais.

Dissertation presented to the Institute of Arts of the
State University of Campinas as part of the
requirements for the degree of
Master in Visual Arts.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Nicolitcheff

Este trabalho corresponde à versão final

Da dissertação defendida pelo aluno

Rafael Evangelista de Sousa e orientado

Pelo Prof. Dr. Sérgio Nicolitcheff

Campinas

2024

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

So85i Sousa, Rafael Evangelista de, 1985-
Toscos, Grosseiros e Malcriados : Imagens Grotescas do Corpo em Artes
Visuais / Rafael Evangelista de Sousa. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Sérgio Niculitcheff.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP),
Instituto de Artes.

1. Arte. 2. Corpo. 3. Imagem corporal na arte. 4. Forma (Estética). 5.
Grotesco na arte. I. Niculitcheff, Sérgio, 1960-. II. Universidade Estadual de
Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Crude, Rude and Bad Creates : Grotesque Images of the Body in
Visual Arts

Palavras-chave em inglês:

Art

Body

Body image in art

Form (Aesthetics)

Grotesque in art

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestre em Artes Visuais

Banca examinadora:

Sérgio Niculitcheff [Orientador]

Luise Weiss

Ricardo Nascimento Fabbrini

Data de defesa: 29-08-2024

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

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

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0001-3802-1830>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8982635601305141>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

RAFAEL EVANGELISTA DE SOUSA

ORIENTADOR: PROF. DR. SÉRGIO NICULITCHEFF

MEMBROS:

1 - PROF. DR. SÉRGIO NICULITCHEFF

2 - PROFA. DRA. LUISE WEISS

3 - PROF. DR. RICARDO NASCIMENTO FABBRINI

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

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

DATA DA DEFESA: 29/08/2024

Para os artistas e pesquisadores do campo das artes.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, **Neusa** e **José**, por serem aqueles que, de algum modo sempre me apoiaram. E às minhas irmãs, **Ariane** e **Mallú**, por estarem sempre por perto.

Ao meu orientador, professor Dr. **Sérgio Niculitcheff**, pelas conversas, aulas, colaborações durante a pesquisa e pelo bom relacionamento que construímos nesse percurso.

À **Natália Zanella**, amiga e pessoa querida, que leu e me ajudou com os erros de ortografia e coerência no texto.

Ao amigo **Pedro Busch**, pelos longos debates teóricos que produzimos sobre o meu trabalho.

À Universidade Estadual de Campinas e ao Instituto de Artes, aos docentes com quem partilhei aprendizados e aos servidores da Pós-Graduação que me ajudaram quando necessário.

O presente foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Código de Financiamento 001. Número do Processo de Bolsa 88887.804705/2023-00

RESUMO:

Na trilha da minha pesquisa em Poéticas Visuais e Processos Criativos, desenvolvo, a partir da minha produção artística, um exame sobre a estética do **grotesco** na arte e cultura. É uma tentativa de aproximação, das minhas produções artísticas, com as formas de representações não idealizadas pelo cânone tradicional e, ao mesmo tempo, um distanciamento, buscando estabelecer vínculos de sentido com outras manifestações visuais do corpo na cultura das imagens. Analiso a tensão na fronteira entre imagens do corpo animal e humano, beleza e fealdade, presença e representação e como estas distinções podem ser negadas ou assumidas em meus processos criativos. Também, compreender como isso influenciaria na concepção de um *gosto*, que colaboraria para o processo de construção da subjetividade do artista e do caráter de sua obra. E ainda, correlacionar os fazeres da pesquisa com a produção contemporânea de imagens, considerando, além do campo específico das artes visuais, a publicidade, mídias de massa, cinema e outros sistemas de comunicação.

Palavras-chave: Arte; Corpo; Imagem; Forma; Grotesco.

ABSTRACT:

As part of my research in Visual Poetics and Creative Processes, I am analyzing the aesthetics of the grotesque in art and culture through my artistic production. This is an attempt to bring my artistic productions closer to forms of representation not idealized by the traditional canon and, at the same time, to distance them, seeking to establish links of meaning with other visual manifestations of the body in the culture of images. I analyze the tension on the border between images of the animal and human body, beauty and ugliness, presence and representation, and how these distinctions can be denied or assumed in my creative processes. I also want to understand how this influences the conception of taste, which contributes to the process of constructing the artist's subjectivity and the character of their work. Furthermore, I want to correlate the research work with contemporary image production, considering, in addition to the specific field of visual arts, advertising, mass media, cinema and other communication systems.

Keywords: Art; Body; Image; Form; Grotesque

LISTA DE FIGURAS:

Fig. 1 – Rafael Lobo. <i>Gargantua</i> . Óleo, cera e tela. 100x120 cm. 2019.....	14
Fig. 2 – Rafael lobo. Fotomontagens. 21x29,5 cm.2017-2019.....	14
Fig. 3 – Rafael Lobo. <i>Sustentação X</i> . Óleo, pastel e papel. 45x63 cm. 2019.....	19
Fig. 4 – Rafael Lobo. <i>Sustentação VIII</i> . Óleo, pastel e papel. 45x63 cm. 2019.....	19
Fig. 5 – Rafael Lobo. <i>Sustentação IX</i> . Óleo, pastel e papel. 45x63 cm. 2019.....	20
Fig. 6 – Rafael Lobo. <i>Ferida nº 5</i> . Óleo, tela, gesso e linha. 80x100 cm. 2020.....	23
Fig. 7 – Rafael Lobo. <i>Ferida nº 9</i> . Óleo, tela, gesso e linha. 80x100 cm. 2020.....	24
Fig. 8 – Rafael Lobo. <i>Ferida nº 10</i> . Óleo, tela, gesso e linha. 80x100 cm. 2021.....	26
Fig. 9 – <i>Pinturas grotescas da Domus Aurea (detalhe)</i> . Século I d.C.	29
Fig. 10 – <i>Pinturas grotescas da Domus Aurea (detalhe)</i> . Século I d.C.	30
Fig. 11 – <i>Pinturas grotescas da Domus Aurea (detalhe)</i> . Século I d.C.	30
Fig. 12 – Leonardo Da Vinci. Desenhos de Cabeças Grotescas.....	30
Fig. 13 – Hieronymus Bosch. <i>O Juízo Final</i> (painel central). 163x127 cm. 1482.....	31
Fig. 14 – Francisco de Goya. <i>Sabá das Bruxas</i> . 43x30 cm. 1798.....	31
Fig. 15 – Hans Bellmer. <i>A Boneca</i> . 117x78 cm. 1933-36.....	32
Fig. 16 – Rodrigo Braga. <i>Fantasia da Compensação</i> . Fotografia digital. 2004.....	33
Fig. 17 – David Nebreda. Autorretrato.....	33
Fig. 18 – Francis Bacon. <i>Figura com Carne</i> . Óleo e tela. 129x122 cm. 1954.....	35
Fig. 19 – I berê Camargo. <i>Fantasmagoria IV</i> . 200x236 cm. 1987.....	35
Fig. 20 – Chaim Soutine. <i>Carcaça de Carne</i> . Óleo sobre tela, 1925.....	36
Fig. 21 – Bruce Conner. <i>Child</i> . Assemblage, 1959.....	37
Fig. 22 – Edward Kienholz. <i>John Doe</i> . Escultura Combinada. 100,3x48,3x79,4 cm. 1959.....	38
Fig. 23 – Rafael Lobo. <i>Minotauro</i> . Óleo, cera e tela. 50x 60 cm. 2018.....	43
Fig. 24 – Rafael Lobo. <i>Descorporificação</i> . Óleo, cera e tela. 50x50 cm. 2017.....	48
Fig. 25 – Rafael Lobo. <i>Ferida nº 7</i> . Óleo, gaze e tela. 16x22 cm. 2021.....	50
Fig. 26 – Rafael Lobo. <i>Teratômico</i> . Alumínio, massa cerâmica, papel maché, estopa, couro, cabelo, linha, óleo, osso de frango, cola e resina plástica. 16x39x7 cm. 2022.....	53

Fig. 27 –Rafael Lobo. <i>Teratômico</i> . Alumínio, massa cerâmica, papel machê, estopa, couro, cabelo, linha, óleo, osso de frango, cola e resina plástica. 16x39x7 cm. 2022.....	54
Fig. 28 – Rafael Lobo. <i>Das 5 e meia as 7 da manhã, no banheiro. Parte 3 (detalhe)</i> . Toalha de rosto, esponja de banho, gaze, cortador de unhas, agulha, dentes, óleo, fio, resina epóxi, pelos, foto 3x4, pedaço de pôster religioso e madeira. 20x25x7 cm. 2022.....	65
Fig. 29 – Rafael Lobo. <i>Das 5 e meia as 7 da manhã, no banheiro. Parte 3</i> . Toalha de rosto, esponja de banho, gaze, cortador de unhas, agulha, dentes, óleo, fio, resina epóxi, pelos, foto 3x4, pedaço de pôster religioso e madeira. 20x25x7 cm. 2022.....	66
Fig. 30 –Rafael Lobo. <i>Das 5 e meia as 7 da manhã, no banheiro. Parte 1</i> . Toalha de rosto, esponja de banho, tinta óleo, fio, resina epóxi, estopa, pelos, foto 3x4, barbeadores e madeira. 20x25x7 cm. 2022.....	67
Fig. 31 –Rafael Lobo. <i>Mutarmorfoses nº 2</i> . Óleo, sangue, papel, tela, estopa, resina epóxi, plástico, madeira, pregos, grampos e chave. 25x25 cm. 2022.....	69
Fig. 32 –Rafael Lobo. <i>Apreciam os prazeres da carne, desde que sejam insossos</i> . Óleo, corino, gaze, fita adesiva e fio. 50x60 cm. 2022.....	70
Fig. 33 –Rafael Lobo. <i>Monstro Lab. Nº 3</i> . Arame, papel machê, gaze engessada, gesso, parafina, óleo, fio, resina poliéster, cabeça de boneco. 45x37x36 cm. 2023.....	71
Fig. 34 –Rafael Lobo. <i>Monstro Lab. Nº 2</i> . Arame, papel machê, gaze engessada, gesso, parafina, óleo, fio, resina poliéster, cabeça de boneco. 45x37x36 cm. 2023.....	72
Fig. 35 –Rafael Lobo. <i>Monstro Lab. Nº 2</i> . Arame, papel machê, gaze engessada, gesso, parafina, óleo, fio, resina poliéster, cabeça de boneco. 45x37x36 cm. 2023.....	73
Fig. 36 –Rafael Lobo. <i>Vermelho Estranho Permanente</i> . Óleo e tela, 30x40 cm. 2023.....	74
Fig. 37 –Rafael Lobo. <i>Vermelha Carne Profunda</i> . Óleo e tela, 40x50 cm. 2023.....	75
Fig. 38 –Rafael Lobo. <i>Vermelho Perturbador Profundo</i> . Óleo e tela, 40x50 cm. 2024.....	76
Fig. 39 –Rafael Lobo. <i>Avermelhado Material Interior</i> . Óleo e tela, 30x40 cm. 2024.....	77
Fig. 40 –Rafael Lobo. <i>Vermelha Carne Apodrecida</i> . Óleo e tela, 40x50 cm. 2023.....	79
Fig. 41 – Rafael Lobo. 242. Óleo e tela. 135x155 cm 2013-2014.....	81
Fig. 42 – Processo de produção das esculturas da série Monstro Lab. 2023.....	82
Fig. 43 – Processo de produção das esculturas da série Monstro Lab. 2023.....	83
Fig. 44 – Processo de produção das esculturas da série Monstro Lab. 2023.....	83
Fig. 45 – Rafael Lobo. <i>Mutarmorfoses nº 1</i> . Óleo, sangue, tela, estopa, resina epóxi, madeira, pregos, grampos e chave. 25x25 cm. 2022.....	85
Fig. 46 – Rafael Lobo. <i>Mutarmorfoses nº 3</i> . Óleo, sangue, tela, foto 3x4, pincel, algodão, madeira, pregos e grampos. 28x28 cm. 2022.....	86
Fig. 47 – Rafael Lobo. <i>O desejo que detém</i> . Acrílica, óleo, estopa, esparadrapo, gaze, massa cerâmica, couro animal, cabelo, prego e madeira. 15x27 cm. 2022.....	88

Sumário

Introdução	12
Capítulo 1 - Antecedentes.....	14
1.1- Grotasca	14
1.2- Ossuário	19
1.3 - Cirúrgica	23
Capítulo 2 - Corpo, Imagem, Matéria, Forma, Pintura e Grotesco.....	28
2.1 - Entendendo o grotesco	31
2.2 - Pintura e forma. Corpo e imagem	43
2.3 - Corpo Grotesco: corpo e não - corpo	53
2.4 - Carne: matéria que forma corpo	59
2.5 - (M)Eu Corpo Grotesco?	63
Capítulo 3 - G.R.O. Grotescas Representações em Operação ou Obras em Processo de Seriação.....	69
Capítulo 4 - Fournier.....	76
Capítulo 5 - Metodologia dos Processos Criativos.....	81
Conclusão.....	91
Referências Bibliográficas.....	94

Introdução

No âmbito da minha pesquisa em Poéticas Visuais e Processos Criativos, desenvolvo, junto à produção artística consolidada e em andamento, meu exame sobre o fenômeno do **grotesco** na arte e cultura. É uma tentativa de aproximação, das minhas produções artísticas, com as formas de representações não idealizadas pelo cânone estético tradicional. E, ao mesmo tempo um distanciamento, buscando estabelecer vínculos de sentido com outras manifestações visuais do corpo na cultura das imagens.

Analiso a tensão na fronteira entre imagens do corpo animal e humano, beleza e fealdade, presença e representação e como estas distinções podem ser negadas ou assumidas em meus processos criativos. Também, compreender como isso influencia na concepção de um *gosto*, que colabora para o processo de construção da subjetividade do artista e do caráter de sua obra. E ainda, correlacionar os fazeres da pesquisa com a produção contemporânea de imagens, considerando, além do campo específico das artes visuais, a publicidade, mídias de massa, cinema e outros sistemas de comunicação.

Como se trata de uma Pesquisa *em Arte*, que avança implicada a uma Poética *em Processo*, percebia a necessidade de despertar algumas questões críticas que acredito serem fundamentais como: “qual a forma da arte que materializo?”; “como estou exprimindo-a?”; “qual o corpo daquilo que estou fazendo?”; “todo corpo e imagem são presença e representação?”. Sempre que me aproximo de uma resposta, de forma inesperada na maior parte do tempo, outra pergunta se faz presente. Essa dificuldade, essa problemática que abre as portas para a percepção e conceituação de algo subterrâneo e enigmático a respeito da obra.

A obra de que falo são pinturas e esculturas que, dentro do regime poético, se constituem como objeto da experiência estética que produzo e experimento enquanto artista, para criticar a noção de forma bela e harmônica, para degenerar a aparência conhecida da figura humana, da imagem do corpo consolidada pela cultura idealista do fisicamente belo. Em suma, para criar dessemelhanças grotescas e formas informes. Expressando assim, um modo

de interpretar minha poética, meu espírito artístico como meu programa de fazer arte.

Imaginando adentrar as cavidades obscuras do corpo, este exame sobre o termo grotesco se volta para mim mesmo. Mais precisamente, considerando, também, meu corpo e a imagem que faço dele como objeto para minha pesquisa e matéria para minhas produções. E não apenas sua imagem exterior espelhada, camada epidérmica e ilusória do ser corporal, mas, imagens dos lugares onde germinam as carnes de dentro. Observando seus hábitos e formas corporais mais particulares, seus órgãos, fluídos, excreções.

É uma dupla aproximação, do meu trabalho poético, com as formas de representações não idealizadas pelo cânone tradicional e um encontro ou, melhor dizendo, reencontro comigo mesmo. Mas, que *mesmo*? Com os vários *eu mesmo*, vistos em velhas e recentes fotografias, memórias e objetos. Com esse que vejo todas as manhãs ao acordar e olhar para o espelho do banheiro. Com essa imagem que todos nós fazemos de si mesmos. Com esse corpo, porção de matéria catalogada, protegida e vigiada, pelo qual sinto e experimento todos os instantes. Pelo qual expresso dores e espanto males. Como uma torção entre arte, vida e morte que se conformam uma na outra.

O título do presente estudo tem como referência nominal a comédia cinematográfica *Feios, sujos e malvados*, do cineasta italiano Ettore Scola (1931-2016). O filme narra o drama e a decadência moral de uma família italiana miserável, que vive em um barraco apertado de uma favela romana dos anos 1960. Apinhados uns sobre os outros, comem, bebem, dormem, excretam lado a lado. O patriarca guarda uma boa quantidade de dinheiro, fruto do seguro desemprego, por ter perdido um olho durante o trabalho. Isso irrita profundamente toda a família que busca uma melhoria de vida. O limiar da situação acontece quando ele leva para casa sua amante. O que faz com que a família planeje sua morte.

Capítulo 1—Antecedentes

1.1 - Grotasca

Grotasca é uma série de quinze pinturas e quinze fotomontagens, realizadas entre os anos de 2017 e 2019. É a partir dela que começo minha investigação teórica. Foram, parcialmente, apresentadas como trabalho final de graduação, em 2018. Em 2020, ocorreu uma mostra individual, no formato de catálogo virtual, na qual foram apresentadas treze obras do conjunto. Finalmente, no mesmo ano, foi ministrado curso livre online sobre a pesquisa. Nelas, represento figuras de monstros, espécies de seres em formas corporais ambíguas. Desfiguradas, fragmentadas, confundidas. Confusão, fundir com algo ou alguém, se misturar com outras formas corporais. Imaginando, até mesmo a fusão com outros seres, lugares, mundos. Imaginando realizar o corpo pelo excesso, pelo desejo de se ultrapassar os limites do corpo. O que me conduziu aos poucos ao monstro.

A pintura, para mim, potencializa tal realização. Pois, é por ela que observo com a duração adequada a instauração do fenômeno, a gênese do corpo desconhecido. Desconhecido, estranho, pois, não controlamos nossos corpos, não o temos como propriedade, cercada por nossas ilusões de posse. O corpo é um enigma e por ele posso acessar o cerne do seu mistério que é a carne. E ela é mistério e enigma na medida em que a negamos, lutamos contra sua presença, no mínimo corte na pele, na mínima gota de sangue quente. Nos meus monstros seus próprios corpos que levam a sua destruição, a catástrofe sobre sua carne. Nos monstros sentimos odores fétidos, leite azedo com urina recém excretada. Daí tudo se conecta, a mescla do fundo com a figura, figura e desfigurada, imagem e tinta. Pintura e seu componente alucinatório.

Dois cabeças humanas e duas de animais, coladas numa bocarra com dentes demais. Um corpo com um braço maior que ele todo. Uma floresta que se converte em rosto. Demônios, patos, árvores, tudo se mistura tudo se confunde para, no fim, se assemelhar a alguma coisa do corpo humano se desfazendo e se tornando natureza, como, por exemplo, na pintura do monstro *Gargantua* (fig.1). E é isso que horroriza uma forma, pois a forma está na linha, na textura e na própria figura formada.



Fig. 1. Rafael Lobo. *Gargantua*. Óleo, cera e tela. 120x100 cm. 2019.

Em seguida, trabalhei na continuação dessas produções. Tinha como importante a classificação *grotesco médico*, encontrada em um dos textos estudados durante a pesquisa. Nesse sentido, imagens de procedimentos cirúrgicos, de exames médicos, de enxertias carnis, provocam e inquietam o meu olhar. Assim como imagens de obras de arte que retratam estes temas, são influentes referências imagéticas para minhas pinturas e esculturas, que se desdobraram em outras séries de criações plásticas, intituladas *Ossuário* e

*Cirúrgica*¹. Nas quais, dava continuidade às investigações sobre outras formas para formação da imagem do corpo.

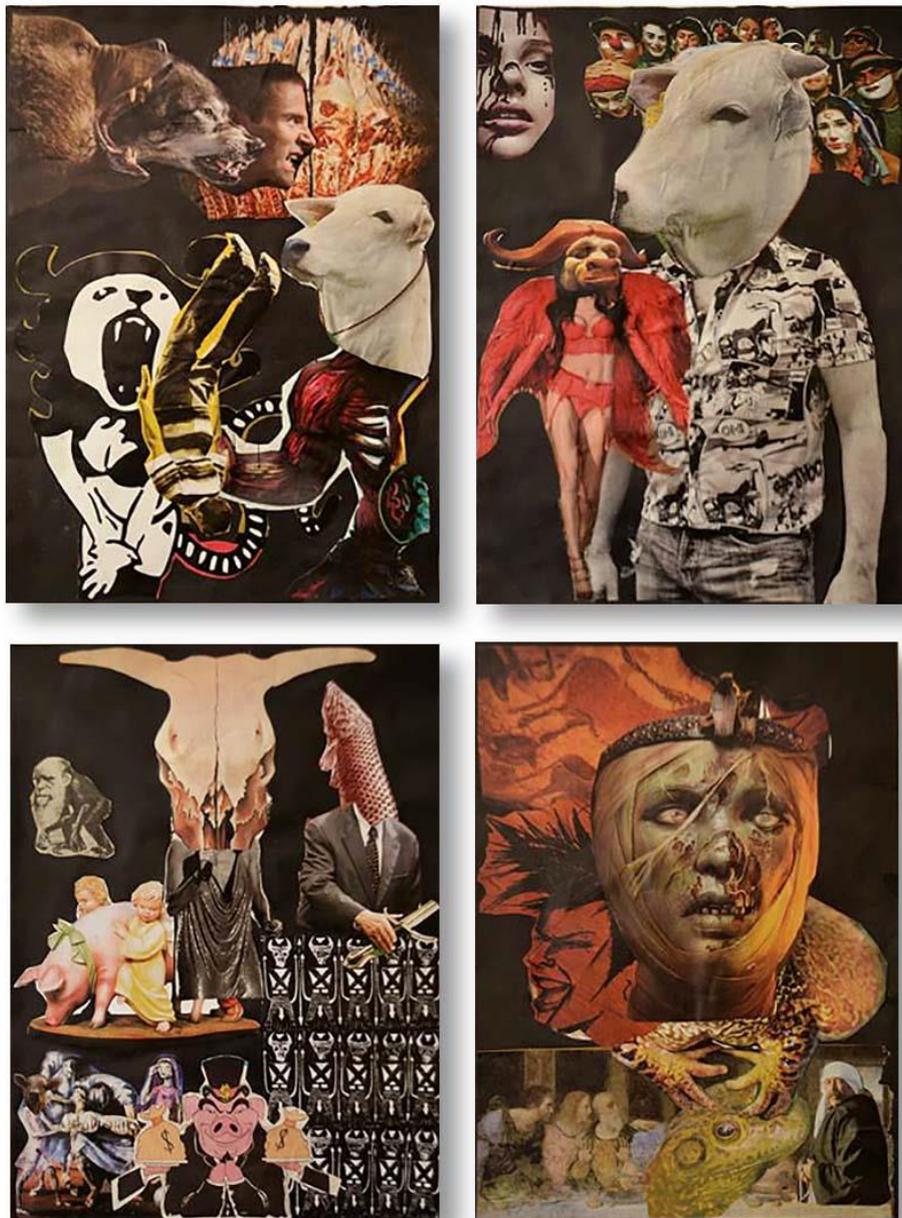


Fig.2. Rafael Lobo. Algumas das *Fotomontagens Grotescas* (modelos para as pinturas). 21x29 cm. 2017-19 (da série *Grotasca*).

Em *Grotasca*, a minha pesquisa dedicou muito tempo ao estudo da fisionomia animal, área de análise das formas e traços característicos de um

¹É uma série de criações feitas entre 2020-2023. Foi, parcialmente, apresentada junto com as produções antecedentes, na ocasião do ingresso no Programa de Mestrado. Adiante, detalho mais a respeito.

indivíduo ou espécie. Trabalhando com montagem e colagem de reproduções fotográficas (fig. 2), as feições humanas são confundidas com a dos outros animais, denotando suas expressões e comportamentos grotescos. Essa fórmula homem+animal tem origens tão antigas quanto às das formas de monstros. E na antiguidade do ser humano, fez surgirem fábulas de todas as civilizações. Arte ou ciência se apresenta como continuidade para a *antropomorfia*, área do conhecimento que postula se encontrarem em cada humano essas figuras animais. O seu aspecto selvagem, animalesco, aberrante, monstruoso.

Em seu ensaio aqui referenciado, o historiador da arte e da cultura Jurgis Baltrusaitis apresenta um excelente estudo sobre várias lendas das formas. São quatro textos, nos quais o autor analisa cuidadosamente teorias mais antigas sobre o assunto, tomando-as como referências para seu próprio pensamento, que é atravessado pelo antropomorfismo, zoomorfismo, fisionomia, anatomia, história da cultura e da arte. Trago uma complexa passagem, muito interessante e enigmática, a saber:

Difundindo-se durante um longo período como uma doutrina popular de conhecimento e adivinhação do homem, com os manuais de quiromancia e receitas astrológicas e médicas ao alcance de todos, a fisiognomonia animalista renova-se assim num meio acadêmico e em função dos conhecimentos modernos. É mesmo a anatomia totalmente cartesiana das paixões que contribui para a ressurreição de uma humanidade fabulosa dando-lhe vida e olhares estranhos. As formas fantásticas são repensadas e reconstruídas tendo-se em mente as ciências positivas em que os próprios signos seculares são reavaliados no espírito da época. (BALTRUSAITIS, 1999, pág. 47)

As lendas sobre o *homem-águia*, *homem-cavalo*, *homem-cabra*, cujas figuras são descritas e representadas no livro de Baltrusaitis, imprimiram em mim uma imagem de semelhança fisiológica, corporal com estas manifestações imaginárias. O tom revolucionário do enxerto textual, no sentido de uma revolução das formas fora da esfera da moral hegemonicamente burguesa, ressoa alto em meus pensamentos. Outra ética para as imagens? Penso que não devemos nos apressar em definir estas imagens, estes modos de imaginar corpos e figuras como uma simples imagem risível e ignóbil. Fazer rir é muitas vezes esforço contra a maldade da vida.

Para mim tem se tornado cada vez mais interessante pensar e,

sobretudo, imaginar quais os modos de existência destes seres imaginários fabulosos em nosso mundo que cerca o corpo com técnicas normativas e transformadoras? Cada vez mais me pego em confronto com esses monstros metade humano e metade bode ou lagarto. Ou meio-humano e meio-máquina, o cyborg engolidor de comprimidos. Todos estes seres, figuras humanas dilaceradas até um ponto de mutação, de regeneração de sua própria carne. Não mais semelhante, mas, dessemelhante, disforme. Irreconhecível. Abertura para outros conhecimentos?

De outra maneira, encarando a pintura como uma experiência e jogo entre elementos da linguagem visual, o filósofo João A. Giannotti, apresenta-nos uma interpretação que, ainda assim, se aproxima da interpretação antropomórfica em questão. A saber:

As identidades cotidianas são, pois, transfiguradas para se darem no final de contas, como exemplos de um mundo ilustrando modos peculiares de ver, no que todo mundo vê, aquilo que somente eu estou vendo, porque o pintor a todos nós faz ver “assim”, como algo que, na deiscência da perda de sua própria identidade revela apenas as margens de seu mistério. (GIANNOTTI, 2005, pág. 96)

É a partir da maneira, de como as identidades das formas do mundo visível, essa mistura de objetos, imagens e textos que todos os dias nos pulverizam de fatos e normas, modificam o olhar sobre o mundo e, assim, reconstrói-se o mundo, agora mais estetizado, mais artístico. E concordo com aqueles que chamam de “Mundo da Obra” este que é instaurado pelo acontecimento, seja de viés histórico, fenomenológico ou qualquer que seja, provocado pela existência da obra feita pelas mãos do artista. Sei que estas ideias ainda carecem de definição mais sólida, pois mobiliza vasto escopo de conhecimentos de todo gênero. Contudo, apenas por me fazer pensar, no sentido forte do termo, meus quadros, estátuas e objetos tridimensionais não estão se sedimentando em minha pesquisa como uma forma de pensamento? Se a pintura faz pensar, não é porque ela pensa? Creio que me demorarei ainda muito tempo sobre esta questão e outras, que já estavam sendo consideradas na série de pinturas aqui tratadas.

1.2 - Ossuário

Ossuário é um conjunto de dez pinturas, cerca de sessenta desenhos a ponta seca e um arranjo tridimensional, produzido em 2019. A ideia do trabalho surgiu quando de um acidente, no qual fracturei meu joelho esquerdo, comprometendo o ligamento na região do menisco. A recuperação não foi fácil e ainda restam sequelas. Na época, foram realizados exames de imagens do osso fraturado e elas despertaram minha atenção. Como minha pesquisa percorria caminhos sobre um território movediço, observava que certas imagens técnicas e procedimentos médicos são extremamente chocantes e, até mesmo, assustadores.

Não por acaso, inúmeras série de tv e filmes de terror exploram este horror médico. Da literatura, como exemplo, temos o clássico romance *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (no Brasil é conhecido sob o título O Médico e o Monstro), escrito pelo poeta escocês Robert Louis Stevenson (1850-1894). O impacto e alcance deste texto fantástico proporcionou várias adaptações, tanto para cinema quanto para televisão.

Tais narrativas fantásticas e situações reais começaram a operar sobre os significados nos trabalhos poéticos. O corpo operado, as partes internas do corpo. Ou seria da pintura? Os ossos, que não vemos, mas nos estruturam. O invisível do corpo tornado visível em pintura. Radiografia pictórica. Pintura que tem sintomas corporais expressados e não apenas símbolos partilhados. São dores físicas tratadas a golpes de pincel. Pincel que cura pela textura, signo plástico marcante das formas. Cores sóbrias em confronto com tons vibrantes sobre um fundo barroco, fazendo a imagem oscilar frente aos olhos.

Por mais que tenha que tratar do assunto escolhido, as noções de forma, plasticidade, materialidade soam muito mais alto que qualquer ideia de ilustração ou mesmo, figuração de um tema. É claro que conseguimos depreender uma figura do corpo a partir de uma imagem de osso do corpo humano. No sentido em que o todo é reconhecido pelas partes que o compõem. Mas, este é um trabalho que depende da ação do imaginário restante do corpo ausente na imagem de um único osso. Imaginar, antes de classificar, conceituar, nomear. Definir alguma coisa é reduzi-la à regras e

normas. Pretendia fugir o mais longe possível dos formatos científicos ou daqueles à serviço da ciência, encontrados, por exemplo, nos manuais de anatomia. Para isso, recorro ao modo expressivo, sentimental e, ao mesmo tempo, real e concreto, pois, a dor física me acompanhava em cada pintura.

Basicamente, no corpo os ossos tem função de sustentação, palavra esta que serve como título genérico para os trabalhos desta série (fig.3-4 e 5). Paralelamente ao significado mais direto do termo, trabalhei com a ideia de sustentação entre as camadas de cores. A cor é aplicada uma de cada vez, de uma fatura mais rala nos planos do fundo até chegar em uma camada mais densa, nos planos mais próximos da visão. Assim, penso, é possível a construção de um espaço pelos atos na pintura. Sinto as cores pulsarem em paralelo umas com as outras.

A pesquisa em poéticas visuais sempre aponta trilhas distintas durante os percursos que, muitas vezes, se imbricam, numa intersecção que transforma ainda mais um trabalho formatado e possibilita seus desdobramentos. Assim sendo, a série Cirúrgica é um desenvolvimento, uma continuidade da investigação iniciada nestas produções anteriores. Por isso penso que, nunca saímos do texto, da pesquisa, do trabalho quando realmente nos conectamos com ele na forma e conteúdo. Quero dizer, quando nos entregamos para o trabalho artístico, nos tornamos parte dele, continuamos por ele.

A obra, com todas as suas ambiguidades e contradições é a vida do artista colocada ali para que a veja. Mas, como assim, a vida do artista? Qual é a ligação entre os fazeres do atelie e os fazeres cotidianos? Um âmbito moral se instala como matriz para pensar como criar essa ponte entre arte e vida. Partilhar estas imagens de pinturas pintadas após contatos com as imagens de minha experiência dolorosa, com a imagem dos meus ossos lesados, fazem da experiência com a arte algo que coloca o que a vida não consegue responder em linguagem, em signo. O subjetivo (a experiência artística) que permite a fruição de uma capacidade (a percepção visual) que leva sentido ao mundo, fazendo-o existir perante os olhos(a obra).



Fig. 3. Rafael Lobo. *Sustentação X*. Óleo, pastel e papel. 45x63 cm. 2019.



Fig. 4. Rafael Lobo. *Sustentação VIII*. Óleo, pastel e papel. 45x63 cm. 2019.



Fig. 5. Rafael Lobo. *Sustentação IX*. Óleo, pastel e papel. 45x63 cm. 2019.

1.3 - Cirúrgica

Cirúrgica é o título do conjunto de criações produzidas entre 2020 e 2022. Cerca de vinte obras compõem a série, entre pinturas e esculturas, de distintas formas e dimensões. A palavra provém do latim *chirurgia*, que tem origem do grego *kheirurgia*, de *kheír*, mão + *érgon*, trabalho. Etimologicamente, significa trabalho manual, arte, ofício, no qual se usam as mãos para a sua execução. Como mencionado anteriormente, este interesse por imagens técnicas da medicina começou em 2019, após um acidente de trabalho, no qual ocorreu grave fratura do joelho esquerdo. Tive que ficar muito tempo na cama, semanas até recuperar algumas forças e voltar a caminhar. Nesse período, foram realizados exames de imagens da região traumatizada e elas começaram a despertar certa atenção. Foi a partir de uma radiografia que comecei a pintar as obras da série *Ossuário*, que antecede a produção artística em questão, imaginando uma radiografia pictórica.

Desde esse trabalho, o interesse por imagens médicas e situações cirúrgicas aumentou drasticamente. O que me levou a adquirir um livro sobre anatomia e histologia, como aqueles utilizados por estudantes de medicina. Na produção artística aqui analisada, continuo essa tentativa de intuir uma forma de apropriação da linguagem visual destes universos para o repertório da arte que pratico. Mas, partindo do referencial técnico, no caso a imagem já produzida no livro de medicina, para subvertê-lo ao seu limite representacional.

Neste sentido o estudo de imagens cirúrgicas retiradas da internet subsidia tal transgressão. Partes de corpos de pessoas anônimas queimadas, amputadas, deformadas. Imagens de corpos em processo cirúrgico, mutilados, abertos e suturados. Em suma a forma corporal destruída e arruinada. E o que sobra para esses corpos? O que resta do corpo após seu fim? Fragmentos, detalhes do que foi para o que será. Possibilidades imaginárias do após a morte.

Recombinado, rearranjado, refeito. Ou seja, imaginado. Os procedimentos práticos remetem aos exercícios de assemblagem, colagem, combinação. Além disso, minha pesquisa pretende analisar o caráter escultórico/pictórico dos materiais apropriados, sua materialidade e o simbolismo da cor vermelha, a cor que tenho poetizado em meu trabalho.

Materiais clássicos e estranhos da pintura e escultura. Gazes, esparadrapos, linhas e agulhas que os médicos usam para fechar feridas, a exemplo da obra *Ferida nº5* (fig. 6). Couro, cera, gordura animal e pelos do meu próprio corpo. Matérias estranhas misturadas, aglutinadas à tinta óleo, ao gesso ou à massa cerâmica. Tudo em busca do poder de formação da matéria.

E ainda, dentro do espectro das ideias apresentadas até agora, pretendo continuar com a pesquisa da presença das noções de corpo e figura humana nas imagens da arte, iniciada nos trabalhos anteriores. Trabalhar com as possibilidades de confusão entre corpo e figura, corpo e humano, figura e humano e as aberrantes corporeidades que podem emergir de tal aventura pelos submundos da forma. E finalmente, mesmo que seja descabida tal incursão, compreender pela minha arte os segredos da morte, pois, neles a vida talvez encontre esclarecimento. Imagem e morte, arte e morte, vida e arte completando-se em coexistência, correspondendo-se para transformar o que existe e resiste às forças ocultas da natureza.

Acreditando poder oferecer alguma contribuição válida ao “Mundo da Arte”, só o poderei se minha obra resultar em uma espécie de instauração de sua existência enquanto singularidade. Não que minha arte e as demais do gênero estejam desligadas dos outros mundos possíveis. Mas, acredito ser muito difícil a relação entre arte e sociedade, principalmente se pensada na atualidade da contribuição artística para uma espécie de descolonização e descentralização do sentido das artes. Penso ser um equívoco apressar-se em criticar sem conhecer bem o que se critica.

Neste sentido, enquanto faço meu trabalho almejo menos influenciar o imaginário coletivo do que o meu próprio. Entretanto, não sei como chegar a essa compreensão a não ser chegando, tentando, formando e transformando coisas em coisas poetizadas e poetizáveis. Saber transformar em arte é uma habilidade que leva muito tempo de aprendizado. Necessita que se aprenda a cuidar de um moribundo ou alguém perto da morte, mas que se ajuda a viver um pouco mais e um pouco mais (a pintura, por exemplo). Até que ela começa a cuidar de você, a se tornar mais jovem por ter sugado suas energias durante o tempo em que cuidou dela. Assim estão se tornando minhas obras para mim enquanto elas me olham.



Fig. 6. Rafael Lobo. *Ferida nº 5*. Óleo, sangue, couro, tela, linha, gaze e band-aid. 30x40 cm. 2020.

Assim, continuo a tentativa de transformar nos limites da forma, encarar as possibilidades de figurar o negativo corporal, pela própria forma. Dito de outra maneira, provocar as formas até sua transgressão, para que se

movimentem em direção ao excesso/falta de forma, à informalidade. Transformando a figura humana idealizada pelo cânon da tradição europeia; indefinido a partir do definido. Deformando a partir da forma referencial (ideia de figura humana), que se junta, que se mistura caoticamente com outras formas figurativas. O informe pode ser uma espécie de poder ou força oculta das formas que, uma vez provocado, não permite mais uma definição final de coisa alguma. Ou uma abertura, um corte por onde saem e entram formas nas formas até sua deformação.

Ferida trágica é um conceito do filósofo Friedrich Nietzsche que colaborou com o pensamento originado dos trabalhos. Segundo ele a tragédia é uma forma de vida marcada pela recusa de uma postura ingenuamente otimista, satisfeita e conformada com um ideal de felicidade individual e social, reduzida a conforto, segurança, ausência de dor e sofrimento. Mas, a ferida aqui, na minha poética, é objeto da própria representação, que deseja apresentá-la como obra visual, como em *Ferida n° 9* (fig.7).



Fig. 7. Rafael Lobo. *Ferida n° 9*. Óleo, sangue, tela e linha. 25x37 cm. 2020.

Pois, há uma visão de uma espacialidade pulsante, na imagem do detalhe que se forma quando furo ou rasgo a tela. Uma imagem grotesca do corpo, abertura cruel, desproporção da carne. Estranha fascinação que exerce no olhar que se atenta a morfologia de qualquer caos da matéria. Maneira, também, de ser paradoxal, que pode ser entendido como a insubordinação material contra a padronização formal.

Considero, dessa maneira, as relações entre arte e dor. Há uma união misteriosa entre beleza e dor, que resulta em um tipo de imagem ambígua. Existe muito material sobre o tema, mas boa parte dos trabalhos não fez mais do que considerar esta relação em seu aspecto, meramente, negativo. Ou premissas equivocadas, idealistas para julgar a materialidade das coisas. Contudo, penso que devemos ter cautela antes de deliberar conclusões tácitas.

Penso que, as expressões artísticas que lidam com a dor corporal ou com a ideia da morte, não almejam apenas criar uma imagem oposta à da beleza. A feiura do mundo e do corpo tem sua forma própria de existência. Os espaços interiores, as profundezas, as margens, o submundo do corpo que negamos à percepção, que distanciamos do olhar, limitando-o em conveniências e padrões. Não se trata apenas de uma oposição ao *pathos*, ao prazer estimulante, mas sim de se aproximar de outra concepção de mundo. O *bathos* da retórica clássica, o rebaixamento de tudo aquilo que foi elevado demais pela idealização.

Expor essas obras, como a pintura denominada *Ferida nº 10* (fig. 8) é disponibilizá-las à simbolização. Adquirindo presença psicológica real, mesmo que desproporcional, contra qualquer redução surreal que se possa fazer a respeito delas. Só recebendo estas imagens, sendo provocados por elas é que podemos conhecê-las. Importa que elas sejam recebidas por espectadores participantes do processo criativo e que partilham suas emoções, por mais inquietantes que pareçam, tornadas experiência estética.



Fig. 8. Rafael Lobo. *Ferida nº 10*. Óleo, tela, gesso e linha. 80x100 cm. 2021.

Capítulo 2—Corpo, Imagem, Matéria, Forma, Pintura e Grotesco

O meu interesse em compreender a distensão entre corpo material e cultura imagética, no campo das artes visuais, me leva a considerar minhas obras artísticas como objetos de pesquisa e, a partir delas, pensar sobre questões de presença e representação nas visualidades. Não sei bem qual foi o momento decisivo, mas, interpreto meu programa de arte a partir de noções expandidas de corpo, imagem, matéria e forma. Vagando pelos subterrâneos do imaginário, as visões do monstro interior me conduziram ao universo de formas informes e grotescas que povoam meu próprio corpo. Mas, antes,

habitavam o corpo da obra. É este corpo da obra, *corpo-pintura*, que pretendo levar a fundo para depois trazer à frente e apresentar as matérias, as formas e mesmo as figuras que conduzem à sua presença. E trabalhá-las com a cor vermelha, o vermelho sangue, cor da carne que pretendo dar a ver. Uma cor que, penso, age por suas propriedades físicas e simbólicas, ligada a uma ação e um pensamento que visam à expressão de uma forma. Não visio uma harmonia tonal entre cores claras e escuras, mas, faço tentativas de trabalhar, a partir do núcleo interior da cor, o seu timbre². Sua ondulação cromática, sua vibração no espaço do quadro. Consciente e inconscientemente.

O imaginário do ocidente, no qual foi criada a própria ideia de arte, é caracterizado por persistentes imagens do monstruoso. Estranhas criaturas que provocam, em minha opinião, entre outros afetos, fascínio e medo por designar aquilo que não reconhecemos em nós, mas que nos constitui enquanto parte da “natureza”, que neste contexto, significa percepção das formas biológicas relevantes (e, portanto, naturais). Aparentemente, parecem ter o mesmo tipo de existência das formas dessa natureza que imitam, mas, instauram presenças que se diferenciam, radicalmente, da mesma. Pode ser também, compreendida como uma radicalização da forma do corpo humano, uma exageração como gesto, como movimento de radicalização do antropomorfismo. Uma metamorfose da forma corporal em caos corporificado. Aquilo que é, penso eu, o que podemos chamar de informe. O que existe antes do reconhecimento da forma e do qual ela deriva. Informe que representa uma deformação das semelhanças, do visível e do dizível. Mundo sem chão. Então, no buraco vejo a entrada da caverna.

Grotesco, do italiano *grotta*, quer dizer gruta, caverna. Ateliê-Caverna, sítio paleolítico, primeira morada e atelier de seres humanos que, de alguma forma enigmática, já criavam imagens, contrariando qualquer teoria evolucionista. Lugar de penumbra, de submersão na pintura para desvendar e trazer à luz formas e seres imaginários, metáfora e ideia para a minha prática pictórica. Pintura densa, óleo misturado com cera ou gordura que permite profundidade e volume, fazendo as figuras se confundirem com o fundo. O óleo tem uma capacidade expressiva intensa, a meu ver, e permite que minhas

² Uma distinção entre cor tonal e cor tímbrica pode ser encontrada no livro de Gillo Dorfles, *O Devir das Artes*, 1992, pág. 75.

figuras exprimam e imprimam ambiguidades bem específicas, muito diferentes das imagens impressas que lhe servem como uma das primeiras referências (refiro-me aqui, mais especificamente, às pinturas da série Grottesca). Matéria pictórica e imagem fundem-se na superfície: *imagem-tinta*. Imagem e tinta correspondendo às noções de corpo e pintura. A carne do corpo sendo formada pela matéria pictórica. Que faz ver a pintura, do meu ponto de vista, como pintada, materializada, encarnada pelos gestos energéticos, pelas forças produtivas emitidas do corpo do artista.

Como não me interessa re-apresentar nenhum objeto pelo ilusionismo mastigado da mimese (de certa forma o que faço é mastigar o objeto identificável pela bela forma), a pincelada, a marcação, o golpe na superfície são acontecimentos muito importantes. O ponto de vista em questão não é lógico, creio, penso que é um ponto de vista mais antropológico ou, melhor ainda, metamórfico. Pois, pretendo que estes gestos de fazer, estes modos de pincelar, de espessar, de atacar, de modificar as estruturas da visão, de transformar as formas reconhecíveis sejam vistas e sentidas na obra e nas imagens geradas pela obra. Quero que sintamos, nós, a materialidade da tinta arrastada pelo pincel, em seu atrito com a superfície da pintura. O escorrimento, o derretimento dos materiais para obtenção de formas deformantes. A disputa pelo espaço, entre matéria e forma. E a estruturação do espaço pela cor.

Estranho temperamento do olho, que não se conforma com qualquer objetividade do que é visto. Visão essa que traz algo de volta, mas transformado, como essa inquietante transfiguração da tinta em carne. Pintura essa que, como grande parte da pintura artística, investe na imaginação como caminho para uma experiência estética crítica da realidade e da concepção estandardizada do corpo na cultura.

Na mesma trilha, estão alguns objetos combinados (esculturas, ainda, de certo modo) que tenho feito. Nestes trabalhos, sinto que a materialidade da forma corporal aparece mais tangível, por serem mais palpáveis as texturas, erosões, deformações em seus corpos. O apetite do meu olho aumenta. Desejo tocar na obra com as mãos. É, a meu ver, uma transição da tela para o espaço, uma mudança de sentido e de visão sobre o envolvimento na produção das obras. Envolvimento com um espaço invisível, com o entorno, o

redor incorporado pela forma escultórica que, no seu tempo, penetra esse espaço, conferindo-lhe outra espacialidade. O objeto no espaço parece conferir significado singular ao mesmo. Significado ausente antes da presença do corpo da obra.

2.1 – Entendendo o grotesco

A teorização ulterior à produção artística foi iniciada com a pesquisa sobre a *Domus Aurea*, palácio romano construído no século I depois de Cristo, durante o império de Nero, em especial sobre as pinturas e esculturas encontradas durante escavações de suas ruínas subterrâneas, em fins do século XV. Algumas pinturas afresco e estátuas foram encontradas no local. Até onde se sabe, as ruínas foram descobertas por acaso, em 1488, quando algumas pessoas encontraram buracos no *Colle Oppio*, jardim construído sobre as tais ruínas. Após a morte do imperador, o palácio teria sido parcialmente utilizado, por Tito e Trajano, governantes sucessores de Nero. Como era costume no antigo império, o sucessor destruía tudo que fora erigido pelo seu antecessor, tudo que pudesse envergonhar ou rebaixar o império. O gigantesco palácio foi soterrado para construção, primeiro, de termas e casas de banho e, posteriormente, do jardim *Colle Oppio*. Por isso, o que restou do palácio foram algumas salas subterrâneas, cujo teto e paredes apresentavam muitas pinturas. Tais imagens pictóricas representavam espécimes híbridos, corpos que combinavam as formas humanas com as de outros animais e vegetais. Descritas como *grotteschi*, essas imagens influenciaram diversos artistas do Renascimento. (fig. 9-10 e 11).



Fig. 9.



Fig. 9-10 e 11. *Pinturas grotescas nas ruínas da Domus Aurea (detalhes)*. Século I d.C. Fonte: <https://tendimag.com/tag/domus-aura/>

É o caso de Leonardo Da Vinci (1452-1519) com seus desenhos de *Cabeças Grotescas*, realizados por volta de 1502 (fig.12) e, especialmente, Hieronymus Bosch (1450-1516?) com obras menos convencionais que misturam criaturas demoníacas, seres monstruosos e paisagens sobrenaturais (fig.13).



Fig. 12. Leonardo Da Vinci. *Desenhos de Cabeças Grotescas*.



Fig. 13. Hieronymus Bosch. *O Juízo Final* (painel central). 163x127 cm. 1482.

E continuaram a inquietar artistas posteriores, como ficou evidente na obra do pintor e gravador espanhol Francisco de Goya (1746-1828) em suas séries de gravuras *Caprichos*, de 1799, *Desastres da Guerra* de 1810-1814 e nas suas *Pinturas Negras* (fig.14).



Fig. 14. Francisco de Goya. *Sabá das Bruxas*. 43x30 cm. 1798.

As chamadas vanguardas artísticas do século XX, sobretudo no realismo, simbolismo e surrealismo, influenciam-se pelo grotesco nas suas representações do sonho, da loucura ou da morte. Voltando-se radicalmente contra a ideia tradicional do conceito de Belo, que lhes parecia artificial, ingênua e ultrapassada.

Na arte contemporânea e atual, inúmeras manifestações do fenômeno aparecem em diferentes meios de produção de imagens. Por exemplo, na produção artística de Hans Bellmer (1902-1975), podemos ver, em esculturas, pinturas e fotografias, esta imagem do corpo fragmentado. Suas bonecas em tamanho natural se apresentam como labirintos corporais, estranhamente, biomórficos (fig.15). Para ele, a imagem do corpo é imaginária, permeada por estados psicológicos.

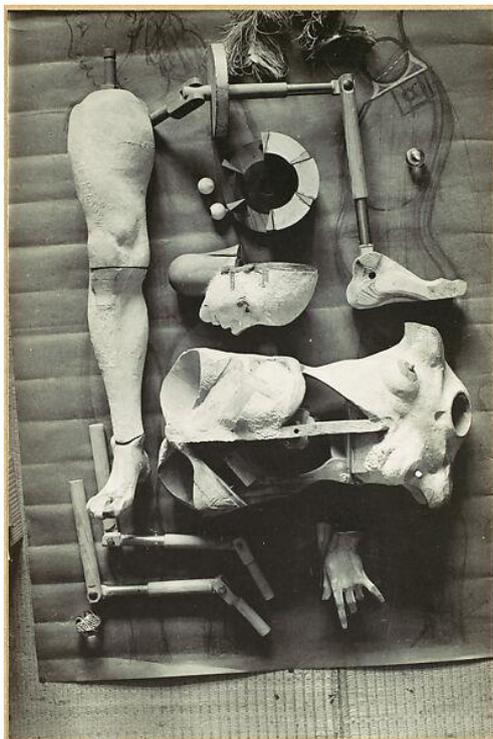


Fig.15. Hans Bellmer. *A Boneca*. 117x78 cm. 1933-36.

Como se a anatomia fosse desenhada por traços subjetivos, da memória e da imaginação. Em um dos trabalhos mais impactantes que conheço, chamado de *Fantasia da Compensação*, o artista brasileiro Rodrigo Braga (1976-) coloca, forçosamente, o animal e o humano em estado de equivalência material e simbólica (fig. 16).



Fig. 16. Rodrigo Braga. *Fantasia da Compensação*. Fotografia digital. 2004.

Como um legítimo corpo grotesco, o artista incorpora em seu rosto partes do focinho, as orelhas e a pele ao redor dos olhos de um cão da raça *rottweiler*. Através de procedimentos cirúrgicos aliados com modelagem, combinação e efeitos de edição fotográfica, Braga se torna uma espécie de “lobisomen-frankenstein”, como em um conto fantástico de horror.

Um sentimento de negação de si, quase absoluta, está no trabalho, também fotográfico do artista espanhol David Nebreda (1952-). Dito esquizofrênico, essa condição seria o ponto de partida para sua experiência com a produção de imagens, nas quais o seu corpo é matéria e forma, expressão e conteúdo da expressão. Esta é violência contra o próprio corpo (fig. 17).



Fig. 17. David Nebreda. Autorretrato.

Em outras imagens, seus dejetos e secreções corporais são manipulados e arranjados para serem modelos de fotografias que denotam repugnância, aversão, nojo, terror. A escatologia, entendida como gesto de expurgo através dos orifícios terminais do corpo, é evidente nos conteúdos de suas experimentações. E se cortando com lâminas afiadas ou se queimando com velas e cigarros, inaugura outros buracos, outras saídas.

Cabe aqui mencionar, mesmo que brevemente, o conceito de *abjeto*, como reformulado pela psicanalista Julia Kristeva (1941-), que se origina da repressão originária, da divisão inaugural, acontecimento que antecede o aparecimento do eu consciente. Nem um sujeito e nem um objeto, o abjeto seria uma manifestação do que há de mais brutal, mais primitivo em nós. Do horror do ser em sua gênese material. Segundo a pensadora:

A abjeção de si será a forma culminante dessa experiência do sujeito ao qual é revelado que todos os seus objetos repousam somente sobre a perda inaugural fundante de seu próprio ser. Nada melhor do que a abjeção de si para demonstrar que toda abjeção é de fato reconhecimento da falta fundadora de todo ser, sentido, linguagem, desejo. Passa-se sempre muito rápido pela palavra “falta”, e a psicanálise hoje em dia só retém dela o produto mais ou menos fetichista, o “objeto da falta”. Mas, caso se imagine (e deve-se imaginar, pois é o trabalho da imaginação que aqui é fundador) a experiência da falta mesma como logicamente preambular ao ser e ao objeto – ao ser do objeto –, então se compreende que seu único significado é abjeção, e, com ainda mais razão, abjeção de si. (KRISTEVA, 1980, pág. 5)

Como referências principalmente para as pinturas da série *Grotesca*, teço uma aproximação com as obras do pintor Francis Bacon (1909-1992), pelo uso que fazia da fotografia fisionômica, como modelo para pintar, e com o tipo da figuração que produzia. A imagem de sua pintura nomeada *Figura com Carne* (fig.18), que conheci através de uma reprodução fotográfica de um livro, sempre me causou impacto. Choque que me perturbou os sentidos e me colocou a trabalhar, em busca dessa figuração que distorce a figura humana, que a trata como ser em mutação. Recentemente, tive a feliz oportunidade de ver presencialmente algumas de suas obras, expostas em um museu brasileiro. O que confirma sua forte influência em minha pintura.



Fig. 18. Francis Bacon. *Figura com Carne*. Óleo e tela. 129x122 cm. 1954.

O caráter expressionista da pintura de Iberê Camargo (1914-1994) é outra influência importante, muito revisitado durante a produção das obras da série *Ossuário*. Tive a oportunidade de ver bem de perto as pinturas de Camargo, o que aumenta sua influência em minha prática pictórica (fig. 19).



Fig. 19. Iberê Camargo. *Fantasmagoria IV*. 200x236 cm. 1987.

Também, Chaim Soutine (1893-1943), pintor expressionista da Escola de Paris, cuja pintura parecia ser feita esfregando pedaços de carne crua na tela, me causa forte impressão, que se incorpora, informalmente, em minhas pinturas (fig. 20). Além disso, ao que me parece, exercera, também, influência em Bacon, que teria refinado a imagem da carne em Soutine. Vale lembrar que, este último, realizara sua produção pictórica mais relevante antes da Segunda Grande Guerra e Bacon, após o término do conflito. Certamente que, uma análise mais aprofundada sobre a relação estética e informal entre Bacon e Soutine demandaria uma pesquisa à parte, por isso, acho prudente encerrar esta breve analogia.

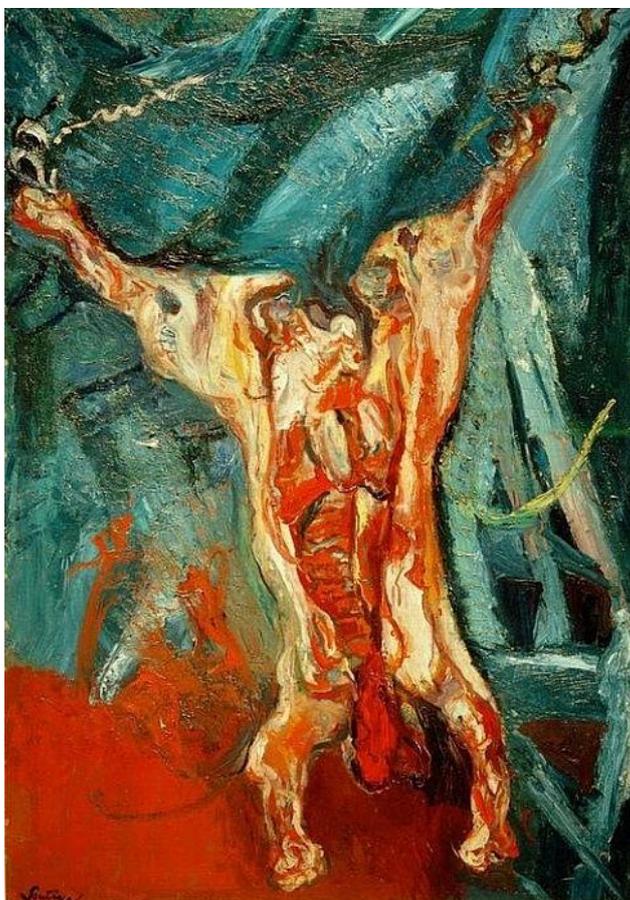


Fig. 20. Chaim Soutine. Carcaça de Carne. Óleo sobre tela, 1925.

As propostas de esculturas como as do artista americano Bruce Conner (1933-2008), que cria bonecos horríveis sentados em bancos ou cadeiras velhas, são o tipo de obra tridimensional que me atormenta os pensamentos. Algumas parecem múmias cadavéricas combinadas com mobiliário moderno.

Objetos que poderiam ser objetos de um cenário de filme de terror (fig.21).

Outro artista americano que extrapola sua prática pela tridimensionalidade escultórica, com um peso crítico gritante contra a sociedade que sai de suas produções é Edward Kienholz (1927-1994). Trabalhando sempre com sucata, recicle e refugo propõe uma visão do avesso dos vários aspectos da vida moderna. Através de suas montagens e instalações exprime imagens de um mundo *bad, dirt, funk*, caótico em todos os sentidos (fig.22). Foram tendências eficazes no sentido contrário ao que movimentos como a *Pop Art* e a *Minimal Art* propuseram em seus programas, que foram muito mais considerados, por artistas e críticos, que essas correntes subversivas. Curioso perceber que estes últimos artistas citados, todos eles de alguma maneira lidam com a questão da morte ou do fim, seja da arte, seja do sentido ou da vida sem sentido.



Fig. 21. Bruce Conner. *Child*. Assemblage. 1959.



Fig. 22. Edward Kienholz. *John Doe*. Escultura Combinada. 100,3x48,3x79,4 cm. 1959.

Certo “barroquismo” atravessa minha figuração, com desproporções e excessos presentes nos corpos representados. O intelectual russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), considera que “o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso... são sinais característicos mais marcantes do corpo grotesco.” E continua dizendo que “no grotesco, o exagero é de um fantástico elevado ao extremo, tocando a monstruosidade.” (BAKHTIN, 1987, pág. 265).

Bakhtin dedica todo seu livro ao estudo da obra de François Rabelais³, considerado por ele como um dos maiores escritores europeus, ao lado de Shakespeare e Cervantes. É em Rabelais que Bakhtin encontra as mais exemplares imagens do corpo grotesco: teratologia, obscenidades, ditos populares, as festas de praça pública, os banquetes. Praticamente, todas as imagens corporais grotescas figuram em sua obra, em seu romance satírico *Gargantua e Pantagruel*, que narram aventuras de dois gigantes que perambulam pela Europa medieval promovendo os mais fabulosos absurdos

³ François Rabelais (1483-1553). Foi um escritor, padre e médico francês do Renascimento. Usou o pseudônimo Alcofribas Nasier, um anagrama de seu próprio nome. Seu mais conhecido romance é, em minha opinião, *Gargantua e Pantagruel*.

comportamentais. Explorando as formas do conto de lendas, da farsa e textos da antiguidade, Rabelais extrapola por seu jeito mordaz e desregrado, ao menos em seu tempo.

Outra contribuição importante para esta pesquisa chega do filósofo Omar Calabrese (1949-2012), do seu livro *A Idade Neobarroca*, no qual analisa as estranhezas e metamorfoses pertencentes às imagens na cultura contemporânea. Percebe, com grande propriedade reflexiva, como revistas em quadrinhos, desenhos animados e jogos de videogame são meios difusores de imagens dos monstros na atualidade. Segundo o pensador:

Daqui o grande princípio fundador da teratologia, ou ciência dos monstros: basear-se no estudo da irregularidade, ocupar-se da desmesura. E, de fato, os monstros, em quaisquer descrições, da Antiguidade até nossos dias, são sempre excedentes ou excessivos, em grandeza ou pequenez: gigantes, centauros, ciclopes; anões, gnomos, pigmeus; com muitas partes em falta: gastrópodes, isquiópodes, etc. A perfeição natural é medida média e aquilo que dela ultrapassa os limites é “imperfeito” ou “monstruoso”. (CALABRESE, 1988, pág. 106).

A presença do monstro, das imagens de monstruosidades da natureza nas artes é muito antiga. Partindo da leitura de uma boa tradução do poema épico *Teogonia*, de Hesíodo tive contato com inúmeras figuras que representavam as entidades divinas para os gregos antigos. Figuras como os gigantes gerados por *Terra* e *Céu*, monstros como os assombrosos *Briareu* e *Giges*, que possuíam cem braços e cinquenta cabeças! Descrições como esta são as que dão densidade mística às fabulas cantadas no poema.

Outra contribuição, veio do épico *A Odisséia*, atribuído a Homero, no qual foram descobertas outras personagens que eram monstros e um deles, o gigante *Polifemo*, vivia dentro de uma caverna. O anacronismo desse fenômeno nas artes me permitiu fazer ligações com os mitos antigos, encontrando imagens e narrativas pertinentes ao contexto da minha pesquisa em poéticas visuais.

Uma das mais interessantes é a história de *Teseu no labirinto do Minotauro*, monstro com corpo de homem e cabeça de touro, forte e feroz, alimentado com carne humana, era mantido em um labirinto, construído por Dédalo, tão habilmente projetado que era quase impossível sair. Na narrativa mítica, o herói Teseu recebe uma espada e um novelo de Ariadne, sua amante, para se guiar e conseguir sair do labirinto, caso vença a criatura que vive em

seu interior. Uma vez no centro da casa do monstro, mata a aberração, decepa sua cabeça e oferece seu sangue aos deuses. Depois, foge com Ariadne e a abandona, sozinha em uma ilha. Uma bela narrativa mítica, inclusive, para a situação da Pintura (e da própria Arte em geral), presa a um labirinto de possibilidades e caminhos, mas que tem de se firmar como arte.

A pesquisa teórica possibilitou o encontro com algumas referências científicas do que chamo “cultura grotesca brasileira”: o estudo do cientista dinamarquês Peter Wilhelm Lund (1801-1880), que é considerado o pai da paleontologia brasileira, o ramo científico que estuda as formas de vida existentes em períodos geológicos passados, a partir dos fósseis. Lund se mudou da Dinamarca para Minas Gerais, por volta do ano de 1833, época em que fazia escavações nas grutas da Lapinha, no município de Lagoa Santa, próximo a Belo Horizonte. Entre suas principais descobertas figuram o chamado *Homem de Lagoa Santa*, habitante da região a mais de dez mil anos, além da *preguiça gigante*, do *cachorro das cavernas*, do *tigre dente de sabre* e muitos outros grandes animais já extintos. Acompanhemos, nessa passagem, na qual o cientista descreve os detalhes, com grande precisão, de uma de suas descobertas, o *Megalonix*, um tipo de bicho-preguiça gigante que existiu a milhares de anos no território brasileiro:

O *Megalonix* constitui um gênero distinto de animal. Seu corpo tem formas ainda mais pesadas e maciças; a conformação das patas anteriores e posteriores e a mesma que no *Megatherium*, mas, diferenças notáveis existem na estrutura da cabeça e, principalmente no número, forma e colocação dos dentes. Tem o *Megalonix*, cinco dentes no maxilar superior e quatro no inferior. Estes dentes são cilíndricos, achatados, um pouco curvos no sentido transversal e longitudinal e implantados obliquamente na maxila. O plano de trituração é um pouco escavado e o rebordo apresenta uma incisão em uma das extremidades. O último molar da maxila inferior tem forma complexa, parecendo constituído por dois dentes soldados um ao outro. (MATTOS, 1939, pág. 138)

O homem seria, pois, o animal perfeito, porque anda ereto e senta-se. Pode ser o único a deitar de costas. Mas, todas as espécies de seres da natureza são formadas pelas mesmas partes e em virtude dos mesmos princípios. Pássaros, peixes, homens, cães, porcos tem uma impressionante semelhança e correspondência entre as partes. Pode ser que, em meio à diversidade o mundo animal seja um só.

2.2 – Pintura e forma. Corpo e imagem

Para mim, a pintura é uma atividade de formação. Formação de um corpo e de uma imagem de corpo. Quando pensada, refletida, é, também, ideia de corpo, projeção de corpo. Ideia que tenho de realizar, de materializar em uma deformidade. Em uma obra que me possibilita ser o sujeito da experiência com a informalidade material que deu origem a todas as formas do mundo. Talvez, porque a noção de mundo seja uma das primeiras que formulamos em nossas existências. Temos que pertencer ao mundo e temos que ter um mundo gravado, impresso em nós para podermos existir no espaço e tempo.

E este mundo visual que tento executar poeticamente é o que refaz o sentido do mundo ordinário, tornando-o possível para minhas obras artísticas. Um mundo imaginário, no qual a forma está sempre se refazendo em transgressões, aberrações, mutações de si mesma. Um mundo cuja existência só pode se tornar acessível e possível por meio de operações e significações profundamente implicadas com os processos de fazer das minhas obras. Um mundo que volta, figurativamente falando, à era da forma como um símbolo antes de sua consciência como um conceito.

Do meu ponto de vista, meu trabalho artístico baseia-se em extrapolar graficamente, em interferir pictoricamente, em deformar poeticamente, mais um pouco, a dimensão incerta da minha experiência com arte, produzindo objetos plásticos que possibilitam revisitar a experiência com o corpo da obra, com seus processos de feitura, de comportamento para desfigurar uma imagem idealizada da figura humana, sobretudo.

Por isso penso ser importante estar com a obra, estar em sua companhia no ateliê, convidá-la para um café amargo com pão de queijo mofado e doce de leite azedo. É a única maneira de capturar o instante de instauração desse corpo grotesco que denomino obra. Pronto, já estou novamente nos domínios da imaginação, da ação de fazer imagens das coisas experimentadas que, neste caso, é a partir deste discurso sobre o entendimento da minha poética e a duração da minha experiência de tempo, aquele necessário para fazer uma pesquisa em arte. Tempo este que, na minha experiência é, também, pela via historicista, resgate do passado primitivo do olhar, do que estava inclusive, aquém da dominação da linguagem

e do conceito. Resgate e reformulação do mundo animal, imaginando corpos monstruosos de seres fantásticos que viveram em eras longínquas, muito antes da humanidade. Por mais irrelevante que isso seja.

Minha imaginação se torna, então, matriz de um processo de produção de imagens desviantes, que trabalham na diferenciação e, principalmente, na deformação da representação em arte, como materializado na pintura *Minotauro* (fig.23). Imagens que, por mais feias, estranhas ou aberrantes que sejam, têm a árdua tarefa, em meu trabalho artístico diário, de desencadear um regime de excentricidade máxima delas mesmas. Para perturbar, mais uma vez, os bons modos, as belas formas que ainda tendem a definir o que a arte é: uma reconstituição bondosa das semelhanças do mundo apreendido pelo inteligível e pelo sensível humano.

E meu imaginário que, principalmente, colabora na materialização de formas do corpo que pretendo figurar, ou melhor, desfigurar em minhas tentativas de poetizar a matéria e dar-lhe uma identidade, um sentido, que seja uma obra artística. De acompanhar o processo de metamorfose do informe em forma, da matéria em obra. Pensar, pela via do meu trabalho artístico, a informalidade como algo expressivo dentro da realidade.

Imagino ver a morte da lagarta dentro do casulo até ela virar borboleta e sair voando sem rumo. Se nós os humanos também não temos rumo certo, os caminhos ocultos pelos quais nossa decadência material trabalha são ainda mais desconhecidos. E acredito que isso, também, é o que horroriza uma forma, seja de arte ou de vida.



Fig. 23. Rafael Lobo. *Minotauro*. Óleo, cera e tela. 50x 60 cm. 2018. (da série Grottesca).

Estou esforçando-me para existir, em um contexto contemporâneo no qual as possibilidades de se definir arte e artista extrapolam qualquer limite conceitual ou histórico. Num sistema que tende a digerir cada vez mais rápido os modos de expressão dos artistas, tornando sua arte ou da moda ou fora dela. Um pluralismo como imposição do presente multifacetado, alterado, constantemente, por imagens de todo tipo, coloca-o em diferentes meios e

modos de expressão e comunicação de sua poética. Já não se faz necessário ao estilo de um artista seguir os rumos únicos da história de qualquer grupo, movimento ou tendência artística.

De minha parte, não sinto uma ligação vital com a sociedade e suas demandas econômicas, políticas, morais. Não sinto que minha arte executa qualquer função necessária na vida da sociedade. E não busco assumir funções de outras atividades do ser humano, ou seja, da religião, da filosofia, da ciência e assim por diante. Por mais que, por exemplo, fazer arte que se diz política, tecnológica, social não diminua seu caráter artístico. Pois, creio que todas estas e outras atividades carregam um valor de arte. Como a retórica, gramática ou a geometria, que foram artes para os antigos.

Retiro-me para dentro de mim, para imaginar, sentir, pensar e busco dar materialidade aos meus próprios estados de subjetividade, expressando e não me importando se tal expressão se converte em comunicação. E o que me importa neste *expressar* é a realização da obra por fazer. E após ser feita, torna-se o sujeito verdadeiro da minha poética. Poética que é, para mim, atividade de formação desse sujeito-obra.

A pintura foi um grande veículo da história da arte, com uma longa jornada de conquistas e derrotas, ápices e decadências. Como demonstra o filósofo e crítico Arthur C. Danto (1924-2013), em sua tese do fim da arte (também entendida como o fim da pintura), ao dizer que a intenção interior da história da arte teria chegado a uma definição filosófica de si mesma, pelo viés do pensamento hegeliano⁴. Segundo os termos do próprio pensador:

Em minha própria versão da idéia de “o que a arte quer”, o fim e a concretização da história da arte é a compreensão filosófica do que a arte é, uma compreensão que é alcançada da mesma forma que compreendemos cada uma de nossas vidas, quer dizer, a partir dos erros que cometemos, dos caminhos errados que tomamos, da imagens falsas que abandonamos até aprender em que consistem nossos limites e, então, vivermos dentro desses limites. O primeiro dos caminhos falsos foi a íntima identificação da arte com a representação visual. O segundo foi a estética materialista de Greenberg, na qual a arte se afasta do que torna convincente o conteúdo pictórico, ou seja, da ilusão, para as propriedades materiais da arte, que diferem essencialmente de meio para meio. (DANTO, 2006, pág 118).

⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Foi um filósofo, um dos principais expoentes do Idealismo na Filosofia Germânica. Sua obra *Fenomenologia do Espírito* é tida como um marco do pensamento moderno. Todavia, para mim, seus *Cursos de Estética* são mais proveitosos.

Gostaria de chamar a atenção para a expressão “imagens falsas”. Certamente que vivemos uma *moda das imagens*, uma profusão exacerbada de fantasmas dos mais variados tipos. Atuando como uma espécie de narcótico, descontrolando nossa atividade visual e comprometendo a imaginação e significação. E esse *homo videns* atual é, ao mesmo tempo, modelo e lugar das imagens. Como uma personagem de cinema, cujo efeito de presença de seu corpo se dá como pura imagem. Ele não controla as imagens; ele é um lugar de produção de imagens.

Para Platão, a imagem é, ontologicamente, falsa, um falso *eido*, sem vigor do Ser para ser, realmente, pensado. Se a imagem não tem uma essência, ainda pode ser o efeito da *techné*, de uma habilidade que registra os fenômenos, imitando-os. Daí, a confusão platônica entre imitação e imagem. Platonismo que não considerava a distinção entre o simples fazer manual de um fazer plástico. Para ele, aparentemente, uma cama é igual uma escultura, do ponto de vista do fazer. Outra limitação de seu pensamento sobre arte.

Anteriormente, falei da *imagem-tinta* como *corpo-pintura*. Talvez, seja prudente falar um pouco mais a respeito. Enquanto pinto, vejo que a imagem está de algum modo, em meus pensamentos, encarnada na tinta que, por sua vez, incorpora a imagem que, de outro modo, lhe dá o estranho poder de corporificar ou, melhor colocado, possibilidade de figurar, de imprimir corpo e figura de corpo pela matéria. Formar a Figura pela matéria informe. Estes processos de encarnação e incorporação, etapas no processo de formação, transformam a imagem em carne, figurada pela tinta da pintura e seu conteúdo material. Um fantasma que se funde com um corpo. Pigmalião sendo revisitado.

Não tenho a intenção de limitar as imagens contidas em minhas obras plásticas a uma aparência semelhante, ou seja, interpretá-las apenas como figuração, quando emergem de uma sensibilidade diferente do meu olhar voltado para as obras. Persigo um caráter figurativo em muitas das minhas obras e, ao mesmo tempo, fujo da figuração em sua acepção canônica. Não pretendo produzir pinturas e esculturas que concluam apenas imagens figurativas ou eidéticas, como tradução em figura. Quando faço um detalhe ou fragmento de corpo na tela, por exemplo, sinto que tal imagem ínfima do corpo advém de uma sensibilidade diferente do olhar comum. Sinto que provém de

uma vista em profundidade, que encontra formas mais abstratas que figurativas. Uma amostra da figura do corpo, um embrião formal que denota um corpo inacabado, que nunca irá traduzir-se em figura definitiva. Esta fenomenologia da instauração pictórica é uma espécie de conversão da matéria da pintura em uma forma corporal, o “corpo-pintura” que tenho tentado produzir.

Em sua batalha de inversão do platonismo, o filólogo e pensador Friedrich Nietzsche (1844-1900) sustentava que “somos inteiramente corpo, e nada mais. A alma é apenas uma palavra para designar algo do corpo”. (NIETZSCHE, 2011, pág.34). O filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (1953-), que fala da pintura entre filosofia, história e psicanálise, traz uma grande contribuição ao pensamento que formulo a respeito da minha prática com as questões da pintura. Diz ele:

Perfazer a pintura; fazê-la ir até o fim. Isto significa, antes de tudo algo como sua implicação no ideal: pintura adequada à sua idéia, a seu projeto, a seu dispositivo, mesmo a seu algoritmo. Seria ali uma perfeição, digamos, platônica ou, diversamente, pitagórica. Houve outra, não menos mítica desta feita ovidiana, poder-se-ia dizer, e que supunha a perfeição da pintura como o acontecimento de sua metamorfose; como se ela fosse requisitada a se tornar o que representava, a se perfazer em corpo. (DIDI-HUBERMAN, 2012, pág. 105).

Essa metamorfose seria causada pela força de um fulgor, espécie de acontecimento pictórico furioso que causa uma fratura, uma ferida, uma abertura que divide os ideais formais da pintura vista pelo olho da tradição. Muito provável que este fulgor esteja, essencialmente, ligado, às forças, desejos, intuições e pensamentos de um artista em processo com sua obra. Estes sintomas acabam por atingir a imagem de figura que é vista, em algumas de minhas obras, fragmentada, dividida, sem identidade. Que não poderia dizer “eu sou”, pois, ainda falta ser terminada para permanecer. Causando negação, estranheza, desgosto. Sentimentos descobertos pela visão profunda.

Forma de ver que corrói, destrói, degenera, ao menos parcialmente, com o antropomorfismo no sentido da idealização. Idealismo que busca colocar uma contenção protetora contra todo acidente, contra toda violência na figura humana. Como se dá a existência do humano? Saber mais a respeito do corpo e da carne nos permite desvelar e explorar um mundo interior em nós mesmos, fazendo-o possível. E, mais do que isso, me permite criar as obras artísticas

que apresentam minhas ficções e das quais depreendo as teorias que realizam a pesquisa em arte.

Um jogo de vai-e-vem entre apresentação e representação, entre corpo e imagem, entre pintura e vida. Uma dialética da tensão entre as formas e noções estéticas e históricas que ainda se baseiam em convenções como, bem feito, belamente apresentado e harmoniosamente bom. Implicada com as que não se baseiam em tais convenções. Mesmo sabendo que, talvez, tal dialética não seja possível ou sistematizável.

De modo geral, nos termos figurativos, interessa-me um tipo de representação menos idealizada da condição da figura humana nas artes visuais. Rebaixando-a, talvez, à sua forma cadavérica, como pretendido na obra *Descorporificação* (fig.24). E, assim, mais negada, mais deformada, desfigurada, em carne viva que se desfaz. A priori, todos estes termos para mim em meus processos criativos revelam o outro lado de alguma coisa que penso ser a obra já se fazendo e produzindo seu modo de se fazer.

Depois, do choque do revelado pelos primeiros gestos de instauração da obra, a coisa vai se transformando em algo mais sensível e inteligível, em alguma espécie de vida partilhada com a minha. Ela parece pulsar no mesmo tempo que meu próprio corpo. A coisa que se converte em objeto que se transforma em obra. A matéria, na sua condição informe, se converte em forma, através da mente e do corpo do artista e do meio que o circunda. Talvez, a forma exista antes do reconhecimento da mesma. Talvez, ser artista só seja possível através da obra.



Fig.24. Rafael Lobo. *Descorporificação*. Óleo, cera e tela. 50x50 cm. 2017. (da série Grotesca)

Mas, do que é feito, neste caso, o corpo? O *corpo-pintura* é feito de *carne-tinta*, tintura avermelhada, sanguinolenta cor. Corpo: porção de carne limitada; corpo físico, dotado de materialidade. Assim, a pintura é, também, um tipo de corpo, possuindo alguns aspectos de um corpo físico, mas, que permite a visão de um corpo transgressor de corpos.

Outro ponto importante a relembrar é que ela tem uma longa e profícua história em meio às artes. A pintura barroca, por exemplo, se entendida pela história da contrarreforma, tinha o papel central de fazer os religiosos sentirem em sua carne a dor de Cristo na cruz. E os pintores, munidos de um sentimento de compromisso sagrado não pouparam esforços técnicos para mimetizar a fé em figuras humanas divinizadas.

A pintura romântica do século XIX, em suas diversas variantes, buscou representar para educar a partir dos valores, além dos sentimentos, em prol de um mundo ou uma sociedade mais igualitária, fraterna e livre. Em outros momentos, os pintores não fizeram mais que valorizar os ideais da burguesia econômica, repetindo a servidão de seus antecessores renascentistas, em relação à igreja e ao mecenato real.

Se pensarmos na pintura modernista, vemos que estava no ponto entre a representação do mundo como se apresenta aos olhos, ou seja, a velha ideia da imitação e um mundo novo, sem forma definida, uma trincheira crítica dela mesma e de seus meios, ideais e materiais. Não que a abstração seja uma exclusividade da arte moderna. Penso que, se observarmos bem as imagens do que se convencionou nomear de “arte pré-histórica”, veremos que entre as representações de animais habitam formas irregulares difíceis de entender logicamente. Ou seja, podem ser símbolos que precedem os conceitos.

Com uma das minhas mãos apertado meu braço com bastante força. Vejo as veias e as diferentes gradações de cor sob minha pele e, imaginariamente, perfuro meu corpo para tocar as carnes de dentro da pintura em meu interior, que se transfere para o corpo da pintura em si. Processo cirúrgico e mágico, de transformação, de antropomorfismo. Corpos confundidos, do artista e da obra. Efeito alucinatório dessa arte da visão. Do vermelho sangue, passando para a violência registrada no violeta escuro, que permanece por pouco tempo na retina, até se tornar verde obscuro e rebaixado. Ao juntar das três cores, permanece o *verdaccio*, um tom verde escuro acinzentado.

Aos poucos, tomo consciência e formo, mentalmente, a imagem da pele que, novamente, recobre, esconde, vela o corpo carnal e pictórico. É como se o branco fosse o início, o meio e o final da própria cor que pretendo poetizar. Que cor? Penso que é a cor vermelha, vermelho com o qual trabalho sobre o espaço do branco da superfície do quadro, formando um corpo-cor que produz, também, espaço. Mas, o que é mais forte nessa relação é a força da cor, sua vontade se impor sobre as estruturas do ver e olhar. Ver como eu vejo nos meus quadros é ver a cor como corpo, como espaço, como estrutura e como tempo ou transformação que produz fazendo arte, trabalhando com pintura e escultura, essencialmente. E o sangue continua a fluir pelas veias da trama ficcional, como na pintura *Cirúrgica nº 7* (fig.25).



Fig. 25. Rafael Lobo. *Ferida nº 7*. Óleo, gaze e tela. 16x22 cm. 2021.

Até este ponto do texto, procuro, de certa maneira, esclarecer as principais noções conceituais que orientam minhas produções e reflexões. Reconheço que minhas hipóteses teóricas podem não passar de proposições a respeito do meu programa artístico. Mas, o que ocorre enquanto eu trabalho minha poética, o acontecimento da gênese dessas obras, ocorre na experiência de estar em um mundo instaurado por elas. O que transfere a importância do “o que” a arte é para “quando”, “como” existe a arte para mim.

E esses pensamentos, originados durante o processo de feitura das obras, me levam para as teorias da arte, para entender os fundamentos conceituais que elas carregam. Levando-me ao estudo, fundamentalmente

histórico e fenomenológico para compreender de que maneira certas formas visuais são consideradas e experimentadas em seu tempo. E de que maneira tais formas podem se converter em ferramentas do discurso conceitual. Do simbolismo das formas à sua significação. Complexa formulação de ideias, na qual volto e voltarei outras vezes. Pelo menos, enquanto existirem minhas obras.

2.3 - Corpo Grotesco: corpo e não-corpo

Entendo o corpo como ente perturbado e, extremamente, problematizado em diferentes níveis da cultura e vida humana. As imagens do corpo e da vida corporal, especialmente aquelas ligadas ao que defendo como *Estética do Grotesco* são as referências para a minha prática artística colocada em pesquisa. Na busca por um *corporis* não idealizado, vejo nessa categoria estética, imagens que subvertem os cânones tradicionais da representação do *humanis*. Com efeito, entende-se por grotesco “um tipo de criação que às vezes se confunde com as manifestações fantasiosas da imaginação” (SODRÉ e PAIVA, 2002, pág. 19). Espécie de junção entre imagens fantásticas e realistas.

A pintura e a produção de objetos e esculturas são os meios explorados para exprimir uma forma, para dar espessura à imagem de corpo transgressor. As representações surgem do contato com impressões, sobretudo visuais, de assimetria. Em diferentes séries de trabalhos anteriores, utilizo fotografias da anatomia e fisionomia do corpo humano e do corpo animal. Essas reproduções se tornam fonte de pesquisa, em um processo de análise e interpretação – melhor dizendo, de reinterpretação - de imagens para produzir referências visuais. O olhar captura imagens que mostram corpos ou partes deles. Essa observação proporciona uma visão do corpo que pretendo figurar. Ou desfigurar, como um corpo que se desfaz em *não-corpo*. “Não-corpo: o espaço que, em torno de cada corpo (humano ou não) permite separá-lo dos outros corpos e reconhecê-lo como entidade autônoma.” (CATTANI, 1995, pág. 162).

Na recepção do corpo grotesco podemos sentir, na minha percepção do fenômeno, um choque sensorial com o corporal, que nos impele a experimentar suas formas, a olhar em profundidade. O grotesco me parece um meio para

evidenciar uma forma abjeta da figura, o material corpóreo que não se quer olhar. Quero imaginar sentir as texturas, as fissuras, as visceralidades de um corpo e não apenas contemplá-lo como mera imagem prazerosa de se ver. Além disso, entendendo esse processo como sinestésico, imagino sentir também os odores e ruídos das formas representadas. Sensações combinadas em uma mesma impressão entranhada na imagem da obra.

Almejo produzir obras que apresentem, inicialmente, ao meu olhar formas de entranhas, formadas pela experiência de imaginar e representar diferentes transformações das partes do corpo, que estabelece uma ligação com as formas mutantes do imaginário corporal, imagens dos materiais informes de dentro do corpo não visto. E como tais figurações ou aparições podem ser vistas e reconhecidas nas obras. E quando escrevo aparições, quero dizer que é muito forte e significativo o que ocorre diante dos olhos do artista, pintor ou escultor, enfim. O que nos leva ao choque estético com a imaginação insubordinada que não se encerra em sistemas ou esquemas de códigos tecnicamente bem definidos.

E o sentido da imagem grotesca, feia, nojenta é o que significa esse choque. Ou seja, acredito que o sentido do grotesco é chocar. Em mim este choque, este contato com o grotesco provoca uma confusão de sentido. Uma espécie de confusão na consciência. Confusão entre sensações, pensamentos e emoções. Emoções do horror presente na realidade, que intensificam nossa consciência da vida. Mas, como capturar a vivacidade dilacerante, a pulsação viva, a presença dessa Forma irreal? Eis o desafio.



Fig. 26 Rafael Lobo. *Teratômico*. Alumínio, massa cerâmica, papel maché, estopa, couro, cabelo, linha, óleo, osso de frango, cola e resina plástica. 16x39x7 cm. 2022.



Fig. 27. Rafael Lobo. *Teratômico*. Alumínio, massa cerâmica, papel maché, estopa, couro, cabelo, linha, óleo, osso de frango e resina plástica. 16x39x7 cm. 2022.

O meu intuito é de exprimir exacerbação e não paixão; busco provocar a imaginação além da contemplação agradável. Sinto uma espécie de *anticlímax* corporal, porque busco uma ruptura profunda com a eficiência técnica na representação, uma desintegração da forma ideal da figura humana, como em *Teratômico* (fig.26-27). Neste trabalho, manipulo uma série de materiais distintos, matérias que vêm dos ossos de um frango por mim comido, mechas do meu cabelo e até banha animal misturada à tinta. Todos estes materiais misturados caoticamente, energicamente, como se eu estivesse simulando o funcionamento do interior de um intestino.

Eu quero expressar uma figura transformada por essas forças que perturbam o corpo e a mente. É um sentimento poderoso de vontade para inclinar-me a uma estética que atribua maior sentido aos impulsos criativos. Quero proporcionar mais um pouco do que apenas uma breve consolação de nossas misérias humanas. Enfrentando poeticamente as forças destrutivas que geram sentimentos penosos, penso, em todos nós de alguma forma. Uma

sensação física negativa é o que almejo transmitir, pela representação de formas corporais grotescas. Não querendo imaginar tal experiência com o próprio corpo, o observador repele ou debocha daquela imagem, evitando vivenciá-la. Muniz Sodré (1942-) e Raquel Paiva, em seu livro sobre o grotesco, trazem definições a respeito do rebaixamento e outros conceitos sobre o fenômeno, a saber:

O comum nesses casos é a figura do rebaixamento (chamada de *bathos*, na retórica clássica), operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência freqüente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos – por isso, tida como fenômeno da desarmonia do gosto ou *disgusto*, como preferem os estetas italianos – que atravessa épocas e diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa. (SODRÉ e PAIVA, 2002, pág. 17).

Nesse caso, o conceito de *bathos* (rebaixamento), relativo à identidade ou não-identidade de uma forma corporal, é o que define o terrível e risível do grotesco. Essa estética pressupõe uma imagem aberta, sem segredos, em constante ligação com os espaços do mundo e do universo. A imagem grotesca do corpo aparece desintegrada, degenerada, disforme. Nessa laceração, os corpos se ligam uns nos outros para sobreviver. A escuridão do fundo preto adentra, também, esses corpos, atravessa seus órgãos e tecidos e os unem aos seus movimentos corporais incessantes.

Opondo-se enfaticamente a qualquer significação por meio de convenções adquiridas através das muitas definições filosóficas de belo e sublime, de Platão a Kant, passando por Nietzsche. Nesse último, especificamente em seu texto aqui referenciado, defende a universalidade do “mau gosto”, desde a Antiguidade até sua época. Ele exalta como verdadeiro sujeito da estética “o animal da boa consciência”, em oposição à “bela alma”, boa, justa e idealista. Pensa o sujeito em sua realidade visceral, que inclui, literalmente, as vísceras e seus produtos abjetos, os excrementos, humores, secreções. Ao sublime kantiano da beleza exterior da natureza, sucede-se o homem fisiológico, que rejeita a superioridade do espírito sobre o corpo.

Essa *corporalidade* e *fisiologismo* são ideias básicas para o entendimento da categoria estética que procuro pesquisar, assim como para compreensão de seus gêneros e espécies. O sujeito tem sua identidade corporal definida pela relação com o mundo social do qual faz parte. O conjunto

sociedade pressupõe a existência de vários indivíduos que se interrelacionam dentro de espaços de convívio, seja ele o espaço da família, de trabalho, de orações.

Contudo, na pós-modernidade, com o advento da informática e da proliferação de imagens, a questão da identidade do sujeito e do corpo que este carrega, foi definitivamente borrada, fragmentada. O choque entre diversas manifestações culturais e a ausência de referenciais do passado, levanta outras possibilidades de identificação com os corpos. Os exames médicos de imagens obtidas com auxílio de microcâmeras introduzidas no corpo, as operações de mudança de sexo, os transplantes de órgãos e as modificações genéticas celulares são alguns exemplos que corroboram essa argumentação. Recorramos novamente ao texto já citado, que coloca de maneira elucidativa esse choque corporal:

O grotesco pode tornar-se de fato uma radiografia inquietante, surpreendente, às vezes risonha do real. Daí, sua freqüente desconstrução das obras criadas pelo idealismo cultural, tanto pelo apelo ao que é libidinalmente baixo quanto pela exposição do mal-estar do corpo dentro da linguagem. Grotesco é quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporalidade. (SODRÉ e PAIVA, 2002, pág. 60).

Aparentemente, a imagem grotesca do corpo, com seu caráter ambíguo, “desnaturaliza” o olhar acostumado com as interpretações naturalistas e clássicas. Questionando, assim, a própria natureza da visão. É vista não a beleza de um corpo íntegro e individualizado, de portas fechadas para o mundo e o cosmos. Observa-se o corpo em outros corpos, *multicorporeidade*, ou em ligação com seu entorno. Corpo humano e corpo animal, mundial, universal, cósmico. O corpo grotesco e horrível, geralmente, exhibe seus hábitos mais viscerais. A vida corporal pode ser entendida pelos movimentos e hábitos: comer, beber, evacuar, copular, procriar, parir, gritar.

Com essas ideias podemos pensar em uma vasta tipologia grotesca como o tosco, o feio, o monstruoso, o nojento, o ruim, o irregular, todos de alguma forma coexistentes com o grotesco. Essas classificações podem ser precárias, mas, ajudam a entender a natureza diversa do fenômeno aqui estudado, assim como seus gêneros, modos e espécies. Como gêneros de formas discursivas e imagísticas do grotesco, temos o **representado** e o **atuado**. O representado é um tipo de comunicação indireta que tem como

suportes literatura, imprensa, pintura, escultura, fotografia, cinema, televisão. O atuado são situações vividas na existência cotidiana em que a comunicação é direta. Essa atuação pode ser *espontânea*, em episódios da vida comum que são rebaixados, por exemplo, pela imprensa sensacionalista. Pode ser *encenada*, revelado em peças de teatro “burlescas” e outros jogos cênicos. E pode ser *carnavalesca*, que aparece nas festas e rituais em que o espírito circense, a brincadeira e o ridículo se fazem presentes.

Entre as modalidades expressivas do grotesco temos o *escatológico*, que seriam situações caracterizadas por referência a restos, excrementos, secreções, ferimentos, partes baixas e terminações do corpo. O *teratológico*, caracterizado por referências a aberrações, bestialidade, monstruosidade, deformações. O *chocante*, quando voltado para a provocação, irrisão nervosa, deboche, piada. Típico dos programas da televisão aberta. E o *crítico* que, para além do choque perceptivo, busca o desvelamento público e educativo ocultado pela percepção básica do fenômeno. Pode ser um recurso para criticar convenções e ideais estéticos. Modalidade vista em charges e caricaturas, por exemplo.

A reflexão sobre o fenômeno do grotesco começaria por uma retirada da máscara dessas estruturas convencionais por um olhar plástico (pictórico, escultórico, fotográfico) que penetra nas dimensões obscuras das coisas, nas regiões subcutâneas do corpo, reformulando pensamentos a respeito da obra a se fazer. Cruel ou risível pode ser uma chave para criticar padrões estéticos impostos pela cultura das imagens mediáticas e publicitárias a serviço, sobretudo, do capitalismo.

2.4– Carne: matéria que forma corpo

A imagem do corpo e, junto dela, a noção tradicional de figura humana, está cada vez mais em crise na atualidade. Pois, o corpo humano em sua *aparência-existência* tem estabelecido ligações muito estranhas esteticamente e inovadoras tecnicamente. Cada vez mais a matéria de que o corpo é feito está sendo cercada, vigiada, manipulada por diversos tipos de transformação. A carne de que somos feitos continua o seu caminho subterrâneo, nos lugares mais grotescos da vida. E, para mim, o problema artístico está claro: trata-se

de realizar artisticamente as formas mais representativas da carne.

E o pensamento sobre a carne se dá em torno do corpo, fazendo dele o assunto e o problema da representação. Que se estabelece dialeticamente com os materiais oleosos, com as ceras, com as massas plásticas, com as tintas misturadas a ceras e resinas. Com o bastidor e a tela que são tratados como os demais materiais, em seu peso e presença e não mero suporte ou superfície de contatos. Uma espécie de representação que busca tocar na realidade, expressar sua potência de realismo. Expressar a potência de realismo da pintura enquanto uma presença, um objeto que reivindica, sempre e novamente, a ação dos corpos.

Apresentar a noção de representação a cada representação, que sempre parte do representado, do que já fora exprimido. Uma espécie de obra que evidencie o peso de sua materialidade, do corpo-imagem que ela contém. Mas, como representar algo irrepresentável? Ou mesmo, invisível, negado pela existência? Pensando no corpo como um “fantasma”, o teórico José A. Bragança de Miranda coloca a questão da seguinte maneira:

De fato, o corpo parece ser a representação de algo irrepresentável, que é o limite exterior da representação, e se apresenta como inquietantemente inumano. O impensável é justamente que por trás ou dentro está a pura carne, rude material orgânico. A carne quando surge é negativamente, como intrusão da *physis* na experiência, como dor e sofrimento que abala a estatuária da imagem do corpo. (MIRANDA, 2017, pág. 119)

A história do corpo é a de uma luta milenar contra a carne. Pois, a carne chegou antes. Dela deriva o corpo estruturado historicamente, organizado intelectualmente. Um espírito só pode encarnar se houver carne. É por ela que ele passa ao plano, materialmente, existencial. As noções de encarnação e incorporação dependem de sua existência prévia, como matéria originária do mundo, como *gênesis* do corpo. Nesse sentido, a experiência humana do mundo exigiria do Ser (Artista, no caso) experimentações, tentativas para produção artística com essa capacidade de deformar que possibilita a realização de algo significativo (o objeto de arte). Apelo às minhas obras para continuar refletindo, não sobre elas, mas, em companhia delas, me implicando com elas, partilhando minha existência com sua presença. Assim, ela passa a existir tanto quanto eu e passo a ser mais presente, percebendo melhor minha condição enquanto corpo no mundo que imagino, que gesto, que cuido, invento

e reinvento. E que outra coisa fazem os artistas, senão inventar imagens e objetos para diversos mundos possíveis e impossíveis?

Imaginação, ficcionalização, poetização porque escolhi a arte como caminho para enfrentar a dor da carne e encontrar a satisfação dos meus desejos, a comprovação de meus pensamentos e a experimentação da vida. Como os nativos de uma tribo, que escolhem se intoxicar de drogas para transcender, ou os adeptos do sadomasoquismo, que satisfazem os desejos sexuais por meio da dor física, da violência contra o corpo. Eu me realizo pela minha arte e trabalhando as formas da matéria do mundo que sou eu escapo, por assim dizer, às assombrosas forças da natureza e da morte.

No oposto desta reflexão, eu não me realizo pela minha arte, pois, o eu, a pintura e o real não existem de fato. Não enquanto não assumo a paradoxal posição de um sujeito pensante, mas dotado de poderes sobre a matéria e seu suposto conteúdo, utilizando sua magia para formar objetos fantásticos. No limite, a arte é que me realiza ou, melhor dizendo, eu me realizo em carne, osso e espírito durante a realização da minha arte. Pois, é ela que me faz pensar nestas questões e apenas por este fato, já é realizadora de algo.

Hoje, nossos corpos são cercados pelas imagens. Assim como os corpos que represento, elas estão misturadas, despedaçadas, confundidas. Pinturas históricas e instrumentos de tortura, desenhos para crianças e armas de fogo, pratos de comida gourmet e restos de um cadáver, mitologia antiga e realidade virtual, a coroação de um rei europeu e a polícia atirando em usuários de crack, a descoberta de um novo planeta e os museus incendiados, as enchentes causadas pelas chuvas e as bombas e mísseis explodindo na Ucrânia e na Palestina. Mas, tudo isso forma um *corpus*?

Penso ser necessário se perguntar como o corpo acontece. No meu caso, invoco um corpo desmembrado, feito por partes discordantes, monstruoso. Ou, apenas uma parte ínfima de corpo, um detalhe sórdido, uma unha encravada que se torna um perfil. Uma imagem de corpo em constante transformação de si, impedindo este si de se definir em ser, em sujeito finalizado, terminado. Um antropomorfismo incessante, a deformidade entendida como animação da forma figural do humano.

Parece a mim que a matéria não se deixa controlar absolutamente. Se ela comporta um conteúdo, esse é envolto em mistério. E essa insubordinação

dos materiais que experimento é fundamental para a ação da forma trabalhada em minhas obras. Forma ou formas a serviço da decomposição, da desproporção, do desmembramento do antropológico concebido idealmente por uma consciência baseada em conceitos racionalistas extremamente limitantes⁵. Porque, por mais que eu tente (e as tentativas são muitas e variadas) possuir minha obra, estas tentativas se materializam em formas equivocadas, desprovidas de equilíbrio e controle. Às vezes se apresenta como um detalhe sórdido, aberrante, assombroso do mundo do corpo, mas, que o preenche de enigma, de mistério e de fascínio pelo mínimo, pelo ínfimo, pelo esquecido pelo tempo carnal. Um detalhe como uma ponta de orelha, uma espinha no queixo, um catarro do nariz.

Mas, toda esta adjetivação, toda esta figuração na escrita é para atender uma forma de palavra que teça um pouco da forma da obra, como um vocabulário que se processa no conjunto do processamento da obra. Um conjunto de palavras e conceitos dentro de um conjunto maior, de tentativas e experimentos materiais, de pensamentos e imagens, de sons e sentidos, de formas e movimentos que fazem o fazer artístico. E aquilo que, por sua vez, o texto nos ensina a respeito das obras pode assumir a função de parte da obra, de ser produtor de algo complementar ao seu sentido.

E o artista? Bom o artista é de carne e osso envolto em pele. E esta porção limitada de matéria humanizada é o conjunto maior do nosso breve jogo (i)lógico. É o corpo donde vivem estas tentativas, estes pensamentos, estas experiências com a arte de criar um mundo visível ao que meu olhar almeja. É no corpo que os sons ressoam; que se apontam os sentidos e que se sente a vida pulsar, o sangue fluir, a brisa soprar e esfriar o ar. Ou seja: é o artista que se inventa como ser junto da obra, nas cercanias dela, abraçado, enrolado com ela. A obra é pele do artista, órgão que distende o corpo para além dos limites impostos pela carne e osso que a sustenta. Porque quando olho para minhas obras me revisto delas, preencho meu olhar com elas e a partir delas percebo e penso o mundo e as coisas da vida. Partindo delas, recomeço minha história e a história do mundo inventado, porque refundo o mundo da obra em obra-

⁵ Aqui a tentativa é, ainda, a de demonstrar, partindo das obras, uma forma de crítica ao cânone tradicional de representação da imagem figurativa. Pois, principalmente para as estéticas, a figura humana é a grande referência para quase todos os modos de pensamento.

mundo. E cada obra feita começa a se apresentar como parte de uma obra maior, nunca alcançada. Obra-mito, obra-lenda. Obra atemporal. Ou que levará a vida toda do artista, mas que continuará através dos olhos dos outros.

Isso me faz pensar na morte. Mais especificamente, na morte da carne, no tempo de vida carnal que o corpo tem. O que fazer com o corpo dentro deste tempo que, supõe-se, se tem? Talvez, aprender a morrer seja uma boa resposta, desprezando, totalmente, qualquer trocadilho que possa existir em minha frase. Talvez, aprender a morrer seja uma espécie de arte, em um sentido mais amplo do termo *arte*, em um sentido extremo, excedente, exagerado do termo. Em um sentido que transmuta arte em morte.

Outro pensamento que me ocorre é a respeito da doença, da desordem do corpo. Parece que no interior corporal acontece uma grande disputa entre os vários organismos que habitam os corpos. Um desarranjo dos órgãos, do qual não temos o mínimo controle e apenas podemos sentir os sintomas e tratá-los para não padecermos da doença. Nessa situação, fez-se necessário a produção, o estabelecimento e a sistematização de uma série de modelos de proteção do corpo. Na verdade, da carne do corpo ou contra ela.

2.5-(M)eu corpo grotesco?

Aproximação e finalidade. Começo a pensar e asentir uma correspondência entre o corpo da obra e meu próprio corpo. O artista como a “imagem e semelhança” de sua obra. De certa forma, toda obra carrega consigo traços, marcas, sinais do seu produtor. Carrega enxertos da sua carne. Mas, são corpos separados, o da obra e artista e esse último pode refazer-se enquanto processa sua obra. Produzindo assim, o efeito estranho de movimento interior e resposta exterior, o mundo sensível como matéria para formação do mundo subjetivo (a obra). Essa obra se apresenta como pintura, escultura ou objeto. Penso que a pintura é a melhor forma de exprimir o que julgo ser minha poética, mas, em alguns momentos as formas da pintura que estou fazendo se distendem para o terceiro plano do espaço, como na escultura. Seria um objeto pictórico? Seria o *Eu* refeito? Um eu reeditado? Mas, não seria o *outro* esse *eu distanciado* pela obra? Confesso que tenho medo de certas respostas. Em todo caso, ser algo significativo é apenas a etapa final do

processo, a parte para nomeação, do jogo entre palavra e imagem.

Imagem semelhante. A transformação de um corpo em imagem que, por sua vez, representa este corpo, quando ausente. O mesmo, *sendo e não sendo*? As reflexões em torno das obras me levam a pensar muito em mim. Um tipo de pensamento por si e para si. Mas, não apenas um *eu* em sua condição psicológica, com suas repressões, memórias, neuroses e sim, pensar sobre o corpo e a corporeidade. Ouvir os roncos que emanam das profundezas do meu estômago. Ou dos intestinos, ao acordar de manhã, antes de ir ao banheiro. As tripas alertam o cérebro. Desde o início da pandemia, passo muito tempo sozinho. Boa parte dele, em meu pequeno ateliê, espaço pessoal, dimensão extraordinária em que ocorrem os acontecimentos poéticos. E ocorrem por meio dos trabalhos poéticos, da prática artística.

Prática, também, teorizada, na medida em que sou levado a filosofar nas voltas do meu trabalho, enquanto o produzo. Tento não compreender a filosofia como uma enciclopédia de filósofos, que devo estudar e comparar a fim de explicar conceitualmente alguma coisa, mas, como a possibilidade de compreensão das minhas próprias percepções, nomeações, direções perante o mundo, a natureza, a arte ou qualquer outra coisa que possa ser meu outro. Como a capacidade de despertar as ideias das obras, as formas das matérias, o sentido das coisas que manipulo no ateliê.

Imagem do informe. Infame, próximo do nada, da não-forma ou ausência absoluta de forma, como as que perturbavam homens santos em suas alucinações. Imagens que se produzem no corpo, em todos os seus espaços, povoados por sons, roncos, ruídos e imagens. Manipular imagens no ateliê a partir do barulho das entranhas. As dobras, as torções dos interiores corporais, das carnes de dentro constituindo a superfície, a pele da pintura. Que é perfurada, rasgada, violentada, pelo gesto alucinado de um artista visionário, para novamente, tocar as carnes entranhadas, que só são vistas, aceitas pela arte e seu universo enigmático. Que energias se conjuram neste processo! O corpo, o corpo mesmo do artista, enquanto trabalha e se conjuga com seu fazer, carrega certo tipo de poder de perturbação da aura, do evanescente. Corpo que se divide, fragmenta-se e multiplica-se para se refazer, durante os processos poéticos, junto com a obra. E nessa transformação tornar-se parte dela ou mesmo seu todo.

Que visão absurda! E visionário aqui, pode ser entendido como uma desordem visual extrema, como uma alucinação incessante. Mas, que ainda se expressa em termos de iconografia ou, melhor dizendo, de imaginário. Imaginação mais que necessária, desejada pela constelação de símbolos e formas que habitam esse conjunto. Visão que conduz, por outro lado, ao retorno de certos nomes que me foram dados no passado. Nomes que saíram de partes do meu corpo: “pança”, “bochecha”, “cabeção”, “cabelo”, “barba”, “bocão”. Foram muitos os apelidos que recebia dos meus nobres coleguinhas de escola. Como as crianças podem ser tão maldosas? E essa constelação de apelidos que acabavam por desmembrar o corpo, recombinação suas partes dentro de um determinado nome. Dessa forma, eu era “todo bocão”, “todo bochecha”. Um corpo-bochecha ou bochecha-corpo? Eis o tipo de imagem absurda que me assombra o imaginário desde tempos remotos. Imagem projetada em mim, processada em meu corpo e para mim mesmo. Pois, por mais que eu parecesse, figurativamente, um monstro pelo tipo de qualificação que o apelido carregava, era apenas um fantasma sobre uma figura já petrificada pelo corpo que tenho.

Eis o que, talvez, seja parte de uma angústia geral, um incômodo profundo por não sermos os outros que desejamos; que desenhamos para nós a partir dos nossos desejos, muito mais do que dos nossos gostos. Isso, talvez me ajude a entender as formas mais profundas que influem no juízo que produzimos no instante em que gozamos junto de alguma obra ou a partir dela. Pois, talvez, o juízo construído mediante pensamento, seja baseado em sentimentos marcantes que experimentamos, de vários modos, durante a vida. Em vontades, fortemente trabalhadas. Em desejos, inconscientemente profundos.

Arte do corpo e corpo como material de arte. Ao acordar, pela manhã, no banheiro, tive uma visão. Sentado no vaso, enquanto defecava, limpava com uma das mãos, as unhas sujas de tinta óleo da outra. Não me lembrava de ter feito isto antes. Logo em seguida, dei um espirro tão forte que as excreções nasais voaram pelo ar, acertando a parede à frente. Levantei e limpei os pulmões, escarrando na pia, antes de escovar os dentes. A visão, propriamente, se consolidou após esta sequência de acontecimentos, quando olhei ao redor do banheiro e me incomodei com minha própria imundice. Vi

nisso tudo um trabalho do poético sendo gerado pela vida corporal. Certamente, influenciado pelas teorias estudadas sobre o fim do projeto histórico da arte e sua atualidade capenga, na qual algo qualquer pode ser arte feita por alguém que apenas busca reconhecimento social ou financeiro. As imagens e os pensamentos suscitados por essa experiência matinal, comum a todos, porém, aqui, induzida pela poética, conduziram a experimentações com algumas matérias do meu corpo, para a construção de novos trabalhos.

Pode ser que a imagem seja algo anterior à própria imagem, ou à sua conformação nas formas do entendimento. Quando, no princípio, eram apenas imagens, passagens, língua mítica, não existia o homem. Ele só veio a ser num depois, num momento segundo ao da divisão, da perda originária que inaugurou o mundo, o homem e as demais ferramentas e objetos que ele passou a nomear. Inclusive, a própria imagem se transfere para o campo da linguagem, sendo entendida como um ente carregado de significados visuais e verbais.

O corpo se torna um objeto cada vez mais instigante para minha pesquisa em arte. Quando, dele, se perde a referência integral, ele desestabiliza o pensamento sobre si mesmo, abala as estruturas do entendimento e abre as portas para outros modelos de figuração. Figura de corpo fragmentado, misturado, contaminado. Figura que absorve o que lhe é alheio e repele o que lhe é próprio. Figura em constante choque com o mundo e sua cultura.

Toda essa dificuldade torna possível, como já defendi anteriormente, refazermos a pergunta fundamental, a saber: afinal, o que o corpo é? Creio que não sabemos muito bem qual sua essência. Mas, sabemos bem representar, por meio das imagens, o que ele pode ser, espécie de imagem que faz ver, ensina ver características do imageado que, enquanto ele mesmo, não se poderiam ver. Na linha do verbo grego *eidos*, que significaria *ver* e *como ver*. Nesse caso, como vemos o corpo? Imagem, representação, ideia podem se metamorfosear em corpo? Resta-me filosofar a partir da minha arte para desvendar isso. Uma tentativa disso está materializada nas obras intituladas *Das 5 e meia as 7 da manhã no banheiro* (fig. 28-29 e 30).



Fig. 28. Rafael Lobo. *Das 5 e meia as 7 da manhã, no banheiro. Parte 3 (detalhe)*. Toalha de rosto, esponja de banho, gaze, cortador de unhas, agulha, dentes, óleo, fio, resina epoxi, pêlos, foto 3x4, pedaço de pôster religioso e madeira. 20x25x7 cm. 2022.



Fig. 29. Rafael Lobo. *Das 5 e meia as 7 da manhã, no banheiro. Parte 3*. Toalha de rosto, esponja de banho, gaze, cortador de unhas, agulha, dentes, óleo, fio, resina epoxi, pêlos, foto 3x4, pedaço de pôster religioso e madeira. 20x25x7 cm. 2022.



Fig. 30. Rafael Lobo. *Das 5 e meia as 7 da manhã, no banheiro. Parte 1*. Toalha de rosto, esponja de banho, tinta óleo, fio, resina epoxi, estopa, pêlos, foto 3x4, barbeadores e madeira. 20x25x7 cm. 2022.

Capítulo 3 – G.R.O. Grotescas Representações em Operação ou Obras em Processo de Seriação

Em alguns trabalhos recentes, ainda não organizados em séries de produções, a imagem da figura humana é, insistentemente, representada em partes, fragmentada, dilacerada. E este dilaceramento é reforçado pelo processo de materialização da obra, enquanto opero os materiais de sua feitura e faço arranjos, os combino uns com os outros. É como se, após anos e anos manipulando ceras e tintas, recortando revistas, colando pedaços de descarte

nos quadros, remontando com reproduções de imagens, ela (a imagem) tivesse se metamorfoseado em alguma coisa renascida do mundo das formas do meu imaginar. Ou quase isso. Imagens que se incorporam nos materiais, que me aparecem como visões ou sonhos lúcidos e me apresentam às formas, para que eu possa transformá-las em suas próprias transgressões. De objeto de arte, como sempre almejo.

E nesse caminho de formação das formas visuais que se re-apresentam em minhas pinturas e esculturas, as minhas investidas em criar imagens a partir de imagens me leva às não-imagens e, posteriormente, às não-formas. Ao informe da imagem, onde ela mesma se metamorfoseia em fantasma. Ao informe do corpo, onde ele volta a ser carne e caos. E ao informe da pintura, morta-viva que ainda cria imagens que interferem na vida, ao menos, de quem convive com arte. Prevalência do pictórico sobre a linearidade, da textura, da ruga sobre a lisura idealizadora. Ah! A persistência da pintura! Força de um objeto que, mesmo estático, provoca uma animação em nosso interior. O quadro faz muito tempo, não cerca mais um referente figurativo, não fica mais às voltas com a beleza. E, se fica, é para questioná-la sem limites. Não quer mais se determinar em algo deferido, reconhecível, viável. Quer se reformar, se refazer em obra singular. Ao menos, penso eu, para aqueles preocupados em fazer arte de sua prática com pintura ou outros meios artísticos.

A imaginação alucina, entra em delírio com o corpo no qual ela acontece. Delírio processado na mente, no corpo e na obra, que pressiona o meu próprio corpo, que compromete ou transtorna meus hábitos e ideias. Pressão da genética, da robótica, da informática. Pressão esta que, oprime, recalca, censura, ou mesmo, pulveriza - o. Como um estouro que atinge o corpo do soldado que pisa em mina terrestre. Há uma disputa, um confronto inevitável entre corpo e cultura. E entre arte e cultura. O choque deste atrito produz um sentimento insosso, certo mal-estar da pintura. Uma pintura ruim, mal feita, mal acabada, indeterminada e estranha como é minha tentativa na obra intitulada *Mutamorfose n°2* (fig.31). Se a representação entrou em crise, durante boa parte do século XX, esta foi uma crise iniciada no corpo e, principalmente, na carne que o constitui enquanto matéria a ser vencida. E, também, crise nas imagens que fazemos disso tudo.

Aquilo que penso entender sobre a noção de carne, sua apropriação

particular, como parte do processo de individuação do sujeito, se torna questão de política das imagens. Na modernidade, com sua noção de corpo jurídico, prevalece a ideia de que o corpo deveria ser protegido, assegurado, vigiado para evitar os perigos que provocam, inevitavelmente, o retorno da carne frágil e informe. A materialidade, a espessura, a textura, o estranho, a feiura são classificações que considero na tentativa de definir meus trabalhos. Com a intenção de romper com quaisquer processos de idealização, burocratização, institucionalização e, principalmente, embelezamento do corpo-pintura feito de carne-tinta, como nas pinturas de partes de corpos mutilados (fig.32).



Fig. 31. Rafael Lobo. *Mutamorfoses nº 2*. Óleo, sangue, papel, tela, estopa, resina epóxi, plástico, madeira, pregos, grampos e chave. 25x25 cm. 2022.



Fig.32. Rafael Lobo. *Apreciam os prazeres da carne, desde que sejam insossos*. Óleo, corino, gaze, fita adesiva e fio. 50x60 cm. 2022.

Novamente, José A. Bragança de Miranda (1953-) traz uma forte contribuição para minha pesquisa teórica, na sua maneira de interpretar a noção de *corpo* em suas análises. Segundo o autor:

A batalha trava-se em torno das imagens do corpo, contra o “corpo próprio” dos modernos, que se torna em mais uma imagem, perdida entre a infinidade das imagens com que concorre. O corpo orgânico, entregue à instância médica e genética, fica ao lado ou atrás, aguardando uma mutabilidade perfeita. Puras metamorfoses como as de Ovídio, mas sem deuses... (MIRANDA, 2017, pág. 90)

Espécie de crise do imaginário, sobre as imagens do corpo. Como um suporte, meio, lugar para possíveis metamorfoses materiais, por mais impossíveis que pareçam na realidade. Os monstros, as anomalias, as transgenias, os cyborgs, todas estas figuras que problematizam a

compreensão do corpo próprio, como coisa definida, como na minha série de esculturas nomeada de *Monstro Lab* (fig.33-34 e 35). Reconhecer o corpo e suas imagens como questão a ser problematizada, pela minha prática artística, tem sido uma vantagem para essas formulações teóricas que, dedicadamente, tento estruturar.

Recomeçar o corpo. Espécie de transformação que está sempre a ocorrer. É pelo jogo entre corpo e imagem, pela sua fusão que as formas transgridem para gerar formas informes, formas transgressoras de formas. Essa metamorfose tende para um tipo caos, de desordem dos processos, donde emergirá as obscuras formas com as quais quero me implicar como artista.

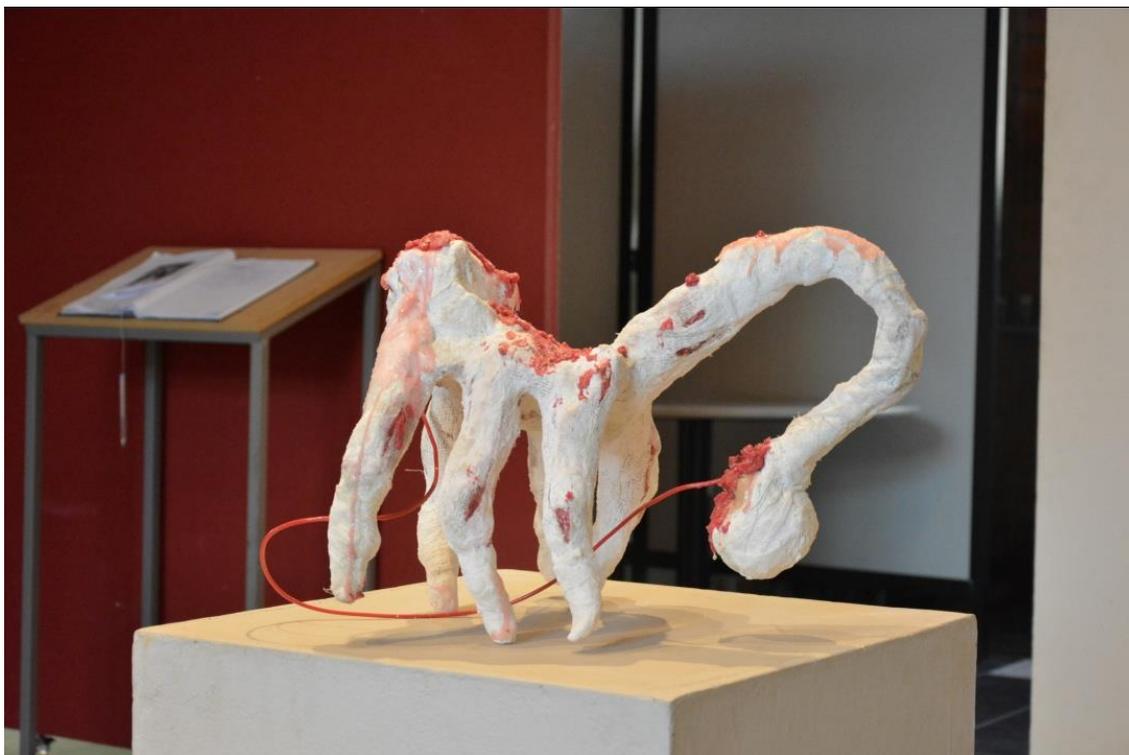


Fig.33. Rafael Lobo. *Monstro Lab. Nº 3*. Arame, papel maché, gaze engessada, gesso, parafina, óleo, fio, resina poliéster, cabeça de boneco. 45x37x36 cm. 2023.



Fig.34. Rafael Lobo. *Monstro Lab. Nº 2*. Arame, papel maché, gaze engessada, gesso, parafina, óleo, fio, resina poliéster, cabeça de boneco. 45x37x36 cm. 2023.



Fig.35. Rafael Lobo. *Monstro Lab. Nº 3*. Arame, papel maché, gaze engessada, gesso, parafina, óleo, fio, resina poliéster, cabeça de boneco. 45x37x36 cm. 2023.

Capítulo 4 – Fournier

A série intitulada *Fournier* é meu foco atual na produção pictórica. Até o momento existem 17 pinturas, em diferentes dimensões, o que pressupõe um conjunto relevante para a análise e pensamento (fig. 36-37-38-39 e 40).



Fig.36. Rafael Lobo. *Vermelho Estranho Permanente*. Óleo e tela, 30x40 cm. 2023.

Diante da realidade das obras da série *Cirúrgica* comecei uma reflexão ainda mais profunda a respeito das visões de violência contra a carne que vislumbrava, imediatamente, enquanto olhava minhas pinturas. O que elas viam em mim? Pois algo sempre volta para nos atormentar.

Por muito tempo trabalhei diante dos mais diversos tipos de imagens, reproduções fotográficas retiradas de revistas, imagens impressas em livros, fotos jornalísticas da internet, do *Instagram*⁶ e outros. Recentemente tenho escolhido apenas algumas poucas imagens do corpo para representar. Mais precisamente alguns detalhes do interior deste corpo da figura humana, é o

⁶Rede social visual, virtual e interativa. Possibilita o compartilhamento de imagens e vídeos de curta duração, diretamente do celular.

que me interessa reproduzir em arte. E o que ele é? Tão pouco sei ou importa saber. Mas, como este corpo trabalha, a partir dos movimentos contraditórios de seus órgãos constituintes é o que, para mim, produz um jogo de formas informes transgressoras de formas representativas canônicas e tradicionais que ainda são geralmente, as mais trabalhadas pelos artistas.



Fig.37. Rafael Lobo. *Vermelha Carne Profunda*. Óleo e tela, 40x50 cm. 2023.

As noções de corpo e imagem são ainda mais exorbitantes na significação conceitual das pinturas, uma vez que elas re-apresentam

reproduções fotográficas contendo partes dos corpos de pacientes anônimos acometidos de um tipo de infecção crônica. A *gangrena de Fournier*, como é chamada, é um tipo de infecção muito rara, que ocorre em sua maioria com homens, causando necrose progressiva nos tecidos da região genital. A rápida intervenção cirúrgica é necessária, para se evitar a mortalidade da pessoa afetada. A gangrena causa uma série de infecções bacteriológicas que agem desde as regiões subcutâneas da carne até suas bordas e superfície visíveis da pele, destruindo-as. Então, utilizo toda essa dor a serviço da pintura.



Fig.38. Rafael Lobo. *Vermelho Perturbador Profundo*. Óleo e tela, 40x50 cm. 2024.

Meu objetivo é expressar em minhas obras o choque que sinto e analiso enquanto visualizo o conteúdo dessas imagens médicas, que se manifesta em caos da carne aos meus sentidos, à minha visão. Antes de estruturar este acontecimento em pensamento e definição, para mim, é essencial considerar, primeiro, o fazer da obra, os processos que culminam em sua forma, e só depois pensar o conteúdo desta forma. Na execução destas pinturas, almejo, como sempre, provocar as sensações corporais e os aspectos físicos que motivam meus pensamentos teóricos.

Olho em profundidade, por horas ininterruptas. O meu olhar caminha obliquamente pelas bordas, pelos espaços interiores, pelos limites do quadro. Minha atenção deriva, flutua em todos os fragmentos e detalhes do quadro para novamente indicar algo da pintura por fazer. E este por fazer é o corpo-pintura que, insistentemente, tento produzir, realizar. E o modo de realizar se produz enquanto executo as pinturas. E tal execução é feita em um tempo, também, flutuante, não absolutamente cronológico. Pintar é, para mim, produzir uma forma representativa, um tempo e espaço singulares para a existência de um corpo singular. Ou seja, outro mundo, outro lugar, ambiente dos mais exorbitantes objetos plásticos.



Fig.39. Rafael Lobo. *Avermelhado Material Interior*. Óleo e tela, 30x40 cm. 2024.

Nestes quadros trabalho por camadas de cor, primeiro pintando o fundo de vermelho, depois aplicando outros tons de vermelho, ora mais claros ora mais escuros, para desenhar, pictoricamente, a parte do corpo que quero representar. Esses vermelhos secam por alguns dias. Passado esse tempo, aplico uma segunda camada, agora de violeta escuro, sobre o corpo avermelhado. Depois de sua secagem aplico o verde escuro e assim, consigo uma camada de cor acinzentada, feita pela mistura destas cores. Antes mesmo de secar totalmente, aplico a camada final de amarelo carne com um pouco de vermelho. Em cada camada de cor, sua secagem nunca é total, para preservar a sensação de todas elas.

O vermelho que é atraído pelo violeta que é absorvido pelo verde que é contido pelo amarelo carne. Uma camada velando a outra. Sempre sentindo a vibração de todas as cores presentes nos quadros. Sempre agindo de dois modos básicos: o primeiro, na preservação de um fundo liso como um campo monocromático; o segundo, na instauração de um caos da forma localizado em uma parte do quadro. Os devaneios em relação à carne devem se estruturar no quadro, contendo o caos para que ele não exagere e destrua o sentido da figura na pintura.



Fig.40. Rafael Lobo. *Vermelha Carne Apodrecida*. Óleo e tela, 40x50 cm. 2023.

Capítulo 5 - Metodologia dos Processos Criativos

Eu proponho, em meu trabalho, um percurso metodológico em duas trilhas, uma passada e outra recente. Em primeiro lugar durante muitos anos, produzi com o procedimento de apropriação e coleção de reproduções fotográficas. Retiradas de livros de arte, revistas de cinema, histórias em

quadrinhos, capas de discos de bandas de rock e outras mídias de massa. Dessa forma, retiro essas imagens do seu fluxo normal de difusão, alterando seu sentido e conteúdo. Por meio da operação recorte-colagem, opero, dilacero, manipulo ao máximo as imagens, em fotomontagens sobre papel. Essas colagens foram os modelos provisórios para as minhas pinturas até a série *Grotesca*.

Antes de pintar, há o confronto com a tela, com o espaço de formação da imagem. Sempre me inquieta a simbologia da tela branca, ora um vazio eterno, ora um prenúncio da mortalidade. Quando começo a pintar, vou para dentro da caverna do meu inconsciente e lá tento o encontro com este ser oculto, com o *estranho monstro que me habita*. Em meio à penumbra, vou iluminando cromaticamente aos poucos a minha travessia no submundo do inconsciente, fazendo-se presente por meio da imaginação e da visão que ela designa.

A citação e a releitura de imagens, também fazem parte dos meus processos operativos para fins poéticos. A apropriação - ou *appropriation art*, que se caracteriza, conceitualmente, como a cópia ou releitura que alguns artistas faziam de imagens pré-existentes - é revista aqui, uma vez que não copiava as imagens das quais me apropriava. Mas sim, impondo uma constante “decupagem” daquelas imagens, em todas as fases do processo de trabalho, analisando as possibilidades de ressignificação de seus conteúdos. Assim, pode-se perceber em minhas pinturas anteriores, a imagem de uma obra de Da Vinci, de Goya, de Bacon, mas, sempre reeditadas ou, melhor dizendo, *desfiguradas*, desde o primeiro recorte na reprodução fotográfica até a última pincelada no quadro. Pois, no meu caso, ao pintar, sempre há um descontrole da situação enquanto pinto a partir de fotografias e imagens pós-produzidas, como na obra intitulada 242 (fig.41).



Fig.41. Rafael Lobo. 242. Óleo e tela. 135x155 cm 2013-2014.

São imagens historicamente datadas, cujos papéis sociais, imagéticos, simbólicos, culturais foram, também, desempenhados. Quero dizer, uma obra de arte está vinculada, fortemente, com seu tempo histórico e, assim, com sua própria história. As formas produzidas pelos artistas do passado apenas podem ser citadas, mencionadas por mim, em minhas pinturas. Estas formas significaram um ambiente cultural que já foi vivido pelas sociedades ou comunidades que a experimentaram em seu contexto de origem.

Ou seja, não será possível, para mim, no presente tempo, estabelecer uma relação de reciprocidade com tais obras cujas imagens eu me aproprio. É como se a linguagem visual da época estivesse desatualizada, como se o idioma ou a língua falada no período não estivesse mais disponível aos artistas do presente. Talvez, esteja aí, escamoteada, a questão do estilo, termo caro para crítica e história da arte. Novamente, Arthur Danto, com seu senso crítico

e filosófico atento com as formas de arte nos dá uma grande contribuição para a compreensão mais assertiva do exposto anteriormente, a saber:

O sentido em que tudo se faz possível é aquele em que não há restrições a priori sobre o modo como se pode apresentar um trabalho de arte visual. Isso é parte do que realmente significa viver no fim da história da arte. Em particular, significa que é sempre possível aos artistas uma apropriação das formas de arte do passado e o uso, para seus próprios fins específicos da pintura das cavernas, dos retábulos, do retrato barroco...Então o que não possível? O que não é possível é estabelecer uma relação recíproca com estas obras do mesmo modo como fizeram aqueles em cujas formas de vida essas obras tiveram o papel que tiveram: não somos homens das cavernas, nem medievais devotos, princepizinhos barrocos, boêmios parisienses nas fronteiras de um novo estilo ou literatos chineses. (DANTO, 2006, pág. 220).

O processo é que me processa e, me processando, processa o próprio processo. Inelutável redundância. A pesquisa em torno das minhas produções artísticas me conduziu ao território da estética, vista como o substantivo que designa a área de interesse sobre as obras de arte e sua posterior teorização. Teoria essa que, no meu caso, tem sua escrita ambientada nos processos produtivos experimentados em ateliê.

O próprio ateliê, nesse caso, foi fragmentado em diferentes espaços de trabalho poético. Sujeito dividido, artista em obra. Trabalhando no meu pequeno estúdio particular e no espaço coletivo da universidade, dividi a produção artística em distintos processos de produção. Em casa, com o tempo em suspenso, a duração da observação, da interação com o trabalho que está sendo feito é muito mais profunda. Como a que foi registrada nestas imagens de processo produtivo (fig. 42-43 e 44)



Fig.42. Processo de produção das esculturas da série Monstro Lab. 2023.

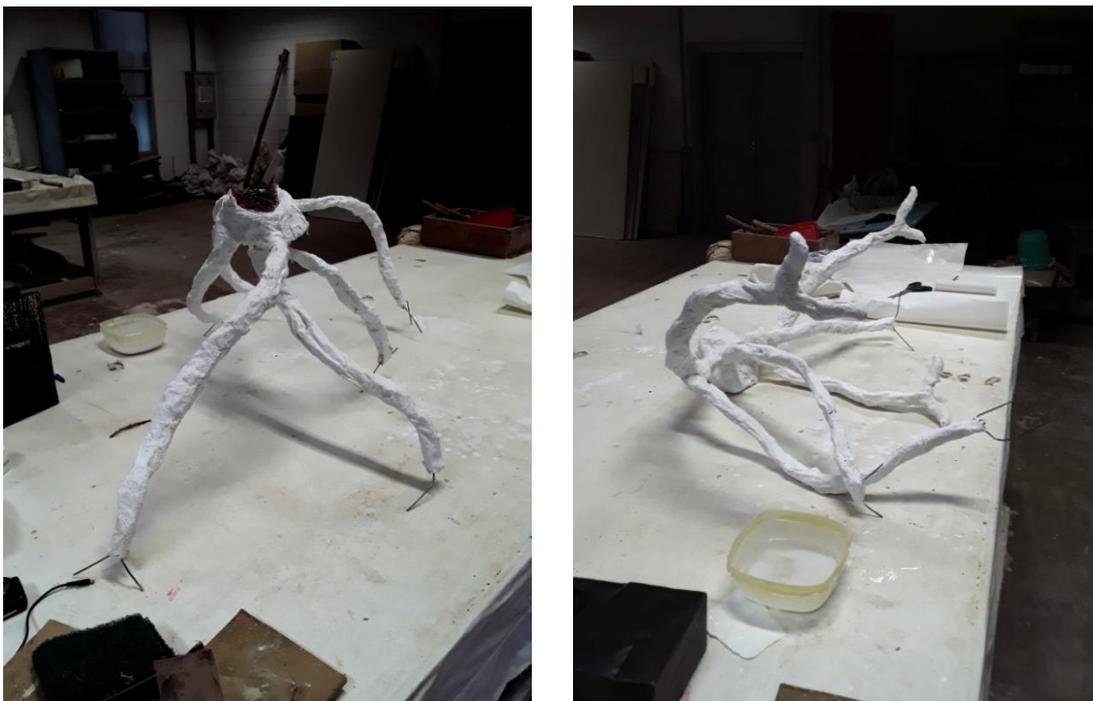


Fig.43 e 44. Processo de produção das esculturas da série Monstro Lab. 2023.

Cercado por outros acontecimentos cotidianos que energizam, mesmo sem querer, os momentos de ação poética. Porém, tenho pensado que a Estética, entendida como método de reflexão da Beleza em Arte se relaciona com dificuldade, diria que com indiferença em relação aos meus trabalhos artísticos. O trânsito entre estética e minhas obras parece bem congestionado. Elas parecem, cada vez mais, resistir à conversão para algo idealmente belo.

Assim, entendo que subverto com minha arte, que vejo como possivelmente indizível, a grande matriz cognitiva que tudo abraça, denominada *Ideia*. O conteúdo de conhecimento que uma obra de arte apresenta, faz com que a experiência do artista seja sempre fugidia às reduções conceituais oriundas de um pensamento pautado ou assimilado apenas por ideias. É preciso resistir à postura idealista em matéria de definição de arte e recriar as entradas para outros conhecimentos possíveis. E fazer obras de arte é um dos meios, ao menos como eu penso, para alcançar tais metamorfoses da consciência.

Atualmente, me interesso muito mais em tentar formar um repertório visual informal (no sentido do grotesco e do informe) do que tentar representar pela mimese e outros aspectos técnicos convencionais. A mim interessa a

plasticidade dos materiais, como capacidade a ser experimentada, sua moleza ou rigidez, sua junção com outras matérias plásticas. Como, por exemplo, a maleabilidade dos tecidos da gaze ou o aspecto retorcido e a coloração avermelhada de um pedaço de fio de cobre. E como estes elementos podem se juntar à tinta, aos pigmentos, compondo, se arranjando e construindo o quadro ou escultura. A materialidade do gesso, da cera misturada com as tintas a óleo, a tridimensionalidade proporcionada pela junção com massa cerâmica, papel machê, estopas, couros, pelos do corpo. Tudo isso se amalgamando para criar o corpo da obra. Obra que é sentida e percebida a cada gesto dado para sua feitura, fazendo da visão veículo para a atividade imaginativa e subjetiva.

Como chego a este resultado que, finalmente, nomeio como pintura? Ou escultura? Ou obra de arte? Venho, faz bastante tempo, trabalhando com pincéis e tintas para ocupar superfícies esbranquiçadas com gesso acrílico. Além destes materiais, juntaram-se ao corpo da obra, pedaços de revistas, adesivos, impressões fotográficas, recortes de jornais.

Não satisfeita com matérias planas e chapadas, a superfície da minha pintura começou a absorver coisas do mundo para si. Trabalhando como um imã, ela reivindicava cada vez mais espacialidade e uma espécie específica de materialidade, de coisas ordinárias, descartes, restos. Antes, houve tentativas de criar superfícies e formas espessas, carregando os pincéis e espátulas com altas cargas de tinta óleo e cera pátina. A espessura da obra, signo que carrega qualquer imagem de materialidade, que forma o corpo carnal do visível.

Não satisfeito, faço colagens, retalho, furo, grampeio, prego materiais como ataduras, gaze engessada, esparadrapos, pílulas, couros, pêlos, retalhos de velhas telas. Pintar se torna operar. O espaço da superfície se torna mesa de operações. A imagem se torna corpo figurado pela matéria. Corpo que se torna meio para a imagem, novamente, reaparecer nessa categoria especial de objeto que é a obra de arte. Obra como a que pretendo nos trabalhos intitulados *Mutamorfozes n° 1 e 3* (fig. 45 e 46)

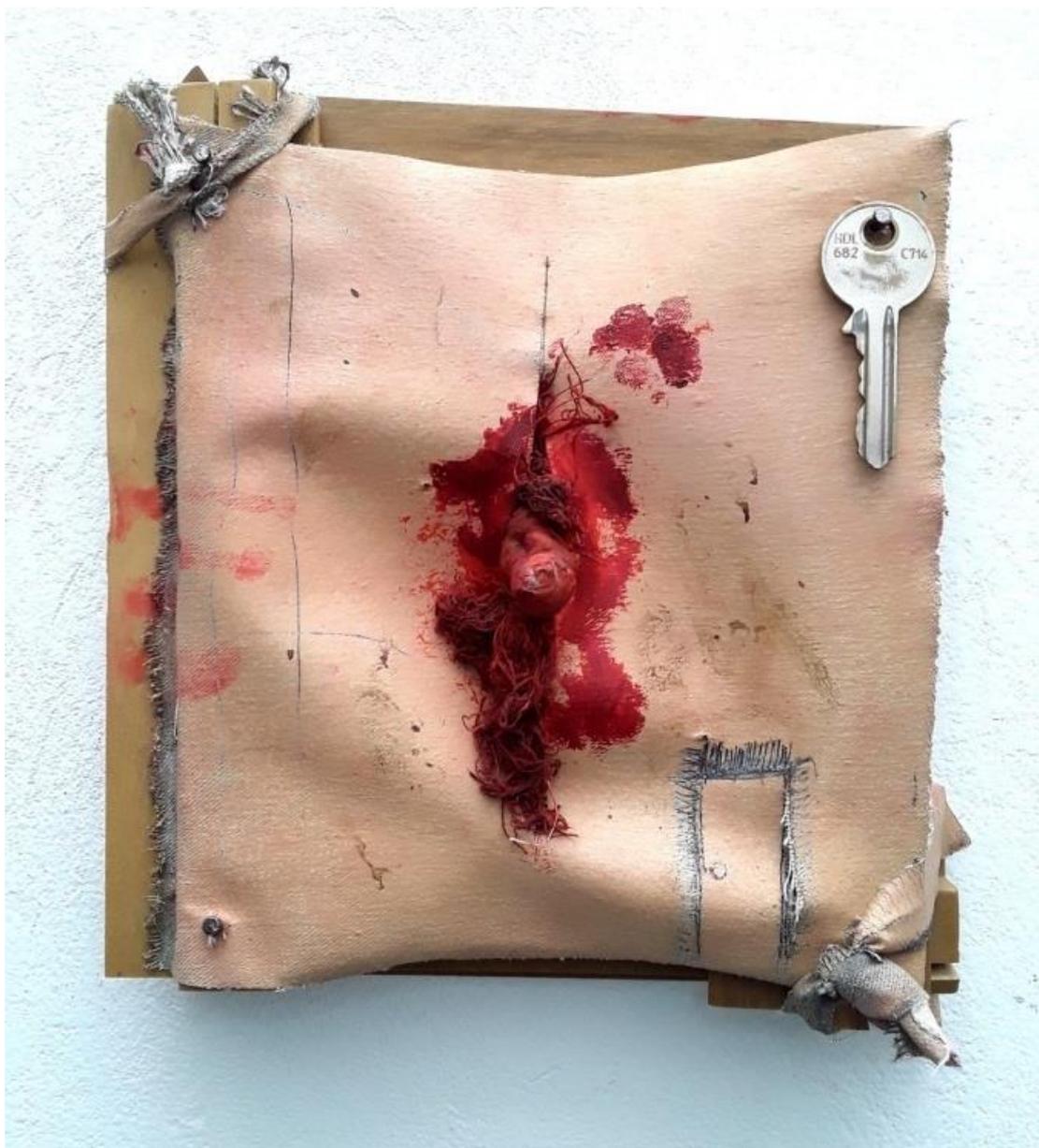


Fig. 45. Rafael Lobo. *Mutamorfoses nº 1*. Óleo, sangue, tela, estopa, resina epóxi, madeira, pregos, grampos e chave. 25x25 cm. 2022.



Fig. 46. Rafael Lobo. *Mutamorfoses nº 3*. Óleo, sangue, tela, foto 3x4, pincel, algodão, madeira, pregos e grampos. 28x28 cm. 2022.

Tudo isso forma um vasto conjunto de gestos, operações, procedimentos e pensamentos cujo objetivo é sempre a obra a se fazer, por se fazer, ou se fazendo. Tornando-se realidade, adquirindo potência corporal. E junto com ela, me realizo, também, como artista, como este alguém que, por mais misteriosos que sejam, transita pelos caminhos que conduzem à realização de sua arte. Que experimenta cada momento de sua feitura, da sua realização, pois, só assim posso compreender o sentido do meu trabalho e o mundo singular que ele forma.

Tenho a experiência de ser um artista e fazer objetos artísticos, a experimentação com resinas, solventes, tintas e outros materiais na área de

trabalho. O experimento que re-aparece registrado no experimentado: a obra! Até os amigos entendidos que, vez ou outra, aparecem para opinar sobre meus quadros. Ou os olhares das pessoas que olham minhas obras, nas ocasiões em que consigo expô-las. Considero importantes para um sentido geral de obras de arte, levar em conta essas circunstâncias e detalhes. Tudo isso, toda essa cadeia de situações está para mim na ordem da experiência, da arte como uma experiência para entender e expressar habilidades técnicas e cognitivas. Experiência com as formas de vida do meu tempo histórico.

Retomando a expressão “formas de vida” de uma das citações no texto, oriundas do pensamento do filósofo Arthur Danto, significa a experiência de vivência na situação presente, as tendências culturais atuais e vividas coletivamente. Isto é muito importante para um posicionamento do artista perante o enorme escopo de estilos, maneiras, tendências artísticas catalogadas pela história da arte, desde os primeiros séculos do Iluminismo. É claro que, aqui, se faz importante o exame da arte do passado e acredito que sempre valha a pena tal mergulho. Mas, como já mencionado anteriormente, só podemos mencionar, citar, reler tais imagens da arte anterior e nunca sentir sua aura nativa, aquele significado que toda novidade instaura numa dada comunidade e numa dada época. Mesmo as relações entre arte e tecnologia “de ponta” não fazem mais que criar uma ilusão de futuro, uma ficção do presente sobre o futuro. Eis um poder iluminador da imagem!

Experiência que se energiza ao apertar a massa ou cera com as mãos ou passar os dedos na tinta e depois no quadro. Experiência vivente. E, mais do que tudo isto experiência consigo mesmo. Mas, que mesmo? De outra forma, que tipo de experiência conduz ao mesmo, ao si, ao eu? Volto à questão da arte como forma de viver a vida. Se não faço arte, não vivo ou não vejo sentido na vida sem arte. A arte enquanto entendida na experiência do fazer da obra parece ser uma questão interminável. E, não terminada, a questão se transforma em abertura, para colocar mais matéria em formação. Que se desenvolve representativamente pela ferida, pelo corte. Interrogação que leva à ação de imaginar e executar em arte para dar sentido a essa vida do eu. Imagina-se um buraco, tenta-se produzir um buraco; imagina-se um corpo,

tenta-se realizar, não apenas representar, mas materializar um detalhe de corpo figurado, como nesta pequena *assemblage*⁷ intitulada *O desejo que detém* (fig.47).

E assim, alguma forma projeta um mundo de conteúdos, assuntos, temas sobre irregularidades, desproporções e desatinos. Nasce e morre em seguida, para outra nascer e morrer em seguida. Infinita formação na matéria e no pensamento.



Fig.47. Rafael Lobo. *O desejo que detém*. Acrílica, óleo, estopa, esparadrapo, gaze, massa cerâmica, couro animal, cabelo, prego e madeira. 15x27 cm. 2022.

⁷ O termo *assemblage* foi cunhado, por volta de 1953, pelo pintor Jean Dubuffet (1901-1985). Designa que todo e qualquer material pode ser incorporado na feitura das obras de arte.

Conclusão

Começo a concluir que a escrita na pesquisa em arte é parte do sentido, enquanto conteúdo, da obra. Ela elabora o argumento que descreve e que narra as minhas ideias no processo de fazer dos objetos. Ela é narrativa sobre meus modos de ver enquanto olho para as pinturas ou esculturas. Ela parece traduzir em palavras este lugar instaurado por uma obra de arte. Então, a poética enquanto um fazer tem de absorver a estética enquanto um compreender. Pois a obra formada carrega já um conteúdo significativo, mas, que precisa ser transformado para que o que ela tem a dizer fique mais claro e mais acessível a todos. Tanto quanto possível, acredito que minha dissertação tem essa função. Que é de algum modo, tornar minhas obras possibilidades para os outros. Para uma suposta atenção pública que, talvez, nem todas elas terão.

Minha tentativa aqui é a de revelar os parâmetros gerais que foram sendo estabelecidos pela pesquisa teórica que acompanha os processos de fazer das minhas produções. Mas, o mais difícil até agora é, justamente, estabelecer os critérios que determinam aquilo que entendo por “boa escrita”, um texto bem harmoniosamente tecido. Pois, não sou escritor e, sim, artista visual. Para mim, a revelação proporcionada pela visão é de um grau de transgressão tal que, no âmbito do verbal esse sentimento não se traduz com a mesma intensidade. Fico tanto tempo imergido no processo de feitura de uma obra que, quando está próximo de ser feita, já não tenho plena consciência dela. Pois, enquanto a obra habita o estado de “por fazer”, enquanto está sendo feita, ocorrem fenômenos que a consciência não pode apreender totalmente. Alucinações, devaneios, fantasmas que vagueiam em minha mente, sem controle, sem rumo. O aspecto subconsciente da mente, o automatismo simbólico do inconsciente e a subjetividade do interior que envolve o próprio fazer artístico estão, também, presentes.

Uma percepção profunda é necessária, a meu ver, para a revelação que cada obra me traz a respeito da poética em curso. O curso poético de um artista parece mostrar diversos percursos, outros caminhos a serem trilhados. Mas, nem todos eles são, de fato, percorridos. O tempo cronológico não permitiria tal odisséia. Por isso minhas tentativas em dar forma à matéria com a

qual expresso seu conteúdo oculto são o que mais importa para mim. Importa aquela ação que considero a mais essencial para os artistas: o gesto realizador, as mãos em obra. Mãos que executam sua gestualidade sobre a matéria a ser formada como Forma, que carrega seu próprio conteúdo. Mas, que só aparece se não desconsiderar a forma em seu processo de se fazer obra. Forma e conteúdo parecem mesmo estar implicados, como entidades inseparáveis que produzem o sentido da obra.

Para explicar um pouco este sentido das minhas obras recorro, além das contribuições da história e psicologia da arte, à filosofia estética para colocá-la a serviço da minha poética. Pois, penso eu que, mesmo imaginando uma barreira entre minhas obras e os juízos de gosto mais comuns, a estética tem de colocar-se em condições de disputar com qualquer poética, com todo tipo de arte. Desse modo, gosto de flertar com palavras do tipo *antitético*, *antiarte*, *não arte*, e assim por diante. Sempre e mais além, imagino uma estética que considera o mais grotesco da vida, que reflete sobre a parte maldita da existência. Ainda mais em relação a alguns comportamentos nas sociedades atuais. Com uma tendência conservadora radical, que voltou a condenar qualquer transgressão das formas e valores tradicionais, se faz necessário, para mim, bater de frente com tal onda de retrocesso cultural. E empurrá-la com todas as forças que minhas obras podem manifestar.

Uma parte das obras expostas no capítulo dos antecedentes já estava produzida, antes mesmo do início desta dissertação. Contudo, para melhor expor os entendimentos em torno das obras passadas, uma nova visita foi feita a elas. E uma nova possibilidade de falar e escrever a respeito delas, tornou a trazê-las de volta a vida. A vida das obras depende disso, dessa revisitação. Assim como, parte da bibliografia complementar foi consultada através da descoberta. Uma revelação que as várias visitas às bibliotecas da universidade me proporcionaram. Cada livro me trazendo enxertos, trechos, aforismos, que se confundiram com meus escritos teóricos.

Por fim, escrever sobre o fazer, sobre meu trabalho prático, sobre meu *eu trabalhador*, aquele que trabalha a dor se mostra extremamente instigante. Instigante porque inquieta e me faz conhecer profundamente os conteúdos obscuros que habitam minhas obras. Mas antes, estranhamente, habitavam o corpo do artista. Artista que se coloca em obra com sua arte. Se fazendo

processo em meio ao processo, se confunde com ele, se une aos seus domínios. Tento amarrar tudo no processo de pesquisa em arte, eu, artista, materiais, pensamentos, obras e textos. E imaginar que isso tudo junto e misturado pode ser outro mundo no qual minhas obras fazem mais sentido do que eu mesmo.

Referências Bibliográficas

- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad editora, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Hucitec editora da UNB, 1987.
- CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. Editora Edições 70, 1999.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. **Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- MIRANDA, José A. Bragança. **Corpo e Imagem**. Nova Veja Editora, 3º edição, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Pintura Encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012.
- KERN, Maria Lúcia Bastos; ZIELINSKY, Mônica; CATTANI, Iceia Borsa. **Espaços do corpo: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995
- MATTOS, Aníbal. **Perter Wilhelm Lund no Brasil**. Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1939.
- DANTO, Arthur C. **Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**. New York, Columbia University Press, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A Gaia Ciência**. 1ºed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GIANNOTTI, João A. **O jogo do belo e do feio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Bibliografia Complementar

- WOLLHEIM, Richard. **A pintura como arte**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.
- READ, Herbert. **As origens da forma na arte**. Rio de Janeiro. Zahhar Editora, 1981.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 2º edição. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- DORFLES, Gillo. **O dever das artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRAYSE-PEREIRA, João A. **Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise**. Ateliê Editorial, São Paulo, 2005.