

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Vinícius Borges Figueiredo

ANATOMIA DO IMAGINÁRIO: PINTURA, CORPO E MEMÓRIA

Porto Alegre

2023

Vinicius Borges Figueiredo

ANATOMIA DO IMAGINÁRIO: PINTURA, CORPO E MEMÓRIA

Tese de doutorado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, sob a orientação da Prof. Dra. Marilice Villeroy Corona. Área de concentração: Poéticas Visuais. Linha de Pesquisa: Desdobramentos da imagem.

PORTO ALEGRE

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Borges Figueiredo, Vinícius
ANATOMIA DO IMAGINÁRIO: PINTURA, CORPO E MEMÓRIA /
Vinícius Borges Figueiredo. -- 2023.
138 f.
Orientadora: Dra. Marilice Villeroy Corona.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-
Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. CAPÍTULO I: A ORIGEM DOS DESENHOS. 2. CAPÍTULO
II: QUAL META, QUAL MORFOSE? 3. CAPÍTULO III: A SÍNTESE
DE UM CORPO ARTISTA. I. Villeroy Corona, Dra. Marilice,
orient. II. Título.

Vinicius Borges Figueiredo

ANATOMIA DO IMAGINÁRIO: PINTURA, CORPO E MEMÓRIA

Tese apresentada ao Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais.

Data/hora de realização:

Prof. Dra. Marilice Villeroy Corona (PPGAV-UFRGS)
Orientador e Presidente da Banca

Profa. Dra. Niura Aparecida Legramante Ribeiro
Docente do PPGAV-UFRGS

Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos
Docente do PPGAV-UFRGS

Profa. Dra. Kássia Valéria de Oliveira Borges
Docente do IARTE/UFU

Profa. Dra. Adriana Aparecida Mendonça
Docente da FAV/UFG

AGRADECIMENTOS

Agradeço, com atenção à minha orientadora, Profa. Dra. Marilice Villeroy Corona, à Profa. Dra. Kássia Borges Kárajá, à minha colega Raquel Sampaio Alberti.

do antigo medo da infância regressas
por onde pedras raízes e bichos se tocam
amam e dormem juntos na euforia dos sonhos
a memória de éter e de ar que se fende
à tua passagem de criança ressuscitada
mas logo se abate um pássaro morto à fígada
sobre o rosto a mão queimada uma nuvem
sobre dos teus passos perturbando
o limpo horizonte daquele olhar.
vives para sempre na distante fímbria da noite
onde enterraste os fosforescentes jogos
da louca criança em ti assassinada
(BERTO, AI, 1989)

RESUMO

Anatomia do Imaginário: Pintura, Corpo e Memória é uma pesquisa que trata de uma investigação nas linguagens do desenho e da pintura, dentre outras mesclas, tendo o corpo como motivo representacional. Busca-se trazer uma discussão sobre a construção de um imaginário particular fundamentado na ideia de um corpo misto e erótico. Chamo de imagens cruzadas a produção que surge de uma ideia de cruzamento entre elementos que retomam as minhas memórias da infância: os ossos de animais, as folhagens do jardim da minha avó e a paisagem do cerrado. Mas também se trata do cruzamento de várias linguagens como o desenho, a pintura, a fotografia e a colagem. Busco, através de recortes e fotografias, articular estas referências que fazem parte do meu imaginário e vivências na região do semiárido norte-mineiro. Esta pesquisa busca compreender como a mistura destas imagens dentro do processo de criação em artes visuais pode reativar as relações entre memória e identidade. Enfoca-se a memória não como um arquivo fixo de imagens a serem acessadas quando necessitamos, mas como um processo sempre atualizado e em contínua reconstrução. O processo de colagem que antecede a pintura e que depois a contamina, permite o cruzamento e reunião de imagens de diversas naturezas, fazendo nascer uma nova imagem que dá corpo ao que chamo de anatomia do imaginário. Para pensar os conceitos que fazem parte da pesquisa – a memória, o imaginário e sua relação com espaço –, uso como referência os autores Gaston Bachelard, Ecléia Bosi e Henri Bergson. Para abordar a criação da obra de arte, me apoio nos escritos de René Passeron e Luigi Pareyson. Através de Gilles Deleuze, me aproximo da filosofia no seu discurso de entender o pensamento como uma colagem e a obra de arte como matéria do devir, para lidar com as matérias da criação. O conceito de Performatividade de gênero é uma contribuição de Judith Butler. Quando falo sobre a organização do meu método de trabalho, como a colagem na minha pesquisa serve como um meio para se chegar na composição em desenho e pintura, abordo o uso dos Documentos de trabalho, termo difundido pelos estudos do professor Dr. Flávio Gonçalves.

Palavras-Chave: Pintura; Corpo; memória; Imaginário; homoerotismo.

ABSTRACT

Anatomy of the Imaginary: Painting, Body and Memory is a research that deals with an investigation into the languages of drawing and painting, among other mixtures, having the body as a representational motif. It seeks to bring a discussion about the construction of a particular imaginary based on the idea of a mixed and erotic body. I call cross images the production that arises from an idea of crossing between elements that recall my childhood memories: the bones of animals, the foliage of my grandmother's garden and the landscape of the cerrado. But it is also about the crossing of several languages such as drawing, painting, photography and collage. I seek, through clippings and photographs, to articulate these references that are part of my imagination and experiences in the semiarid region of northern Minas Gerais. This research aims to understand how the mixture of these images within the visual arts creation process can reactivate the relationship between memory and identity. Memory is focused not as a fixed file of images to be accessed when we need it, but as a process that is always updated and in continuous reconstruction. The collage process that precedes painting and then contaminates it, allows for the crossing and gathering of images of different natures, giving rise to a new image that embodies what I call the anatomy of the imaginary. In order to think about the concepts that are part of the research – memory, the imaginary and its relationship with space –, I use as reference the authors Gaston Bachelard, Ecléia Bosi and Henri Bergson. To approach the creation of the work of art, I rely on the writings of René Passeron and Luigi Pareyson. Through Gilles Deleuze, I approach philosophy in his discourse of understanding thought as a collage and the work of art as a matter of becoming, in order to deal with the matters of creation. The concept of Gender Performativity is a contribution by Judith Butler. When I talk about the organization of my work method, how collage in my research serves as a means to arrive at composition in drawing and painting, I approach the use of Working Documents, a term spread throughout the studies of Professor Dr. Flávio Gonçalves.

Keywords: Painting; Body; memory; Imaginary; homoeroticism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Vinícius Figueiredo. Série: Sem título.2004. Desenho com técnica mista, 29,7 x 42 cm.....	26
Figura 2: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Sem título</i> . Desenho com técnica mista, 29,7 x 42 cm.	27
Figura 3: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Sem título</i> . 2004. Desenho com técnica mista, 29,7 x 42 cm.....	28
Figura 4: Vinícius Figueiredo. <i>Madonna</i> .2004. Desenho com técnica mista, 29,7 x 42 cm.	29
Figura 5: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Memória em conserva 1</i> . 2006. Vidros, tecidos, desenhos rasgados, parafina.Foto: Mário Cavalcante.	30
Figura 6: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Memória em conserva 2</i> . 2006. Vidros, tecidos, desenhos rasgados, parafina. Foto: Mário Cavalcante.	31
Figura 7: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Primeiras imagens 1</i> . Meu avô, Geraldo Borges Rego.2007. 70 x 100 cm.	33
Figura 8: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Primeiras imagens 2</i> . Minha avó, Lucinda Rosa de Jesus. 2007. 70 x 100 cm.....	33
Figura 9: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Primeiras imagens 3</i> . Meu avô, Geraldo Borges Rego.2007. 70 x 100 cm.	34
Figura 10: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Primeiras imagens 4</i> . Minha avó, Lucinda Rosa de Jesus. 2007. 70 x 100 cm.....	34
Figura 11: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Primeiras imagens 5</i> . Flor de fumo. 2007. 70 x 100 cm.	35
Figura 12: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Primeiras imagens 6</i> . Meus avós, Geraldo Borges Rego e Lucinda Rosa de Jesus. 2007. 70 x 100 cm.....	35
Figura 13: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Primeiras imagens 7</i> . Dálias no jardim. 2007. 70 x 100 cm.....	36
Figura 14: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Presenças 1</i> . Fotografia manipulada digitalmente.2008. 29,7 x 42 cm,.....	39
Figura 15: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Presenças 2</i> . Fotografia manipulada digitalmente.2008. 29,7 x 42 cm	40

Figura 16: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Presenças</i> 3. Fotografia manipulada digitalmente. 2008. 29,7 x 42 cm.....	40
Figura 17: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Presenças</i> 4. Fotografia manipulada digitalmente. 2008. 29,7 x 42 cm.....	41
Figura 18: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Presenças</i> 5. Fotografia manipulada digitalmente.2008. 29,7 x 42 cm.....	41
Figura 19: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Presenças</i> 6. Fotografia manipulada digitalmente. 2008. 29,7 x 42 cm	42
Figura 20: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Presenças</i> 7. Fotografia manipulada digitalmente.2008. 29,7 x 42 cm.....	43
Figura 21: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Presenças</i> 8. Fotografia manipulada digitalmente. 2008. 29,7 x 42 cm.....	44
Figura 22: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Presenças</i> 9. Fotografia manipulada digitalmente. 2008. 29,7 x 42 cm.....	44
Figura 23: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Imagens turvas</i> . Fotografia. 2008. 29,7 x 42 cm.	47
Figura 24: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Imagens turvas</i> . Fotografia, 29,7 x 42 cm, 2008.	48
Figura 25: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Imagens turvas</i> . Fotografia.2008. 29,7 x 42 cm.	49
Figura 26: Vinícius Figueiredo. <i>estudo 1</i> . 2020. Colagem digital	52
Figura 27: Pietro Aquila, <i>Ulisses sendo atraído pelas sereias</i> . Água-forte extraída do livro <i>Monstra maris Siculi frustra dulcedine cantus</i> . Ca. 1675-1690. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.	53
Figura 28: Vinícius Figueiredo. <i>Sereia</i> . Série: <i>Imagens cruzadas</i> . Nanquim sobre papel.2017. 29,7 x 42 cm	54
Figura 29: Walmor Corrêa. <i>Ondina</i> , da série <i>Unheimlich, imaginário popular brasileiro</i> . Acrílica e grafite sobre tela. 2005. 195 x 130 cm. Acervo do artista.....	56
Figura 30: Vinícius Figueiredo. <i>estudo 2</i> . 2020.Colagem digital.....	59
Figura 31: Vinícius Figueiredo. <i>estudo 3</i> . 2020.Colagem digital.....	62
Figura 32: Vinícius Figueiredo. <i>estudo 3</i> .2020. Colagem digital.....	64
Figura 33: Vinícius Figueiredo. <i>Agroboy</i> . Série: <i>Imagens cruzadas</i> . Nanquim sobre papel.2017. 29,7 x 42 cm.	66

Figura 34: Vinícius Figueiredo. <i>Butcher boy</i> . Série: <i>Imagens cruzadas</i> . Nanquim sobre papel. 2017. 29,7 x 42 cm.	67
Figura 35: Jane Alexander, <i>Butcher Boys</i> . 1985/86, mixed media, Iziko South African National Gallery, Cape Town. Photo: Goggins World.....	68
Figura 36: Vinícius Figueiredo. Estudo para obra <i>Montagem de um corpo pintura</i> . Acrílica sobre lona. 2019. 200 x 280 cm	69
Figura 37: Vinícius Figueiredo. <i>Montagem de um corpo pintura</i> . Acrílica sobre lona.2019. 200 x 280 cm.	70
Figura 38: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Anatomia do imaginário – 1</i> , desenho nanquim sobre caixa de madeira.2018. 32 x 32 cm.Foto: Itandehuy Castaneda.....	73
Figura 39: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Anatomia do imaginário – 3</i> , desenho nanquim sobre caixa de madeira. 2018. 32 x 32 cm. Foto: Itandehuy Castaneda.....	73
Figura 40: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Anatomia do imaginário – 4</i> , desenho nanquim sobre caixa de madeira. 2018. 32 x 32 cm. Foto: Itandehuy Castaneda.....	74
Figura 41: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Anatomia do imaginário – 5</i> , desenho nanquim sobre caixa de madeira, tríptico.2019 16 x 31 x 6 cm	74
Figura 42: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Os animais que somos</i> , desenho nanquim sobre tábua de madeira, dimensões variadas, 2018.....	77
Figura 43: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Os animais que somos – 1</i> , desenho nanquim sobre tábua de madeira. 2018.41 x 22 cm.	78
Figura 44: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Os animais que somos – 2</i> , desenho nanquim sobre tábua de madeira. 2018. 41 x 22 cm.	79
Figura 45: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Os animais que somos – 3</i> , desenho nanquim sobre tábua de madeira. 2018.41 x 22 cm.	80
Figura 46: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Sobre a reapresentação do óbvio – 1</i> , desenho nanquim sobre tábua de madeira. dimensões variadas, 2018.	83
Figura 47: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Sobre a reapresentação do óbvio – 2</i> . Desenho nanquim sobre tábua de madeira. 2018. 41x22cm.	84
Figura 48: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Sobre a reapresentação do óbvio – 3</i> . Desenho nanquim sobre tábua de madeira.2018. 41x22cm.	85
Figura 49: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Sobre a reapresentação do óbvio – 4</i> , desenho nanquim sobre tábua de madeira. 2018. 41 x 22 cm.	86

Figura 50: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Sobre a reapresentação do óbvio – 5</i> , desenho nanquim sobre tábua de madeira. 2018. 41 x 22 cm.	87
Figura 51: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Sobre a reapresentação do óbvio – 6</i> , desenho nanquim sobre tábua de madeira.2018. 41 x 22 cm.	88
Figura 52: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Sobre a reapresentação do óbvio – 7</i> , desenho nanquim sobre tábua de madeira.2018. 41 x 22 cm.	89
Figura 53: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Sobre a reapresentação do óbvio – 8</i> . Desenho nanquim sobre tábua de madeira.2018. 41 x 22 cm.	90
Figura 54: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Corpo erótico corpo metamórfico – 1</i> . Acrílica sobre papel. 2018. 29,7 x 42 cm.	93
Figura 55: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Corpo erótico corpo metamórfico – 2</i> . Acrílica sobre papel. 2018. 29,7 x 42 cm.	94
Figura 56: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Corpo erótico corpo metamórfico – 3</i> . Acrílica sobre papel. 2018. 29,7 x 42 cm.	95
Figura 57: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Corpo erótico corpo metamórfico – 4</i> . Acrílica sobre papel.2018. 29,7 x 42 cm.	96
Figura 58: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Corpo erótico corpo metamórfico – 5</i> . Acrílica sobre papel.2018. 29,7 x 42 cm.	97
Figura 59: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Corpo erótico corpo metamórfico – 7</i> . Acrílica sobre papel.2020. 50 x 40 cm.	98
Figura 60: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Corpo erótico corpo metamórfico – 8</i> . Acrílica sobre papel.2020. 50 x 65 cm.	99
Figura 61: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Corpo erótico corpo metamórfico – 9</i> . Acrílica sobre papel.2020. 50 x 65 cm.	100
Figura 62: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Corpo erótico corpo metamórfico – 10</i> . Acrílica sobre papel.2020. 50 x 65 cm.	101
Figura 63: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Escopo 1</i> . Desenho nanquim sobre papel.2020.65x50 cm.	105
Figura 64: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Escopo 2</i> . Desenho nanquim sobre papel.2020. 65x50 cm.	106
Figura 65: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Escopo 3</i> . Desenho nanquim sobre papel. 2020.65x50 cm	106

Figura 66: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Escopo 4</i> . Desenho nanquim sobre papel.2020. 65x50 cm.....	107
Figura 67: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Escopo 5</i> . Desenho nanquim sobre papel.2020. 65x50 cm.....	107
Figura 68: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Escopo 6</i> . Desenho nanquim sobre papel.2020. 65x50 cm.....	108
Figura 69: David Wojnarowicz. <i>Untitled</i> , from the Sex Series, 1989. Gelatin silver print, 40.6 x 50.8 cm (16 x 20 in.). Harvard Art Museums/Fogg Museum, Schneider/ Erdman Printer’s Proof Collection, partial gift, and partial purchase through the Margaret Fisher Fund, 2016.142.4.	109
Figura 70: Robert Mapplethorpe, <i>Man in Polyester Suit</i> .1980.Photo: Sotheby’s New York.....	110
Figura 71: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Fantasia no jardim das metamorfoses – acrílica sobre tela</i> .2020. 30 x 30 cm.	113
Figura 72: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Fantasia no jardim das metamorfoses – acrílica sobre tela</i> . 2020. 30 x 30 cm.	114
Figura 73: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Fantasia no jardim das metamorfoses – acrílica sobre tela</i> .2020. 30 x 30 cm.	114
Figura 74: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Fantasia no jardim das metamorfoses – acrílica sobre tela</i> . 2020. 30 x 30 cm.	115
Figura 75: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Fantasia no jardim das metamorfoses- A morte do fauno – acrílica sobre tela</i> .2020. 80 x 100 cm.	115
Figura 76: Vinícius Figueiredo. Série: <i>Fantasia no jardim das metamorfoses – acrílica sobre tela</i> .2020. 30 x 30 cm.	117
Figura 77: Vinícius Figueiredo. Recortes e documentos de trabalho, 2021.	120
Figura 78: Vinícius Figueiredo. Estudo para composição de pinturas através da colagem, 2020.....	121
Figura 79: Rascunho pensamentos, 2020.....	122
Figura 80: Vinícius Figueiredo. Estudo para composição de pinturas através da colagem, 2020.....	124
Figura 81: Vinícius Figueiredo. Estudo para composição de pinturas através da colagem, 2020.....	126

Figura 82: Vinícius Figueiredo. Estudo para composição de pinturas através da colagem, 2020.....	127
Figura 83: Vinícius Figueiredo. Estudo para composição de pinturas através da colagem, 2020.....	128
Figura 84: Vinícius Figueiredo. À esquerda, o desenho transferido da colagem com o carbono sobre papel. À direita, o desenho finalizado com a técnica em nanquim. Estudo para composição de pinturas, 2020.	130

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO I: A ORIGEM DOS DESENHOS.....	21
1.1 A Casa dos Avós.....	24
1.2 O jardim e suas coletas.....	37
1.3 A memória e o cruzamento de imagens.....	45
CAPÍTULO II: QUAL META, QUAL MORFOSE?	51
2.1 A metamorfose.....	51
2.1.1 Anatomia da criação: conhecendo meu processo.....	57
2.1.2 A fotografia: matéria da criação.....	61
2.2 Imagens cruzadas.....	65
2.3 Corpo Pintura, Corpo Desenho	72
CAPÍTULO III: A SÍNTESE DE UM CORPO ARTISTA	104
3.1 De que corpo eu falo?	104
3.2 O corpo queer	111
3.3 A morte é a última metamorfose	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
REFERÊNCIAS	138

INTRODUÇÃO

Meu trabalho em *A escrita de Anatomia do Imaginário: Pintura, Corpo e Memória*, surge da análise do meu processo de criação envolto em matérias de cunho simbólico e visual, que deflagraram uma ideia de cruzamento e origem na produção de uma série de desenhos e pinturas. A partir do encontro entre memórias da infância e vivências atuais, surge uma discussão sobre o corpo híbrido e erótico dentro do meu processo criativo.

Nesse sentido, não obstante, uma série de influências subjacentes ao trabalho existam, cabe destacar, dentre os personagens que desaguam em minha obra, alguns pontos e quesitos teóricos que, haja vista a extensão de uma tese, aparecem *passim*, aqui e acolá no texto. A propósito do leque de autores (muitos deles até mesmo silenciosos em meio a palavras e citações acadêmicas), cabe trazer à tona a figura do francês Gilles Deleuze, o qual se autodenominava *filósofo da diferença*. Deleuze diz no Prólogo de seu livro *Diferença e Repetição*, que sua filosofia desempenha um papel bem análogo ao da *colagem* na pintura, de maneira que atua “como um verdadeiro duplo” e trazendo consigo a “modificação máxima própria do duplo” (DELEUZE, 2006, p. 18).

É com essa acepção que vejo e apresento minha obra, ou seja, com um significado que comporte a dupla significação no encontro proporcionado pela obra de arte. Desse modo, muito embora eu não seja filósofo de formação, vejo entre a filosofia e a arte uma conexão íntima, na qual, o método de um influencia a outra (como no caso de Deleuze, influenciado pela arte) e essa influência, por sua vez, reverbera novamente na arte, posteriormente.

Logo, apresento minha arte como “lugar” no qual pedaços de vida supostamente isolados se encontram numa zona de atividade comum (a obra ela mesma), que *não* se pode definir nem como terreno da fantasia, ficção, nem como espaço de um hibridismo quimérico, reduzido a subordinações do inconsciente. A obra de arte, no percurso de significação, construção e abordagem desse trabalho, tem muito de diferença, pela qual, mesmo diante de *imagens cruzadas* do autor Vinícius em diversas fases (infância, homoerótica e fase adulta diante de cotejo da figura da morte), ainda abre espaço para construção do próprio leitor.

Sem prejuízo das considerações acadêmicas, minha tese, enquanto trabalho de um artista, versa sobremaneira acerca do eu, Vinícius enquanto autor e auto-objeto parcial de estudo de caso, de modo que me comporto na escrita, quase como um autobiógrafo deixando pedaços de seu constructo explicado. Assim, os autores que aparecem, muito embora importantes, são apêndices que me ajudam a explicar o processo de criação, e nunca a nota principal desta composição.

Chamo de *imagens cruzadas* a produção que vem desse processo de colagem entre fases da minha vida, enquanto homem homossexual e enquanto artista. Esse conceito de imagens cruzadas, por assim dizer, parte da ideia de cruzamento entre os elementos que retomam as minhas memórias da infância – os ossos de animais, as folhagens do jardim da minha avó e a paisagem do cerrado –, e os nus homoeróticos.

Este texto busca empreender uma análise retrospectiva da minha produção, a fim de compreender como a mistura destas imagens dentro do meu processo de criação em artes visuais pode possibilitar uma análise do papel da memória na criação das imagens, fazendo perceber a importância dessas recordações fragmentadas. E, por consequência, fazer nascer uma nova imagem que configura uma anatomia do imaginário.

A estrutura do meu trabalho está dividida em três capítulos, e neles apresento o registro de meus experimentos, memórias, e imagens relativos ao desenvolvimento da pesquisa.

O Capítulo 1, *A origem dos desenhos*, refere-se a um mergulho em processos de criação anteriores, às primeiras experiências com desenho, objetos, colagens e fotografias realizadas durante a minha graduação entre os anos de 2006 a 2008. Em *A Casa dos Avós*, trato da relação com o espaço da casa, local onde várias percepções são retomadas da infância, e recuperadas no projeto da criação. Seguindo para *O Jardim e suas Coletas*, retomo as lembranças de infância, e comento sobre a origem de algumas matérias que fazem parte das composições dos meus trabalhos – a casa dos avós, o jardim da infância. Em *A Memória e o Cruzamento de Imagens*, apresento a série de fotografias intitulada *Imagens turvas*, realizadas em 2007 durante o período da graduação, que abordava a memória familiar e sua relação com a fotografia. Disserto sobre alguns conceitos que fazem parte da pesquisa: a memória, o imaginário e sua relação com espaço. Para tanto, no que tange a discussão sobre

lugar, uso como referência os estudos do livro *A Poética Do Espaço*, de Gaston Bachelard.

Sendo assim, para pensar a relação entre os meus primeiros trabalhos com a ideia de memória me ancoro nos estudos de Ecléa Bosi. *Memória & sociedade: lembrança de velhos*. A autora e historiadora da USP, me ajudou a compreender a importância da recordação e da narrativa oral no processo de rememoração. Esta relação com o passado deságua nos trabalhos do presente, pois a ideia que apresento com o termo *imagens cruzadas* é que tanto a imagem da memória, quanto a fotografia, podem se cruzar, num processo de criação dos trabalhos citados ao longo desta pesquisa. Henri Bergson, citado por Bosi, também auxilia a compreender a memória como um local de evocação e de armazenamento, em que as informações ficam guardadas e, quando há necessidade, recuperadas de forma quase literal.

Ainda sobre o primeiro capítulo utilizei como referência o livro “A poética do espaço” de 1958, escrito pelo filósofo e poeta Francês Gaston Bachelard (1884-1962). Em sua pesquisa o autor disserta sobre a importância do espaço de habitar do corpo humano. O autor foi importante, pois, ao sugerir uma reflexão sobre os espaços da casa, como o quarto, o porão, sótão ou espaços onde habitam as coisas, como gavetas, cofres e armários. Consegui me projetar numa relação íntima com a casa dos meus avós e o jardim da minha infância, pois foram nesses espaços onde percebi uma relação entre o ato de desenhar com a própria escala do meu corpo. Estes espaços de intimidade e de rememoração são capazes de produzir sentimentos e lembranças, que segundo Bachelard (1991, p.196), criam imagens poéticas que, mesmo não sendo totalmente reais ou racionais, têm um dinamismo próprio; elas são vividas “com todas as parcialidades da imaginação”. Isso pode ser observado nos meus trabalhos onde quase sempre existe uma relação irreal entre o corpo e as figuras representadas com a escala e a cor que ocupa as minhas composições.

No segundo capítulo, *Qual Meta, Qual Morfose?*, procuro discutir um pouco mais as questões ligadas ao processo metamórfico na minha obra, na qual as imagens cruzadas dão o tom em relação a meu passado, assim como são a tônica do meu processo como artista e homem gay. Neste momento, também abordo o uso dos Documentos de trabalho, termo cunhado pelos estudos do professor Dr. Flávio Roberto Gonçalves, que estabelece um norte de orientação e ordenação para o estudo das imagens que disparam e permeiam o processo de criação. Em *A Morte é*

a *Última Metamorfose*, abordei, para além de um aceno a Deleuze, meu processo de intimidade com a colagem, parte na qual apresento os trabalhos que foram base para o desenvolvimento desta pesquisa e sua relação com o corpo humano e animal, sobre desenhos e objetos corpo e animal. Reflito ainda sobre as séries *Anatomia do imaginário*, *Os animais que somos*, e *Sobre a reapresentação do óbvio*. Trato do elo de interseção que tange a criação das três séries: desenhos realizados sobre objetos do cotidiano.

Disserto tanto quanto me foi possível sobre a produção da série *O corpo erótico e o corpo metamórfico*. Neste ponto, analiso o processo de criação dessa série partindo das relações entre o corpo híbrido e erótico expressos na minha pintura. Abordo questões relacionadas a representação do corpo homoerótico. A dialética entre o corpo, como um texto socialmente construído e palatável e o corpo rico em potência, sexual e subjetivo, em permanente processo de construção e com significados múltiplos.

Desse modo, no segundo capítulo, o suporte teórico de Flávio Gonçalves, me auxiliou quando abordo a questão da criação de um projeto artístico como uma prática metamórfica. No primeiro capítulo, foi bastante explorada a origem das imagens, a relação com e uma coleção de diferentes signos visuais. Para compreender como cada um desses elementos funcionam no meu processo criativo, me ancoréi nos estudos do professor Flávio Gonçalves, em relação ao termo Documentos de trabalho. Segundo o autor estes documentos de trabalho são observados como elementos que tangenciam de forma periférica ao olhar o ato criativo do artista, mas que representam a forma como este percebe o mundo, contribuindo para a análise de uma produção em artes visuais. De forma indireta tudo aquilo que abarca o projeto da criação são documentos voltados ao processo de trabalho e não apenas ao produto final. Conceitos como alegoria, coleção, apropriação são formas que me ajudaram a compreender a matéria sensível de atuação desses documentos no meu processo criativo e também nas imagens finalizadas.

Ainda no segundo capítulo, considero que na minha pesquisa, tanto as imagens quanto o pensamento que as cria, atuam como matérias de criação. Percebo que a ação de cruzamento destas matérias é algo fundador que vem de um movimento de mudança e transmutação, da própria matéria. Assim, penso no do conceito de *Devir* do francês Gilles Deleuze, que está relacionado a um processo de mudanças efetivas

pelas quais todo ser passa. movimento permanente que atua como regra, sendo capaz de criar, transformar e modificar tudo o que existe. Usando a colagem como artifício que proporciona esta mudança. Para Deleuze, o pensamento é uma força que nos atravessa. É uma matéria movente que nos entrecruza. Uma das principais contribuições da filosofia de Gilles Deleuze para a minha pesquisa, foi entender e restituir ao pensamento sua potência criadora, potência que não deve ser sufocada pela hegemonia da uma perspectiva representacional o que me trouxe liberdade de criação.

Seguindo, apresento um esboço do terceiro capítulo, uma breve introdução das questões constitutivas da série *Escopo*. A palavra escopo significa ponto em que se mira, e também se relaciona a ideia de direcionamento, foco e objetivo. Nesta série de desenhos realizados em 2020, trago a representação de um erotismo revelado pela presença de detalhes do corpo masculino seminudo ou nu, em contraposição a ilustrações de anatomia, ossos e corpos descarnados. Reflito sobre as possibilidades de construção da imagem através dos processos de dualidades e contrastes. Os opostos entre a representação do corpo vida e sexual e o corpo morte estudos anatômicos, ossos e o corpo descarnado.

Como aporte teórico, recorri nesse capítulo, primordialmente a Judith Butler, pois busco nos meus trabalhos por uma performatividade que, convencionalmente, não são associadas ao masculino, reposiciono em evidência a imagem de um homem gay. O conceito de Performatividade de gênero é uma contribuição de Judith Butler em torno do conceito performatividade, no que diz respeito ao corpo como forma de expressão política e à linguagem identitária como forma de reivindicação de direitos. Além da questão da performatividade, a autora me ajudou a situar o corpo representando na minha pesquisa enquanto um corpo masculino *Queer* e desviante. O que chamo de *corpo desviante* vem dessa ideia de desconstrução da forma em meu processo de criação. O corpo é criado através de uma colagem que mistura elementos do masculino, com outros que nem sempre são características associadas à masculinidade, como flores e plantas etc.

Portanto, a questão principal que norteia esta pesquisa é a relação de conflito entre o corpo e a natureza. Desta relação existe um co-habitar, e um co-existir, homem existe e interfere no meio natural e ao mesmo tempo é interferido por ele. Esta relação muitas vezes não ocorre de forma amena, entre divergências e aproximações existe

uma tensão que é deslocada para o plano da pintura, e ajuda a recriar um corpo imaginário, que é feito da matéria sensível dos sonhos e da rispidez das vivências cotidianas. Acredito que para o leitor, leigo ou afeito ao universo artístico, estes escritos se tornam uma contribuição para tentar entender melhor, como se inicia o cerne da criação artística, é como os elementos desta origem, mesmo não evidentes no trabalho final ainda assim possui um papel fundamental e constitutivo do mesmo.

CAPÍTULO I: A ORIGEM DOS DESENHOS

Para Butler (2020), as ações do sujeito são viabilizadas, validadas e tornadas inteligíveis pelo poder, mas não são rigidamente determinadas por ele. Isso implica que a ação transcende o poder que a permeia, já que, conforme a autora, os objetivos do poder nem sempre coincidem com os objetivos da ação. Butler complementa essa ideia ao afirmar que a ação não é subordinada a uma necessidade teleológica, pois, uma vez que as reiterações do poder demonstram irregularidades, suas condições de subordinação nunca são estáticas, mas temporárias.

O desejo de reiterar discursos moldados por tramas de poder frequentemente colide com as diversas infrações que o indivíduo comete em sua prática cotidiana. Assim, o sujeito frequentemente enfrenta o desconforto gerado pela dificuldade de se acomodar ao seus próprios contornos. Do ponto de vista corporal, esse fato é ainda mais pronunciado, pois gestos, condutas, usos ou acessórios a ele associados passam por uma ampla cadeia de significados e traços de poder. Esses sistemas de significados são retidos e replicados pela memória, ficando sujeitos a múltiplas interposições de subjetividades que, por sua vez, desconhecem o telos pressuposto pela disciplinarização. Dessa forma, mesmo que a prática consiga uniformizar os corpos de tal forma que os submeta ao finalismo produtivo da sociedade, persistem idiossincrasias que obstinadamente ressignificam os mesmos signos que são objeto de disciplinarização.

Antes de prosseguir sobre o potencial subversivo do corpo frente ao legado cartesiano na produção artística, é pertinente inserir a dimensão da memória nessa discussão, sobretudo porque, embora se sirva do passado, a memória contém uma força transgressora que desequilibra as relações de poder e recria outros modos de vida social. Com isso, argumentamos que, de fato, a memória diz respeito ao passado, mas diz mais respeito ao presente, afinal, como representação transitada no tempo, está sujeita a tantas reedições quantos propósitos existirem.

Se o poder nos forma como sujeitos, se, através do poder, nos configuramos emocional e corporalmente, e se os códigos sociais traçados pelo poder são armazenados e ressignificados mnemonicamente, então a memória também se apresenta como uma faculdade ativa interposta por essas tramas de poder. Mesmo

as memórias aparentemente mais despropositadas estão imersas em codificações de poder que, inclusive, lhes conferem coerência e inteligibilidade.

Connerton (1999) nos lembra que a memória prescinde da origem histórica fundante do objeto ou fato memorado, porque está sedimentada no corpo presente. Para o autor, a memória é acionada no presente e, portanto, se apresenta como repertório de ações possíveis e inteligíveis ao corpo no momento vivido. Portanto, por esse raciocínio, os usos do corpo estão necessariamente atravessados por uma codificação mnemônica, cujos limites de certo e errado dependem da memória cognitiva de um léxico e de um movimento semiótico.

É importante observar que os sujeitos só se apresentam como centros de transmissão do poder porque a memória social herda codificações sobre os critérios de normalidade. Ora, se lembrarmos que o corpo em visibilidade sempre produz discurso, se lembrarmos que esses discursos são atravessados por relações de poder e, mais, se observarmos que esses atravessamentos são perpetuados na história pela memória, logo se torna possível observar que a tríade de que falei – poder, corpo, discurso – necessariamente está circunscrita na dimensão da memória social. Na produção artística são compartilhados e encorajados os mecanismos de repreensão sobre corpos desviantes, pois a ideia de normalização ainda está imbricada nos limites do tolerável instaurados em regimes de poder. Assim, a simplificação do gênero pelo prisma binário, por exemplo, vai se revelando pela forma como os corpos dos artistas se alinham em performances (MOREIRA, 2021); também na forma como os acessórios incrementam o figurino; na aquisição e manuseio dos materiais artísticos; ou no modo como o repertório gestual destaca o corpo no momento da criação.

Entretanto, é preciso ressaltar que a memória não transcreve passivamente o passado representado, ao contrário, como faculdade ativa do presente, ela concatena os arquivos mnemônicos com múltiplas intencionalidades e, por isso, mostra-se instável e exposta à construção. Connerton (1999) também nos alerta que, até mesmo nos hábitos mais elementares, a memória é complacente com movimentos desnecessários e notas em falso, recrutando novos equilíbrios e novas formas de cognição. Em acréscimo a essa ideia, numa perspectiva spinoziana, é possível reportar que a potência de afecção exercida por nosso corpo sobre o entorno, e vice-versa, cria um movimento transformativo ininterrupto, que faz do corpo uma estrutura sempre inacabada e aberta a reconstruções. Com efeito, as sinergias entre corpo e

ambiente recriam significados aderidos aos sistemas de valores transportados pela memória. É essa concatenação de significados memorados e revisitados que produz modos diferentes de representação pela experiência corpórea no presente.

Bergson (2019) compartilha dessa ideia ao entender que a imagem externa consiste em um convite à ação, cuja percepção, no dizer de Greiner (2010), é uma simulação interna da ação. Pela tese bergsoniana, essa relação perceber/agir é mediada pela dimensão da memória, pois, dotados de uma ação virtual, os objetos que nos circundam já estão registrados nos nossos arquivos e adquirem uma representação antecipada a partir de referentes conceituais de que dispomos. Todavia, segundo Bergson, a memória não se restringe ao passado; ao contrário, ela o encena, mantendo apenas as sensações dele resgatadas e abrindo para outras formas de interagir com o entorno percebido. Assim, tão logo os objetos nos convidem a agir, a repetição a que recorreremos se esbarra com a inteligência inventiva do corpo e, por isso mesmo, diz Bergson, imaginação e percepção podem se confundir na memória.

Nesse sentido, a estabilidade da memória é pura ficção, primeiro porque ela não existe fora da matéria, segundo porque a relação estabelecida com a matéria está sujeita à imaginação, fato que gera outros equilíbrios na relação do corpo com o meio. É pelo finalismo de herança modernista que se funda o mito da memória como passado prescrito submetido a um fim. Ao defender a memória como diretriz imposta ao corpo pela repetição para fins produtivos, este paradigma cartesiano igualou ao mote do capitalismo industrial. Por essa perspectiva, a memória, tanto para fins de conteúdo quanto para constituição do sujeito humano, foi entendida na produção artística como mero hábito adestrável.

De fato, Bergson (2019) reconhece a existência do hábito como mecanismo inteligente do corpo, mas ele nos adverte que esse hábito está ligado ao poder criativo imanente da memória verdadeira. A partir disso, ele conclui que a vertente mecânica da "memória-hábito" e a instância criativa da "memória-verdadeira" se intercalam mutuamente no corpo e pelo corpo. Bosi (2003) concorda com essa ideia ao afirmar que o sujeito mnemônico não apenas se lembra, ele redita e, com isso, vive o que está sendo lembrado com nova intensidade, como uma nova experiência. A memória põe em ação um passado vivo, transmutável, transitivo e, conseqüentemente, aberto a novas condições na experiência mnemônica revisitada no presente.

À vista disso, neste capítulo, apresento a trajetória inicial do meu processo criativo, destacando as primeiras experiências com desenho, objetos, colagens e fotografias, frutos do conhecimento adquirido durante a graduação. Exploro também os locais significativos da minha infância que serviram de inspiração para muitas das minhas obras. Essas criações são profundamente influenciadas por memórias afetivas e lembranças marcantes, especialmente aquelas relacionadas aos meus avós, cuja presença teve um impacto duradouro na minha formação artística e acadêmica.

1.1 A CASA DOS AVÓS

O começo de uma lembrança é sempre uma apreciação que parte do presente e somos projetados ao passado, numa busca por identificações e afetos. Neste movimento projetam-se questões sobre o futuro, conforme reforça Ecléa Bosi (1994) ao citar Henri Bergson (1994, p.48): “É do presente que parte o chamado ao qual a lembrança responde”. A atenção se volta a imagens, lugares, pessoas, histórias e objetos que interpelam subjetivamente a natureza dos elementos recorrentes no projeto poético atual. Falar da origem de uma imagem é também retornar incessantemente à memória.

O que é a memória? Como ela se apresenta nesta pesquisa? Grosso modo, entendo por memória a capacidade humana de conformar, evocar e colocar em conservação informações. A aquisição das lembranças vem daquilo que aprendemos, neste sentido, lembramos o que vivemos e aquilo que foi aprendido. A evocação é também chamada de recordação, lembrança ou recuperação. Só lembramos aquilo que gravamos, aquilo que foi aprendido. O acervo da nossa memória faz de nós aquilo que somos e carregados da nossa individualidade. Mas seria apenas isso, um aprendizado, uma vivência? Ao passo que se avança nesta pesquisa, percebo o papel fundamental da imaginação na construção das nossas memórias – é dela que se retira o elo fundamental para a criação da arte.

A origem das minhas imagens surge do cruzamento entre situações vividas e da evocação de lugares, objetos e pessoas. Tais conexões são, o tempo todo, reconstruídas na mistura dos sonhos e das múltiplas percepções sobre a realidade que é acionada pelo olhar do presente.

A dedicação voltada aos lugares do passado me remete a evocação da intimidade, que aparece em desenhos e colagens realizadas anteriormente a realização do meu mestrado, concluído no ano de 2013. Em meu processo de criação atual faço recortes, mesclando fotografias de natureza erótica com imagens de ilustração científica, anatomia humana, botânica e zoologia. Mas qual seria a origem destas operações poéticas?

No ano de 2004, cursava o Bacharelado em Artes na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Dentre as disciplinas do curso, havia a *Desenho de observação*, dedicada ao ensino da técnica e ao exercício da prática do desenho. Nesse período, apresentei para o projeto final da disciplina uma série de desenhos sem título, realizados durante o último semestre letivo e apresentados em novembro de 2004.

Nesta série desenhei sobre papel no tamanho A3, e para as composições utilizei materiais mistos: lápis de cor, carvão, giz pastel seco e oleoso. Interessava-me principalmente o giz pastel oleoso, pois sua textura conferia à superfície do papel uma aparência de pele que achei interessante para a perspectiva daqueles trabalhos que abordavam representações do corpo. Alguns desenhos apresentavam uma ideia de corte e montagem, que só fui perceber recentemente ao revisitá-los para esta pesquisa.

Comecei criando lacunas, e compondo espaços nos desenhos, e no início o corte surgia apenas na representação – eu não cortava o papel, nem inseria fragmentos de outros materiais sobre a superfície do plano. A minha preocupação com estes primeiros trabalhos era explorar e conhecer a textura dos materiais de desenho.

Aos poucos, este conhecimento foi se desdobrando em pequenas narrativas e alguns elementos começaram aparecer como, por exemplo, o casal de meninos de mãos dadas onde um segurava uma bandeira, desenhados de forma bastante infantil. A palavra Deus, que aparece no canto direito superior da imagem, o desenho de órgãos genitais, masculino e feminino, os olhos e as lágrimas, elementos que fazem uma referência de contrastes entre um regime que vigia e pune.

No canto superior esquerdo da imagem aparece um círculo, como se fosse um buraco causado à bala em um vidro. As fendas e estilhaços sobrepõem toda a superfície da composição, conforme podemos observar na Figura 1.



Figura 1: Vinícius Figueiredo. Série: Sem título. 2004. Desenho com técnica mista, 29,7 x 42 cm.

A ideia de corte que aparece na Figura 1 reaparece no próximo trabalho (Figura 2), na representação de um corpo masculino nu contendo dois cortes superiores acima dos mamilos, no braço esquerdo cortado ou não finalizado, um pênis semiereto que se contrapõe com a transparência de uma garrafa, que apresenta uma escrita propositalmente errada da palavra *sperma*. Neste trabalho, estava interessado numa combinação de um corpo que se desfaz e se refaz através da linguagem do desenho,

trazendo o erótico como potência da condição humana, ao mesmo tempo em que os cortes no corpo revelam uma fragilidade.

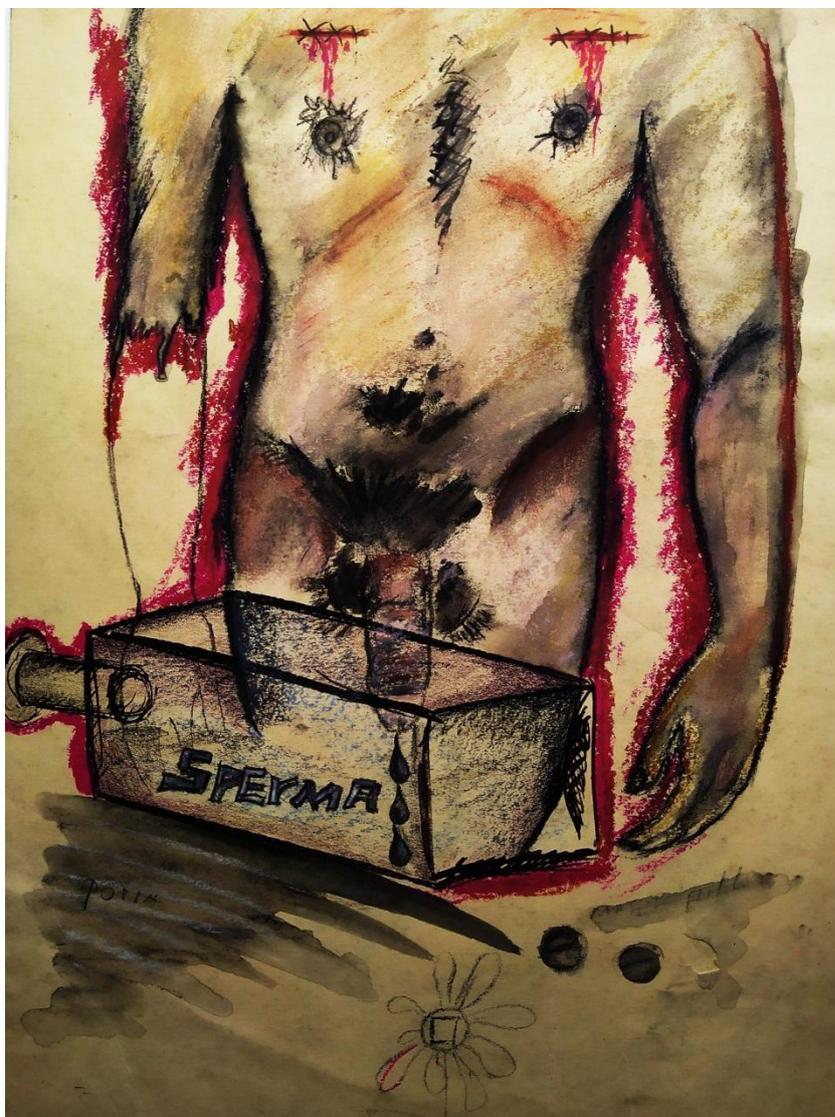


Figura 2: Vinícius Figueiredo. Série: *Sem título*. 2004. Desenho com técnica mista, 29,7 x 42 cm.

Com o passar do tempo o corte recorrente na imagem começa se manifestar sobre o suporte, neste ponto estes desenhos envolveram processos de colagem. Recolhi alguns trabalhos que foram feitos com a intenção de se aprender algum tipo de técnica, tais como as aguadas, a pincelada seca, hachuras, texturas, etc. Partindo destes desenhos, que eram estudos da disciplina *Desenho de observação*, começo a rasgá-los, e dos fragmentos que sobravam montava outros desenhos. É importante ressaltar que este processo de colagem não envolvia fotografias, o material eram apenas meus próprios desenhos. Esse procedimento de criação aparece na Figura 3.

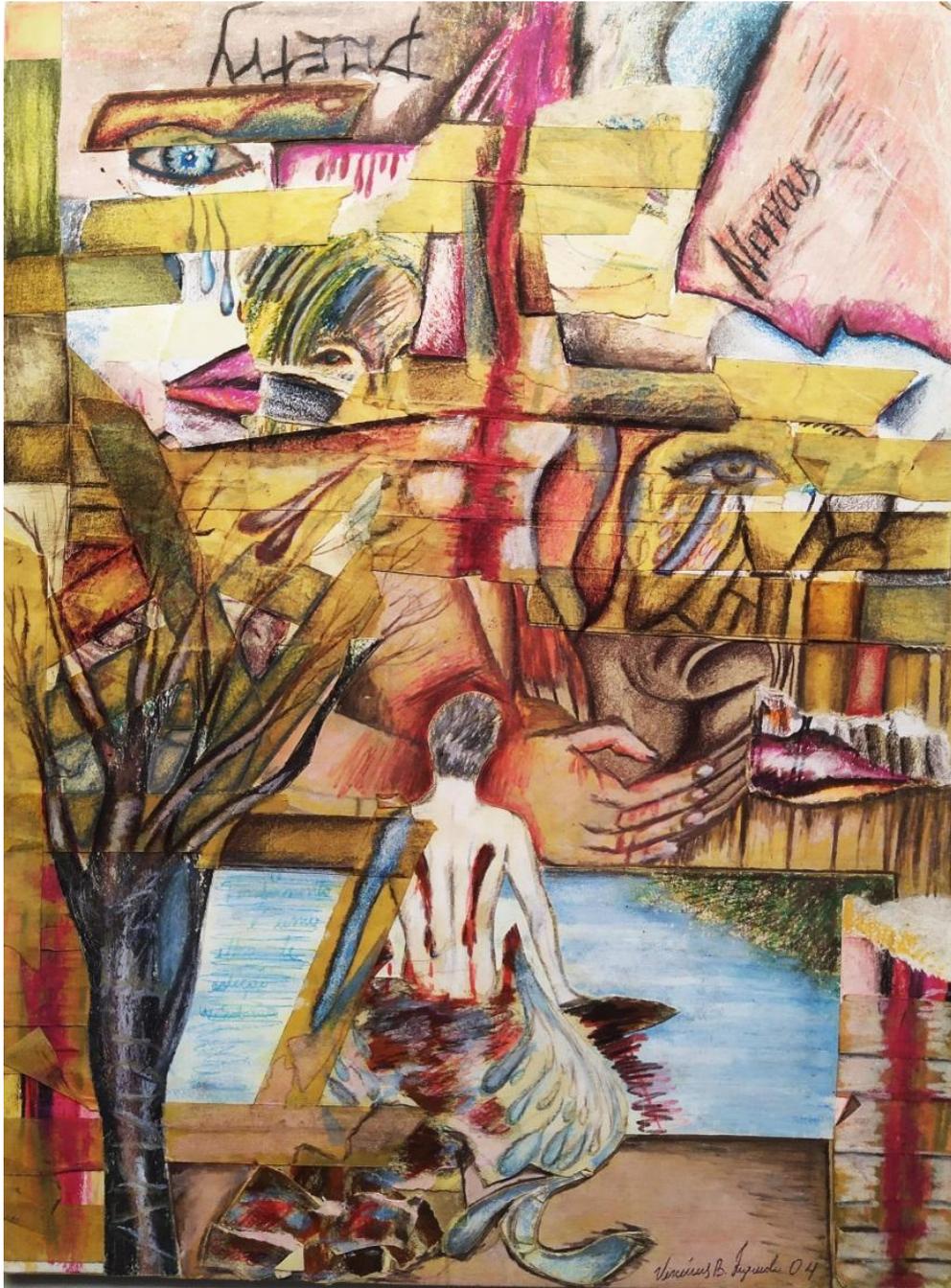


Figura 3: Vinícius Figueiredo. Série: *Sem título*. 2004. Desenho com técnica mista, 29,7 x 42 cm.

Naquela época, eu acreditava que a legitimidade do meu processo criativo estava atrelada a recompor figuras partindo de recortes e rasgos de desenhos feitos por mim. A intenção naquele momento, era a busca por uma identidade pessoal no desenho, que fugisse da cópia e de certa maneira do próprio fundamento acadêmico da disciplina *Desenho de observação*. Na última imagem que sobrou desta série apresento uma composição que tem como base o retrato da cantora Madonna,

realizado com bastante rigor acadêmico e que, assim como nos outros processos apresentados, foi posteriormente rasgado e a ele incorporado a outros fragmentos de desenho para compor uma nova imagem (Figura 4).

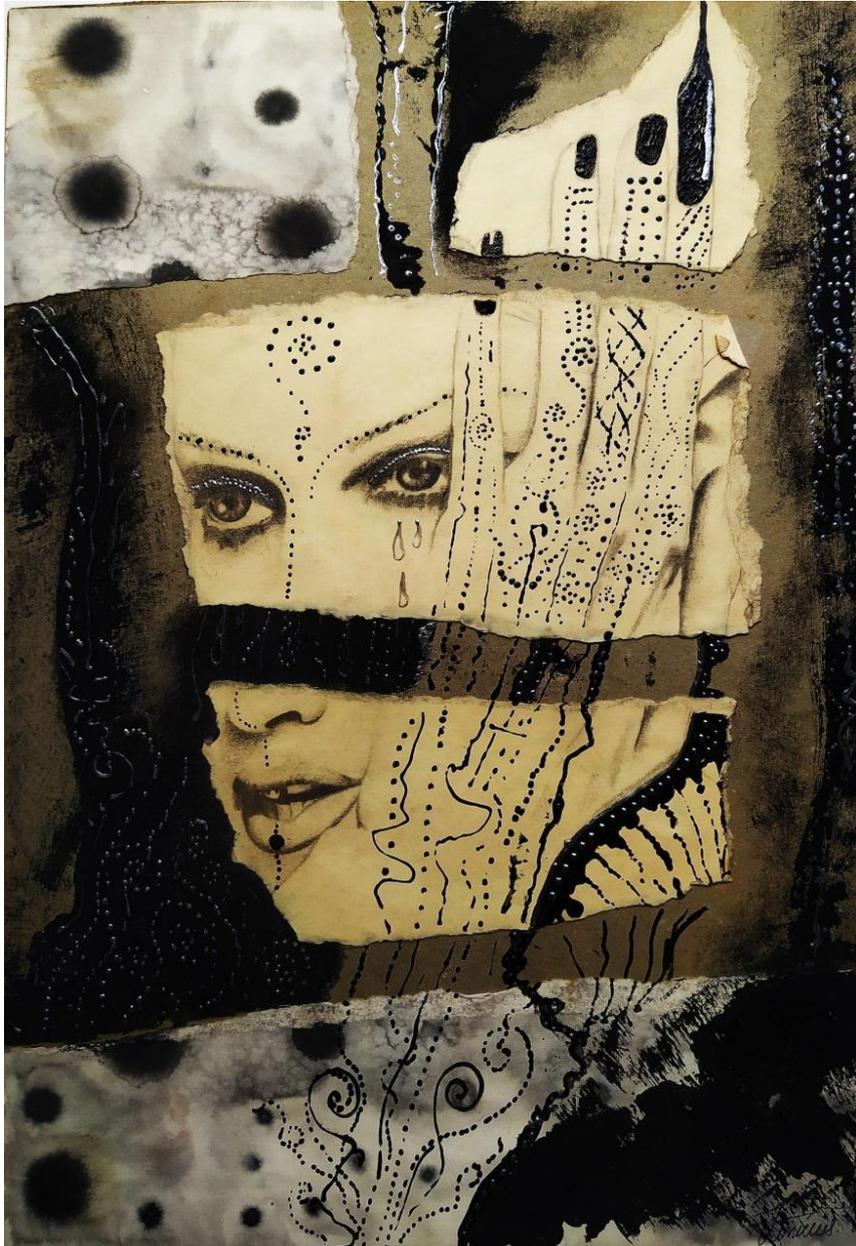


Figura 4: Vinícius Figueiredo. *Madonna*. 2004. Desenho com técnica mista, 29,7 x 42 cm.

Estes trabalhos, produzidos em 2004, foram os meus primeiros desenhos realizados dentro da universidade. Na época, a professora responsável pela disciplina os considerou pobres em técnica, sobrecarregados na composição e dramáticos no que diz respeito aos temas. Fiquei decepcionado com a avaliação da professora, mas

ao mesmo tempo fui aclamado pelos outros colegas do curso que gostaram bastante desta série.

Ao revisitar estes trabalhos, percebo características como o interesse na colagem, a representação do corpo e a ideia de construção em camadas. Eu não percebia a relação dos processos de criação antigos com o método de criação da minha produção atual, o que para mim agora está mais evidente.

No ano de 2006, durante o curso de Bacharelado em Artes Visuais havia outra disciplina chamada *Desenho, Investigação e Linguagem*, ministrada pela professora Profa. Dra. Kássia Valéria de Oliveira Borges. Dentre os objetivos orientados pela professora, havia a necessidade de experimentação de uma linguagem contemporânea de arte que fugisse um pouco das linguagens tradicionais como o desenho e a pintura. Nesse período, realizei o meu primeiro trabalho tridimensional intitulado *Memória em Conserva* (Figuras 5 e 6).



Figura 5: Vinícius Figueiredo. Série: *Memória em conserva 1*. Vidros, tecidos, desenhos rasgados, parafina, 2006. Foto: Mário Cavalcante.

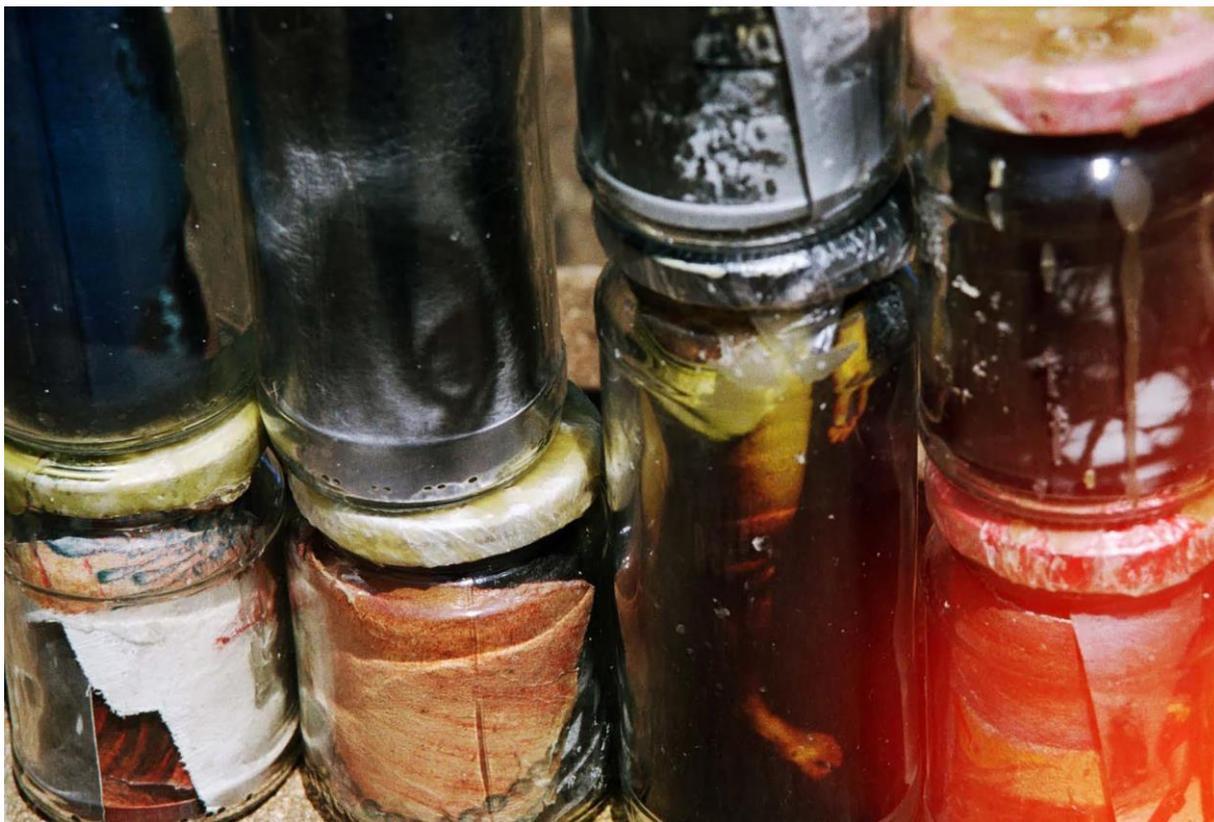


Figura 6: Vinícius Figueiredo. Série: *Memória em conserva* 2.2006. Vidros, tecidos, desenhos rasgados, parafina. Foto: Mário Cavalcante.

O exercício citado (Figura 5 e 6) foi formado por vários vidros de conserva contendo fotografias pessoais, fragmentos de tecido, desenhos e pequenos objetos. As tampas dos frascos foram seladas com cera de vela. O uso de objetos, no caso dos frascos, tecidos e fotografias, abriu outras possibilidades de se desenhar usando o espaço com materiais não tradicionais.

No entanto, considero *Memória em conserva* importante para esta pesquisa, pois traz uma reflexão sobre o uso dos materiais, linguagens e conceitos que fariam parte da minha pesquisa artística ao longo da vida. Neste trabalho, foram recuperadas as ideias de colagem, corte e montagens. Para esta série de objetos, foram rasgados alguns dos trabalhos produzidos em 2004, durante a disciplina *Desenho de observação*. Retomando este trabalho, percebo que os elementos usados nos vidros possuíam forte apelo homoerótico – eram lascas de desenhos recortados, fotografias minhas ou de antigos amantes, tiradas durante o nosso cotidiano. O uso das mesclas e sobreposições entre fotografias e desenhos é algo relevante para se destacar sobre a produção desta série, pois a partir deste ponto existe uma percepção mais madura em relação aos elementos utilizados na composição. O procedimento não foi o de

compor algo com fragmentos de desenhos, mas o de *apropriação*¹ de fotografias que em sua natureza são carregadas de sentido.

Essa atividade despertou o desejo de explorar mais a fotografia dentro dos meus processos artísticos. Naquela época não havia encontrado o objeto de investigação e nem uma linguagem artística.

Nesse meu desenvolvimento inicial, já começava a trabalhar a temática *Queer* e a sexualidade, mas a evolução do meu processo me fez levar minha produção poética para as questões da memória familiar, e só depois de anos eu consegui resgatar o erotismo masculino e a questão da sexualidade, através da pintura. Agora no doutorado eu concilio as duas linhas, suas mesclas e desdobramentos.

A fotografia entra na minha produção artística de forma mais expressiva a partir de um ensaio que realizei dos meus avós maternos no ano de 2007, por ocasião da minha monografia. Desse material, surgiu também uma série de serigrafias.

Antes de iniciar a produção de novas imagens, é necessário situar as memórias familiares que formam a gênese deste processo. Tais lembranças retomam o início da minha graduação em 2006, o contato com as histórias de família, os finais de semana na casa da avó, algumas imagens do primeiro ensaio de 2007, bem como a reflexão sobre o luto poético que teve início após a morte do meu avô.

Em 2007, durante o período de graduação, desenvolvi um projeto de conclusão de curso que abordava a memória familiar e sua relação com a fotografia. Rememorei a cidade de minha infância, Montes Claros, ao norte de Minas Gerais, que conta com aproximadamente 400 mil habitantes. Esse rememorar me trouxe lembranças das férias de janeiro de 2007 na casa de meus avós maternos, ali mesmo em Montes Claros. Durante aquela visita, fiquei intrigado ao descobrir que eles possuíam poucas

¹ O termo é empregado pela história e pela crítica de arte para indicar a incorporação de objetos extra artísticos, e algumas vezes de outras obras, nos trabalhos de arte. O procedimento remete às colagens cubistas e às construções de Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963), realizadas a partir de 1912. Nesse momento do cubismo sintético, elementos heterogêneos - recortes de jornais, pedaços de madeira, cartas de baralho, caracteres tipográficos, entre outros - são agregados à superfície das telas. As apropriações, na base das colagens, representam um ponto de inflexão na arte do século XX, na medida em que libertam o artista do jugo da superfície. Desde esse momento, a técnica é largamente empregada em diferentes escolas e movimentos artísticos, com sentidos muito variados. Picasso encontra no novo recurso um instrumento de experimentação inigualável, que tem início com Copo e Garrafa de Suze, 1912. COLAGEM. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Culturas Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo369/colagem>>. Acesso em: 21 de junho 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

fotografias como registro de nossa história familiar, a maioria delas da década de 1980 e pouquíssimas da de 1970. Esta percepção sobre a ausência deste material me motivou a realizar um ensaio fotográfico dos meus avós. Esta série foi nomeada de *Primeiras Imagens*, conforme podemos observar nas Figuras 7 a 12, abaixo.



Figura 7: Vinícius Figueiredo. Série: *Primeiras imagens 1*. 2007. Meu avô, Geraldo Borges Rego, 70 x 100 cm.



Figura 8: Vinícius Figueiredo. Série: *Primeiras imagens 2*. 2007. Minha avó, Lucinda Rosa de Jesus, 70 x 100 cm.



Figura 9: Vinícius Figueiredo. Série: *Primeiras imagens 3*. 2007. Meu avô, Geraldo Borges Rego, 70 x 100 cm.



Figura 10: Vinícius Figueiredo. Série: *Primeiras imagens 4*. 2007. Minha avó, Lucinda Rosa de Jesus, 70 x 100 cm.



Figura 11: Vinícius Figueiredo. Série: *Primeiras imagens 5*. 2007. Flor de fumo, 70 x 100 cm.



Figura 12: Vinícius Figueiredo. Série: *Primeiras imagens 6*. 2007. Meus avós, Geraldo Borges Rego e Lucinda Rosa de Jesus, 70 x 100 cm.

Durante o ano de 2007, nas férias de julho, permaneci em Montes Claros e produzi várias fotografias dos meus avós usando uma máquina analógica Canon EOS 3000, as quais foram posteriormente digitalizadas e organizadas por temas. O meu interesse naquela época não era apenas realizar um registro do retrato, o enquadramento que eu fazia em algumas das fotos mostravam cortes na imagem dos corpos dos meus avós evidenciando algumas características como o as mãos, os pés, e também pensando que aqueles corpos idosos se relacionavam com aquele espaço de convivência, a casa, o jardim da infância e a exuberância da natureza (Figura 13).



Figura 13: Vinícius Figueiredo. Série: *Primeiras imagens 7*. 2007. Dálias no jardim, 70 x 100 cm.

Apresentei minha monografia intitulada *Reminiscências: fotografia e memória ressignificadas* em novembro de 2008. No ano seguinte, exatamente em 12 de novembro de 2009, meu avô faleceu. Retornei à cidade de Montes Claros, onde permaneci por um tempo na casa da minha avó. Muitas transformações ocorreram nesse processo de luto e isso influenciou posteriormente meu fazer artístico.

Algumas imagens que não entraram na proposta estética final do TCC foram, enfim, retomadas na minha dissertação de mestrado defendida em 2012, *Diário de*

luto: poética da memória. Nesta pesquisa tratei do percurso de criação de uma série de imagens de arte digital, produzidas a partir da experimentação poética sobre as fotografias dos meus avós maternos feitas anteriormente em 2007. Essas fotografias passaram por um processo de digitalização através do *scanner*. Em seguida, foram desconstruídas por um programa de tratamento de imagem analógica. As imagens criadas foram impressas em transparências, gerando matrizes de serigrafia.

É de se notar, neste caso, uma associação lógica entre a técnica da fotografia e o projeto poético: que relação a fotografia estabelece com o passado, que lembranças são realmente significativas para ficarem impressas em nossa memória, e quais se apagam? Ao “ficar velha”, a fotografia perde os nitratos de prata, vai amarelando, perdendo com isso as cores e o viço, assim como o tempo que embranquece os cabelos e os faz caírem, amarrotando a pele, impondo rugas como se fosse um tecido. Partindo destas relações entre fragmentações, apagamentos e lembranças, cheguei à produção da próxima série *Presenças*, realizada em 2008. Nela, os espaços da casa da infância e seus objetos aparecem de forma fragmentada juntamente a recortes do corpo idoso em seu local de convivência, a casa e o jardim.

1.2 O jardim e suas coletas

A casa de meus avós na cidade de Montes Claros, Minas Gerais, foi um local onde surgiram os *insights* para vários projetos de arte ao longo da minha trajetória. O local possui um amplo jardim em frente, além de um fogão à lenha nos fundos. Próxima da casa, há uma lagoa, conhecida como Pampulha, onde meus avós coletavam gravetos e lenha para a queima no fogão.

Na parede de adobe² da casa da minha avó reconheço um local para o desenho. As marcas ali deixadas pelo tempo reproduzem imagens que formam corpos e seres fantásticos em constante mutação. Quando criança, interferia naquelas manchas com pedaços de calcário e tocos de carvão.

Nossas marcas ficam por onde passamos e, num sentido mais amplo, considero que as imagens criadas por nós atuam como espelhos de nossas identificações. São formadas em parte por fragmentos da experiência vivida e de outra

² Adobes são tijolos de terra crua, água e palha e algumas vezes outras fibras naturais, moldados em fôrmas por processo artesanal.

parte que é reinterpretada e modificada; seja através de uma interferência direta, como nos rabiscos da infância, ou através do olhar que codifica, imagina e transforma. Marie-Jose Mondzain remonta um cenário elucidando a relação homem e imagem como causa e consequência da natureza e afirma:

Portanto, a questão *ti esti*, o que é a imagem, a ciência da imagem responderia determinando sua causa e por consequência enunciaria sua natureza, designando seu gênero e sua espécie, quer dizer, sobre qual fundo se escreve a proveniência e qual é sua especificidade. Se mantivermos essa postura, se pressupõe, então, que a imagem é totalmente paradoxal: produção do sujeito, a imagem faz devir o sujeito mesmo que a produz. A imagem é, portanto, se posso dizer assim, duas coisas em uma: ao mesmo tempo uma operadora em uma relação e objeto produzido por essa relação (Mondzain, 2005, p. 39).

Em harmonia com Mondzain (2005), pode-se afirmar que o homem, ao mesmo tempo em que é produtor da imagem, também é produzido por ela. No momento em que o artista entra em embate com a matéria de produção artística ele não está lidando apenas com os artifícios da composição estética e as linguagens da pintura, desenho, seja qual for o seu meio de expressão – ele está envolto em um processo de conhecimento e formação de si mesmo, o homem trabalha a matéria e é trabalhado por ela.

A casa foi assunto de algumas conversas entre minha avó materna e eu, nas quais ela relatou – enquanto eu observava cada foto com muito cuidado, de um baú que ela me dera – que, durante anos, naquele lugar, havia apenas aquela casa. A partir de então, percebi que o lugar passou por um processo de revitalização e que as fotografias eram os únicos registros daquele momento, que remetiam às memórias dela sobre o local.

Essa casa foi um ambiente de tantas referências e sensações fragmentadas em meu subconsciente que revela sobreposições entre as vivências na casa física e da casa imaginada. São nesses processos de cruzamento que são recuperados fragmentos imagéticos que afloram durante a criação do projeto poético na série *Presenças*.

A morte do meu avô gerou uma reflexão sobre perda e luto, e essa experiência foi incorporada aos processos de criação através da desconstrução do signo fotográfico, pelo uso de recursos de manipulação digital sobre fotografias. A cor tão exuberante dos primeiros trabalhos desapareceu. Interessava-me uma imagem que

carregasse ao mesmo tempo uma estética que remetesse à própria origem histórica da fotografia, uma menção a visualidade do *Daguerreótipo*³, a fotografia em preto e branco e, também, uma textura que lembrasse a estética da gravura. Nestas imagens (Figuras 14 a 22) emergiu um processo de melancolia onde eu buscava uma relação de aparecimento e desaparecimento de uma imagem familiar.



Figura 14: Vinícius Figueiredo. Série: *Presenças 1*. 2008. Fotografia manipulada digitalmente, 29,7 x 42 cm.

³ Imagem produzida pelo processo positivo criado pelo francês Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851). No daguerreótipo, a imagem era formada sobre uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo, sendo apresentado em luxuosos estojos decorados - inicialmente em madeira revestida de couro e, posteriormente, em baquelite - com passepartout de metal dourado em torno da imagem e a outra face interna dotada de elegante forro de veludo. DAGUERREÓTIPO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3856/daguerreotipo>>. Acesso em: 21 de junho de 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.



Figura 15: Vinícius Figueiredo. Série: *Presenças 2*.2008. Fotografia manipulada digitalmente, 29,7 x 42 cm.



Figura 16: Vinícius Figueiredo. Série: *Presenças 3*.2008. Fotografia manipulada digitalmente, 29,7 x 42 cm.



Figura 17: Vinícius Figueiredo. Série: *Presenças 4*. 2008. Fotografia manipulada digitalmente, 29,7 x 42 cm.

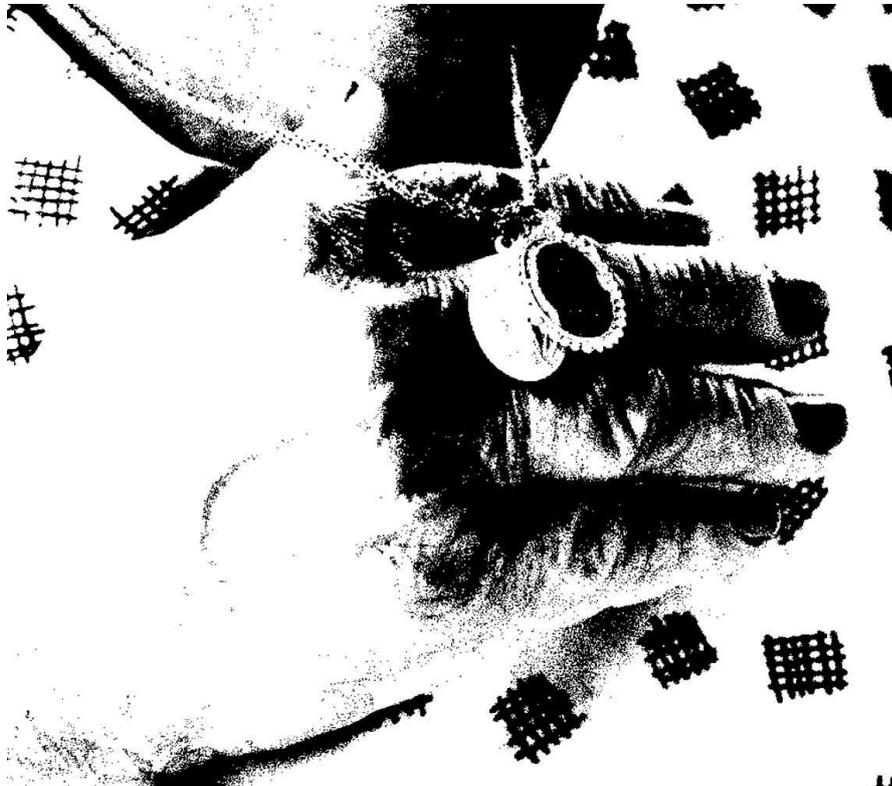


Figura 18: Vinícius Figueiredo. Série: *Presenças 5*. 2008. Fotografia manipulada digitalmente, 29,7 x 42 cm.



Figura 19: Vinícius Figueiredo. Série: *Presenças 6*. 2008. Fotografia manipulada digitalmente, 29,7 x 42 cm.



Figura 20: Vinícius Figueiredo. Série: *Presenças 7*. 2008. Fotografia manipulada digitalmente, 29,7 x 42 cm.



Figura 21: Vinícius Figueiredo. Série: *Presenças 8*. 2008. Fotografia manipulada digitalmente, 29,7 x 42 cm.



Figura 22: Vinícius Figueiredo. Série: *Presenças 9*. 2008. Fotografia manipulada digitalmente, 29,7 x 42 cm.

Os recortes feitos nas imagens de meus avós, durante a criação artística, intensificam uma visualidade que remete ao conceito de memória. BOSI (1994, p.46), ao se referir à questão da memória em Bergson, comenta:

Com a última afirmação, começa-se a atribuir à memória uma função decisiva no processo psicológico total: a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo "atual" das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, "desloca" estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo, profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora.

Partindo dessas fotografias e utilizando a manipulação digital, ressaltai alguns fragmentos do corpo dos meus avós, apagando totalmente outros. Quanto à reflexão sobre como são realizadas essas imagens, nota-se que toda foto já implica uma exclusão ou recorte, feito pelo olhar do fotógrafo – que seleciona um enfoque dentre tantos outros.

1.3 A memória e o cruzamento de imagens

A maneira como nosso cérebro organiza e retém nossas lembranças não ocorre de forma linear. Acontecimentos rememorados durante nossas vidas passam pela “urdidura da subjetividade” que “entrelaça” nossas lembranças e sensações, anteriores àquelas que de fato havíamos vivenciado. Muitas vezes, esses fatos são transmitidos de um membro familiar para outro. Nesse contexto, aproprio-me de lembranças de alguns casos experienciados na fazenda localizada no povoado de São Bento, ao norte de Minas Gerais, onde meu avô materno cresceu. É como se eu pudesse recordar o mato verdinho que circundava o veio d’água que havia ali, próximo da plantação de arroz, ou detalhes da sede da fazenda, além de histórias sobre a construção da rodovia que dividiu um cemitério clandestino nas proximidades.

A série *Presenças* traz para mim as referências da casa e do jardim da infância, seus objetos e fragmentos do próprio corpo dos meus avós maternos. A operação poética que realizei nestes trabalhos remete a uma lembrança incompleta, a geometria da casa e sua espacialidade não aparece de forma absoluta é como um sonho realizasse uma colagem que borra situações para evidenciar outras.

Das coletas da infância daquele jardim não me faltava matérias para a prática do desenho: da lenha que queimara sobravam os grafites de carvão, da terra das plantas os fragmentos coloridos de pedra calcária. E a parede lateral da casa servia como o suporte onde eu e outras crianças da família arriscavam-se na prática do desenho.

Neste processo de busca tive a ideia de retomar a um dos locais que fizeram parte das minhas lembranças de infância, o povoado de São Bento, localizado ao norte de Minas Gerais.

Estacionado na rodoviária de Montes Claros, está o ônibus semiurbano cujo destino é o povoado de São Bento. Entro no veículo e dou-me conta de que é a primeira vez em quase vinte anos que faço este percurso sozinho, sem a companhia da minha mãe. O motorista acelera e, pouco a pouco, a paisagem urbana vai se transformando em cerrado. Não há céu tão azul quanto o céu do norte de Minas. Estamos em 2018, ano em que, surpreendentemente, havia chovido muito ali.

À direita da minha janela, percebo uma paisagem de campos verdes, com cactos e flores à beira da estrada. Os campos onde o gado pasta se intercala com pequenas vazantes formando uma espécie de “ilhas de buritis”, paisagem que me desperta a sensação de olhar para uma fotografia do meu passado. Nada mudou em comparação com minhas lembranças de infância.

O ônibus antigo é barulhento, começo a retirar lascas de tinta azul e vermelha daquele banco que fora tantas vezes pintado. Recordo do texto do professor Hélio Fervenza, de quem fui aluno em 2019 no Programa de Pós-Graduação em Artes em Porto Alegre. Trata-se de um belo texto que aborda, dentre outros tópicos, a questão da paisagem, e cita outro texto, de Robert Smithson que, assim como Hélio e eu, se encontra também, inicialmente, no interior de um ônibus, em deslocamento, indo para Passaic, no estado de Nova Jersey, em 1967.

No texto, Smithson se encontra também inicialmente no interior de um ônibus, em deslocamento, indo para Passaic, no estado de Nova Jersey, em 1967. Acompanhado de máquina fotográfica, ele relata sua visita a esse lugar, o seu deambular por paisagens esvaziadas, residuais e entrópicas, resultantes da atividade industrial e dos processos inter-relacionados de construção e destruição. (FERVENZA, 2011).

Dentre outras percepções que tive sobre aquele artigo, me chamou a atenção como o autor aborda o sentimento de diferença entre fotografar, pintar ou escrever sobre uma paisagem. Da mesma maneira que, para mim, não há céu azul como o do Norte de Minas, também não há palavras que possam descrever meu sentimento sobre a luz da manhã em Porto Alegre. Neste sentido, percebo de onde surgiu a necessidade de percorrer pelas memórias familiares que formam a gênese da criação dos meus trabalhos. Uma imagem, um texto ou um pensamento podem acionar um cruzamento que dá origem a um novo ser, que carrega em si as sementes de algo anterior.

Durante o ano 2008, eu produzi uma série de imagens a partir de fotografias coletadas de um álbum de família que chamei de *Imagens turvas* (Figuras 23 a 25). As fotos em questão faziam parte dos cenários da minha infância, no cerrado da região do povoado de São Bento. A operação poética para realização desse trabalho era bem simples, consistia no ato de fotografar as fotografias do álbum de família através de vidros contendo água. Os personagens da foto eram meus tios e primos de parte materna, eu apareço sentado próximo a um veio d'água aos nove anos de idade.



Figura 23: Vinícius Figueiredo. Série: *Imagens turvas*. 2008. Fotografia, 29,7 x 42 cm.



Figura 24: Vinícius Figueiredo. Série: *Imagens turvas*.2008. Fotografia, 29,7 x 42 cm.



Figura 25: Vinícius Figueiredo. Série: *Imagens turvas*.2008. Fotografia, 29,7 x 42 cm.

A paisagem retratada contemplava as cores e as formas do norte de Minas: vegetação seca e árida, os matizes de laranja, vermelho e ocre e o verde quando surgia se destacava. O efeito da sobreposição da água borrava a foto criando assim, uma nova imagem a partir de uma referência de família às cenas de brincadeira representadas por mim e meu irmão mais velho (Figuras 24 e 25).

Partindo dessas fotografias e utilizando a manipulação digital através de editores de imagem, ressaltei alguns aspectos da fotografia e apaguei totalmente

outros. Os recortes feitos nestas imagens seguem a mesma dinâmica de uma colagem, durante a criação artística, intensificam uma visualidade que remete ao conceito de memória. Ao longo deste processo de transitar entre memórias da infância e imagens cotidianas, existe sempre uma dialética entre o passado e o presente. Alguns elementos que remetem ao passado, as folhas e flores do jardim da minha avó, a coleta de ossadas de animais mortos pela forte seca do norte de Minas, são recuperados através da minha pesquisa em bancos de imagens, livros de ilustração científica e botânica, catálogos de arte, e outros documentos de trabalho que surgem durante o processo de pesquisa.

Trago estas lembranças para falar de origem e buscar em trabalhos antigos uma tessitura que se conecta com o processo de criação das séries de desenhos e pinturas que contemplam esta pesquisa atual: *Anatomia do imaginário*, *Os animais que somos (2018)*, *Corpo erótico corpo metamórfico*, e *Escopo (2018-2020)*. Percebi que era necessário imergir em vivências anteriores. Este processo de identificar as matérias de cunho simbólico e visual aparece de forma recorrente em minhas pinturas, desenhos e outras criações.

À princípio eu não via conexão dos meus processos de pintura e desenho atual com os meus trabalhos antigos e as minhas memórias de infância, tentando entender quais eram as questões que davam cor para o meu trabalho. Nesse retrospecto da minha produção, identifico que as questões da minha pesquisa atual, que envolve a representação do corpo *Queer* e também a representação do corpo animal e a ideia de ciclo de vida, sexo e morte, sempre se fizeram presentes no meu fazer poético.

CAPÍTULO II: QUAL META, QUAL MORFOSE?

Esse capítulo suscita a discussão acerca dos processos metamórficos tão presente na minha obra, em que procuro destacar as imagens cruzadas e a relação com meu passado. Trago, primordialmente, o trabalho em que desenvolvi com colagem, que é a base para o desenvolvimento desta pesquisa e sua relação com o corpo humano e animal, sobre desenhos e objetos corpo e animal, refletindo, ainda sobre as séries *Anatomia do imaginário*, *Os animais que somos*, e *Sobre a reapresentação do óbvio*. Nesse sentido, é realizada uma análise sobre o processo de criação que parte das relações de um corpo misto e erotizado, explícitos na minha pintura, que trazem questões relacionadas a representação do corpo homoerótico.

2.1 A metamorfose

No corpo humano, o processo que entendemos como metamorfose está relacionado às mudanças que precisamos e são necessárias a nós ao longo da nossa vida. Quando nascemos possuímos um corpo pequeno, durante as fases de desenvolvimento este corpo cria resistência cresce e se modifica. Na natureza, a metamorfose dos seres invertebrados pode ser completa ou incompleta, com mudanças claramente visíveis no estágio imaturo ou completamente diferentes na fase adulta.

Essas mudanças tornam a metamorfose uma alegoria interessante, para pensar o meu processo criativo. Tanto na metamorfose que ocorre na natureza, quanto no processo de criação, existem características distintas que não se apagam totalmente, ou se modificam ao longo do tempo. O uso da palavra metamorfose associada ao processo criativo, se apoia no fato, que em vários momentos, da minha pesquisa visual, existe o cruzamento de imagens mentais e fotografias, que num processo de colagem misturam-se a elementos da natureza e ao corpo humano, criando figuras metamórficas.

A Figura 26, trata-se de um estudo, uma série de colagens, que realizei, algumas das quais se tornaram pinturas ou desenhos posteriormente ao longo da minha produção. A imagem faz uma brincadeira com a história da arte, trazendo um torso masculino quebrado, e no lugar da cabeça humana é substituída por um de

crânio de veado. A colagem deste estudo, já é carregada de várias camadas e simbolismos. Ao usar como referência a fotografia de uma estátua greco romana, pretendo referir a uma concepção de masculino idealizado, recorrente nas artes da Grécia antiga. Ao mesmo tempo, esta montagem da forma que eu idealizei, revela uma virilidade incompleta, e quebrada. A este corpo, faltam partes e o seu pênis está quebrado.

Cada imagem usada nas minhas composições é entendida como matérias da minha criação. A manipulação destas matérias tem o objetivo de deslocar, descontextualizar os estereótipos de gênero, do que é o corpo, beleza e masculinidade. Estas questões me circundam enquanto homem gay e artista. Desta maneira, ao realizar o meu projeto poético penso numa relação que convive numa mesma imagem diferentes tempos e sentidos, que formam um novo corpo plural e diverso.



Figura 26: Vinícius Figueiredo. *estudo 1*. 2020. Colagem digital.

É comum que a nossa história perpassa pela representação de figuras metamórficas, tanto na arte quanto na literatura, tal como a figura mitológica da sereia – criatura mágica, a metade humana e a metade peixe. Esta inquietação já se manifestava, por exemplo, a respeito da representação da figura da sereia, tal como ela pode ser observada em uma gravura realizada pelo artista romano Pietro Aquila (Figura 27).



Figura 27: Pietro Aquila, *Ulisses sendo atraído pelas sereias*. Água-forte extraída do livro *Monstra maris Siculi frustra dulcedine cantus*. Ca. 1675-1690. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

Através dos experimentos com a colagem, desenvolvi a minha própria versão da sereia, mista entre homem, peixe e borboleta. O resultado é de uma figura metamórfica, amostra estética de imagens cruzadas. A figura da sereia é usualmente associada a um ser mitológico feminino, representado na forma de ave ou peixe, com cabeça e/ou peito de mulher. Já a borboleta em seu processo de metamorfose os tecidos da larva ou lagarta são digeridos, assim novos tecidos e órgãos se formam e a lagarta é lentamente transformada em borboleta. A mistura de um mito com um dos processos fundamentais da natureza cria um novo ser com diferentes

atravessamentos. Desta natureza metamórfica, criam-se seres transitantes a realidade e a ficção (Figura 28).

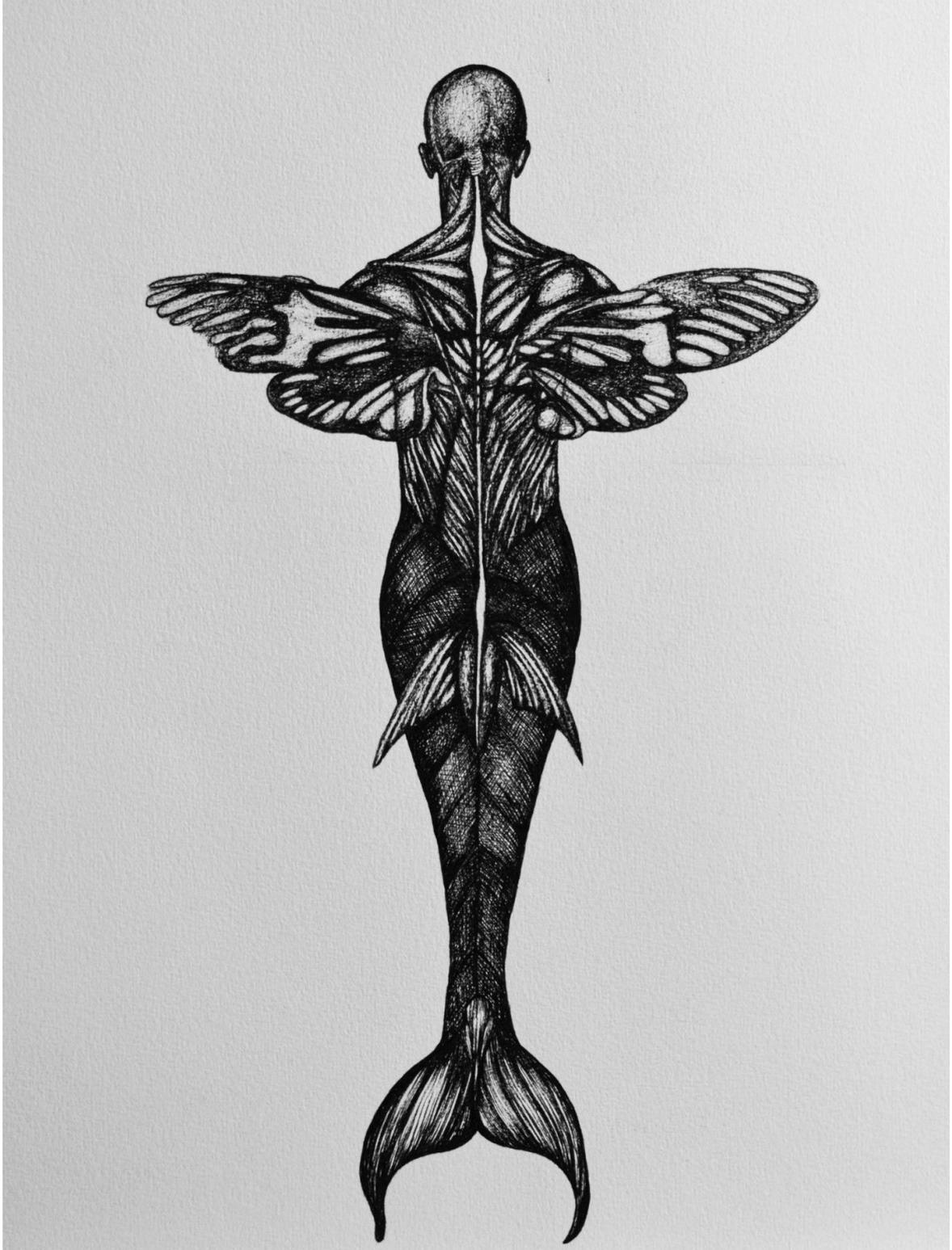


Figura 28: Vinícius Figueiredo. *Sereia*. Série: *Imagens cruzadas*. 2017. Nanquim sobre papel, 29,7 x 42 cm.

Na arte contemporânea, vários artistas misturam figuras híbridas entre homens e animais e, algumas vezes, mitologias do imaginário medieval. A criação de criaturas fantásticas, aparecem nas obras do artista gaúcho Walmor Corrêa, que em suas produções também explorou as fronteiras entre o corpo, o imaginário e a mitologia. Em sua pesquisa o artista utilizou como matéria da sua criação as enciclopédias e manuais científicos, atlas de anatomia, livros de ilustração científica e zoologia. Sua obra transita entre imaginários da cultura popular, além de consultas de especialistas e médicos para criar simulações hipotéticas de como os corpos dos seres desenhados por ele funcionariam caso fossem reais.

Na obra *Unheimlich: imaginário popular brasileiro* (2006), Corrêa desenvolve personagens fantásticos oriundos da cultura popular brasileira. Através do seu processo de criação apresenta criaturas híbridas e imaginárias, que combinam características de diferentes animais, como cachorra da palmeira, ou de humanos e animais, como a sereia e o capelobo.

Apesar de perceber, elementos de proximidade entre a minha produção e a criação de Walmor Corrêa, não considero o resultado da minha criação como um trabalho híbrido. No meu processo de realizar as colagens, montar as composições, combinar diferentes características de animais e vegetais ao corpo humano, não acredito que a obra resultante deste processo traga em sua gênese um perfeito híbrido entre o homem e o animal.

Em meu trabalho existe uma criação fantástica que é produzida a partir de elementos autobiográficos muitas vezes, que remetem a infância no semiárido mineiro. Fui uma criança que coletava ossos de animais que não sobreviveram à seca do norte de Minas. No meu processo criativo é considerado a paleta abundante de verdes que emolduravam o cerrado, e o jardim da minha avó, após as chuvas. Todos esses elementos convivem no meu trabalho, uma mistura entre o passado e o presente, uma relação que é atualizada no cruzamento dessas diferentes imagens.

De certa forma, ao sobrepor uma imagem cada elemento preserva sua identidade, nada se apaga para criar um híbrido, tal como é realizado na obra de Walmor. No entanto, por aproximações e diferenças seu trabalho se tornou fundamental para pensar na anatomia do imaginário que tange a minha produção. *Ondina* (Figura 29) (*undina* em latim, de *unda*, onda) nomeia uma das pranchas do

livro de Walmor, fazendo referência a um ser híbrido, metade mulher, metade peixe – uma sereia.

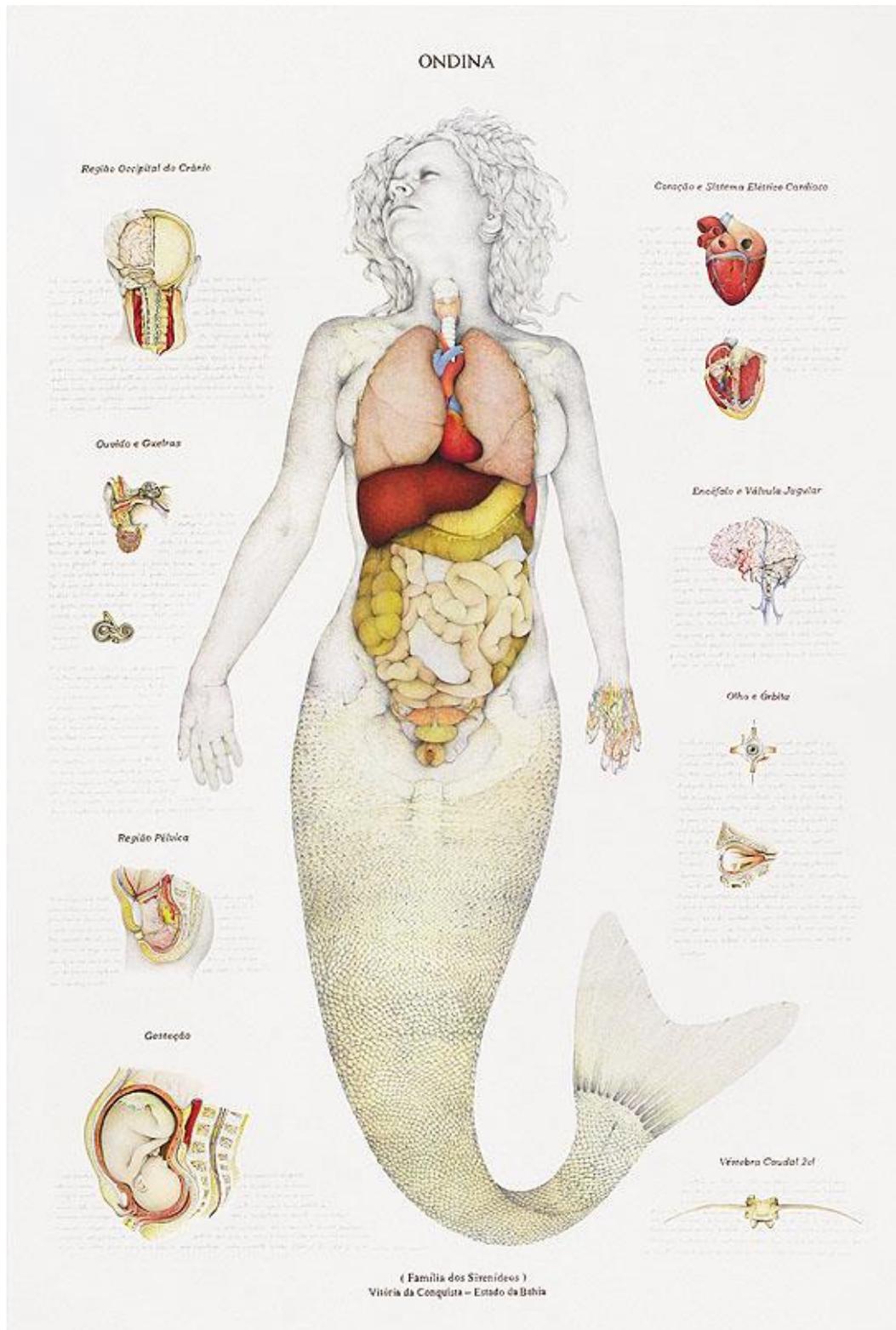


Figura 29: Walmor Corrêa. *Ondina*, da série *Unheimlich*, imaginário popular brasileiro. 2005. Acrílica e grafite sobre tela, 195 x 130 cm. Acervo do artista.

2.1.1 Anatomia da criação: conhecendo meu processo

A natureza é composta por uma combinação de padrões que resulta em elementos que se diferenciam uns dos outros criando sua própria identidade. Em primeiro lugar, procuro ressaltar este aspecto na medida em que *repiito* descrições sobre o trabalho, de modo que, a princípio, pode parecer muito o *modus operandi* da academia, ou seja, notificar exaustivamente, de maneiras diferentes e até mesmo subliminar as nuances do problema, deixando espaços mínimos para contestações. No entanto, meu intuito é um pouco diferente.

Como eu disse na introdução, nesse aspecto, a ideia é repetir de modo a fazer notar a diferença e o cruzamento de imagens, dentro daquilo que chamo de imagens cruzadas. O que isso significa quando falo de imagens cruzadas? Significa que, mais uma vez, uso as ideias de Deleuze para fazer entender o que quero com o *meu* conceito de imagens cruzadas, provocando justamente as contradições de se escrever sobre si mesmo, e confrontando os limites de uma tese para o artista. Os afectos, dentro de uma obra de arte, são “devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles” (DELEUZE e GUATARRI, 1996, p.225).

Na sua concepção, Deleuze e Guatarri (1996) pensam no devir como dupla captura, núpcia entre dois termos que não se perdem, mas que se encontram noutro, tal como dois termos heterogêneos trocam entre si numa zona de vizinhança, permitindo doravante a fuga de um princípio fixo de identidade. Tal conceito e desfraldamento na vivacidade da obra em si, deflagra uma vida nova que escapa ao engessamento das formalizações, acadêmicas e conceituais. É prerrogativa para arrebatamento, espanto. Deleuze chama isso, na filosofia e na arte, de heterogênese.

Nesse sentido, minha obra e por conseguinte, escritos sobre a mesma, têm como método e objetivo, podem ter como princípio uma espécie de *Homogênese* dentro da heterogênese, que é por sua vez a formação de conceitos. Assim, voltando a citar Deleuze, lembro que ele diz: “o que a literatura produz na língua já aparece melhor: como diz Proust, ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante”. (DELEUZE, 1997. p. 15). Ainda

que eu não faça literatura, essa definição me auxilia a mostrar como minha arte foge a um único e exclusivo princípio de identidade, o qual por ventura alguém pode tentar definir ou engessar cabalmente.

Nesta parte da pesquisa uso o termo *Anatomia da criação*, para dissecar os elementos, que através de uma observação analítica e sensível fazem parte da criação dos meus desenhos e minhas pinturas. O processo de criação das séries que compõem esta tese se inicia em um território desconhecido, em meio a questionamentos que surgem do embate com sua matéria primeira – fotos, recortes, desenhos, memórias, etc.

A prática artística se transforma em conhecer – tanto a mim mesmo quanto às intenções do meu projeto poético. A criatividade surge da maturação de vários elementos que podem, ou não, aparecer no projeto final da obra de arte, como no caso das colagens apresentadas como estudos, muitas delas não se tornarão obras finais. Nessa pluralidade de conhecimentos, cada foto recortada e colada se torna um fragmento do processo criativo e possui um significado, que pode sobrepor ou compor outros novos significados. É a partir desse trânsito, entre estes elementos e suas significações, que surge a criação. Para Fayga Ostrower:

A atividade criativa consiste em transpor certas possibilidades latentes para o real. As várias ações, frutos recentes de opções anteriores, já vão ao encontro de novas opções, propostas surgidas no trabalho, tanto assim que continuamente se recria no próprio trabalho uma mobilização interior, de considerável intensidade emocional. Nessa mobilização está inserido um senso de responsabilidade (OSTROWER, 1987, p. 71).

Quando as questões suscitadas pela prática de ateliê entram em contato com a soma de conhecimento das minhas memórias e imagens de afeto – o conhecimento se forma, além das lembranças, pela pesquisa de imagens, textos e outras linguagens–, tudo aquilo que abarca o território da experiência vivenciada encontra-se subjetiva e se recupera em parte dos arquivos que reforçam o projeto poético, como aponta Cecília Almeida Salles:

A obra de arte carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, mas também faz parte da grande cadeia que é a arte – quando discute o aspecto comunicativo do ato criador sob o ponto de vista de suas relações culturais e históricas. Ela traz também, sob o mesmo conceito – os questionamentos que o artista faz sobre o seu fazer pelas medidas impostas pelo seu contexto (SALLES, 2012, p. 42).

O meu método de trabalho envolve a mistura de lembranças da infância e da juventude com imagens e representações do corpo masculino que fazem parte do meu cotidiano e imaginário, sobre a perspectiva do olhar de homem gay. A colagem se utilizando da fotografia permite um processo de desconstrução, que posteriormente passará pela experimentação do desenho da pintura entre outras linguagens. O *estudo 2*, colagem digital de 2020 (Figura 30), trata de uma figura masculina com sua cabeça de crânio de pássaro. A criação dessa imagem remete a camadas profundas da infância, que são recuperadas num olhar presente, ao inserir junto às folhagens a imagem de um corpo masculino. Salles (2012), desenvolveu o termo *crítica genética*, essencialmente no tocante à elaboração da obra de arte, partindo dos vestígios deixados pelos documentos do processo.

É importante ressaltar, a essa altura, que a crítica genética proposta por Cecília Almeida Salles, encontra eco na realização desta pesquisa, durante a minha criação existe uma compreensão dos documentos de pesquisa visual, onde cada sentido se preserva e se transforma, mas nenhum é anulado. Esta convergência entre a prática e análise facilita o processo que permitiu desenvolver a minha própria estratégia metodológica, que está dividida neste capítulo.

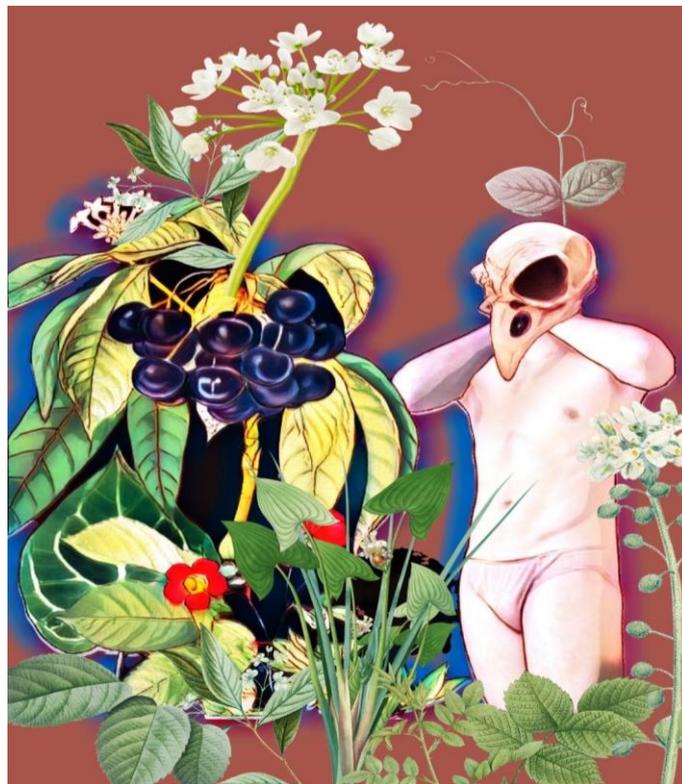


Figura 30: Vinícius Figueiredo. *estudo 2*. 2020. Colagem digital.

A reelaboração poética das imagens do corpo coletadas nas diversas mídias e linguagens faz tensionar um processo de reelaboração de sua matéria primeira que no caso, são as fotografias, e memórias que formam imagens mentais. Neste processo existe uma ritualização poética do corpo. Sobre a desconstrução das matérias que fazem parte do processo criativo reitere-se que:

Lidar com a matéria-prima está diretamente relacionado a técnicas. Há uma série de manuais que se dedica à apresentação dessas técnicas, em algumas áreas de modo mais abundante, com desenho, gravura, fotografia e pintura. No entanto, sabemos que a busca do artista se apoia no espaço pessoal que encontra para lidar com essa espécie de gramática básica; seguindo na analogia linguística, o artista, ao longo de seu processo, procura a construção de uma sintaxe pessoal, a partir do diálogo com a tradição e seus contemporâneos (SALLES, 2006, p. 87).

Nesse sentido, a minha criação envolve uma articulação entre a fotografia e imagens da memória, que são constantemente reinterpretadas e reconduzidas, através de um processo de escolha, recortes e colagem. Nesta pesquisa são consideradas como imagens não apenas as fotografias e ilustrações, usadas no processo de montagem de um novo corpo, mas, também as imagens mentais que remetem à memória. É nesse ponto que busco uma aproximação do meu fazer poético com a forma como Deleuze, pensava as imagens. Diferentemente da filosofia clássica, Deleuze pensa as ideias e os conceitos como um processo de colagem.

O pensamento não pode ser tocado, e a célebre frase (“Penso, logo existo”), de Descartes, que deveria colocar o homem como espécie mais apurada que os outros animais, perde o sentido quando o próprio pensamento humano se transforma na natureza em tudo aquilo que se possa destruir. No entanto, podemos pensar no território da criação artística como um terreno paradoxal onde a destruição de uma imagem pode ser a criação de uma pintura. O pensamento, a criação e a destruição andam juntos num ciclo vicioso às vezes para criar uma imagem é preciso destruir outra.

Pensar (...) é um exercício perigoso. (...) é sempre seguir a linha de fuga do voo da bruxa. (...) não pensamos sem nos tornarmos outra coisa, algo que não pensa, um bicho, um vegetal, uma molécula, uma partícula, que retornam sobre o pensamento e o lançam (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 58-59).

O pensamento, é o que fomenta a criação e também as possibilidades de compor e produzir as pesquisas no campo das ciências humanas que se dispõem a transitar por tais concepções epistemológicas e metodológicas. Sobretudo, redimensiona o que seria o próprio pensamento, o próprio ato de pensar a metamorfose do criar.

A propósito da ideia de Metamorfose, aliás, lembro de Franz Kafka (KAFKA, 2011), o qual, em seu livro de título *homônimo*, coloca o protagonista como um inseto para tecer suas críticas próprias enquanto artista. Tal como o autor tcheco, minha ideia nunca foi a de enquadrar terminantemente para o expectador uma figura como sendo aquilo que se pensa que é⁴.

Reforçando tanto quanto possível todas as partes do meu método de trabalho, digo que não objetivo a validação de expectativas sobre aqueles que dizem ser ou não ficção, pois minha construção de imagens cruzadas está distante do que queria Aristóteles em sua poética, com a ideia de verossimilhança, pois, para ele, por mais que exigisse da poética uma âncora na realidade, o filósofo grego sabia que a obra de arte tem como objetivo “dar que pensar”, mesmo as obras não verossimilhantes, pois, caso contrário, o expectador sequer responderia negativamente a fábulas episódicas (ARISTÓTELES, 2005, p. 29).

2.1.2 A fotografia: matéria da criação

Em meu processo de criação, penso que a ideia de *imagens cruzadas*⁵. Durante o processo de cortar, colar e editar, torna o corpo representado em um ser metamórfico, oriundo de partes de imagens fotográficas coletadas de fontes diversas e partes de imagens do pensamento e da memória.

No Renascimento, as imagens eram consideradas a representação visual do mundo, essa relação com real apenas se intensificou com a evolução das técnicas de reprodução de imagens. No final do século XIX, com o desenvolvimento dos processos fotográficos, bem como as técnicas de xilogravura, a invenção da

⁴ Penso, particularmente, na figura do inseto como numa zona nublada entre qualquer artrópode e não como uma barata, tal como se pode imaginar.

⁵ (O ato de cruzar diferentes imagens em um processo de colagem digital ou manual, e a partir delas se criar se criar novas pinturas e desenhos).

Imprensa, a gravura em metal e outras técnicas, toda essa relação entre a realidade e a imagem foi intensificada. “as imagens efetuam sagazmente, com uma astúcia essencial – mostrando e escondendo – as espessas vontades que lutam no fundo do ser” (BACHELARD, 1991, p.28).

A cisma entre a realidade e a ficção não é uma discussão nova. O filósofo grego Platão, no livro *A República*, considerava que a ficção era prejudicial ao homem, e condenava as artes que representavam o corpo humano, pois para o autor, elas apenas tratavam das aparências e rejeitavam a realidade. Durante a Modernidade, e no final do século XIX, as imagens passaram a ser suporte do conhecimento científico, sobretudo com o como a difusão da fotografia, dos procedimentos de fixação de imagens impressas em assim reforçava-se a crença nas imagens e sua relação com a realidade.

Voltando a contemporaneidade é fundamental falar um pouco da fotografia, é como ela é importante para o meu processo de criação, porque é através delas que retiro as imagens dos corpos masculinos, que fazem parte das colagens, que se tornam estudos para as minhas pinturas (Figura 31).



Figura 31: Vinícius Figueiredo. *estudo 3*. 2020. Colagem digital.

A História da fotografia foi marcada por transformações tecnológicas desde sua gênese, tendo expandido a interface entre arte e ciência. Além disso, sua popularização nas sociedades ocidentais do século XIX engendrou debates nos meios artísticos e intelectuais acerca do estigma da realidade na produção estética. A superfície de aparente realidade da fotografia fez dela um modelo de mimese para artistas e acadêmicos que, a princípio, entendia a criação partindo da fiel reprodução da natureza e não da transformação desta através de um processo mental. A problemática do estigma da fotografia em relação à realidade só pode ser resolvida a partir do esclarecimento de uma questão: a relação entre imagem fotográfica e o sujeito representado.

No primeiro capítulo de *O ato fotográfico*, Philippe Dubois trata da verossimilhança do índice; para o autor, o efeito do real que a foto produz se deve à sua semelhança com o objeto retratado. Ele constata, entretanto, que a fotografia, ainda que como testemunha da existência do referente (aquele que foi fotografado), não significa que se pareça com ele; a relação da imagem fotográfica com seu referente, ou com o real, pode ser lida, portanto, sob três aspectos: (1) como espelho do real (o discurso da mimese) ou imitação da natureza, em que há semelhança entre a fotografia e o mundo real que foi fotografado; (2) como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução), em que há alteração da imagem do referente de acordo com a mudança de enquadramento, cortes, cores, transformando, assim, a realidade; e (3) como índice, quando o retorno ao referente é eminente. Dubois (1994) ressalta que a fotografia não pode ser tomada como reflexo exato de um tempo, ou fato, já que ela sofre a transmutação da interpretação e da subjetividade do olhar.

Durante a modernidade a fotografia além de um mero suporte de registro, para outras linguagens artísticas, passa a ser considerada a própria matéria da criação. Assim, coloquei algumas questões relacionadas à sua história e a sua relação com o espectro de real, para reforçar que essa matéria, que em meu gesto criativo, é recortada e desconstruída, em sua gênese já é dotada de sentidos e significados (Figura 32).



Figura 32: Vinícius Figueiredo. *estudo 3*. 2020. Colagem digital.

A fotografia, mesmo quando usada como documento, não representa o real e não precisa tentar recriá-lo. Ao contrário, a fotografia, enquanto discurso, com seus meios próprios, faz existir a produção de sentido que fabrica o mundo. Ao articular diferentes fotografias nos meus estudos para pintura, cruzo no meu processo poético,

lembranças pessoais e de anônimos. Este trabalho que pode se tornar posteriormente em uma outra linguagem, traz um minucioso trabalho de reconstituição de narrativas do meu imaginário, na intenção de condensar num mesmo projeto, uma entidade que atravessa a memória, a natureza e minha própria história, numa relação mais primitiva.

2.2 Imagens cruzadas

Anatomia do imaginário emerge de um conjunto de reflexões sobre a criação das séries *Anatomia do imaginário*, *Os animais que somos*, *Corpo erótico e corpo metamórfico* e *Escopo*, desenvolvidas entre os anos de 2018, 2019 e 2020. Neste tópico, discorro sobre alguns elementos que surgem no processo de criação destas séries, realizadas em diversas linguagens, como desenho, pintura, entre outras mesclas, e sobre as quais existe uma representação que abrange as temáticas do corpo híbrido e metamórfico. Jurgis Baltrusaitis conceitua de forma bem clara o surgimento do corpo híbrido quando discorre:

As descrições de cada parte do corpo que se segue não mencionam as semelhanças físicas com a fauna, mas lembram, no final, ao enumerá-las, que todas as características dos animais encontram-se no homem (...) A idade média sentiu fortemente essas concepções. Sua imaginária e sua literatura estão cheias de criaturas híbridas nas quais todos os reinos se confundem. Toda a sociedade é representada com máscaras de animais, no *Ancien Renart* e no *Renart Novel* (1288) (BALTRUSAITIS, 1999, 18).

Busco através de recortes e fotografias por estas referências que fazem parte do meu imaginário. A primeira questão deste trabalho é tentar compreender como o processo de produção das imagens podem reativar o conceito de memória, na produção dos trabalhos que chamo de *imagens cruzadas*: as séries de desenhos e pinturas que surgem a partir da mistura de elementos materiais como imagens de ossadas, folhagens e da paisagem, e elementos simbólicos tais como as lembranças e narrativas da infância.

A série de desenhos *Imagens cruzadas*, realizada em 2017, contempla uma família de desenhos, realizados em nanquim sobre papel. Alguns destes desenhos foram retirados dos estudos em colagem. A obra "Agroboy", da série *Imagens cruzadas*, de 2017, apresenta uma figura antropomórfica, que mistura um corpo nu masculino ao crânio de um animal – no desenho, um jovem leva uma vaca para

passar. A cena retratada é quase um esquete de performance em artística, e a idealização desse personagem retoma as vivências na faculdade de Artes Visuais, da Universidade Federal de Goiás, em 2013. Neste período, tive contato com pessoas com agendas de conhecimento distintas, dentre várias figuras que habitavam essa fauna universitária existiam os *agroboys* (como eram chamados os estudantes de agronomia). Alguns deles, quando gays, muitas vezes agiam terrivelmente masculinos em público e eram extremamente ambíguos na esfera privada.

Voltando ao desenho, em vez de localizar Eros em um sexo único e inequívoco, seja masculino ou feminino, trago elementos culturais e estéticos que tentam descontextualizar a ideia de performatividade de gênero e masculinidade ao colocar a virilidade em segundo plano – enquanto o *agroboy* leva sua vaquinha para passear, sua nudez revela sua fragilidade, e sua máscara revela suas escolhas pessoais. Judith Butler pensa o corpo como um apêndice, um acessório que através da cultura e dentre outros fatores é inserido signos, que comunicam determinada performance social e identitária. O meu desenho busca por atravessamentos de imagens e signos, oriundos de lugares e vivências distintas, que problematizam pela multiplicidade de suas expressões, por sua variedade, pelas confusões de identidade que são criadas e convivem dentro de uma mesma obra.

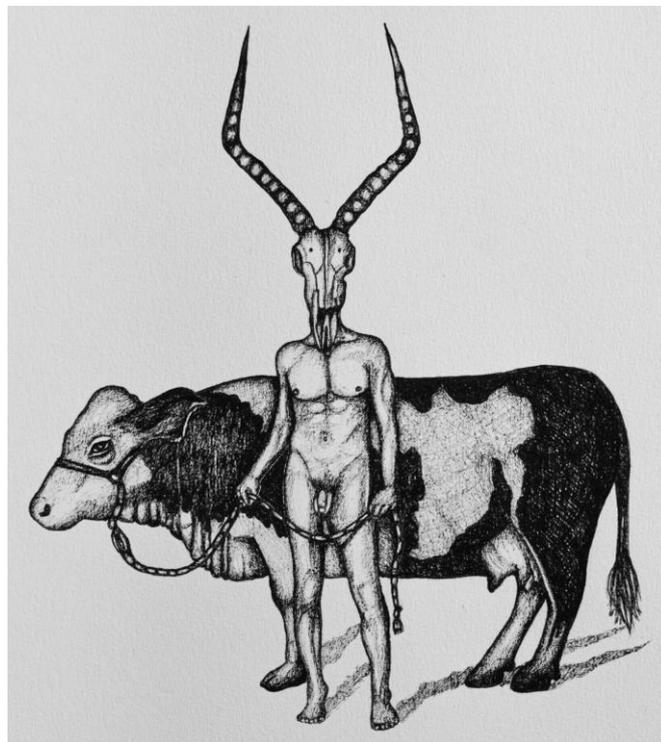


Figura 33: Vinícius Figueiredo. *Agroboy*. Série: *Imagens cruzadas*. 2017. Nanquim sobre papel, 29,7 x 42 cm.

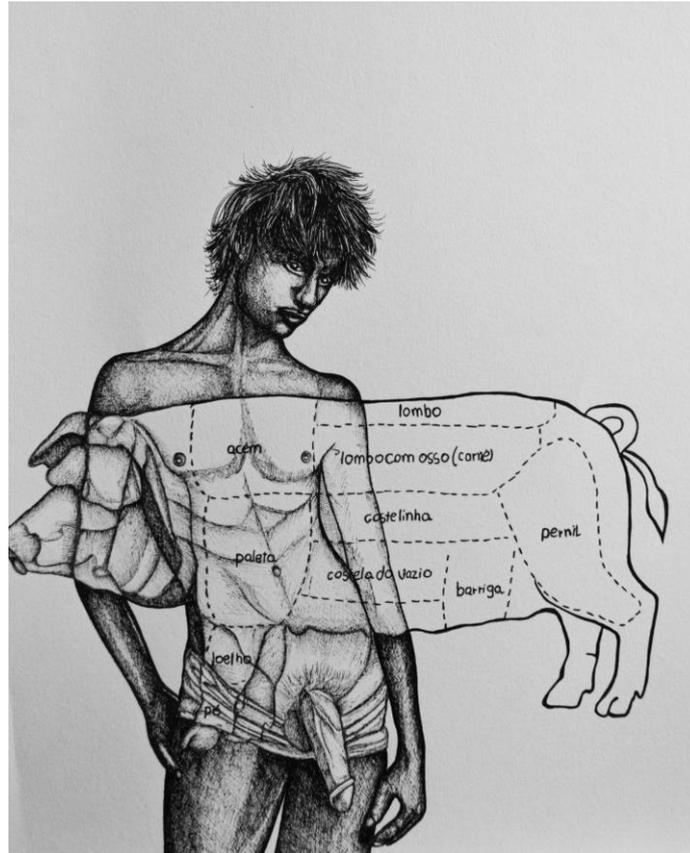


Figura 34: Vinícius Figueiredo. *Butcher boy*. Série: *Imagens cruzadas*. 2017. Nanquim sobre papel, 29,7 x 42 cm.

O desenho anatômico do porco, se contrapõe ao corpo nu de um homem de pênis ereto. *Butcher boy*, em tradução livre do inglês significa açougueiro. O meu pai era açougueiro, o açougue era um lugar comum para mim durante a infância. Posso considerar, que durante muito tempo esse foi um negócio de família. Vários tios e primos, próximos, seguiram na mesma profissão. É interessante como esse contato com lembranças sobre vísceras, ossos e animais dissecados são recuperados, como documentos de trabalho, num processo poético de desenho. O pênis ereto, a lascívia da figura masculina, contrasta com a divisão dos cortes de açougue. Neste desenho, existe uma ironia sobre a cultura do corpo hiperssexualizado e viril.

A artista sul-africana Jane Alexander é uma referência artística para enriquecimento desta pesquisa. Na obra *Butcher Boys*, a artista cria uma escultura grotesca, com três figuras humanoides, com corpos modificados numa mistura entre homens e animais. O trabalho ocupa uma escala real do corpo humano, criando uma sensação de estranhamento, não apenas pelo aspecto visceral que forma seus

corpos, mas pela maneira como sentam-se casualmente – quase normalmente demais, “humanamente” – em um banco, observando e esperando.



Figura 35: Jane Alexander, *Butcher Boys*. 1985/86, mixed media, Iziko South African National Gallery, Cape Town. Photo: Goggins World

A obra de Jane Alexander cria uma imagem de estranha brutalização. As figuras são monstruosas e ao mesmo tempo solitárias. O elo que torna sua obra numa referência para os meus trabalhos é a deformação do corpo, a criação de seres inomináveis e sem classificação. A dupla distância entre o homem e a besta, em vez de apagar a nossa humanidade a reforça, ao cruzá-la com a nossa animalidade.

Diferente de alguns aspectos da minha produção, não há nada de sexual nestes três personagens – os “Butcher Boys”, eles não têm boca, eles não podem falar. No entanto, eles também não têm ouvidos, eles não vão ouvir. Seus olhos são de animais, e eles têm chifres, como animais. Seus corpos, poderosos e brutais, posam de forma sutil e com maneirismos. A nossa ligação poética, mesmo com as matérias distintas, é o corpo ferido pela solidão. Este sentimento, que acompanha especialmente os trabalhos da série *Corpo erótico e corpo metamórfico*, que se apresentam quase como posados, numa cena de cor sólida. O vazio e a centralidade das imagens emolduram, os corpos e potencializam estes seres.

A criação destas séries me proporcionou argumentos para refletir sobre os conceitos de origem, ficção, memória e a própria morte. As imagens pré-selecionadas por esta pesquisa pedem por um corpo que lhes dê voz e um artífice que trafegue pelas misturas de processos criativos do desenho da pintura. No processo de

composição da obra *Montagem de um corpo pintura*, de 2019, utilizei imagens de ilustração de ossos, uma figura humana híbrida de homem e animal, e pássaros mortos (Figura 36).

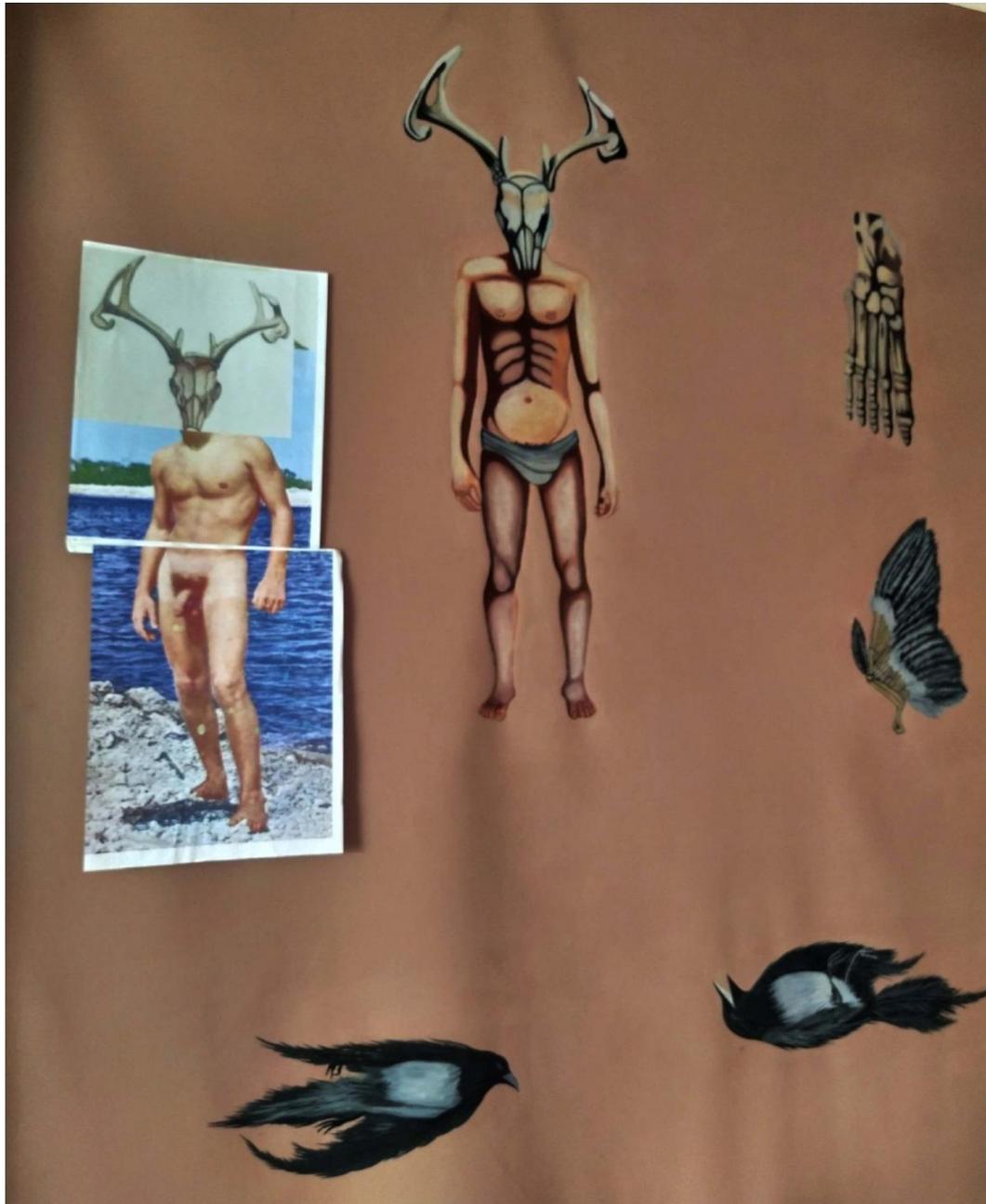


Figura 36: Vinícius Figueiredo. Estudo para obra *Montagem de um corpo pintura*. 2019. Acrílico sobre lona, 200 x 280 cm.

As relações que estabeleço entre arte e natureza retomam não só as minhas vivências na paisagem do semiárido norte mineiro, onde alguns destes elementos naturais estão presentes, mas também busco por referências que influenciaram

mesmo que indiretamente o meu modo de pintar. Das primeiras artes cristãs até as poéticas das vanguardas, percebo que as figuras da composição apareciam na cena quase a flutuar. Este modo de apresentação em confluência entre imaginação, crença e ficção científica faz parte das composições que desenvolvi ao longo desta pesquisa, conforme podemos observar em *Montagem de um corpo pintura* (Figura 37), já finalizada.



Figura 37: Vinícius Figueiredo. *Montagem de um corpo pintura*. 2019. Acrílica sobre lona, 200 x 280 cm.

Na obra *Montagem de um corpo pintura* realizo uma operação poética que existe na figura mitológica do Minotauro, a troca da parte da cabeça humana pela cabeça do animal. A alteração que eu faço neste momento se torna recorrente em alguns trabalhos seguintes, porém no lugar da cabeça do touro uso a cabeça do veado.

Pensando na palavra "veado"⁶, o dicionário se refere como ruminantes, da família dos cervídeos, quando o termo é trocado "viado" e para designar homens homossexuais e assume uma conotação pejorativa. A própria comunidade LGBTQI+ subverte o uso da palavra para um tom leve e de humor. No entanto, ao trocar o touro pelo veado assumo não apenas uma identidade nova para pintura, mas a fragilidade relacionada a homossexualidade como potência.

Uma simples operação poética carregada de sentido, para eu pensar na condição do corpo veado é também misturar na pintura a minha própria essência. Percebo que ao longo do processo de criação das séries que originaram este texto, que nenhuma imagem é dada gratuitamente. Mesmo quando se trata de uma fotografia, existe sempre um jogo de trocas entre a criação e a memória.

Em meu processo criativo faço recortes e colagens, mesclando fotografias de cunho homoerótico com imagens de ilustração científica de anatomia humana, botânica e zoológica.

O homoerotismo é um conceito abrangente que procura dar conta das diferentes formas de relacionamento erótico entre homens (ou mulheres, claro), independentemente das configurações histórico-culturais que assumem e das percepções pessoais e sociais que geram, bem como da presença ou ausência de elementos genitais, emocionais ou indenitários específicos. Trata-se, pois, de um conceito capaz de abarcar tanto a pederastia grega quanto as identidades gays contemporâneas, ou ainda tanto relações fortemente sublimadas quanto aquelas baseadas na conjugalidade ou na prostituição. (COSTA, 1992).

⁶ veado

1.ZOOL Denominação comum aos mamíferos artiodátilos, ruminantes, da família dos cervídeos, de distribuição quase mundial (excetua-se a Austrália), de pelagem amarronzada, formada de penugem lanosa e de pelos grossos, segundo a estação. Tem corpo delgado e compacto, pernas robustas, mas elegantes, que terminam por dois cascos, e vestígios de dois dedos que correspondem aos dedos laterais, cabeça alongada e focinho nu.

2.VULG Homossexual masculino. Conceito retirado de Dicionário Michaelis. Disponível em:<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/veado>.

O processo de montagem das peças destes quebra cabeças surge de uma conformação entre aquilo que se quer evidenciar e aquilo que irá desaparecer. Neste sentido, a memória age como um fio condutor para uma nova imagem, que poderá ser a matriz ou ideia de uma pintura, desenho ou objeto. Em seguida, tratarei das séries que abordei até aqui.

2.3 Corpo Pintura, Corpo Desenho

O denominador comum entre as séries *Anatomia do Imaginário*, *Os Animais que somos* e *Sobre a representação do óbvio* é que se trata de uma produção de desenhos que foram feitas sobre objetos. A operação estética e conceitual que desvia o objeto manufaturado para a materialidade da criação da obra remonta ao período modernista e as ações propostas pelo artista Marcel Duchamp.

Com os *ready-made*, Duchamp provocava o observador e questionava vários aspectos que definiam a arte e o seu valor: a ideia de obra de arte única, a figura do artista como um gênio iluminado, o conceito de beleza como um pressuposto para a obra, a noção de obra como um objeto produzido manualmente com técnicas específicas.

Nos meus primeiros trabalhos de desenho, utilizei de papel e técnicas mistas, e me interessava principalmente as texturas do giz pastel seco e oleoso que remetia a ideia de pele. Para essas séries utilizei do suporte da madeira, ora desenhando sobre caixas, ora desenhando sobre tábuas. A textura da madeira me fascina por sua proximidade com a textura que recriei em minhas fotografias nas minhas primeiras séries realizadas em 2008, uma estética que se assemelha a gravura.



Figura 38: Vinícius Figueiredo. Série: *Anatomia do imaginário* – 1. 2018. desenho nanquim sobre caixa de madeira, 32 x 32 cm. Foto: Itandehuy Castaneda.



Figura 39: Vinícius Figueiredo. Série: *Anatomia do imaginário* – 3. 2018. desenho nanquim sobre caixa de madeira, 32 x 32 cm. Foto: Itandehuy Castaneda.



Figura 40: Vinícius Figueiredo. Série: *Anatomia do imaginário* – 4. 2018. desenho nanquim sobre caixa de madeira, 32 x 32 cm, 2018. Foto: Itandehuy Castaneda.



Figura 41: Vinícius Figueiredo. Série: *Anatomia do imaginário* – 5. 2019. desenho nanquim sobre caixa de madeira, tríptico, 16 x 31 x 6 cm.

As caixas na série *Anatomia do imaginário* apresentam uma sucessão de desenhos anatômicos onde as figuras estão dispostas de forma centralizada. Os personagens representados se intercalam entre anatomia animal e anatomia humana. Essas caixas poéticas em meu trabalho guardam corpos, remetendo a ideia de caixões. Também coloco em evidência e em um mesmo patamar homens e animais, ou seja, na natureza. Nesse sentido retomo a ideia de ciclos de vida, morte e finitude.

Durante o processo de criação dessas obras tentei recuperar nas memórias da infância a relação que desenvolvi ao longo da minha trajetória com o uso de osso e carcaças na minha produção de desenho e pintura. Os ossos, carcaças e pássaros mortos são matérias que encontrava nas minhas andanças da infância. A princípio acreditei que era daí que vinha esta obsessão pelos desenhos de ossos. No entanto, ao me debruçar sobre o trabalho, recordei de um fato que ocorreu comigo aos 10 anos de idade, quando estava passando férias no povoado de São Bento na casa da minha tia-avó e fui acordado por um barulho de máquinas pesadas. Estavam abrindo a estrada principal da cidade, e os engenheiros responsáveis não foram atentos ao notar que lá passava um cemitério desativado, coisa que o meu eu criança não tinha consciência na época. Do que me lembro, da terra mexida pelas máquinas afloravam as ossadas dos entes falecidos da cidade.

As caixas colocam em evidência a representação de um corpo através da apresentação da figuração da ausência deste corpo, imagens apropriadas de manuais de anatomia intercaladas com imagens de animais dissecados. Coloco em suspensão animalidade e humanidade, coloco em evidência as vísceras que podem causar desprezo ou asco para alguns.

Propor para o espaço de arte aquilo que provavelmente não deveria ser visto é um movimento que opera na lógica do desacordo e do estranhamento. Para Rancière (2005), as práticas estéticas são caracterizadas pelo sistema das formas que determinam a experimentação, e as práticas políticas como qualquer prática social. Para ele, a estética é um regime específico de identificação e do pensamento dos sistemas das artes.

No regime das imagens, as próprias perdem seu conteúdo: na minha obra, a alteridade entra em contraposição à composição das relações de diferença, do dissenso. Assim, uma imagem pode se colocar como uma alteração, uma variação desse regime dominante, que se situa em dois polos: a relação simples que produz a

semelhança de um original (o desenho anatômico de algo morto), onde a imagem se suprime como objeto de contemplação e realiza operações. E o jogo de operações entre o visível e o dizível, que tende a opor a sua presença visível a qualquer operação e a qualquer sentido, que produz a arte, diante da alteração da semelhança.

Meus desenhos partem de um processo mental muito mais pungente do que a superfície de sua representação. Rancière (2005) tenta resumir dizendo que a imagem é uma categoria da “partilha do sensível”. Ela pertence (essa ideia) à estruturação do senso comum, no seio do qual nós vemos, falamos, pensamos e agimos. Esse senso comum se dá no modo de apresentação das coisas aos sentidos, e os modos de interpretação que dão sentido a esses modos de apresentação.

A autora Katia Canton, em seu livro *Tempo e Memória*, cita Auster, que define a memória como “um quarto, como um corpo, como um crânio, como um crânio que encerra o quarto onde o menino está sentado”. Esse menino sou eu, sentado em meu quarto revivendo minhas memórias e as transformando em arte. Quando escolho crânios busco dar uma ideia de não retrato, mas colocar em evidência a parte da consciência com a imagem do crânio humano.

Os títulos das séries aproximam, propositalmente, os homens e animais daquilo que vivem e, conseqüentemente, morrem. O desenho é feito sobre a tábua de madeira para lembrar que somos feitos de carne, para apontar a nossa fragilidade.



Figura 42: Vinícius Figueiredo. Série: *Os animais que somos*.2018. Desenho nanquim sobre tábua de madeira, dimensões variadas.



Figura 43: Vinícius Figueiredo. Série: *Os animais que somos* – 1. 2018. Desenho nanquim sobre tábua de madeira, 41 x 22 cm.



Figura 44: Vinícius Figueiredo. Série: *Os animais que somos* – 2. 2018. desenho nanquim sobre tábua de madeira, 41 x 22 cm.



Figura 45: Vinícius Figueiredo. Série: *Os animais que somos* – 3. 2018. desenho nanquim sobre tábua de madeira, 41 x 22 cm.

O que existe de familiar nas séries, *Os Animais que somos* e *Sobre a representação do óbvio* é a tábua de carne, que toma o lugar da tela e do papel, para o suporte dos desenhos de crânios de animais e também humanos. Na série *Os Animais que somos*, existe um sentimento de equiparação entre o homem e o animal, não há distinção entre um e outro. No plano da composição, são desenhos feitos em preto sobre a textura da madeira. Os ossos evocam a memória distante e prova material de um resquício de vida. Nestas séries, os desenhos são feitos, sobre tábuas de corte, mas, os motivos apresentados, não possuem carne. Os desenhos foram feitos em tábuas de tamanhos iguais, e também em certa medida, respeitando um espaço centralizado de apresentação.

A centralidade das figuras reforça a característica da tábua, com um tipo de enquadramento que nos apresenta de uma forma diferente, desenhos que referenciam a ilustração científica zoológica. De fato, para representar estas figuras recorri a imagens de livros e manuais de ilustração científica. No entanto, o desejo de representar esses crânios, remetem a vivências da minha infância no semiárido mineiro. A seca do norte de Minas, é bastante brutalizante para todas as formas de vida, inclusive para os animais. Durante a minha infância, era comum, encontrar, no sítio dos meus pais, e também no jardim da minha avó, ossos de animais que sucumbiram à seca. Ao colocar lado a lado o crânio animal como o crânio humano, reforça a ideia, que não há juízo de valor, nem de equivalência entre o humano e o animal. Todos são matérias de corte, perecíveis ao tempo e inerentes à finitude.

Já na série *Sobre a representação do óbvio*, mesmo que o suporte seja o mesmo, o sentido é diferente. Nesta série, aparece nas cenas representadas a carne, o que não acontece na outra série. No entanto, prevalecem os sistemas de equiparação entre humanidade e animalidade. Animais e insetos protagonizam cenas de sexo; a imagem do cérebro nos convida a sermos mais reflexivos; o bebê com as vísceras abertas com escárnio nos revela os segredos anatômicos; o osso do quadril descontextualiza a importância do sexo. Tudo tem um tempo para ser e acontecer, e também para acabar.

No ano de 2017 aconteceu em Porto Alegre a exposição Queermuseu⁷— Cartografias da diferença na arte brasileira, que gerou manifestações protestando a favor e contra o fechamento da exposição em frente ao prédio do Santander Cultural. Pois a exposição gerou polêmica devido a inúmeras acusações de apologia à pedofilia, à zoofilia e ao vilipêndio religioso. Por causa de toda polêmica envolvida nessa exposição, qualquer exposição que trabalhasse com temas relacionados à família, sexualidade e religião, poderia sofrer a mesma ação de grupos neofascistas. Esse movimento foi motivo de inspiração para mim e despertou um sentimento de rebeldia, e motivou a escolha de animais em posições eróticas.

Uso o recurso da horizontalidade na disposição das tábuas, descolando o objeto manufaturado da sua função cotidiana transpondo para o espaço de arte. As cenas desenhadas trazem uma sequência de animais tais como porco, tartaruga, coelho, entre outros. Ao centro da instalação acrescentei também três desenhos de anatomia humana: o cérebro, o bebê com vísceras à mostra e os ossos da pélvis. O cérebro convida o espectador a pensar; o bebê descarnado reforça a materialidade orgânica e a perecibilidade dos seres vivos; a pélvis desossada evidencia o enquadramento da região genitália. Além disso, o uso de ossos para figurar nesta representação evidencia e demarca mais uma vez um olhar de naturalização sobre questões que são fundamentais a ideia de ciclos da vida.

⁷ Mais sobre o Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento642709/queermuseu-cartografias-da-diferenca-na-arte-brasileira?fbclid=IwAR0jAm3DnYnVKre6vv_e2oSFlx7UsOnT_A-fagiVJfiSYEIH9co--GK7bUE.



Figura 46: Vinícius Figueiredo. Série: *Sobre a reapresentação do óbvio* – 1.2018. desenho nanquim sobre tábua de madeira. dimensões variadas.



Figura 47: Vinícius Figueiredo. Série: *Sobre a reapresentação do óbvio – 2*. 2018. Desenho nanquim sobre tábua de madeira, 41x22cm.



Figura 48: Vinícius Figueiredo. Série: *Sobre a reapresentação do óbvio* – 3. 2018. Desenho nanquim sobre tábua de madeira, 41x22cm.



Figura 49: Vinícius Figueiredo. Série: *Sobre a reapresentação do óbvio – 4*. 2018. desenho nanquim sobre tábua de madeira, 41 x 22 cm.



Figura 50: Vinícius Figueiredo. Série: *Sobre a reapresentação do óbvio* – 5. 2018. desenho nanquim sobre tábua de madeira, 41 x 22 cm.



Figura 51: Vinícius Figueiredo. Série: *Sobre a reapresentação do óbvio* – 6.2018. desenho nanquim sobre tábua de madeira, 41 x 22 cm.



Figura 52: Vinícius Figueiredo. Série: *Sobre a reapresentação do óbvio – 7*. 2018. desenho nanquim sobre tábua de madeira, 41 x 22 cm.



Figura 53: Vinícius Figueiredo. Série: *Sobre a representação do óbvio* – 8.2018. Desenho nanquim sobre tábua de madeira, 41 x 22 cm.

A tábua de madeira é um objeto comum em todas as cozinhas. Possui a função de cortar a carne e outros alimentos. Usar este utensílio como suporte para o desenho revela outra dimensão poética – mais uma vez, os ciclos fundamentais da vida, sexo e finitude são colocados em evidência. Estes corpos em suspensão foram posicionados em uma horizontalidade que mais uma vez coloca em mesmo par de equivalências o homem e o animal.

O teor político deste trabalho faz um jogo de memória: um lembrar e esquecer que punge o espectador com algo que gostaríamos de evitar. Ao fazer isso, a escolha das tábuas montadas no chão é proposital, desloca tais imagens para o espaço de arte trazendo para elas uma nova memória que confronta, de forma perturbadora, a fragilidade não só do nosso corpo, mas de nossa própria imagem enquanto vestígio social e humano. A série tem como intenção provocar o nosso olhar pela observação da representação de um corpo animal sem vida e um corpo que também é imagem, linguagem e história.

Anatomia do Imaginário versa sobre a relação entre o corpo, como um texto socialmente construído e palatável e o corpo rico em potência, sexual e subjetivo, em permanente processo de construção e com significados múltiplos. Nesse sentido, questiona os paradigmas do “ser indivíduo”. Seriam os corpos portadores de uma representação do que foi imposto? Sendo assim, são todos os corpos ficções em si mesmos? E até que ponto estaria livre de construções sociais, sendo estas partes constitutivas do corpo do indivíduo?

O corpo faz parte do código simbólico dentro da sociedade e, de acordo com Mauss (1974), cada época, sociedade e cultura agem sobre o corpo manipulando-o. Na sociedade contemporânea é vivida a fluidez do corpo, por valores relativos à beleza, saúde, higiene, lazer, prazer e sexo. O corpo se torna acessório, matéria para conversão, transformação e reconstrução. A série *Corpo erótico corpo metamórfico* lida com algumas possibilidades de um corpo em permanente processo de construção e multiplicidade de significados. O corpo foi visto como sagrado, impenetrável. Por meio da anatomia, desvendam-se muitos de seus segredos.

Transformar a imagem de um imaginário erótico em fusão com elementos da natureza configura uma morfologia poética para a produção do conjunto de obras que compõem esta série, com possibilidade de ser abordado enquanto está no mundo.

O erotismo no meu trabalho surge de um cruzamento entre identidades coletadas de imagens da internet combinadas com partes de animais. Na mesma superfície da pintura existe uma negociação entre o animal e o humano, assim como a deformação anatômica das figuras que não tem como intenção a representação de uma anatomia realista. O erótico pode surgir na expressão da sexualidade na representação de pinturas de forte apelo homoerótico, seres desnudos, traços sumários, volumes marcados. A questão do desejo pode ser entendida como texto transversal. Como podemos observar no início do capítulo, realizo montagens de colagens para recriação desses corpos. Para algumas figuras mesclo partes do meu corpo, o corpo de outros e também dos animais que acompanham o meu repertório simbólico. Desejo e erotismo são faces de um conflito que veio de uma sublimação de sentimentos que me acompanha desde a tenra idade. Segundo Lacan:

O desejo é ou não é subjetividade? Essa questão não esperou a psicanálise para ser formulada. Existe desde sempre, desde a origem do que se pode chamar de experiência moral. O desejo é a um só tempo subjetividade - ele é o que está no âmago da nossa subjetividade, o que é mais essencialmente sujeito - e é, ao mesmo tempo, o contrário, opõem-se à subjetividade com uma resistência, como um paradoxo, como um núcleo rejeitado, refutável (LACAN, 2016).

Assim como um corpo que se compõe através dos diferentes discursos que cruzam seu caminho, a série lança mão de uma *poiética* que envolve o desenho e a pintura em suportes distintos e a criação de corpos com elementos heterogêneos entre si transpassando, então, o conceito do corpo construído. Nesse ponto, há uma possibilidade de leitura pelo viés da ironia dessa construção do corpo-indivíduo, algo metamórfico.

Metamorfose⁸, por definição, é a mudança, transformação, geralmente rápida e intensa, que ocorre na forma, na estrutura e nos hábitos de certos animais durante seu ciclo de vida. Esse tipo de desconstrução serve como metáfora para a representação do corpo dentro das mudanças impostas pela necessidade.

A princípio quando realizei essa série e comecei a refletir sobre os trabalhos que geraram a redação deste texto, pensava que situava na metamorfose da imagem

⁸ Segundo o dicionário Michaelis. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/metamorfose>.

o meu objeto de estudo. Ao passo que se avançou a reflexão e a produção plástica, reconheço a ideia de cruzamento e o processo como objeto de estudo.



Figura 54: Vinícius Figueiredo. Série: *Corpo erótico corpo metamórfico* – 1. 2018. Acrílica sobre papel, 29,7 x 42 cm.



Figura 55: Vinícius Figueiredo. Série: *Corpo erótico corpo metamórfico* – 2.2018. Acrílica sobre papel, 29,7 x 42 cm.



Figura 56: Vinícius Figueiredo. Série: *Corpo erótico corpo metamórfico* – 3. 2018. Acrílica sobre papel, 29,7 x 42 cm.



Figura 57: Vinícius Figueiredo. Série: *Corpo erótico corpo metamórfico* – 4. 2018. Acrílica sobre papel, 29,7 x 42 cm.



Figura 58: Vinícius Figueiredo. Série: *Corpo erótico corpo metamórfico* – 5.2018. Acrílica sobre papel, 29,7 x 42 cm.



Figura 59: Vinícius Figueiredo. Série: *Corpo erótico corpo metamórfico* – 7.2020. Acrílica sobre papel, 50 x 40 cm.



Figura 60: Vinícius Figueiredo. Série: *Corpo erótico corpo metamórfico* – 8. 2020. Acrílica sobre papel, 50 x 65 cm.



Figura 61: Vinícius Figueiredo. Série: *Corpo erótico corpo metamórfico* – 9.2020. Acrílica sobre papel, 50 x 65 cm.



Figura 62: Vinícius Figueiredo. Série: *Corpo erótico corpo metamórfico* – 10. 2020. Acrílica sobre papel, 50 x 65 cm.

O corpo no meu trabalho não é algo pronto, é uma matéria do devir formada pelas relações de troca entre as vivências socialmente construídas e as múltiplas ficções que são em parte coletadas de repertório da Cultura Visual⁹ e em parte retiradas das minhas experiências de vida. O ponto de cruzamento dessas interseções é a pintura que dá vida a um novo ser.

Na série *Corpo erótico corpo metamórfico*, na pintura 1 apresento uma figura híbrida metade homem metade veado, em que a cabeça é um crânio de veado, fazendo uma alusão aos jogos de contraposição e dualidades que existem no meu trabalho, morte e sexualidade. O corpo masculino representa ao mesmo tempo a sexualidade e o imaginário erótico. O fundo chapado de azul representa o céu sem nuvens do norte de Minas. Recupero nesta pintura a figura mitológica do Minotauro, com uma alteração poética nesta criação – meu Minotauro é *viado*¹⁰. E sobre esses processos de mesclas, cruzamento e sobreposições que consigo através da pintura convergir o imaginário erótico das minhas vivências e as memórias da infância.

Não creio que o homem tenha alguma chance de jogar um pouco de luz sobre as coisas que o assustam antes de dominá-las. Não que ele deva ter esperança de um mundo onde não existirá mais razão para ter medo, onde o erotismo e a morte se acharão no plano dos encadeamentos de uma mecânica. Mas o homem pode ultrapassar o que o assusta, pode encará-lo de frente (BATAILLE, 1987).

Toda série apresentada aqui é formada por fragmentos, corpos sensações, matérias lembranças, tudo aquilo que abarca o processo de criação. Entre elas, existe a operação em comum que é a negação do retrato, ao inserir a cabeça de animais sobre os corpos masculinos. A última pintura série *Corpo erótico corpo metamórfico* – 9 (Figura 62) é a primeira em que utilizo a representação do meu próprio corpo nu e do meu retrato. Foi um longo processo de descoberta e negociação entre medos e

⁹ Mirzoeff (2003) define a cultura visual como uma tática ou estratégia interdisciplinar que busca estudar a genealogia, a definição e as funções dos acontecimentos visuais pós-modernos, priorizando a experiência cotidiana do sujeito e levando em consideração que o sujeito/consumidor busca a informação, o significado e o prazer conectados à tecnologia visual. Mirzoeff (2003) entende que tecnologia social é qualquer forma de aparato projetado para observação ou para aumentar a visão natural, desde a pintura a óleo, passando pela televisão até a internet. “De minha parte, acredito que a cultura visual é uma prática que tem a ver com as formas de ver, com as práticas de olhar, com os sentidos do que chamamos de espectador, aquele que olha ou vê” (MIRZOEFF, 2009, p. 70).

¹⁰ Decidir escrever a palavra, pois é um termo anteriormente usado como de forma pejorativa, mas com o tempo a comunidade LGBTQIA+ apropriou a palavra com um sentido mais amigável.

vivências para começar a inserir a auto-representação nos meus processos de pintura, atividade que pretendo continuar nas minhas investigações plásticas.

O corpo masculino como a figura heroica e destemida, dá lugar a fragilidade e a indecência de uma estética *queer*, que transita pela natureza e flerta com a morte. A carne, o pênis, as colunas, as vísceras, os crânios e chifres, as flores e folhas, paisagens sólidas de cor. Estes aspectos, combinados, deslocam o senso de beleza encontrado em seus corpos para a produção de sentido, de sentimentos mistos entre a vida, a morte e sexualidade.

CAPÍTULO III: A SÍNTESE DE UM CORPO ARTISTA

Nesta série de desenhos realizados em 2020, trago a representação de um erotismo revelado pela presença de detalhes do corpo masculino seminudo ou nu, em contraposição a ilustrações de anatomia, ossos e corpos descarnados. Reflito sobre as possibilidades de construção da imagem através dos processos de dualidades e contrastes. Os opostos entre a representação do corpo vida e sexual e o corpo morte estudos anatômicos, ossos e o corpo descarnado

3.1 De que corpo eu falo?

A palavra escopo, que dá nome a próxima série, significa ponto em que se mira, também se relaciona a ideia de direcionamento foco e objetivo. Nesta série de desenhos realizada em 2020 trago a representação de um erotismo revelado pela presença de detalhes do corpo masculino seminudo ou nu, em contraposição a ilustrações de anatomia, ossos e corpos descarnados.

As cenas foram criadas propositalmente no desenho em preto e branco, e esta operação poética remete a memória, efeito que se assemelha a técnica da gravura e as cenas do passado. Na primeira imagem da série *Escopo – 1* (Figura 64) retomo um personagem lúdico o homem com cabeça de veado, que pode se relacionar a uma fase ingênua da infância, que se deslumbra com a exuberância da floresta, é também um narciso que olha seu reflexo e tenta se encontrar na monstruosidade da sua face, misto de fábula e sonho que é apresentada por uma fenda, uma mirada – ou melhor, o escopo, um buraco cheio e carregado, de informações e sensações que contrasta com o vazio do plano. A ideia de vigiar de olhar pela luneta por de trás da fechadura.

Nas imagens da série *Escopo – 2 e 3* (Figuras 65 e 66) retomo a ideia do buraco, mas desta vez coloco em contraste a cena de um corpo nu masculino viril com pênis ereto e um desenho que alude à dissecação desse pênis. O erotismo e o desejo se revelam com mais intensidade quando conteúdos distintos são justapostos na obra, gerando uma tensão entre as próprias formas desenhadas. A própria maneira de desenhar, o traço marcado sobrecarregado com nanquim, remete a ideia de contraste e dualidade. Essa dualidade que acompanha toda a minha obra é a relação que se estabelece entre vida e morte, virilidade e fragilidade, desejo e esquecimento.

Retomando a ideia de dualidades, o corpo masculino desenhado de modo mais erótico na figura da série *Escopo* – 5 (Figura 68) contrasta a sexualidade com o osso da região pélvica, remetendo a associações visuais mais diretas entre o enquadramento do sexo e a sua própria ruína. Na figura da série *Escopo* – 6 (Figura 69) contraponho um recorte do jardim ao desenho do meu próprio rosto, e neste ponto a minha identidade se mistura com as folhagens, cristais, memórias e lembranças. Neste sentido, mantive nos próximos trabalhos a mesma estratégia dos contrastes entre vida e morte, desejo e solidão. Este corte que faço na imagem apresenta uma descontinuidade, oferece apenas uma parte da história que de certa maneira remonta tanto ao meu método de criação de imagens como colagens, recortes e desenhos retirados com carbono e posteriormente retrabalhados.



Figura 63: Vinícius Figueiredo. Série: *Escopo 1*. 2020. Desenho nanquim sobre papel, 65x50 cm.

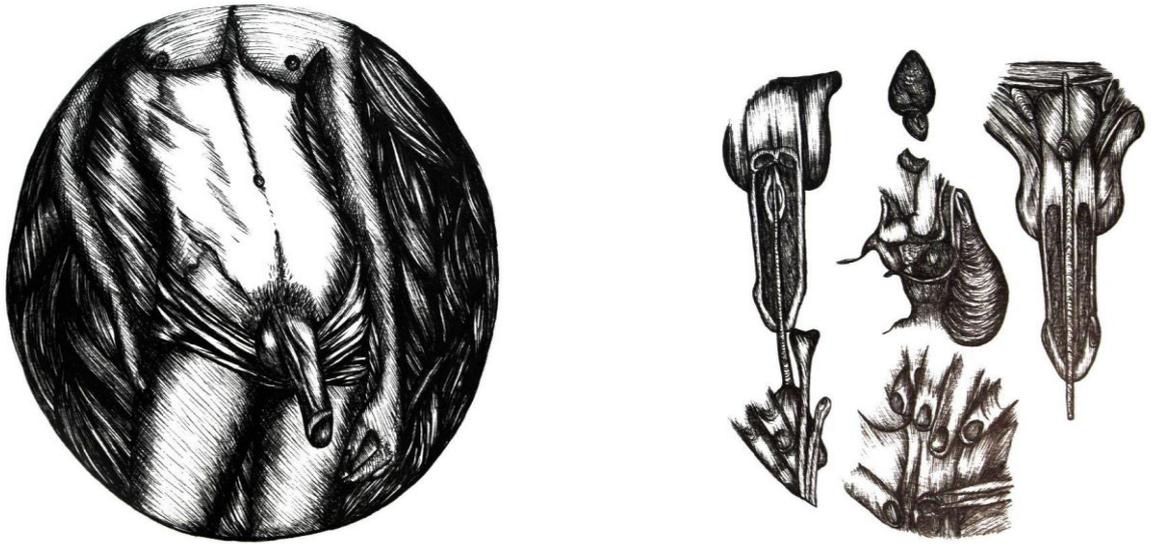


Figura 64: Vinícius Figueiredo. Série: Escopo 2. 2020. Desenho nanquim sobre papel, 65x50 cm.

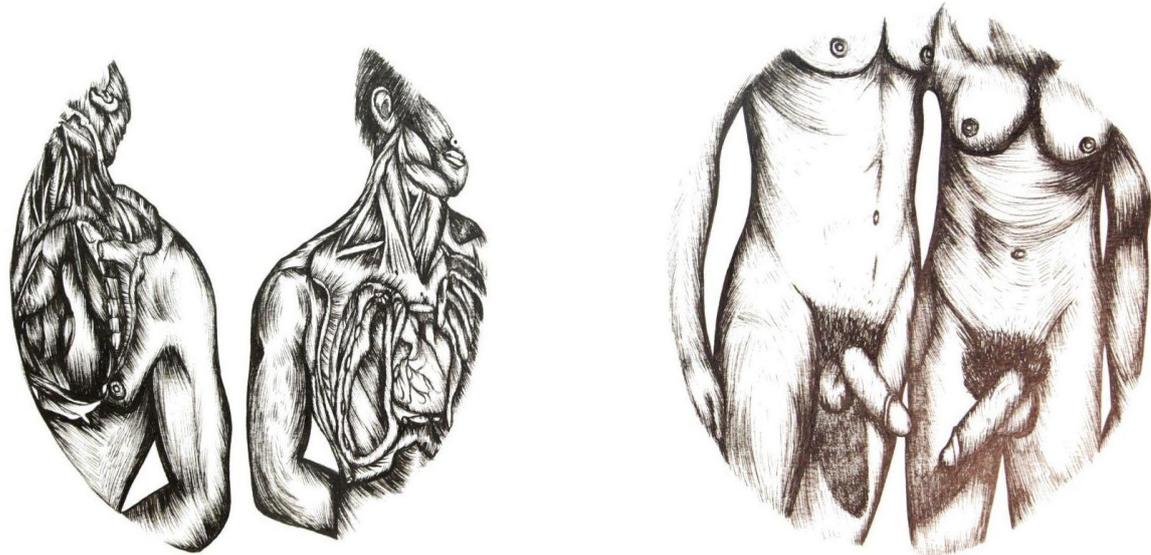


Figura 65: Vinícius Figueiredo. Série: Escopo 3. 2020. Desenho nanquim sobre papel, 65x50 cm.



Figura 66: Vinícius Figueiredo. Série: *Escopo 4*. 2020. Desenho nanquim sobre papel, 65x50 cm.

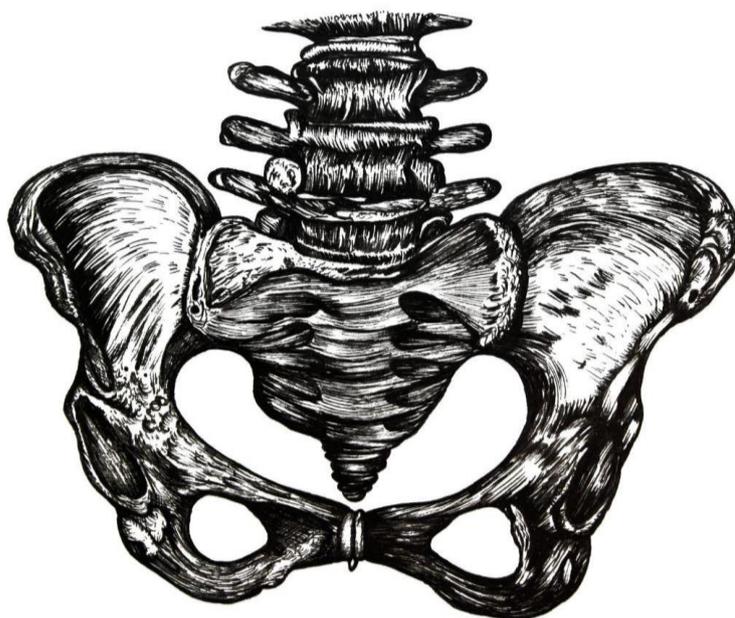


Figura 67: Vinícius Figueiredo. Série: *Escopo 5*. 2020. Desenho nanquim sobre papel, 65x50 cm.



Figura 68: Vinícius Figueiredo. Série: *Escopo 6*. 2020. Desenho nanquim sobre papel, 65x50 cm.

Uma referência interessante para dialogar com a série de escopo é a obra do artista David Wojnarowicz. Na série *From the Sex Series*, de 1989, o artista realizou círculos, nas imagens da floresta, colocando em *escopo* cenas de sexo gay. Este trabalho torna ainda mais contrastante a sua temática por ter sido realizado durante os anos 1980 e início dos anos 1990 que abordam, direta ou indiretamente, a epidemia de AIDS nos Estados Unidos. Embora Wojnarowicz estivesse usando fotografias em sua prática, existe o diálogo com pinturas, colagem dentre outras linguagens.

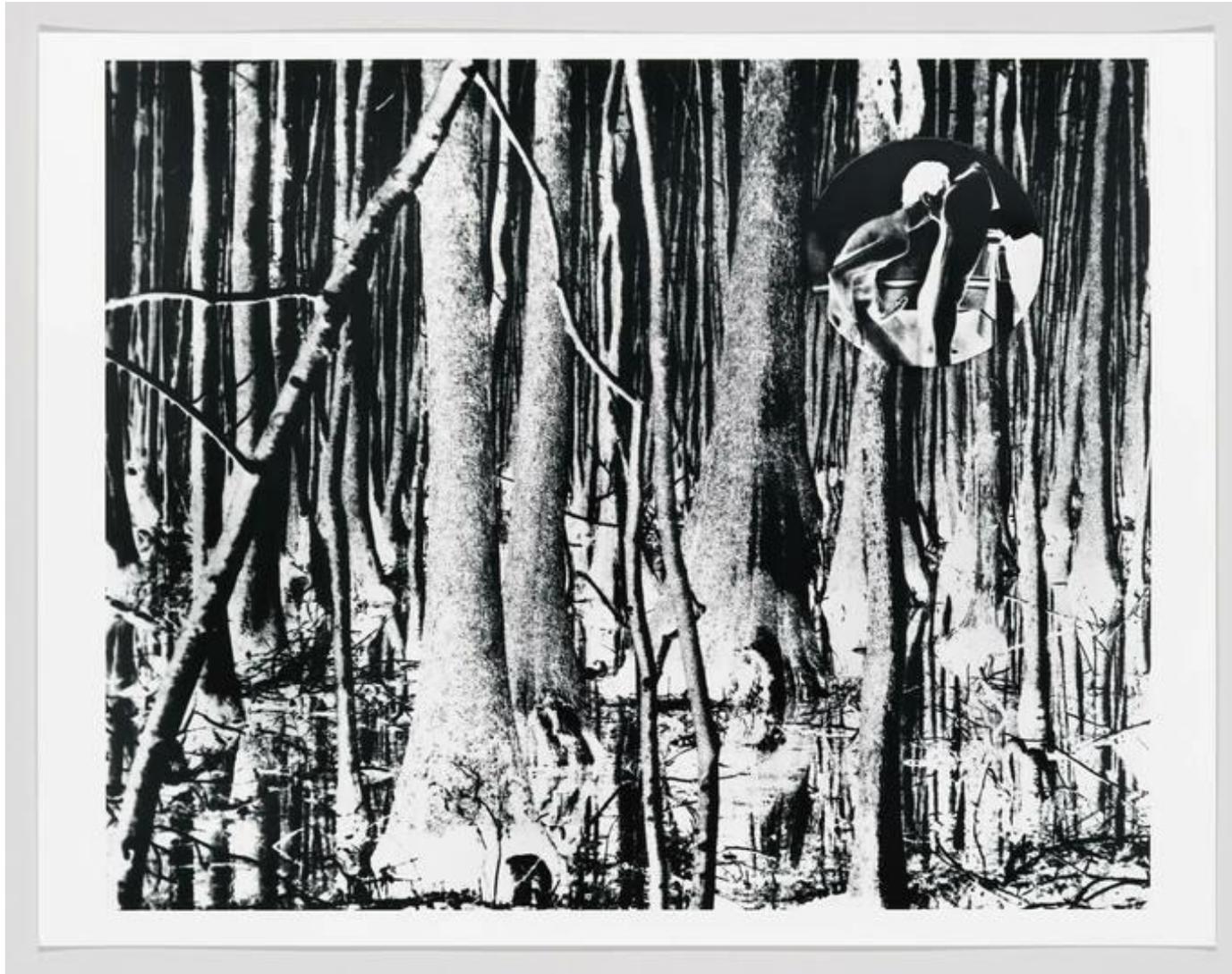


Figura 69: David Wojnarowicz. *Untitled*, from the Sex Series, 1989. Gelatin silver print, 40.6 × 50.8 cm (16 × 20 in.). Harvard Art Museums/Fogg Museum, Schneider/ Erdman Printer's Proof Collection, partial gift, and partial purchase through the Margaret Fisher Fund, 2016.142.4.

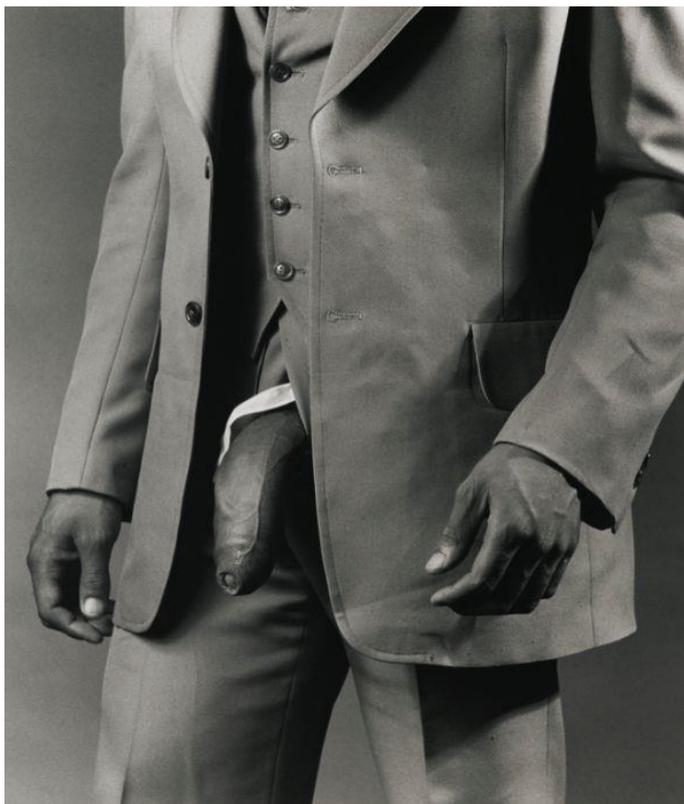


Figura 70: Robert Mapplethorpe, *Man in Polyester Suit*.1980.Photo: Sotheby's New York.

Abordar a sexualidade masculina de forma erótica, irônica e crítica, não é uma novidade nas artes visuais. Outro artista que trago como contraponto para o meu trabalho é o fotógrafo e artista americano Robert Mapplethorpe. Na obra *Man in Polyester Suit* (1980), o artista apresenta uma dualidade entre o estar nu e o estar vestido. O falor ríste e potente de um homem preto emerge da formalidade de um terno executivo. Suas fotografias são estruturadas classicamente, mas a sua cena é transgressora. Sua obra condensa a vitalidade e a potência, de seus temas elevados ao extremo.

Robert Mapplethorpe não pede desculpas por retratar a realidade do submundo gay, sadomasoquista e erótico, numa era pré e pós AIDS. As pessoas que acompanham o seu trabalho divergem, entre se chocar com as imagens ou mergulhar com plenitude nessa torrente de sentidos evocacionados por sua fotografia.

O que nos aproxima enquanto artistas e o diálogo que sua fotografia estabelece com o meu desenho, é o trato de termos com as diferenças. Diferenças no plano estético, dos contrastes de claro e escuro, diferenças entre ordem e a desordem, discordância e a anarquia. Mapplethorpe traz uma visão de mundo que nos aproxima

enquanto humanidade. Um corpo nu representado na obra de arte é um ato político. Seu trabalho se insere numa perspectiva cotidiana, não há nada de ficcional em sua estética. Em minha pesquisa, desdobro elementos, desloco formas para contar essa narrativa cruzada, de sentidos múltiplos, para invocar, dentre outras camadas, uma sexualidade expandida que perturba a moral tradicional. O que existe de sedutor em Mapplethorpe, na minha obra contrasta com a dor e o escárnio. A dor para mim não está ancorada ao prazer, mas sim na busca, ou pela falta de afeto.

3.2 O corpo *queer*

No movimento de tentar compreender as origens da minha pintura projetam-se questões sobre o corpo que apresento em meu trabalho artístico. Pensar o corpo através da arte é buscar na estética um caminho de convergência entre o que vemos, sentimos e sonhamos. O que dizer sobre as imagens que produzo? Dentre outras percepções, noto, que o surgimento da minha pintura parte de uma ideia de *corpo desviante*, um corpo que é colagem, pulsante, vivo e sexual e ao mesmo tempo flerta com a morte. Uma costura, um alinhavo de mim e do outro que através de recortes constrói uma imagem pictórica que pretende se desfazer de normas pré-estabelecidas de gênero que me acompanham desde a infância.

Busco nas minhas pinturas por uma performatividade que está em evidência pela forma como a construção das composições é realizada, pelo uso do espaço e das cores que, convencionalmente, não são associadas ao masculino. Há sempre uma dicotomia entre o corpo e o espaço que ele ocupa, reposiciono em evidência a imagem de um homem gay. Na Figura 67 é importante ressaltar que é a primeira vez que me coloco no plano central da representação, um autorretrato, me posiciono nu entre uma paisagem de céu bordô e um terreno roxo. A vegetação é formada por antúrios e espadas de São Jorge. Essa auto representação na pintura é uma representação visual de performatividade de gênero, onde coloco exponho a minha fragilidade enquanto homem gay e ao mesmo tempo a minha potência que reivindica contar uma história que se desvia do conceito de masculino formatado historicamente.

O conceito de Performatividade de gênero é uma contribuição de Judith Butler, no que diz respeito ao corpo como forma de expressão política e à linguagem identitária como forma de reivindicação de direitos. Na obra *Corpo erótico corpo*

metamórfico – 9 (Figura 59) existe na composição elementos de cor textura e espacialidade que para mim destaca aspectos desta performatividade, como a nudez masculina de joelhos em ponto devoção e fragilidade, cores que separam o plano em camadas e uma natureza artificial que emoldura a figura central do corpo. As plantas desta paisagem natural remetem ao jardim da infância, a forma dura como pinte a vegetação evidencia a um retrato congelado do passado.

Neste ponto algumas das minhas pinturas estabelecem uma relação entre a representação do corpo, política, imanência e temporalidade. Qual o sentido da política aqui? Representar um corpo masculino *Queer* em posição de centralidade numa pesquisa em artes é uma posição política. Para perceber como a minha produção intenciona reposicionar este olhar sobre o corpo masculino e homossexual, através da minha pintura, devemos pensar como os principais dispositivos de discurso sobre o corpo, ao longo da história estabeleceram fronteiras e posições hierárquicas sobre os modos de agir e pensar, sobre as práticas sexuais e do comportamento e tudo aquilo que pode ser considerado como masculino ou feminino.

Assim, é interessante destacar que ao longo da história alguns conceitos da psicanálise e da antropologia foram bastante utilizados para definir fronteiras entre sexualidades consideradas normais e desviantes. O discurso sobre o corpo historicamente sempre vem acompanhado de uma diferenciação sexual de ordem hierárquica onde em primeiro lugar aparece a figura do masculino hetero em segundo o feminino e uma exclusão do homossexual é o discurso da diferença por noção de ordem procriativa que atualiza um modelo biológico de filiação. Partindo dessa premissa a heterossexualidade, o casamento aparece como única maneira possível de se pensar a cultura e como se desenvolve a performatividade de gênero numa sociedade onde cada um desde o nascimento já recebe o papel que deverá desenvolver. A partir dessas premissas penso que a produção de arte contemporânea como motor de tensão destas fronteiras e pintura assume essa performance.

Performatividade de gênero é uma teoria que foi bastante estudada e difundida por Butler. Posso destacar a evolução deste conceito em publicações diversas da década de 1990 tais como *Gender Trouble* (1990), *Bodies That Matter* (1993), *The Psychic Life of Power* (1997) ou em *Excitable Speech* (1997). Ao que me parece uma grande contribuição para minha pesquisa se encontra no livro *Gender Trouble* (1990). Neste texto, Butler disserta sobre a centralidade da performatividade como forma de

pensar criar o gênero e o próprio corpo. Questões que se aproximam bastante da maneira como o corpo é representado em minhas produções visuais, o que chamo de *corpo desviante* vem dessa ideia de desconstrução da forma em meu processo de criação. O corpo é criado através de uma colagem que mistura elementos do masculino, com outros que nem sempre são características associadas à masculinidade, como flores e plantas ver nas figuras que fazem parte da série *Fantasia no jardim das metamorfoses* de 2022 (Figura 69 a 72).



Figura 71: Vinícius Figueiredo. Série: *Fantasia no jardim das metamorfoses*. 2020. acrílica sobre tela, 30 x 30 cm.



Figura 72: Vinícius Figueiredo. Série: *Fantasia no jardim das metamorfoses*. 2020, acrílica sobre tela, 30 x 30 cm.



Figura 73: Vinícius Figueiredo. Série: *Fantasia no jardim das metamorfoses*. 2020, acrílica sobre tela, 30 x 30 cm.



Figura 74: Vinícius Figueiredo. Série: *Fantasia no jardim das metamorfoses*. 2020. acrílica sobre tela, 30 x 30 cm.



Figura 75: Vinícius Figueiredo. Série: *Fantasia no jardim das metamorfoses - A morte do fauno*. 2020. acrílica sobre tela, 80 x 100 cm.

Em outras palavras, a forma como o corpo é representado, sua performatividade em uma pintura, torna visual a expressão dos seus desejos, seus gestos e poses, produzem o efeito por meio do jogo de ausências de significantes, que sugerem, mas nunca revelam totalmente o princípio organizador da identidade de gênero como causa representada. Esses atos, gestos e poses, podem ser entendidos como performativos, de maneira que a identidade que por outro pretendem expressar são criações, manufaturas que se apoiam em signos do corpo, da identidade, do desejo entre outras formas de discursos. “O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado” (BUTLER, 2003, p. 194).



Figura 76: Vinícius Figueiredo. Série: *Fantásias no jardim das metamorfoses*. 2020. acrílica sobre tela, 30 x 30 cm.

3.3 A morte é a última metamorfose

Haja vista toda minha trajetória pessoal e artista, desde que, garoto em Montes Claros-MG, travei contato com ossadas, açougue, jardins e casas de avós, penso ser de extrema relevância elencar aqui, num misto de considerações finais e posfácio, reflexões e digressões acerca do que faz meu caminho ser o que é enquanto artista, e não exatamente me definir como algo que é, já que me encontro no tempo e espaço e sujeito à morte, última etapa do obreiro e não da obra.

Pintar é para mim tal como nunca chegar ao lugar que se espera, nunca ganhar o prêmio final. Muito embora eu saiba que todos nós, demasiado humanos, vivemos mais de 2 anos em ciclos de horror, surto, pânico, dúvidas, alguns em negacionismo, outros em esperança diante da Covid-19, me questiono sempre sobre o que de nós é colado em outros ciclos, outras obras, outras existências. O último ciclo da obra de arte, a morte como última metamorfose, pode, em minha visão pessoal, chegar apenas na formalização que o capitalismo faz do artista, do músico, do escritor. Um *Greatest Hits*, um prêmio Nobel, um *Ultimate Collection*, talvez defina o artista ao esquecimento, mas nunca o matará por completo. Pois mesmo que no ostracismo, ressurgir noutra, ressurgir no grotesco, na *Art Pop* de uma latinha de refrigerante, como fez Andy Warhol, configurando o homem como aquele que se permite vivenciar a “adoração de um homem como a um Deus” (DANTO, 2005, p. 142).

Vejo, também positivamente o uso que Deleuze fez da técnica de colagem, mas, sobretudo, abro aqui um espaço para falar da mesma e posteriormente refletir sobre o porquê ela me é tão fundamental. A colagem é uma operação artística que consiste em criar uma composição sobre a superfície de um suporte, colando-se pedaços de papéis, fotografias, tecidos, entre os mais diversos materiais, arranjados com sobreposição.

Esta linguagem remonta à arte moderna, e foi uma operação bastante difundida pelo Cubismo, que foi destaque como procedimento artístico na arte do século XX. A obra “*Fruteira e Copo*” (1912), de Georges Braque, é considerada uma das primeiras colagens da arte moderna. Georges Braque (França, 1882-1963) incorporou em sua pintura pedaços de papel, tecido, madeira e outros materiais que pudessem criar efeitos estéticos e plásticos, com a intenção de ultrapassar as impressões visuais e proporcionar sensações táteis no observador.

O uso da colagem no Cubismo pretendia um novo conceito de espaço idealizado a partir da negação de aspectos convencionais de representação visual, através da fragmentação da forma e contestação da própria pintura acadêmica e da apropriação das imagens de mídias diversas.

Apropriando-se de componentes do cotidiano, a colagem Cubista começa a refletir e questionar a estética e a visualidade, antecipando reflexões da arte contemporânea. Pablo Picasso (Espanha, 1881-1973) criou colagens de 1907 a 1914, fazendo uso de materiais alternativos que funcionavam como uma construção de símbolos. Na colagem “Copo e garrafa de Suze”, de 1912, estão sobrepostos pedaços de jornal com um fragmento do termo “Suze”, onde outras imagens representam a vida cotidiana: um copo desenhado sobre o recorte do jornal e a garrafa recortada em papel branco se refere a bebida “Suze”, muito popular na época.

A partir de então outros movimentos artísticos, como o Dadaísmo e o Surrealismo empregaram a técnica, incorporando-a de modo significativo como expressão artística.

O uso que eu faço da colagem na minha pesquisa faz um movimento inverso das aspirações dadaístas e modernistas, primeiramente pelo fato que eu não assumo estas operações como parte final da minha obra artística. A colagem no meu processo de criação é tomada procedimento para composição de pinturas – ela acontece na tentativa de fazer uma relação entre as minhas memórias e imagens obtidas em bancos de imagens.

Ainda que de forma tímida eu já esboçasse o interesse pelo erotismo e processos de colagem¹¹ anteriormente, com estas imagens recorto, edito, faço escolhas e as coloco sobre a mesa para aferição de um primeiro olhar, conforme a Figura 78.

¹¹ A colagem como procedimento técnico tem uma história antiga, mas sua incorporação na arte do século XX, com o cubismo, representa um ponto de inflexão na medida em que liberta o artista do jugo da superfície. Ao abrigar no espaço do quadro elementos retirados da realidade - pedaços de jornal e papéis de todo tipo, tecido, madeira, objeto e outros -, a pintura passa a ser concebida como construção sobre um suporte, o que dificulta o estabelecimento de fronteiras rígidas entre pintura e escultura. COLAGEM. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo369/colagem>. Acesso em: 06 de junho de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

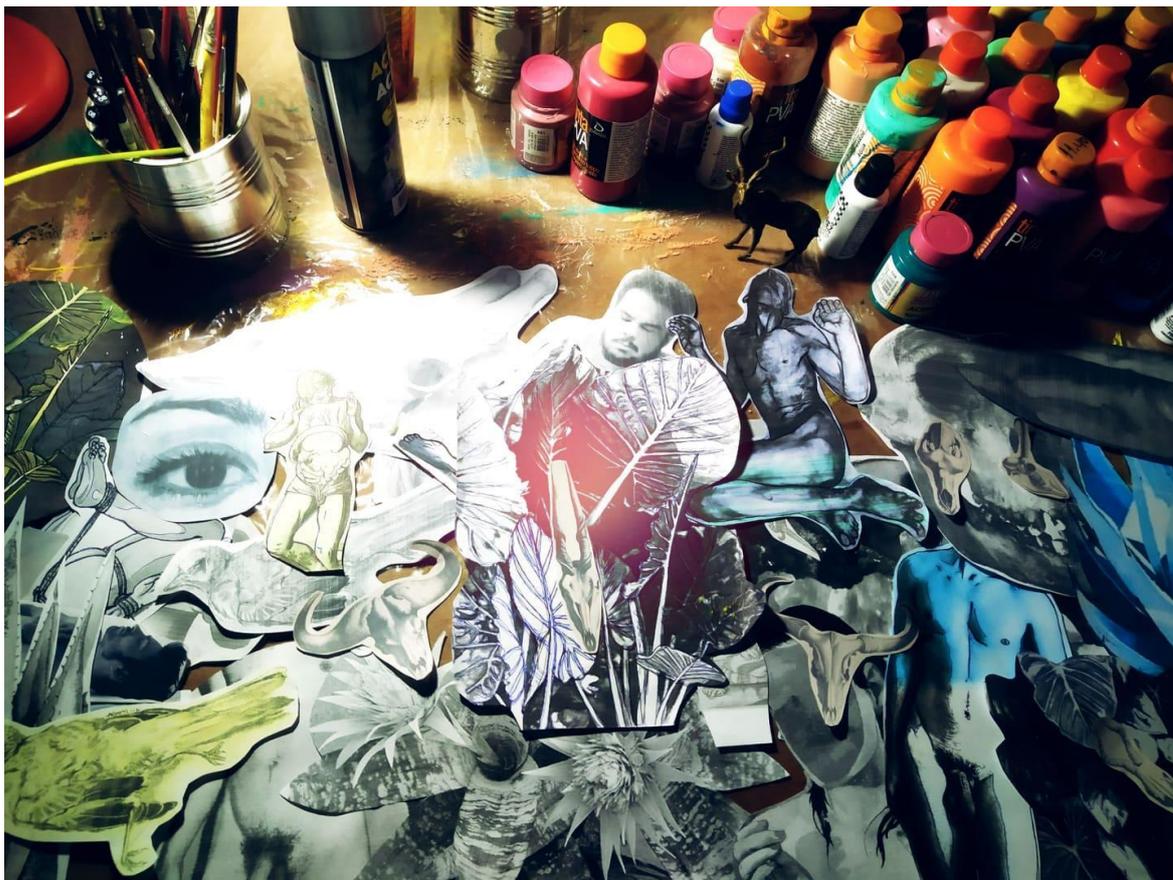


Figura 77: Vinícius Figueiredo. 2021. Recortes e documentos de trabalho.

A intenção desse exercício é fazer um primeiro olhar descompromissado sobre as imagens que possam cumprir o papel de figuração de determinada memória. Partindo daí, começo selecionar e compor, em uma folha em branco, elementos que poderão criar uma nova pintura ou desenho.

O uso que eu faço destes processos de colagem atualmente é o de ferramenta na composição de desenhos e pinturas. Eu chamo esse processo de *imagens cruzadas* por possibilitar o cruzamento de fotos do corpo homoerótico com as imagens e matérias que retomam minha infância.

Flávio Gonçalves (2013) se refere aos documentos de trabalho como um objeto da obra, como elemento que "(...) não é evidente nem palpável, mas percebido como esforço e construção (...)". E a partir disso devemos trabalhar de modo crítico, colocando em perspectiva com suas possíveis consequências. É sobre isso que os artistas buscam, nas lembranças e documentos de trabalho da criação, muito mais que compreender a obra pronta, as matérias da arte mostram um caminho do devir

em trânsito, como uma estrada de uma cidade para outra, ou dos sentimentos que podem surgir no cruzamento de certas imagens.

Tais recortes recriam um novo corpo. Às vezes, troco um braço por outro, uso o corpo de um modelo e a cabeça de outro ou de um animal, misturo recortes de fotografias do meu próprio corpo com os de outras pessoas.



Figura 78: Vinícius Figueiredo. 2020. Estudo para composição de pinturas através da colagem.

Quando eu faço a seleção para as colagens que serão ferramentas para a criação de uma nova imagem, o recorte selecionado já está carregado de simbolismo. Nesse sentido, existe uma negociação entre as imagens e as memórias do passado. Esse movimento não ocorre de forma linear, é no presente que se realizam as lembranças. Nelas, se formam imagens mentais que organizam a ordem das coisas vividas no passado, como se houvesse em nosso cérebro um grande mosaico com peças ainda por preencher. À medida que não precisamos mais dessas lembranças, elas são apagadas ou sobrepostas por outras peças.

Reconheço o conceito de memória como a perfeita metáfora para definir os processos de criação em artes, a remontagem, os recortes e sobreposições que fazem parte das minhas operações poéticas, dão origem a algo novo, aos desenhos, pinturas e objetos das séries: *Anatomia do imaginário*, *Os animais que somos*, *Corpo erótico corpo metamórfico* e *Escopo*, ambas realizadas entre 2018 e 2020, e são o material que possibilitaram a reflexão e a produção deste texto. As colagens apresentadas nesse texto não têm intenção de serem como obras finalizadas, elas servem como instrumento para criação do desenho e da pintura.

Anatomia do imaginário trata-se de uma análise sobre questões relacionadas a representação do corpo híbrido, erótico e metamórfico, que surgiram da observação de processos do meu fazer artístico. Algumas matérias de cunho simbólico, como imagens de ilustração botânica e anatômica e referências fotográficas de cunho homoerótico, fazem parte de um repertório que está diretamente ligado à ideia de *cruzamento* que é acionado pelos processos de colagem.

A Figura 80 é uma representação da nuvem de pensamentos formada pelas temáticas que foram identificadas nessa reflexão.

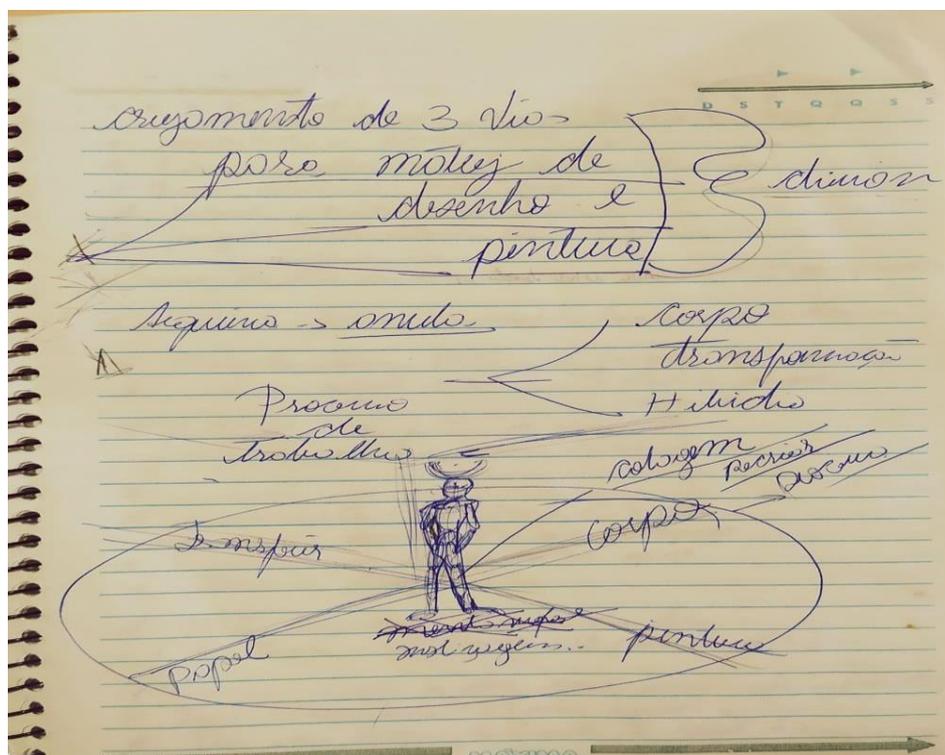


Figura 79: Rascunho pensamentos, 2020.

Todo trabalho de arte encontra-se internalizado em uma ou mais matérias, e essas podem ser de cunho simbólico, lembrança, sensações, sentimentos ou também materiais, foto, desenho, croquis, objetos, etc. O ceramista que amassa o barro confere à matéria um sopro divino, transforma a massa em um corpo. O artista trabalha a matéria e é trabalhado por ela, e nesse processo se descortinam significado ocultos.

Durante o processo de criação das séries que analiso ao longo desta pesquisa é necessário destacar a relação estabelecida com o espaço de produção e os objetos que o circundam. A minha casa foi transformada em ateliê, me cerquei de plantas e objetos diversos que retomavam a algumas lembranças da casa da minha avó. Sobre a mesa coloquei os recortes de imagens que serviriam como matéria para criação. A distribuição dessas imagens sobrepostas aguardava por um cruzamento que, a partir desta operação, geraria uma produção de sentido. Na minha criação, esse tempo de processamento acontece pela disposição, apropriação e cruzamento dos materiais. Seja numa pintura ou num desenho finalizado, a totalidade da imagem finalizada carrega na sua superfície as partes das matérias que as constituem.

O caráter dinâmico da perfeição explica, portanto como é possível que a totalidade da obra, embora não resulte a não ser da unidade das partes, se revela também em cada parte individual considerada por si mesma. Com efeito, as partes estão contidas pelo todo, mas de modo a também contê-lo por sua vez. Cada parte é parte com as outras partes só por ser reveladora do todo, e seu mútuo apelo não é senão a sua irradiação a partir de um centro comum. A própria unidade das partes é manifestação da integridade do todo, de sorte que assim como se pode chegar ao todo percorrendo as partes e considerando seus nexos, da mesma forma que em cada parte se pode captar aquele todo que as une todas em uma só unidade. Essa estrutura da forma permite compreender duas qualidades características da obra de arte que estão em aparente contraste entre si. (PAREYSON, 1988, p. 105).

Neste sentido, através da totalidade do material encontro matérias que habitam afetos e afecções (no sentido de afetar e ser afetado). Onde cada elemento tem a sua importância e sua própria essência de significações. Outro aspecto que gostaria de destacar é o da importância do espaço do ateliê onde ocorre o cruzamento entre as memórias da casa da infância (avós) e o local onde produzo novas imagens (ateliê). Então, considerando o espaço do ateliê como elemento constitutivo no processo criativo observa o que o filósofo francês René Passeron fala sobre a distinção entre poética e estética.

O filósofo explica que a poiética não é a criação, mas o pensamento que torna possível a criação, uma ciência da observação. Já a estética se constitui como a reflexão sobre o sentir (o sensível) no processo cognitivo que percorre a construção da obra. Sobre o conceito de poiética, Passeron discorre “ao passo que poiética apóia-se menos na vida como realidade dada, que se pode certamente usufruir e maravilhar-se com ela, do que no espírito como vazio aberto à difícil superação criadora do homem por si mesmo”. (PASSERON, 1997, p. 114).

Neste sentido, quando realizo as operações plásticas dos recortes, edições e sobreposições, evidenciadas pela técnica da colagem, surge uma nova imagem que é originada dessas mesclas de imagens de contextos diversos, de naturezas diferentes, construindo novos seres que são um pouco uma coisa, um pouco outra, conforme podemos observar na Figura 81.



Figura 80: Vinícius Figueiredo. 2020. Estudo para composição de pinturas através da colagem.

A escolha das imagens que serão recortadas e sobrepostas para as colagens não é aleatória, ora vem figurar uma relação anterior de imagens e vivências do passado, ora partem de uma atualização da observação do repertório imagético do cotidiano. A Figura 78, por exemplo, é um estudo para a composição de uma tela ou

desenho que ainda não foi realizada. A figura central trata-se de um *Minotauro*¹², criatura mitológica que tem sua origem no do imaginário grego – Ovídio o definia como: “uma criatura parte homem e parte touro”. Segundo a mitologia grega, Afrodite fez com que Pasífae, esposa de Minos, se apaixonasse pelo touro e o resultado dessa união foi o Minotauro.

Um ser que carrega a animalidade e a humanidade em um só corpo, o Minotauro se despe da pele abrindo mão da sua humanidade e se entregando aos seus instintos. Na mesma imagem, convive uma representação de gêmeos siameses, também chamados de xifópagos, irmãos que compartilham uma parte do corpo, que nascem e vivem ligados um ao outro.

As imagens cruzadas atuam como ferramenta para a criação de uma nova composição. Os fragmentos recortados já estão carregados de simbolismo, cumprindo duas funções: figurar a representação visual de uma memória e, ao mesmo tempo, ser a materialidade da transformação desta mesma memória, pois se tratam de cópias impressas ou xerografadas de fotografias. Nesse ponto, acontece uma negociação entre o plano e o espaço da tela onde estas imagens figuram e originam a composição.

Em meu processo, quando cruzo os recortes e os encaixo em seu devido ponto para conceber uma nova composição, revisito as minhas memórias e desejos e como artista. Abro mão de uma parte para gerar outra, ressignifico os fragmentos separados em conceitos novos (Figura 82).

¹² O mito do Minotauro incorpora as representações de uma criatura com a cabeça de um touro sobre um corpo humano. Outrora coadjuvante em suas manifestações, o Minotauro exerce papel substancial em diversas narrativas nutridas pela Antiguidade e Contemporaneidade, ainda que de sua gênese só haja suposições. Ao Minotauro, foram – e ainda são – atribuídos juízos de valor, os quais se modificaram ao longo do tempo, ainda que se perceba, até mesmo nas composições contemporâneas a dicotomia que se estabelece, no que concerne ao Minotauro, entre o “eufórico” e “disfórico”, quer dizer, entre os termos positivos e negativos inerentes às suas representações.



Figura 81: Vinícius Figueiredo. 2020. Estudo para composição de pinturas através da colagem.

Na Figura 82 existe uma combinação entre elementos bastante distintos. A babosa é uma planta pela qual possui uma memória afetiva que remete ao jardim da minha avó, onde era cultivada no quintal ou em latas. O pássaro morto é outro elemento que, assim como as carcaças e ossadas, era frequentemente encontrado nas minhas andanças da infância no semiárido norte mineiro. Outro elemento constitutivo dessa colagem é representação de uma figura de teor homoerótica e sadomasoquista, que é contemplada por um expectador andrógino e cuja identidade foi suprimida pelo apagamento do rosto.

Todos estes elementos trazem uma convergência entre conceitos que são fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa: a ideia de ciclos, da vida que floresce com a botânica; da morte, com os pássaros desfalecidos; e do sexo homo, ainda visto como tabu social. Na mesma composição, tento operar uma urdidura que sobrepõe diferentes tempos aproximando – algo que para o início da minha formação era inconcebível: a imagem de uma memória familiar e os tabus da sexualidade e do erotismo.

A minha família veio de um núcleo extremamente religioso e opressor, e ainda está inserida em um contexto interiorano e esses valores acompanham a minha vida. Até para desenhar e pintar trabalhos que tratavam da representação do corpo masculino nu era muito difícil. Lembro-me de alguns momentos, quando tive que retornar a casa dos meus pais por não conseguir me manter na cidade de Porto Alegre. Durante o processo de criação dos trabalhos que fazem parte desta pesquisa, tive que pintar e desenhar de madrugada e muitas vezes cobrir alguns trabalhos quando meus pais se aproximavam e perguntavam sobre o que estava trabalhando. Não estava no meu espaço, estava no espaço deles e deveria seguir suas regras.

Neste sentido, o processo de trabalho busca a coexistência não só entre formas e signos distintos, mas também de sensações.

Estes processos alinhados à escolha dos temas que serão recortados revelam um cruzamento que é original é nesse ponto de interseção que se localiza a método de criação: entre lembrar, selecionar, sobrepor e também esquecer, nesse processo de escolhas parte da matéria inicial é sobreposta apagada para dar origem a um desenho ou pintura.

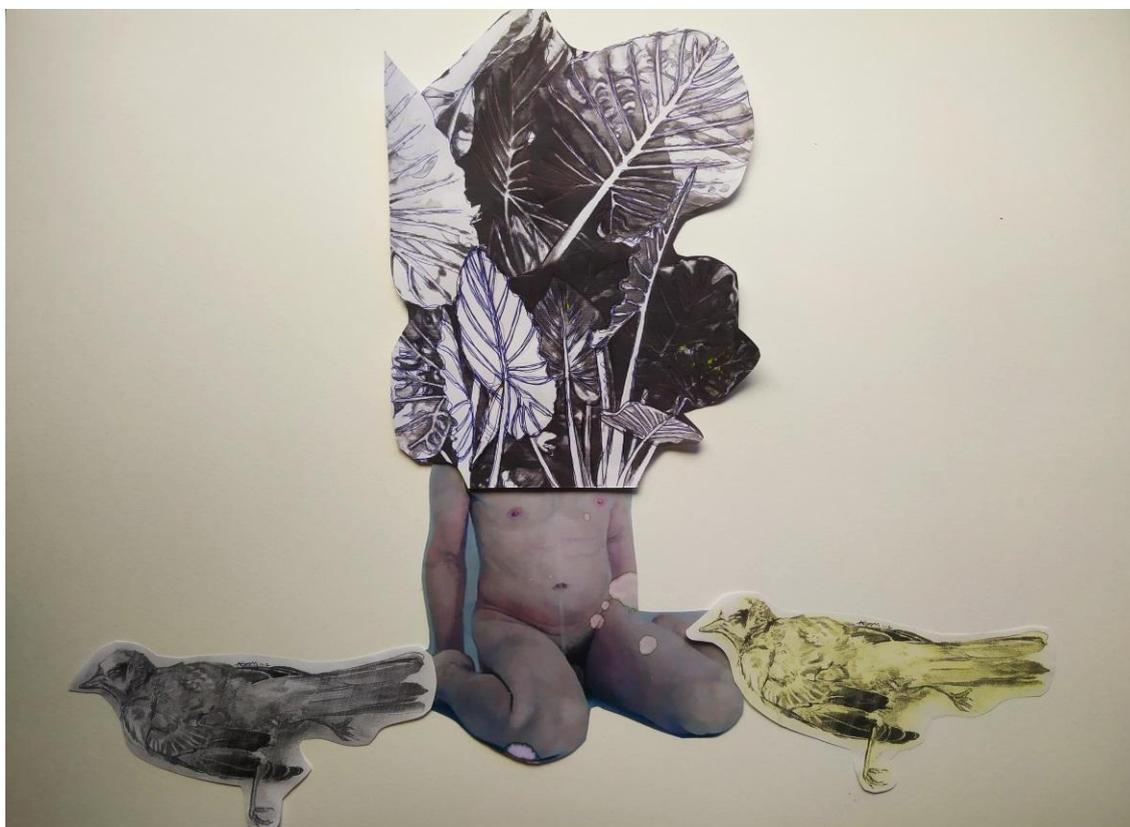


Figura 82: Vinícius Figueiredo. 2020. Estudo para composição de pinturas através da colagem.

Na Figura 83, ocorrem operações de produção de sentido que são recorrentes na minha produção visual, como a mistura de elementos que se fundem ao corpo. Ou ocorre o contrário? É a bromélia que nasce do corpo, ou o todo misturado já se configura como um novo corpo? Apaga-se uma identidade para dar origem a um novo ser híbrido e carregado de significações e, ao fazer isso, coloco em observação o sujeito na obra. Stuart Hall ao tratar da identidade cultural na pós-modernidade diz:

O processo de identificação, através do qual projetamos nossas identidades culturais, tornou-se provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como ao tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma celebração móvel, transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (pp.12-3).

Quando lanço estas questões, reforço o motivo por que a colagem se torna um meio para se chegar na pintura e no desenho finais. Percebo que, pelo menos para intenção da minha prática artística, as colagens não dão conta da mistura e da ideia de cruzamento que busco.



Figura 83: Vinícius Figueiredo. 2020. Estudo para composição de pinturas através da colagem.

Penso que a origem do meu trabalho artístico surge entre os cruzamentos e sobreposições, entre experiências reais e imaginadas. Neste sentido, procuro identificar quais são as linhas de interseção entre realidade e imaginação que compõem as criações. A relação que a arte estabelece com o conceito de real é circular, pois a imaginação ao mesmo tempo em que cria, oferece uma alternativa à realidade, conforme observa Tânia Navarro Swain: “encontramos, desta forma, o imaginário e o real não como opostos, mas como dimensões formadoras do social, em um processo atualizador imbricado; imaginário e real não se distinguem, senão arbitrariamente” (SWAIN, 1994, 56).

A relação entre o real e o imaginário é ininterrupta, dinâmica e inesperada. A manipulação de imaginário só ocorrerá quando houver uma identidade de imaginação – ou seja, quando fizer sentido para a comunidade a qual se dirige.

Estas composições com colagens dão origem a novos desenhos a partir do uso da técnica de transferência dessas imagens usando o carbono para tela ou papel. Percebo que apenas a colagem não daria conta na perspectiva do meu trabalho de trazer claramente a ideia de cruzamento e de origem de um novo ser, pois as imagens utilizadas vêm da fotografia e da ilustração carregadas de uma forte carga de sentido, e têm linguagens gráficas por vezes muito distintas, o que não colabora para a coesão.

A transferência dessas composições para outro suporte permite não apenas a criação de novos desenhos e por consequência novas composições para pintura. Permitem uma sobreposição de um tempo dentro do outro, de um corpo dentro do outro como, por exemplo, o procedimento expresso na Figura 85, em que sobreponho a figura do corpo humano e o corpo animal.

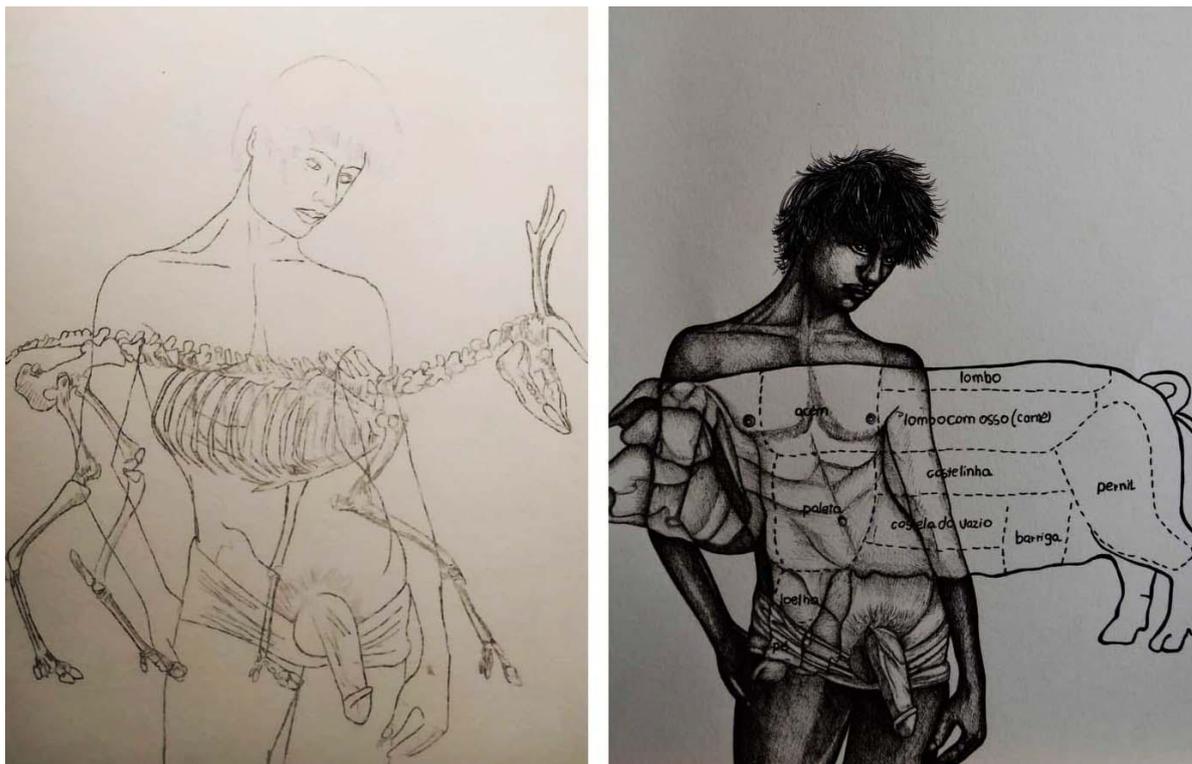


Figura 84: Vinícius Figueiredo. 2020. À esquerda, o desenho transferido da colagem com o carbono sobre papel. À direita, o desenho finalizado com a técnica em nanquim. Estudo para composição de pinturas.

Estas operações acima citadas se tornam o método de trabalho de ateliê e também trazem uma reflexão para esse texto, de pensar como algumas lembranças fizeram emergir e identificar elementos que apareciam recorrentes em minha produção visual. Lidar com os documentos de trabalho estabelece um norte, um senso de orientação e ordenação das matérias de criação que afloram nos meus desenhos e pinturas.

Um dos objetivos desta pesquisa é investigar as relações de cruzamento partindo da análise do meu processo de criação e questionando em que medida estas camadas e sobreposições propiciaram o surgimento de uma nova poética, que é em parte formada por matérias que remetem ao passado e vivências e visualidades que dialogam com o meu eu artista presente.

A origem da minha pintura se desenvolve também sobre a perspectiva do cruzamento entre duas partes: a primeira em relação às memórias, matérias e vivências da infância e a segunda relacionada à sexualidade e a busca por uma identidade visual, através da representação do autorretrato que se mescla com fragmentos de outros corpos.

Pareyson (1993) chama a atenção sobre o fazer artístico, dizendo que a execução e a invenção são simultâneas e indissociáveis. Esse processo constitui a obra e, ao mesmo tempo, quem a faz. Assim, aponta para uma teoria da formatividade:

O conceito central é o de formatividade, entendida esta como a união inseparável de produção e invenção. “Formar” significa aqui “fazer” inventando ao mesmo tempo “o modo de fazer”, ou seja, “realizar” só procedendo em ensaio em direção ao resultado e produzindo deste modo obras que são “formas”. O livro estuda a formatividade em todo âmbito da atividade humana, indicando em cada operação do homem aquele caráter formativo pelo qual ela é, ao mesmo tempo, produção e invenção no sentido esclarecido (PAREYSON, 1993, p.12).

Vejo assim, a colagem como forma de escapar à morte, como modo de afirmar a última metamorfose, transfigurar-me na morte e ainda assim me perpetuar em futuros indefinidos. Tal como disse um grande erudito e escritor argentino chamado Jorge Luís Borges, todos os homens que repetem uma linha de Shakespeare são William Shakespeare” (BORGES, 2007, p. 14). Talvez outros estejam em mim, na heterogênese da minha homogênese, há muitos milênios mortos na sua última cena dramática. Com certeza estão. E eu estarei neles, muito mais que um inseto que pousa na sopa ou que um híbrido homem-inseto, Senhor das Moscas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mediante ao que foi abordado, elucubro dedicadamente alcançado, o propósito desse trabalho de empreender uma análise retrospectiva da minha produção, para então compreender como a mistura destas imagens dentro do meu processo de criação em artes visuais pode possibilitar uma análise do papel da memória na criação das imagens, uma vez que, *Anatomia do Imaginário: Pintura, Corpo e Memória*, versa sobre a origem de um trabalho visual, através da rememoração de imagens e lugares da minha infância e posteriormente, ao universo particular da minha vida adulta.

Todo o desenvolvimento desta pesquisa veio da busca por uma origem. Para além do propósito desse trabalho, foi também possível responder a questão norteadora da minha tese, no abordo sobre a percepção dessa origem, questionando qual é o conflito entre o corpo humano e a natureza no meu trabalho, no qual foi possível responder em vários momentos da minha pesquisa, quando a imagem do corpo surge num processo de atravessamento com a natureza, seja nas primeiras imagens dos Avós com suas fotografias fragmentadas, que discutiam a ideia de passagem do tempo e do luto, ou através do corpo solitário que repousa e é consumido pela exuberância de uma paisagem idílica. Até mesmo, quando o corpo cruza sua história com ossos e fragmentos de outros animais criando uma forma fantástica.

Posto isso, observemos que Capítulo 1, *A origem dos desenhos*, fiz um mergulho em processos de criação anteriores, às primeiras experiências com desenho, objetos, colagens e fotografias realizadas durante a minha graduação entre os anos de 2006 a 2008. Em *A Casa dos Avós*, tratei da relação com o espaço da casa, local onde várias percepções são retomadas da infância, e que foram recuperadas no projeto da criação. Seguindo para *O Jardim e suas Coletas*, retomei as lembranças de infância, e fiz comentários acerca da origem de algumas matérias que fazem parte das composições dos meus trabalhos – a casa dos avós, o jardim da infância. Já em *A Memória e o Cruzamento de Imagens*, apresentei a série de fotografias intitulada *Imagens turvas*, realizadas em 2007 durante o período da graduação, que abordava a memória familiar e sua relação com a fotografia. Dissertei também sobre alguns conceitos que fazem parte da pesquisa: a memória, o imaginário e sua relação com espaço. Assim, neste processo de criação foi possível explorar a

capacidade da arte de dar vida “artificial” a um corpo que é matéria do devir, e só existe a partir da coexistência de signos múltiplos.

É no Capítulo I onde me situo das questões que tangenciam a memória e o seu papel criativo na origem dos meus desenhos. Concluo que os processos e camadas de imagens que vão se sobrepondo e compondo os meus trabalhos, daquele período, se relacionam às memórias da infância e da juventude. Já na graduação em 2004 a questão do corpo recortado e da própria sexualidade emergiu na materialidade dos desenhos rasgados e remontados, através da técnica da colagem que proporciona a criação de um novo desenho. Entendendo a memória, sobre uma perspectiva de Bergman, que acreditava que a lembrança não opera de forma linear, concluo que as experiências com os materiais de desenho, recortes e colagens, durante a graduação, me remeteram a um processo anterior, ainda na infância. *A casa dos avós* e o jardim e suas coletas.

É nesse momento que adentramos uma relação operacional do ponto de vista da criação com a fotografia interferida digitalmente, dos meus avós, o ato de interferir nestas imagens num processo de criação artístico, reforçava um discurso de fragmentação poética do corpo através da imagem dos meus avós maternos, e este discurso através da imagem, reforçava a precividade do corpo e a passagem do tempo através da fotografia. Neste processo de tentar compreender a minha produção através de identificações e afetos que ocorreram em outros períodos da minha vida, fez com que a minha atenção se voltasse a imagens, lugares, pessoas, histórias e objetos que interpelam subjetivamente a natureza dos elementos recorrentes no projeto poético atual. Assim, retomei a poética do espaço do jardim dos meus avós, local onde cresci, e percebi através dos desenhos que eu realizava nas paredes do muro da casa da minha infância, como se desenvolveu a relação do desenho com a escala do meu próprio corpo.

Além desta relação com espaço, havia uma relação com as matérias da criação, as coletas dos ossos de animais que surgiram durante as secas, e a exuberância verde e colorida do cerrado e das folhagens do jardim da minha avó que floresceram durante o período das chuvas. Percebo que todos estes elementos combinados, das experiências com colagem e desenho de corpo na graduação, a fragmentação do corpo na fotografia dos avós maternos, os ciclos de vida e de morte, perpetrados na relação com a natureza e o espaço do jardim e do cerrado; são

elementos que ao serem cruzados, sobrepostos, se tornam a matéria e a paleta de cores que dão origem aos meus trabalhos atuais, que também é subproduto do Capítulo II desse trabalho.

No segundo capítulo, *Qual Meta, Qual Morfose?*, procurei discutir um pouco mais as questões ligadas ao processo metamórfico na minha obra, na qual as imagens cruzadas dão o tom em relação a meu passado, assim como são a tônica do meu processo como artista e homem gay. Neste momento, também abordei o uso dos Documentos de trabalho, um termo cunhado pelos estudos do professor Dr. Flávio Roberto Gonçalves, que estabelece um norte de orientação e ordenação para o estudo das imagens que disparam e permeiam o processo de criação.

Nesse Capítulo (*Qual Meta, Qual Morfose?*) elucubro que, as imagens mentais recuperadas das lembranças da infância e da juventude, assim como as imagens analógicas e digitais que coletadas no vasto repertório da cultura visual, e também em livros e revistas e outras mídias e meios, fazem parte dos *Documentos de trabalho* que ao serem articulados e interferidos seja através das práticas do desenho e da pintura ou através das colagens tradicionais e digitais, estas misturas e mesclas destes documentos dão origem ao processo que chamei de *Imagens cruzadas*, ato de cruzar diferentes imagens em um processo de colagem digital ou manual, e a partir delas se criar se criar novas pinturas e desenhos.

Este processo criativo assumo como um processo metamórfico, em algumas das minhas produções tomei como referência a história da arte. E esta alegoria da metamorfose de um corpo se dá pelo cruzamento e pela sobreposição de imagens, a exemplo disso são as figuras que trazem um torso masculino, e no lugar da cabeça humana é substituída por um de crânio de veado ou outro animal. Posso concluir que neste capítulo a prática da colagem e dos documentos de trabalho associados dão origem ao conceito que chamo de *imagens cruzadas*. O processo de criação é metamórfico, mas, o desenho ou a pintura que nasce desse processo entendo como uma *imagem cruzada*. Porque mesmo que algumas partes se perdem neste processo, fragmentos de todos os elementos do passado e do presente estão expressos ali naquele novo ser que se apresenta sob a forma de uma nova pintura ou desenho.

Desse modo, As *imagens cruzadas*, se tornam desenhos e pinturas, recriam uma *Anatomia do imaginário*, no entanto, essa ideia de cruzamento ocorre apenas na partilha sensível dos sentidos, que anima a imagem da pintura, lhe convertendo em

nova criatura. No plano da imagem, esta mistura não ocorre totalmente, até porque, cada parte preserva sua característica primeira, para fazer parte de um todo. Na perspectiva do meu trabalho, durante a *colagem*, a morte de uma imagem pode ser o nascimento de uma pintura.

Já no Capítulo III, reparem na síntese que faço acerca do corpo do artista, visto que, a cada momento neste estudo é apresentado um corpo que é carregado de várias camadas e simbolismos, que é recuperado no meu projeto poético. Considero como corpo e com o mesmo patamar de importância, tanto o corpo humano quanto o corpo animal. Ao usar como referência o corpo animal em cruzamento com a imagem do corpo humano, observo que a minha pesquisa tenciona e recupera a imagem de uma ancestralidade visceral de um tempo onde o homem também era bicho. Paradoxalmente, percebendo essas relações de instinto e natureza exemplificadas no corpo que eu falo neste trabalho é antes de tudo um corpo Queer; Plural em suas idiossincrasias e frágil nas suas proximidades com a morte. O corpo queer no meu trabalho, pretende ironizar uma concepção de masculino idealizado, recorrente nas artes, desde a Grécia antiga. Cada imagem usada nas minhas composições tem o objetivo de deslocar, descontextualizar os estereótipos de gênero, do que é o corpo, beleza e masculinidade.

Estas questões me circundam enquanto homem gay e artista. Desta maneira, ao realizar o meu projeto poético penso numa relação que convive numa mesma imagem diferentes tempos e sentidos, que formam um novo corpo plural e diverso, concluo que, ao mesmo tempo, a montagem deste corpo da forma que eu idealizei, revela uma virilidade incompleta, e quebrada. Ao contrapor em diálogo na mesma imagem, corpos masculinos erotizados, pulsantes em vida e energia sexual ao lado de dissecações anatômicas e ossos de animais e humanos reforço a ideia de ciclos que tangencia toda a minha pesquisa. A natureza como metáfora da vida, da morte e da sexualidade.

O corpo metamórfico, nas camadas da criação, se relaciona tanto com o gênero autorretrato quanto com a categoria da performance-arte; é um corpo material e simbólico que usa próteses feitas com restos de animais; que sofre no processo de identificação com o animal; é um corpo carnal que pode ser posto sobre as tábuas de cortar carne; é um corpo que pode ser dissecado, estudado nas entranhas como mostram as ilustrações científicas; é um corpo-vaso para flores e folhas. Feito de

afetos e com anatomia fictícia, o corpo metamórfico surge em meio ao jardim em situações misteriosas e ritualísticas, inserido em um processo performático de ensaio de cruzamento do humano com o animal e com o vegetal. Mas é um corpo frágil e a morte lhe é lembrada a todo instante pelo *Memento mori* constituído pelos ossos e cadáveres dos desenhos em *escopo*, com os quais convive no espaço vazio do plano.

As flores e folhagens coloridas e exuberantes advém da recordação do jardim da minha avó, relação de espaço e memória, um gesto a *Bachelard*, que me orienta, numa recuperação espacial, de um tempo que o desenho era brincadeira da infância, e dos locais onde brincava em meio aos ossos de animais encontrados na terra. E também, de quando me escondia entre espada-de-São-Jorge, antúrios, alocásias, caládios e outras. Em meus trabalhos, o jardim é o lugar que ficciona ritos de vida e de morte e onde o corpo é performance e celebra a sexualidade como força vital; é o paraíso exótico e lúdico e também o lugar de esconder os traumas; é, sobretudo, onde a natureza acolhe a humanidade e ensina o ciclo permanente de nascer, reproduzir e morrer.

Ao trazer sobre as possibilidades de manipulação de elementos da natureza que direcionam a montagem de um *Frankenstein*, um corpo pintura, que costura em seus tecidos, ossos, folhas e chifres, destacou-se alguns litígios e pressupostos de caráter mítico/trágico e religioso. Não de uma religiosidade no sentido secular, mas de uma espiritualidade que acompanha as ficções e dualidades, de uma retesada relação do homem com a natureza.

Num apanhado das questões materiais, operacionais e poéticas, foi realizado o cruzamento entre fotografias e memórias. A colagem, reposiciona o sentido das coisas, numa simbiose gestada pela mistura de diferentes referências visuais e experiências. O resultado de tantas camadas e sobreposições é a busca por um corpo imaginário que sobrevive através da pintura e do desenho. O corpo fragmentado, procura a vida nos fragmentos que nos encaminham para a morte.

Ressalto que, a qualidade fictícia da minha produção se funda sobre uma esfera autobiográfica. Existe uma construção autoficcional, uma fabulação que gira em torno da memória particular, da recordação da paisagem familiar, da experiência da sexualidade, da relação com a vida e com a morte. O encantamento com a sexualidade erótica é revelado, num aceno freudiano, na pulsão do desejo, e na energia que move tanto a minha vida enquanto homem gay. Sobre a minha maneira

de criar arte, a forma de comunicação que estabeleço na minha pintura, paradoxalmente, contém algo próximo ao onírico e ao memorial, e representa a ação do desejo sobre a subjetividade que é recuperada no meu projeto artístico.

A natureza apresentada nessas artes, reforçam uma ideia de ciclo interminável onde a vida e a morte e o sexo se sucedem e se reinventam de maneira a sempre recriar algo novo. A resposta para este problema entendo que parcialmente, o processo que chamo de *imagens cruzadas*, se tornam desenhos e pinturas, recriam uma *Anatomia do imaginário*, no entanto, essa ideia de cruzamento ocorre apenas na partilha sensível dos sentidos, que anima a imagem da pintura, lhe convertendo em nova criatura. No plano da imagem, esta mistura não ocorre totalmente, até porque, cada parte preserva sua característica primeira, para fazer parte de um todo. Na perspectiva do meu trabalho, durante a *colagem*, a morte de uma imagem pode ser o nascimento de uma pintura. Morrer é a última metamorfose do corpo e a tensão entre o corpo e a natureza com suas metáforas e conflitos entre passado e presente é o que cria um novo corpo, corpo desenho ou corpo pintura.

Dessa forma, a possibilidade que de construção desse trabalho, sobretudo, me fez refletir a abertura para a outros processos criativos, uma vez que uma pesquisa em arte nunca se fecha, ela encerra uma etapa e essa etapa remonta sempre como uma nova possibilidade de desdobramento, no qual em minhas atuais pinturas retiro a figura humana que se desdobra em novos jardins, em outras paisagens, fruto dos meus novos trabalhos.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Arte poética*. In: **A poética clássica/ Aristóteles, Horácio, Longino**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BACHELARD, 1991. **A Filosofia do não**: filosofia do novo espírito científico (Trad. J.M.M. Ramos). Lisboa: Editorial Presença. (Trabalho Original Publicado em 1940).
- BALTRUSAITIS, Jurgis. **Aberrações**: ensaio sobre a lenda das formas. Trad. Vera Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999, p. 18).
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre. LP&M Editores, 1987.
- BERGSON, H. **Memória e vida**. São Paulo: WMF Martins fontes, 2019. BOSI, E. O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, ECLÉA. **Memória e Sociedade**: Lembranças de Velhos. 3ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BUTLER, J. **A vida psíquica do poder**: teorias da sujeição. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. CONNERTON, P. **Como as sociedades recordam**. Oeiras: Ed. Celta, 1999.
- BUTLER, J. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DANTO, Arthur Coleman. **Após o fim da Arte**: A Arte contemporânea e os limites da história. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart – São Paulo: Ed. 34, 1ª Reimpressão, 2004.
- _____. **Diferença e Repetição**. Trad. Luiz B. L. Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2ª Ed., 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **O Que é a Filosofia?**. Trad. Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1994.
- GREINER, C. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

- KAFKA, Franz. Na Colônia Penal. In: **Essencial Franz Kafka**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- LACAN, J. **O Seminário: As formações do inconsciente**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999, Livro 5.
- MIRZOEFF, Nikolas. **An Introduction to Visual Culture**. Routledge, 2009.
- MONDZAIN, Marie-José. **Image, Icon, Economy: Bizantine Origins of the Contemporary Image**. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1988.
- PASSERON, René. **Da Estética a poiética**. Porto Arte v. 8, nº15. Porto Arte: Instituto de Artes/UFGRS, 1997.
- PLATÃO. **A República**. Trad. M. H. da Rocha Pereira. 9ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: Estética e Política**. São Paulo: EXO34, 2005.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2012.
- SALLES, Cecília Almeida. **REDES DA CRIAÇÃO construção da obra de arte**. Rio de Janeiro: Horizonte, 2006.