

BRITISH
ROTIOS
ARTIOS
GRIOS
BRITIOS
GRIOS



Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, na linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES). Código de Financiamento 001.

Pelotas, 2022

RETRATOS ^{EM} ABRIGOS

DE PESSOAS VULNERÁVEIS NA PINTURA CONTEMPORÂNEA

Matheus Guilherme de Oliveira
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eduarda Azevedo Gonçalves
Projeto gráfico por Fábio Henrique

Universidade Federal de Pelotas • Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

Oliveira, Matheus Guilherme de.

Retratos e abrigos de pessoas vulneráveis na pintura contemporânea | Matheus Guilherme de Oliveira; Eduarda Azevedo Gonçalves, orientadora. — Pelotas, 2022.
129 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2022.

1. Pintura contemporânea. 2. Retrato. 3. Abrigos. 4. Deslocamentos. 5. Vulneráveis. I. Gonçalves, Eduarda Azevedo, orient. II. Título.

CDD : 750

Elaborada por Simone Godinho Maisonave CRB: 10/1733

Matheus Guilherme de Oliveira

RETRATOS E ABRIGOS:

DE PESSOAS VULNERÁVEIS NA PINTURA CONTEMPORÂNEA.

Data da Defesa: 03-08-2022

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Eduarda Azevedo Gonçalves
(Orientadora) - (PPGAVI – UFPel)

Prof. Dr. Lauer Alves Nunes dos Santos
(PPGAVI – UFPel)

Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo
(PPGAVI – Unesp)

AGRADECIMENTOS

À pintura, que me acompanha dia e noite, por horas a fio, com quem me relaciono de forma ímpar e deixa o seu cheiro no meu entorno, por ela e com ela, carrego em mim todos os anseios e vontades do mundo, sem ela isso não seria possível.

À minha orientadora Eduarda Azevedo Gonçalves, pelas conversas que tivemos, apontamentos e indagações que me colocaram a refletir e meditar sobre o trabalho. Obrigado por todo incentivo, confiança e apoio durante esse percurso.

À Lauer Alves Nunes dos Santos e Sergio Mauro Romagnolo, por aceitarem participar das bancas, pelo olhar generoso na leitura do meu trabalho, pelas instigações e contribuições que colaboraram na pesquisa.

Aos colegas de mestrado que mesmo na distância se fizeram presentes.

À minha companheira, amante e amada Jaqueline Hofman, com quem aprendo diariamente sobre a escuta, sobre a vida e sobre a felicidade. Agradeço imensamente pelas leituras, apontamentos, paciência e apoio incondicional que facilitam não somente à concretização deste trabalho, mas facilitam e animam a minha existência.

À minha família, em especial meus pais e a minha avó, com quem aprendi a ser quem sou, sem vocês a minha trajetória acadêmica não seria possível.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, pela concessão da bolsa durante período parcial da realização dessa pesquisa.

Ao PPGAVI da UFPel, aos docentes e discentes, que em frente a todas as adversidades impostas ao ensino público, gratuito e de qualidade, propiciam amplo desenvolvimento não só da minha, mas de outras pesquisas, com muita seriedade, zelo e sensibilidade.

"Só acreditamos de fato no que vemos. Vemos na pintura tudo o que o homem viu. Tudo o que ele quis ver."

(PAUL CÉZANNE, 2021, PG. 207)

RESUMO

OLIVEIRA, Matheus Guilherme.

A pesquisa intitulada Retratos e Abrigos de pessoas vulneráveis na pintura contemporânea aborda o processo de criação, cujas operações envolvem pinturas de retratos por meio do deslocamento na cidade contemporânea e a pintura de abrigos que são retiradas de jornais online. A pintura é elaborada através da densidade matérica, potencializando a forma, a cor e o outro, suscitando carnalidade e matéria-tinta. Desse modo, busco revelar como o deslocamento pela cidade possibilita indagações poéticas acerca das pessoas e de moradas de vulneráveis, fazendo com que por meio dos retratos e abrigos tornem-se visíveis. Junto aos trabalhos pictóricos estabeleço relações com os escritos sobre o cotidiano em Michel de Certeau, o deslocamento em Francesco Careri e as possibilidades da cidade em Nicolas Bourriaud e Juhani Pallasmaa, estabelecendo aproximações com o retratado na pintura. Através dos escritos de Maurice Merleau-Ponty e Georges Didi-Huberman, percebo as especificidades da pintura, do pintor e do ato de ver e rever, repensando os modos de operações. Por meio do trabalho de artistas como Virgínia de Medeiros, Paula Trope, Éder Oliveira, Hélio Oiticica e outros, é possível reforçar a importância do tema e traçar relações de proximidade e distância, contrastando e potencializando a minha produção pictórica. Assim, esta pesquisa opera na capacidade de fazer presente aqueles que se encontram apagados no cotidiano.

Palavras-chave:

Pintura Contemporânea.

Retratos. Abrigo.

Deslocamento. Vulneráveis.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Matheus Guilherme.

The research entitled Portraits and Shelters of Vulnerable People in Contemporary Painting addresses the creation process, whose operations involve portrait paintings through displacement in the contemporary city and the painting of shelters that are taken from online newspapers. The painting is elaborated through the material density, enhancing the form, the color and the other, evoking carnality and ink matter. In this way, I seek to reveal how moving around the city enables poetic inquiries about people and vulnerable dwellings, making them visible through portraits and shelters. Along with the pictorial works, I establish relationships with the writings on everyday life in Michel de Certeau, displacement in Francesco Careri and the possibilities of the city in Nicolas Bourriaud and Juhani Pallasmaa, establishing approximations with what is portrayed in painting. Through the writings of Maurice Merleau-Ponty and Georges Didi-Huberman, I perceive the specificities of painting, the painter and the act of seeing and reviewing, rethinking the modes of operations. Through the work of artists such as Virgínia de Medeiros, Paula Trope, Éder Oliveira, Hélio Oiticica and others, it is possible to reinforce the importance of the theme and draw relationships of proximity and distance, contrasting and enhancing my pictorial production. Thus, this research operates in the ability to make present those who find themselves erased in everyday life.

Keywords:

Contemporary Painting.
Portraits. Shelter.
Displacement. Vulnerable.

INTRODUÇÃO

P. 21

1 RETRATOS

P. 26

2 ABRIGOS

P. 72

**É PRECISO CHEGAR LÁ,
É PRECISO CORRER TODOS OS RISCOS**

P. 118

REFERÊNCIAS

P. 133



1.1 - Deslocamento-contato-pintura • P. 29

1.2 - Aproximações • P. 45

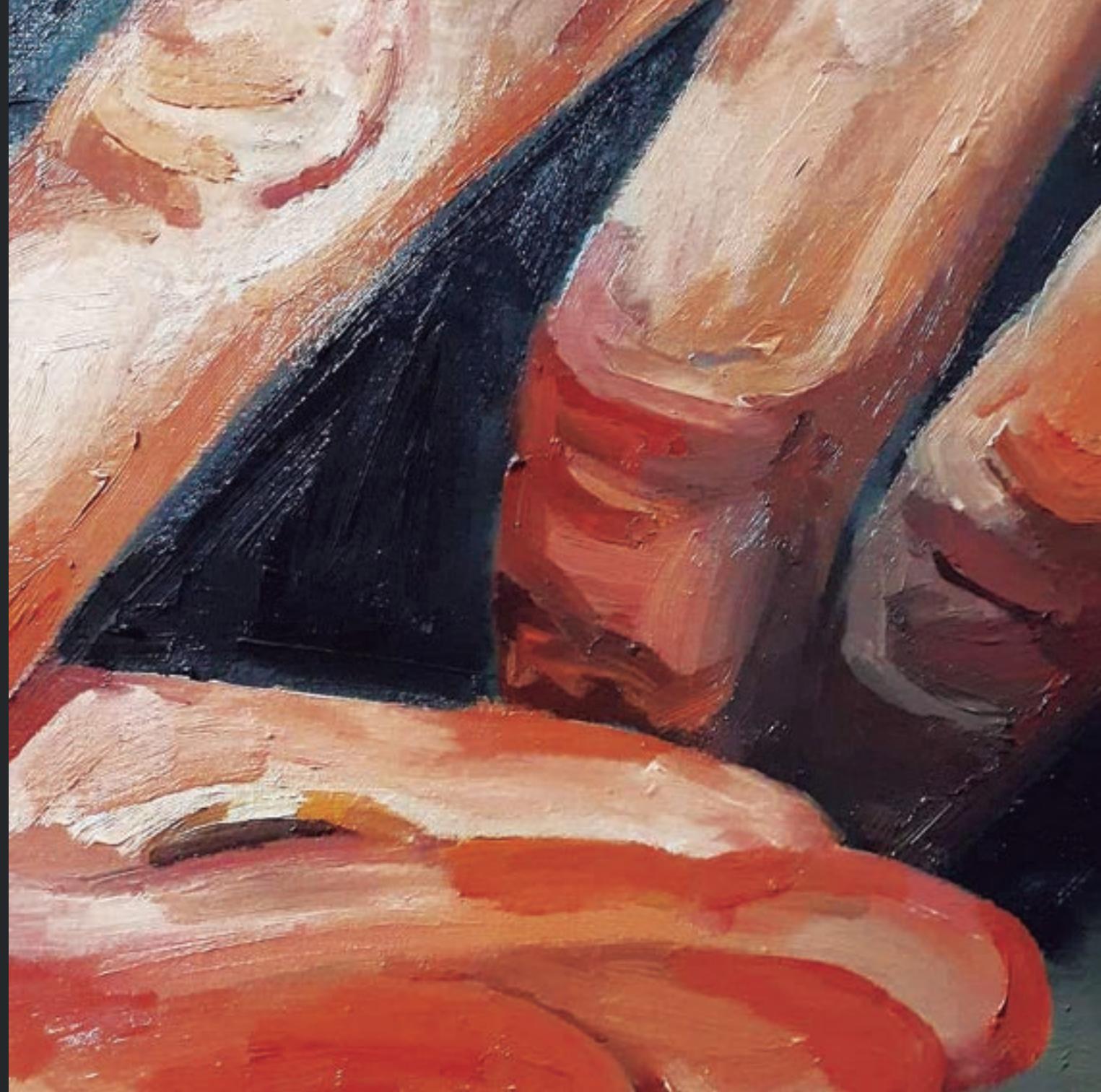
1.3 - Processo-matéria-fotografia • P. 57

2.1 - Pintura de abrigos • P. 74

2.2 - Da cor, do morar, da presença • P. 88

2.3 - + Pintura, abrigos, reflexões • P. 100

INTRODUÇÃO





INTRODUÇÃO

A dissertação de mestrado aqui apresentada, vinculada a linha de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano no Programa de Pós-graduação (Mestrado) em Artes Visuais na Universidade Federal de Pelotas (UFPel), sob a orientação da professora Dr^a Eduarda Azevedo Gonçalves, se debruça sobre a produção artística que realizo, a qual se ancora na pintura de retratos e abrigos de cidadãos que vivem nas ruas da cidade contemporânea. Desse modo, trata-se de uma produção que se apoia na fisicalidade matérica da pintura, isto é, na sua carnalidade para exprimir um rosto ou uma morada, que traz à tona por meio das densas camadas de tinta invisibilidades presentes no cotidiano. Utilizo para tais reflexões, trabalhos elaborados durante o período de 2019 à 2021.

Ao ingressar no mestrado começo a analisar minha produção pictórica de maneira mais crítica e aprofundada. Passo a observar perspectivas que antes não eram evidenciadas. Parto de uma estratégia de ação em que primeiramente me deslocava pela cidade, as vezes em cima de minha bicicleta e por vezes

em caminhadas, com intuito de ter encontros e diálogos com quem habita as ruas, afim de compreender suas histórias, conhecer melhor essas pessoas e realizar a pintura de seu retrato. Na sequência surge a impossibilidade de me locomover por esse espaço devido ao isolamento social, passo então a deslocar-me pela *web*, utilizando a apropriação de imagens para a criação das pinturas. Busco entender a partir da feitura dos retratos e dos abrigos de pessoas em situação de vulnerabilidade social potências poéticas para a pintura dentro da cidade contemporânea. Durante o percurso foram desenvolvidas mais de trinta e cinco pinturas à óleo em pequenos, médios e grandes formatos. Com isso, o questionamento desta pesquisa é de como visibilizar os corpos excluídos e marginais na cidade contemporânea, fazendo isso através da carnalidade e da materialidade pictórica.

Tendo como objetivo a compreensão de que maneira essa pintura pode trazer à tona tais corpos e moradas, passando a visibiliza-los e fomentar discussões sobre o tema. Isso se dá, por meio de observações e contatos com as pessoas que estão nas ruas, pedindo esmolas, trabalhando em sinaleiras, reciclando com carrinhos de coleta, assim como, procurando os abrigos registrados em sites de notícias na web. A pintura é realizada no meu atelier a partir das fotografias registradas na rua e a partir da apropriação de imagens. Igualmente, realizei um

estudo que versa sobre o conceito de cotidiano com apoio teórico em Michel de Certeau, sobre o deslocamento pela cidade e na arte, encontrados nos escritos Francesco Careri e Nicolas Bourriaud e entendendo esse lugar e esse deslocamento como possibilidades de encontros e poética. Fazem parte das discussões que envolveram meu processo poético o encontro com as reflexões de Maurice Merleau-Ponty, sobre o espaço e Georges Didi-Huberman, sobre a pintura encarnada, visando ampliar as questões em torno dos atos do pintor e o pensar pintura, dentre outros. O trabalho de alguns artistas (Virginia de Medeiros, Paula Trope, Éder Oliveira, Hélio Oiticica) são mencionados ao longo do texto para estabelecer diálogos, similitudes e diferenças entre as formas de pensar e agir na arte contemporânea, com isso é possível singularizar a minha produção pictórica.

Para tecer reflexões sobre o campo das poéticas visuais e suas metodologias, encontro as escrituras da artista e pesquisadora Sandra Rey, em que ela salienta: “para o artista a obra é um processo em formação e um processo no sentido de processamento” (REY, 1996, PG. 85) uma vez que sou atravessado pelos diálogos e encontros que são levados para a tela através do retrato e também quando Rey pressupõe que toda obra de arte é teórica em si, ela detém vários sentidos para

além do que vemos. O difícil exercício da razão e da sensibilidade é de modo agudo, o que a pesquisa em arte requer (REY, 2002, PG. 135). A pesquisadora Cecília Almeida Salles coloca que o artista é um observador do mundo e “recolhe aquilo que, por algum motivo, o interessa. É um percurso sensível, ele recolhe aquilo que toca a sensibilidade.” (SALLES, 2006, PG. 51-58), com isso o pensamento é ativado e busco de forma sensível fazer emergir as invisibilidades do cotidiano. Reverbera também o que Icléa Cattani menciona:

Arte não é discurso, é ato. A obra se elabora através de gestos, procedimentos, processos, que não passam pelo verbal e não dependem deste. Seu instrumento é plástico: suportes, materiais, cores, linhas, formas, volumes. O que resulta é um objeto, presente em sua fisicalidade, independente de todo e qualquer discurso, inclusive, do próprio artista. (CATTANI, 2002, p. 37)

Os gestos são elaborados através dos retratos e dos abrigos, que são transpassados pelos deslocamentos, histórias, formas, que resultam em uma potência cromática, que tem realce nas cores saturadas, tentando captar a presença e o fenômeno do estar ali

com determinada pessoa ou no caso das moradas, o não estar, a distância e a impossibilidade de um contato.

A primeira seção dessa pesquisa é intitulada **Retratos**, que apresento a série de pinturas que construí através do deslocamento pela cidade onde vivo, em Ponta Grossa, Paraná, no final do ano de 2019 até o meio de 2021, identificando-a como potência poética para a criação de retratos através do contato com habitantes em situação de vulnerabilidade social. Nesse momento são apresentadas questões pertinentes da pesquisa, tais como o deslocamento, o encontro, o processo e o ato de pintar. Para tal, tenho como referenciais teóricos: Nicolas Bourriaud através de “Estética Relacional” uma vez que ele cita que: “a aura da arte não se encontra mais no mundo representado pela obra, ele agora está diante dela, na sua forma coletiva” (BOURRIAUD, 1998, PG. 85), então relacionar-se com o outro é fazer com que a obra se constitua no momento do encontro. Como trabalho as pinturas a partir de fotografias registradas durante o percurso, Susan Sontag no que diz respeito em “Sobre a fotografia” auxilia na compreensão da utilização desta enquanto suporte. Sobre as tarefas do pintor e da pintura, colaboram os escritos de Maurice Merleau-Ponty em “O olho e o espírito” e Georges Didi-Huberman com “A pintura

Encarnada”, buscando refletir os atos sensíveis de impregnação da tinta sobre a tela afim de tornar presente os invisíveis, dentre outros autores. Elenco também o trabalho de alguns artistas que versam sobre o tema, tais como: Virgínia de Medeiros, Éder Oliveira e Paula Trope, estabelecendo conexões e diferenças entre os meus trabalhos e dos artistas.

No segundo momento apresento **Abrigos** que surgiram a partir do questionamento sobre o local onde vivem ou se abrigam essas pessoas em situação de rua e da impossibilidade de se deslocar pela cidade devido ao isolamento social, apresento então questões relacionadas ao abrigar, habitar, morar, à apropriação de imagens e reflexões sobre a cor e a pintura, identificando nos abrigos potências cromáticas. Durante o texto utilizo os escritos de Gaston Bachelard em “A poética do espaço” sobre o morar, Paola Berenstein Jacques com “Estética da Ginga” referente às questões sobre abrigar e Marshall McLuhan, Juhani Pallasmaa e Marion Segaud a respeito do habitar. Nelson Brissac Peixoto e Tadeu Chiarelli suscitam questões a respeito da apropriação de imagens e também Nicolas Bourriaud em “Pós-produção” dá a ver a utilização deste meio pelos artistas. Dão subsídios teóricos para pensar sobre a cor os escritos de Marco Giannotti e Rodrigo

Naves, podendo assim compreender os efeitos cromáticos, a aplicação da cor no mundo e os feitos dela sob o pintor. Junto a isso, são destacados os trabalhos dos artistas: Rodrigo Andrade, Hélio Oiticica e Friedensreich Hundertwasser podendo estabelecer as proximidades entre cor, matéria pictórica, forma, corpo e cidade contemporânea.

Os capítulos citados tratam de questões que envolvem o deslocamento, o corpo invisível na cidade contemporânea e a pintura, em um movimento de união e complementaridade, pois em ambos os momentos me coloco em deslocamento: a cidade, um espaço passageiro onde deve-se estar atento aos detalhes que se perdem e a *web*, um local de banalizações e sensacionalismo, que visam marginalizar o outro e dessensibilizar o espectador, me atento ao que já foi visto, revendo, resignificando, criando a partir da pintura novas narrativas e procurando de maneira sensível trazer à tona e dar voz à aqueles que não mais a tem. •





01.1

A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento. Cada casa que se ergue é feita do esforço exaustivo de muitos seres, e haveis de ter visto pedreiros e canteiros, ao erguer as pedras para as frontarias, cantarem, cobertos de suor, uma melopéia tão triste que pelo ar parece um arquejante soluço.

JOÃO DO RIO

FIGURA 01 • Matheus Guilherme.
Até onde os olhos podem tocar (Espeto).
Óleo sobre tela. 20 x 15 cm. 2020. Foto do artista

DESLOCAMENTO-CONTATO-PINTURA

As indagações presentes nessa dissertação surgem através do meu deslocamento e encontro com cidadãos vulneráveis na cidade contemporânea. Espeto (Fig.01) é um destes, sobrevive da mendigagem em sinaleiras e é conhecido por toda cidade, vive disso a mais de anos, deslocando-se por pontos específicos na cidade. A pintura apresentada o mostra com sorriso no rosto, segurando notas de dinheiro e acenando para a fotografia que depois vira pintura.

Da rápida saída para a rua com intuito de comprar cigarros, despachar algumas pinturas vendidas e também tomar um ar, à volta para o pequeno ateliê são muitos os atravessa-

mentos que podem acontecer. Utilizo minha bicicleta, Monark 10, para me deslocar na cidade onde vivo, Ponta Grossa no Paraná.

Se o caminhar produz lugares, o arquiteto Francesco Careri comenta que: “[...] o caminhar é uma arte que traz em seu seio o menir, a escultura, a arquitetura e a paisagem. A partir dessa simples ação foram desenvolvidas as mais importantes relações que o homem travou com o território” (2013, PG. 27), o pedalar, deslocando-se pela cidade também deve-os produzir, de forma mais rápida, mas ainda o produz, os olhos precisam sempre estar em atenção redobrada, para então ir de encontrou ao outro. Os passos, segundo o historiador Michel de Certeau (2014, PG. 163) “moldam espaços”. Nicolas Bourriaud, curador e crítico de arte, menciona que:

A cidade permitiu e generalizou a experiência da proximidade: ela é o símbolo tangível e o quadro histórico do estado de sociedade, esse “estado de encontro fortuito imposto aos homens”, na expressão de Althusser, em oposição àquela selva densa e “sem história” do estado de natureza na concepção de Jean-Jacques Rousseau, selva que impedia qualquer encontro fortuito mais duradouro. Esse regime de encontro casual intensivo, elevado à potência de uma regra absoluta de civilização, acabou criando práticas artísticas correspondentes, isto é, uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o “encontro” entre observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido. (BOURRIAUD, 1998, PG. 21)

Sendo um quadro histórico do estado da sociedade, entendo a cidade como uma possibilitadora de imagens, em minha pesquisa, assertivamente aquelas que estão no cotidiano ou melhor, apagadas nele. Para conhecer estes outros corpos que são esquecidos, é necessário que se tenha encontros compreendendo modos de vidas e as histórias de quem caminha sob a luz do sol todos os dias. Pois “o ato de caminhar parece, portanto, encontrar uma primeira definição como espaço de

enunciação” (CERTEAU, 2014, PG. 164). Nos caminhos que percorro encontro as pessoas, converso com as mesmas, nos aproximamos, os espaços de enunciação que acontecem nesse momento são levados para a tela por meio da pintura.

No final do ano de 2019 o mundo foi tomado por um vírus invisível, denominado COVID-19, doença respiratória que é combatida através de isolamentos sociais e uso de máscaras, álcool em gel e agora, em 2021, através de vacinas. Somente no Brasil, por descaso de autoridades, a doença faz mais de 660 mil vítimas fatais. Dessa forma, às rápidas saídas comentadas no início do texto, foram se tornando cada vez mais escassas.

Dias após os primeiros casos confirmados da doença no Brasil, conversava com a minha avó sobre a pandemia, ela havia me indagado sobre como viviam as pessoas em situações de rua frente ao COVID-19, no *Facebook* havia visto alguns posts ironizando que os mesmos seriam pouco afetados, pois, quem é que pega em suas mãos? Quem é que conversa com eles? A indagação reverberou em mim e resolvi problematizá-la através da arte, como a pintura poderia colaborar para dar visibilidade à aqueles que a sociedade trata como invisíveis, esquecidos e marginais? Fazendo isso através do encontro com o outro,

conhecendo suas histórias, fotografando suas faces com um único *click* através do celular e depois transformando em pinturas.

Fazia um dia ensolarado quando conheci Seu José e o neto durante o percurso de volta para casa, estava pedalando de maneira lenta, no acostamento da rua quando avistei os dois e coincidentemente fui parado por eles pedindo ajuda para a compra de um novo chuveiro para sua casa, pois o deles havia queimado e estavam sem. Após alguns minutos de conversa pedi permissão aos dois e os fotografei com meu celular. Essa que depois seria usada como referência para o trabalho em óleo sobre tela (Fig. 02). São retratos diretos daqueles que a sociedade tende a esquecer.



FIGURA 02 • Matheus Guilherme. Seu José e seu neto. Díptico.
Óleo sobre tela. 24 x 30 cm cada. 2020. Fonte: Foto do artista.

Percebe-se em José um rosto mais velho, com marcas expressivas do tempo, alguns fios de cabelo e barba começam a tornar-se esbranquiçados pela idade e existe um certo desconforto ao ser fotografado. Seu neto tem por volta de 11 anos de idade, o acompanha todos os dias na coleta de material reciclável pela cidade, ambos parecem nos encarar. A pintura se difere das fotografias, faço um recorte próximo a face dos modelos, os retratados ficam com tons mais vibrantes em suas peles devido à incidência do sol do dia. Utilizo em meus trabalhos a tinta à óleo e uma paleta com poucas cores, prefiro chegar até elas através de misturas do que já ter prontas, tenho feito uso de: branco de titânio e zinco, amarelo de cádmio, vermelho de cádmio, azul ultramar, verde vêsseie e sombra queimada. Como os impressionistas não utilizo preto, prefiro obter através da adição de azul ultramar e sombra queimada ou então azul ultramar, vermelho de cádmio e um pouco de sombra queimada, resultando em um preto cromático e um violeta muito escuro. Saturei um pouco as cores de seus rostos imaginando que os pintava através da observação direta, já que em um determinado momento deixei de lado a referência fotográfica. Segundo a ensaísta, filósofa e professora Sus an Sontag a invenção da fotografia permitiu que a pintura pudesse deixar o viés realista, para ela:

A modalidade mais influente dessa atitude se encontra na pintura, a arte que a fotografia ultrapassou sem nenhum remorso e plagiou com entusiasmo 24 desde o início, e com a qual ainda coexiste em uma rivalidade febril. Segundo a versão habitual, a fotografia usurpou a tarefa do pintor de fornecer imagens que transcrevessem a realidade de modo acurado. Por isso, ‘o pintor devia ser profundamente grato’, insiste Weston, e ver essa usurpação, como fizeram muitos fotógrafos antes e depois dele, como uma libertação, na verdade. Ao tomar para si a tarefa de retratar de forma realista, tarefa que era até então um monopólio da pintura, a fotografia liberou a pintura para a sua grande vocação modernista — a abstração. Mas o impacto da fotografia na pintura não foi tão claramente delimitado. Pois, quando a fotografia entrou em cena, a pintura já estava começando, por conta própria, sua lenta retirada do terreno da representação realista — Turner nasceu em 1775; Fox Talbot, em 1800 —, e o território que a fotografia veio a ocupar com um sucesso tão rápido e completo provavelmente teria sido abandonado de um modo ou de outro. (SONTAG, 2004, PG. 57)

Quando os artistas perceberam que a fotografia poderia colaborar com o trabalho fizeram uso dela sem nenhum receio, como é o caso do pintor francês Gustave Courbet, Édouard Manet e tantos outros, a possibili-

dade de fixar um imediatismo cotidiano através da fotografia para depois utilizar como base para uma pintura permitiu que os artistas repensassem seu trabalho, podendo adicionar ou retirar detalhes em obras e podendo também desenvolver um acervo de imagens afim de serem pintadas depois, como é o meu caso.

O advento da fotografia liberou a pintura para estabelecer diálogo com a sua própria condição, enquanto tinta, matéria, imagem. Então os pintores passam a desvincular-se da figuração naturalista produzindo à exemplo dos Fauvistas, uma pintura repleta de cor ou então com o Cubismo, uma pintura que estabelecesse relações entre formas, dimensionalidade, suporte. A pintura agora passa a ser pintura, uma imagem própria do que o pintor vê, sente e reproduz. Com isso, passam a observar o cotidiano, as figuras que nele estão presentes e antes escapavam à primeira vista, a partir deste momento as minorias são representadas cada vez mais, a exemplo da pintura “The Ragpicker” (Fig. 03) de Édouard Manet que representa um mendigo, com roupas batidas, segurando uma bengala e olhando para um horizonte

que parece ser cruel com ele.

Outro dia acordei cedo, precisava ir ao Banco do Brasil, passei no posto encher os pneus da bicicleta e me coloquei a atravessar a cidade. O deslocamento funciona então como um possibilitador para conhecer novas histórias e pessoas. Chegando ao banco, conheci João (Fig. 04), vendedor ambulante que se dispôs a cuidar de minha bicicleta enquanto eu resolvia algumas pendências. Fui rápido, estava vazio. Em conversa com João ele me contou que estava desempregado e ganhava a vida vendendo seus produtos em frente ao banco, mas que os olhares que se direcionavam a ele fazia-o se sentir muito mal, em suas palavras:

Ninguém me olha como humano, como trabalhador, um homem de cor, sem uma perna, vivendo na rua, me chamam de tudo: marginal, vagabundo, menos de humano, os olhares acabam comigo, me deixam triste. A guarda municipal a todo momento me tira do local pois alegam que não posso estar aqui, não é lugar pra fazer vendas. (JOÃO, 2020, reprodução da conversa que ocorreu em frente ao Banco do Brasil)

O homem me agradeceu por ter parado, confiado nele e conversado. No final perguntei se poderia tirar uma foto, João deixou e me pe-



FIGURA 03 • Édouard Manet. The Ragpicker.
Óleo sobre tela. 194 x 130 cm. 1865.
Fonte: <https://nortonsimon.org/art/detail/F.1968.09.P>

diu para ver, contou que a tempos não era tirada uma foto de si. Comprei algumas de suas balas e voltei para casa, com a fotografia em mãos ou melhor, no celular, ansiava para começar a pintura.

No retrato de João surgiram alguns desafios como o efeito da bicicleta refletida no vidro do Banco do Brasil e as passagens de tons em sua testa. Precisei fazer muitas misturas através do vermelho, azul e amarelo para chegar nas tonalidades, em seu rosto também chama atenção o machucado de tom roxo abaixo de seu olho esquerdo. Busquei em cada pincelada retratar a humildade e os olhos marejados de João, a conversa e o momento em que estivemos juntos. O filósofo Maurice Merleau-Ponty, escreve que:

O pintor, através da visão, toca portanto as duas extremidades. No fundo imemorial do visível algo se mexeu, se acendeu, algo que invade seu corpo, e tudo o que ele pinta é uma resposta a essa suscitação, sua mão “não é senão o instrumento de uma longínqua vontade”. (MERLEAU-PONTY, 2004, POS.621)



FIGURA 04 • Matheus Guilherme. João.
Óleo sobre tela. 30 x 24 cm. 2020.
Fonte: Foto do artista.

Ao representar através da pintura esse fundo imemorial, algo que acende, as reverberações do pintor se fazem presentes deixando de lado uma referência fotográfica e operando através da vontade que enche a mão e os olhos. Busca-se também uma resposta no cotidiano, esse que gera incômodos ao ver o outro sujeitado a miséria, o que Michel de Certeau explicita, faz efeito no pensamento, isto é: “O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior”. [...] “É uma história a caminho de nós, quase em retirada, às vezes velada” (CERTEAU, 2013, PG. 31).

Conheci Merinha (Fig. 05) logo após acender um cigarro, ela vinha em minha direção e perguntou se eu podia lhe dar um, falei que daria se me contasse um pouco da sua história, logo sorriu e falou que contaria. Começou mostrando uma cicatriz que havia em sua barriga, contando que era fruto de uma agressão que sofrera do marido na frente de sua filha de seis anos, contou que gostaria de estar com seu carrinho de coletar material reciclável, mas ele estava quebrado. Perguntei a ela se poderia fazer uma fotografia sua, me respondeu prontamente dizendo que só deixaria se eu a pintasse e publicasse nas redes sociais, afirmando que assim talvez ficasse

famosa. Os olhos dela haviam brilhado, os meus lacrimejam sempre que lembro da forma como ela em nenhum momento deixou de sorrir.

Fotografada por volta das doze horas de um dia ensolarado, aquele sol que faz arder a pele e ofusca o olhar, tentei através da condensação de cores na pintura transpassar a vermelhidão de quem caminha pela cidade, independente se o sol está intenso ou se faz um dia frio. A pintura é o meio, não busco a verossimilhança na pintura, mas a sensação e o fenômeno que foi estar com a pessoa, as suas expressões faciais dizem mais, muito mais, sobre cores e massa. O filósofo, historiador e crítico de arte Georges Didi-Huberman menciona que:

A cor não é uma veste; a cor nunca deveria vir sobre os corpos, como um recobrimento. Quando ela o faz, é apenas um sudário, ou então, um fardo. Ora, há um sonho recorrente nos pintores, o de contornar a crítica platônica da cor-fardo como atributo sofisticado (o poikilos, a variedade sem essência do adorno). (DIDI-HUBERMAN, 2012, PG. 31)

A cor nesse sentido é o próprio corpo, uma vez que pelo mesmo, correm tons vermelhos, azuis, verdes, brancos, beges, levaria tempo para descrever todas as tonalidades que percorrem o nosso ser.

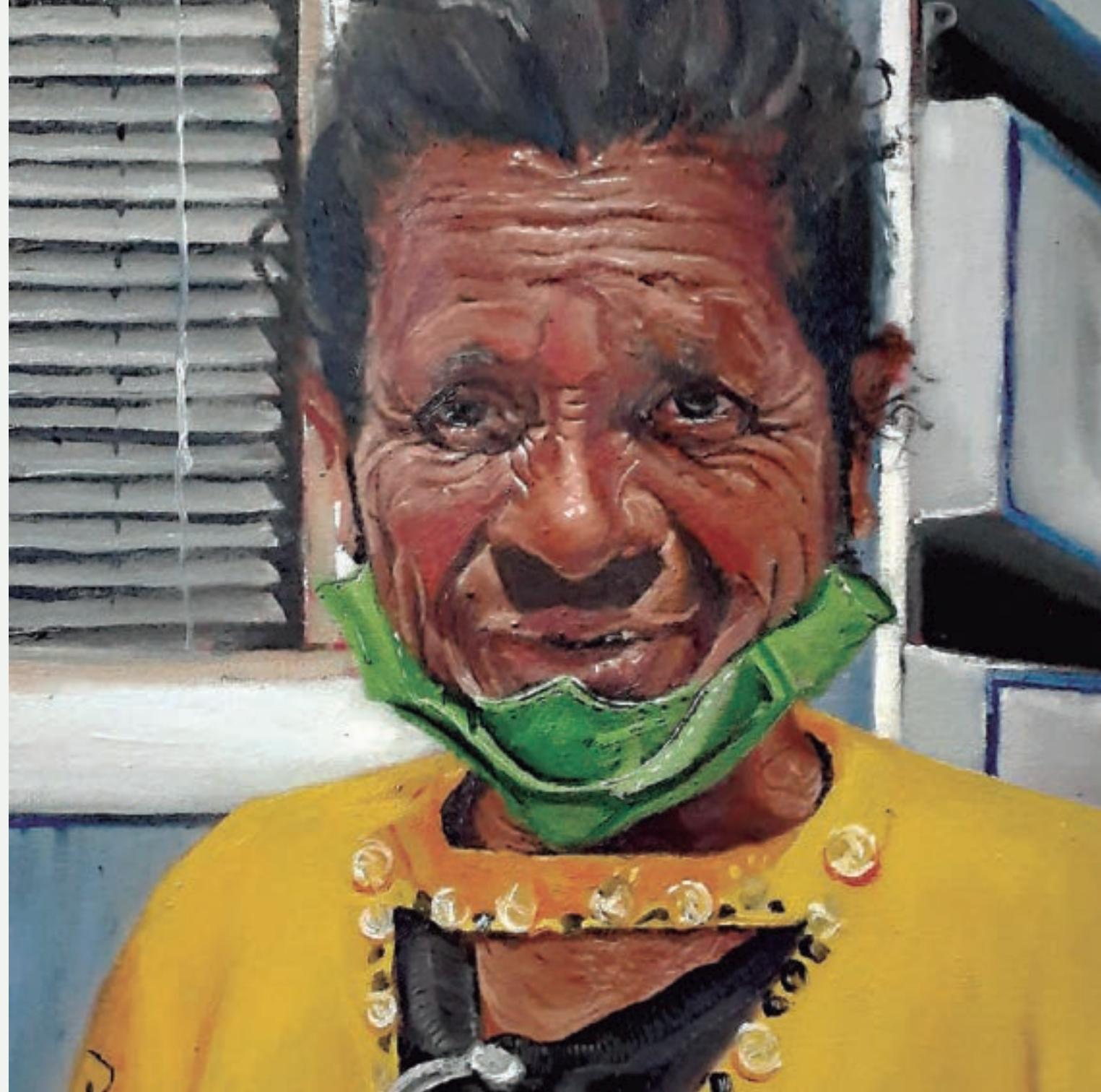




FIGURA 05 • Matheus Guilherme. Merinha.
45 x 32 cm. 2020. Coleção Particular.
Fonte: Foto do artista.

Mas no caso dessa pintura tons quentes prevalecem, tons de pele de quem anda diariamente pelo sol que a queima, busco através desses trabalhos, reverberar o que Leon Alberti escreve: “contem em si a pintura – tanto que se diz da amizade – a força divina de fazer presentes os ausentes [...]” (ALBERTI, 1992, PG. 95)

O que pretendo com essas pinturas é tornar visível aqueles que a sociedade tende a esquecer, sobre tornar visível, Merleau-Ponty nos diz que:

[...] o pintor, qualquer que seja, enquanto pinta, pratica uma teoria mágica da visão. Ele precisa admitir que as coisas entram nele ou que, segundo o dilema sarcástico de Malebranche, o espírito sai pelos olhos para passear pelas coisas, uma vez que não cessa de ajustar sobre elas sua vidência. (Nada muda se ele não pinta a partir do motivo: ele pinta, em todo caso, porque viu, porque o mundo, ao menos uma vez, gravou dentro dele as cifras do visível). (MERLEAU-PONTY, 2004, PG. 20)

As cifras do visível gravadas em mim através do encontro e dos atravessamentos que tenho a partir do outro, são colocadas na tela através dos retratos de quem está invisível em grande parte da sociedade, o passeio do espírito se dá no momento da troca e enquanto o pincel percorre a tela, que agora passa a ser a presença do outro, tornando-o visível, a luz da arte.

Essas pinturas são também afirmações de presenças, uma vez que Jean-Luc Nancy, afirma que “retratar é tornar presente” (NANCY, 2006, PG. 18) e o filósofo complementa:

O “desvelamento” de um “eu” só pode ocorrer colocando em ação e em ação esta exposição: pintar ou figurar não é mais reproduzir e não revelar, mas produzir o sujeito-exposto. Produza-o: leve-o para frente, leve-o para fora. (NANCY, 2006, PG. 16)

Então:

A figura retratada deve organizar a pintura não apenas em termos de equilíbrio, linhas de força ou valores coloridos, mas também de tal forma que a pintura venha, em suma, ser nela absorvida e consumada. (NANCY, 2006, PG. 17)

Sendo assim, esses retratos revelam um sujeito-ausente, busco trazer à tona esses corpos

excluídos das camadas sociais na cidade contemporânea, faço dos retratos a sua presença, das histórias, relatos e indignações. São obras que visam visibilizar o outro através das massas de cores, através do seu rosto.

Para isso preciso estar em contato com as pessoas em situação de rua, vendedores ambulantes, catadores de material reciclável entre outros que vivem às margens, Bourriaud traz que:

A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito. (BOURRIAUD, 1998, PG. 31)

Ao conhecê-los estou propondo essa habitação de um mundo em comum, buscando estar em contato direto e descobrindo suas histórias e indagações, fazendo isso, cria-se o feixe de relações com o mundo podendo através da pintura representar estes esquecidos. O trabalho entra em consonância com outros artistas que versam sobre o tema, fazendo dele seus motes de pesquisa, tais quais apresentarei na sequência. •



FIGURA 06 • Retrato sem nome. Óleo sobre tela.30 x 24 cm.
2021. Fonte: Foto do artista.

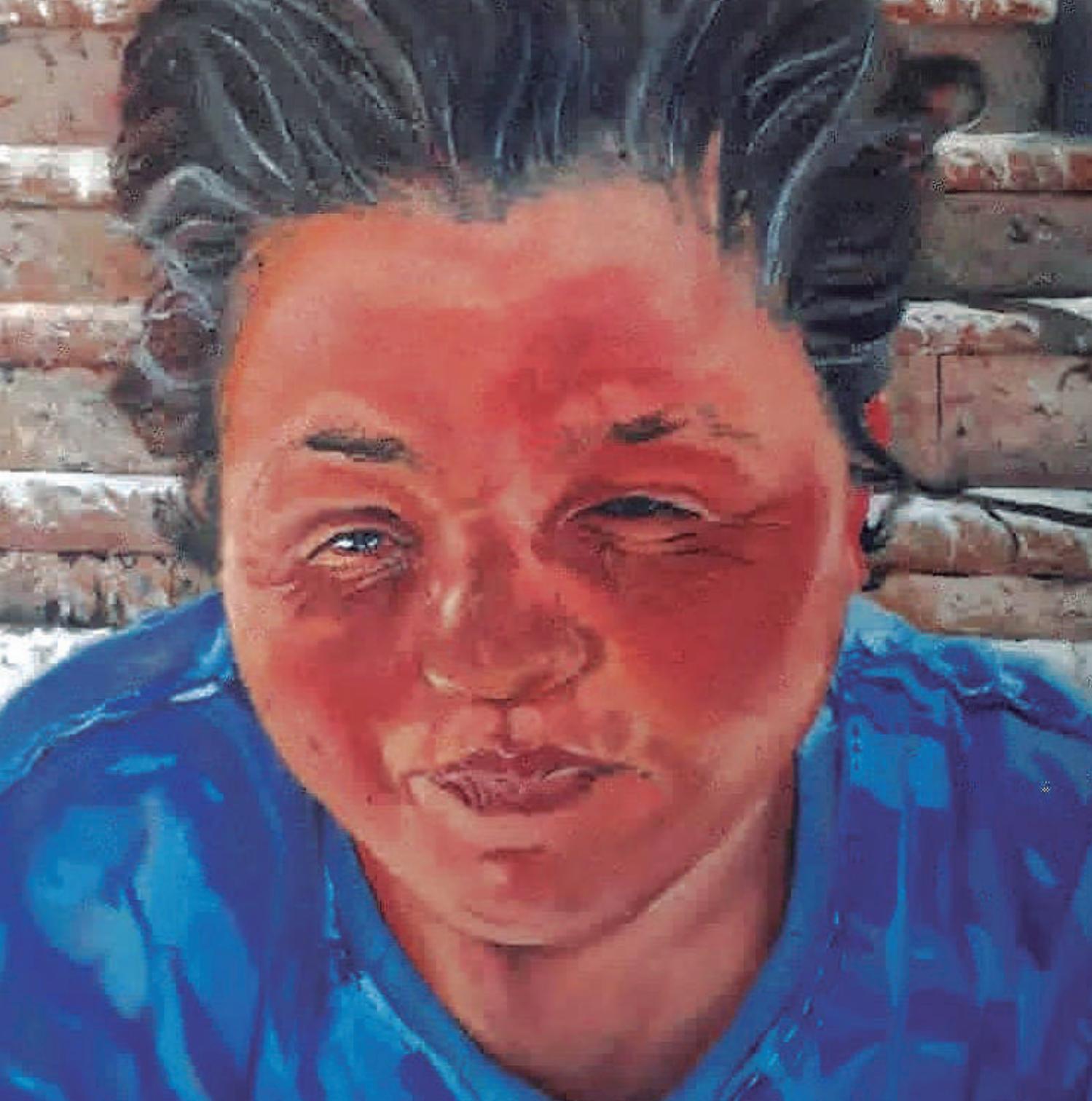


FIGURA 07 • Matheus Guilherme. Miriam.
Óleo sobre tela. 30 x 24 cm. 2020. Fonte: Foto do artista.

Conheço a cidade através dos deslocamentos que faço de forma cotidiana, geralmente pelas manhãs, é preciso estar atento à essa rotina, ao habitual e ao banal, pois como salienta a artista visual e professora Karina Dias:

O espaço cotidiano se transforma em espaço do viajante. Em outras palavras, esse primeiro espaço domesticado, controlado onde tudo parece ocupar um lugar previsível e perene se transforma pela nossa capacidade de olhar, de ver e (re)ver, em espaço estranho, estrangeiro, irreconhecível temporariamente. É no olhar do viajante que vê o novo no familiar, o caótico na ordem, incluindo o imprevisível no previsível, o imprevisto no previsto. Seria como fixar a atenção para além dos contornos já experimentados, entrevedendo na evidência a possibilidade de reestruturar o espaço da rotina e da repetição. (DIAS, 2012, PG.133)

Se faz preciso atentar aos espaços que já foram vistos e experimentados, aqueles que em um primeiro olhar já não geram sintomas. Como foi o caso da pintura de Miriam (Fig. 07), a conheci enquanto passava frente a uma igreja que já havia passado diversas vezes. No dia eu andava pela calçada, com a bicicleta sendo conduzida ao meu lado, ela me parou e pediu ajuda

para comprar o alimento do dia.

O dia que conheci Miriam parecia ser o mesmo em que conheci Merinha e o mesmo em que conheci João, percebe-se o sol forte através da pintura por conta das maçãs do rosto de Miriam e seus olhos semicerrados. É possível pensar até mesmo no mormaço que o dia quente transmitia, a réstia na calçada de mármore da igreja em que ela estava sentada.

A partir dessa pintura, senti uma necessidade de expandir a minha paleta. Com isso incluí as cores: vermelho naphtol, vermelho óxido de ferro, amarelo cromo e azul da prússia. Grande parte desses retratos foram feitos ala prima, isto é, comecei e terminei no mesmo dia. Me sinto como um pintor obstinado pela pintura, quanto mais produzo, mais vontade sinto em produzir, por conta disso não trabalho somente com uma tela. Geralmente costumo pintar duas por vez.

Realizando um contato direto com estes retratados e permeando a cidade, trago a luz desse texto o que o arquiteto Juhani Pallasmaa escreve:

Eu confronto a cidade com meu corpo; minhas pernas medem o comprimento da arcada e a largura da praça; meus olhos fixos inconscientemente projetam meu corpo na fachada da

catedral, onde ele perambula sobre molduras e curvas, sentindo o tamanho de recuos e projeções; meu peso encontra a massa da porta da catedral e minha mão agarra a maçaneta enquanto mergulho na escuridão do interior. Eu me experimento na cidade; a cidade existe por meio de minha experiência corporal. A cidade e meu corpo se complementam e se definem. Eu moro na cidade, e a cidade mora em mim. (PALLASMAA, 2011, PG. 37-38)

O confronto da cidade com o corpo por vezes não é da mesma forma para todos, alguns a confrontam com seus pés descalços sobre o chão que ferve, a enfrentam sob tempestades, com fome e feridos. Muitas vezes fazem do seu corpo um lar, enrolando-se nele para se aquecer durante as noites frias.

É possível perceber relações e diferenças entre a minha pintura e os trabalhos da artista brasileira Virginia de Medeiros (1973). A artista faz com que seus trabalhos caminhem entre documentos e testemunhos, questionando os limites entre realidade e ficção. Ela opera no deslocamento, na participação e na fabulação, tendo seu trabalho participado de bienais e residências.

Em sua obra, Virginia procura através de vivências evidenciar relatos de moradores de rua, trabalhadores de movimentos sem terras, prostitutas, trabalhadores rurais e ademais, salientando

que para Daniela Mendes Cidade: “O trabalho de Medeiros não é uma representação da exclusão, mas uma desconstrução de “representações sociais excludentes” visando trazer uma realidade próxima a nós e que participa do cotidiano urbano. (CIDADE, 2019, PG. 78)

Sendo assim, o trabalho de Medeiros se situa em dar visibilidade, coloco em discussão uma obra da série “Fabula do olhar” (Fig. 08), onde a artista no período de um mês e meio instala em

dois refeitórios destinados a moradores de rua um estúdio fotográfico. A série contou com fotografias, relatos/depoimentos e vídeos destes moradores, onde através de uma pergunta chave, direcionou a obra: Como você gostaria de ser visto pela sociedade?

O que traz proximidade entre a minha produção e a da artista é o gênero do retrato, ambos buscamos representar corpos marginais e invisíveis na cidade. Mas enquanto Vir-



FIGURA 08 • Virginia de Medeiros. Jéssica da série Fábula do Olhar. Foto pintura digital, texto em moldura e áudio. ed 5 + 2 PAs – 120 x 90 cm. 2013. Produzido em colaboração com o mestre Júlio Santos.

ginia busca fabular os desejos e anseios destes que vivem nas ruas, opto por exibir um retrato direto, não escondendo e não deixando passar detalhes que dão a ver situações e particularidades de cada uma dessas pessoas. Anseio para que uma presença seja feita através da pintura.

As fotografias que antes eram em tons de preto e branco passam a ser coloridas, no momento em que “a artista convidou o fotopintor Mestre Júlio dos Santos, que através da técnica de foto pintura digital, coloriu os retratos” (2012-13)¹. Junto a essa pintura um texto é colocado ao lado, onde o relato da pessoa retratada é descrito, dando vida à fábula da pintura.

Também é possível tramar afinidades com as pinturas do artista Éder Oliveira, que em seus trabalhos busca discutir a ressignificação do homem amazônico, de pessoas suspeitas de terem cometido algum crime e outras personalidades da região em que vive. Com isso, o artista estabelece diálogos entre retratos e identidade. Na série de trabalho “Páginas vermelhas” (Fig. 09), Éder desenvolve seus retratos a partir de tons de vermelho, cor que tem muita dificuldade de trabalhar devido

ao seu daltonismo.

O artista trabalha com retratos retirados de páginas policiais fazendo com que sejam estabelecidas relações de poder, preconceitos, acusações, identidade e ética, uma vez que Éder busca se entender como esse sujeito amazônico. Os retratos aqui apresentados tocam nas relações entre figuras de poder, revolta, preconceito, identidades, deslocando essas figuras que antes estavam invisíveis no cotidiano e à luz da arte tento dar voz e propiciar uma visibilidade, afim de uma nova formulação de pensamentos e tentando colaborar em uma melhoria na vida de quem está nas ruas. Diferente de Éder não utilizo a monocromia em meus trabalhos, mas busco representar as cores que vejo na fotografia e que tento lembrar do dia que tive os encontros.

Éder parece querer subverter o olhar para repensarmos a forma de nos relacionar com os outros e encarar a ética das imagens. Em “Páginas Vermelhas” são apresentados infratores que o artista retira de manchetes policiais, em jornais locais. Suas pinturas por vezes feitas em telas, por vezes grandes murais, são trabalhadas de forma monocromáticas, fazendo alusão às imagens jornalísticas, o vermelho presente em sua obra, reforça a importância de se destacar tais fatos e conversar sobre. Sobre o processo de estetização de pessoas “violentas” no trabalho do artista, Anderson Geraldo de Souza Oliveira nos diz que:



FIGURA 09 • Éder Oliveira. Série Páginas Vermelhas. 2015-16. Fonte: Site de Éder Oliveira..

o artista termina ironizando e criticando um possível padrão midiático que criminaliza muitas vezes pessoas que ainda são somente suspeitas de terem tido algum desvio de conduta. A isto denominamos “singularização coletiva”, notamos que Éder busca fazer referência também a um processo identitário e comunicacional bem mais amplo e complexo: o (re)conhecimento do que “é ser” amazônico. (OLIVEIRA, 2017, PG. 11)

jornais que acusam sem provas, Éder nos abre os olhos para repensar sobre quem vive nas margens, uma vez que seu trabalho procura dar a vista temas não tão debatidos na sociedade contemporânea, já que as grandes mídias fazem com que tais atos sejam banalizados ou marginalizam essas pessoas acusadas, sem nenhuma chance de defesa.

Ao subverter esses rostos estampados em

Estabeleço conexão com o trabalho da

¹ Trecho retirado do próprio site da artista, onde não consta de quem é o texto. Disponível em: <http://virginiademedeiros.com.br/obras/fabula-do-olhar/>

artista Paula Trope (1962). Esta que permeia o tempo, a alteridade, estética e a cidade através da fotografia e do vídeo. Com o trabalho de nome “Meninos” (Fig. 10) que faz parte da série “Sem Simpatia” de 2004 a artista visa discutir relações de exclusão social de jovens e crianças que vivem em favelas e morros. Trabalhando junto a esses jovens, Trope faz seu trabalho de maneira relacional, construindo pequenas maquetes desses lugares onde essas crianças e jovens habitam.

A fotografia feita pela artista em pinhole² em meio aos bairros e esquinas, mostra proximidades geográficas da época, o cotidiano vivido por esses meninos, imagens que de certo modo revelam um futuro incerto. Para a professora Lidia Santos a obra os meninos do Morrinho:

trata-se de estabelecer a própria convivência, dentro do museu, entre o gueto do morro e a cidade formal. Porque a obra dos meninos não esconde nada: na maquete se incluem os traficantes de drogas, a polícia e a violência. Sua extensão abarca os diferentes “comandos” e seus territórios (SANTOS, 2077, PG. 169).

Essa imagem da realidade vivida na época em que a artista se propôs a fazer, deu a ver o cotidiano vivido por esses meninos

mostrando através das cores saturadas os corpos esquecidos, fazendo com que o morro tenha destaque em sua criação poética, trazendo atenção a um certo grupo de jovens. Tamanha atenção que o trabalho passou a integrar a Bienal de Veneza de 2007.

Assim como Virginia, Éder e Paula, represento camadas marginalizadas da sociedade, entendendo aqui estes que sobrevivem nas margens, isto é, aqueles que não possuem os mesmos direitos e acessos a saúde, moradia, alimentação que outros cidadãos, como é o caso de Camargo (Fig. 11) e Lurdes (Fig. 12). O homem é um malabar que sempre está se mudando de cidade e vive de trocados que ganha enquanto faz malabarismos no sinal. A mulher desloca-se pela cidade com seu carrinho de coletar material reciclável, sobrevivendo da renda que consegue através deste trabalho.

As duas pinturas feitas através de óleo sobre tela partiram de uma fotografia prévia, tirada por mim no momento da conversa e do encontro. Camargo faz questão de posar para a foto segurando

² Câmera fotográfica sem lente, método de fotografia não convencional, que pode ser construída utilizando materiais simples e poucos elementos. Pinhole pode ser traduzida como “buraco de agulha”, por ser pequeno o orifício onde a luz vai entrar para que se forme a imagem.
Disponível em: https://eba.ufmg.br/cfalieri/cfalierinova/2-fotografia_pinhole.html



FIGURA 10 • Paula Trope. Os meninos (díptico). Fotografia sobre papel. 169 x 272 cm. 1994. Fonte: Acervo: MAMSP. Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/cm2006-248-000-trope-paula/>

o seu material de trabalho, utensílio que ele utiliza para fazer malabar, fez questão de quando o encontrar novamente mostrar a pintura e enviar para ele, deseja mostrar a seus amigos e familiares. Lurdes segura o seu carrinho, instrumento do trabalho

digno que faz nas ruas da cidade. Em ambas as pinturas as cores começam a condensar-se cada vez mais, tornando a pintura espessa, esses corpos parecem pedir cada vez mais tinta e é isso que desejo mostrar no próximo tópico. •



FIGURA 11 • Matheus Guilherme. Camargo.
Óleo sobre tela. 45 x 32 cm. 2020. Fonte: Foto do artista



FIGURA 12 • Matheus Guilherme. Lurdes.
Óleo sobre tela, 50 x 40 cm. 2020. Fonte: Foto do artista



FIGURA 13 • Matheus Guilherme.
Detalhes da paleta do artista.



FIGURA 14 • Imagem do processo de pintura.
Fonte: Foto do artista

O processo de pintura em meus trabalhos acontece antes do pincel carregado de tinta tocar a tela. Então, creio ser importante salientar alguns pontos que me interessam. Utilizo como suporte da pintura uma tela de algodão, tal qual eu mesmo estico e preparo. Faço a preparação com duas camadas de cola e outras três camadas finas de gesso acrílico, fazendo isso, protejo a tela de futuras complicações (fungos, corrosão pelo óleo). Já nesse momento a pintura começa a ser pensada, a relação de seu tamanho e sobre como será trabalhada. Em grande parte, são pinturas em pequeno formato, tamanho que o meu atelier comporta.

A pesquisadora, professora e artista Sandra Rey, nos revela sobre o processo de criação:

[...] Para o artista, a obra é ao mesmo tempo um processo de formação e um processo no sentido de processamento, de formação de significado. A obra interpela os seus sentidos enquanto ele está “às voltas” com ela. Ela é um elemento ativo na elaboração ou no deslocamento de significados já estabelecidos. Enquanto artista, a obra em processo perturba o conhecimento de mundo que me era familiar antes dela: ela me processa. (REY, 1996, PG.85)

Sendo assim, estar “às voltas” como coloca Rey, significa que ao entrar em contato com as ruas, com as pessoas, acionar a fotografia me encaminha ao fazer, seja na preparação do suporte e reflexão sobre as cores que serão utilizadas para a elaboração da tela ou em sua feitura. Sou processado por ela no momento em que converso com quem irei pintar e quando espremo o tubo de tinta na grande paleta de cores que utilizo (Fig.13).

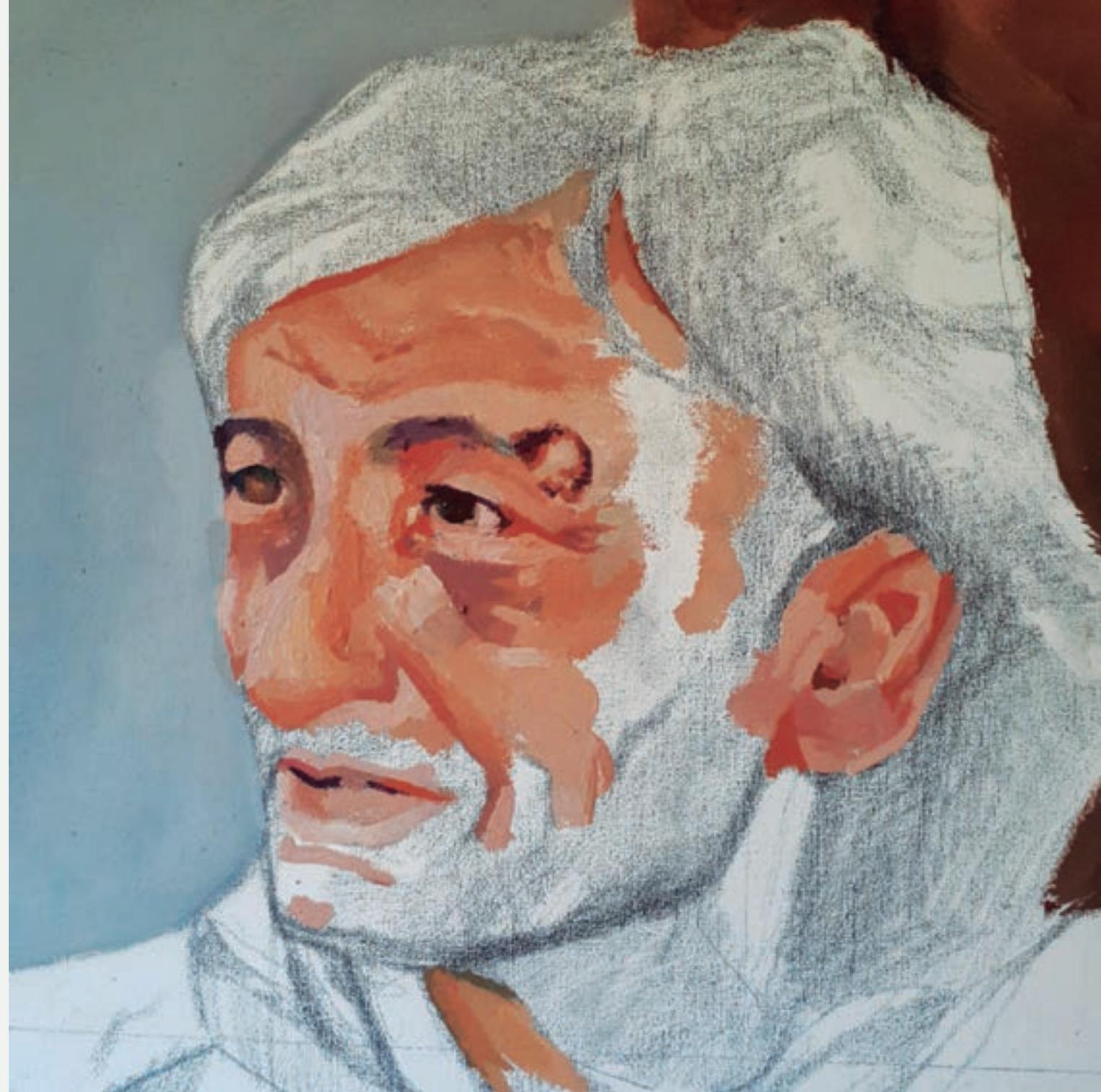
Utilizo as cores organizadas por tonalidades e em blocos de tinta, preparando antes de iniciar a tela algumas misturas prévias que ainda depois vão ser misturadas novamente para chegar mais próximo ao que procuro. Utilizo uma lajota como paleta, essa já encrustada de tintas e cores diversas dá a ver algumas tonalidades de peles que são ou serão representadas na tela. A necessidade de expansão para acomodar melhor as tintas se dão justamente pelo emprego de tanta matéria pictórica. Com as tintas em seus devidos lugares, início uma marcação na tela que por vezes é feita com uma tinta aguada ou por um lápis 2B (Fig. 14, 15, 16).

As marcações na tela servem para guiar a pintura, como utilizo certa carga de tinta em sua feitura os gestos precisam ser assertivos. Gestos que ao longo dos trabalhos foi se ca-

racterizando por uma expressividade e rapidez. O filósofo Vilém Flusser comenta que o gesto de pintar também é uma forma de liberdade e é através dele que as figuras se traduzem em pintura (2014). Liberdade que é expressada através de pinceladas largas de tinta sobre as partes do retrato, seja ele o rosto ou uma mão que carrega um pedaço de carne. É importante destacar que todas as pinturas apresentadas se desenvolvem dentro do meu pequeno ateliê – o espaço do quarto – fato que é de certo modo refletido nos pequenos formatos destas pinturas.

O trabalho do pintor alemão Lucian Freud (1922 – 2011), naturalizado britânico, propicia discussões acerca da carnalidade na pintura (Fig. 17) e o seu modo de pintar me propicia elencar aproximações com o meu trabalho, à maneira do artista busco através do empasto uma espécie de carnação e presença da pintura (Fig. 18). Os corpos de interesse aqui são aqueles que sofrem as marcas do tempo, que contam uma história através da tinta. Lucian Freud pintava o que via, o que lhe atravessava a vista em seu ateliê. Freud elegia os seus modelos e permanecia pintando-os por diversos meses, se aproximava então do modelo,

FIGURA 15 • Imagem do processo de pintura.
Fonte: Foto do artista



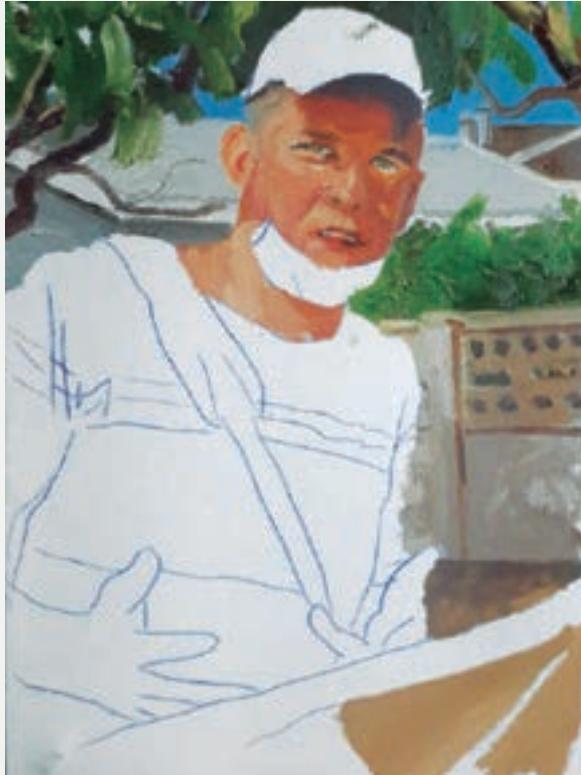


FIGURA 16 • Imagem do processo de pintura.
Fonte: Foto do artista



FIGURA 17 • Lucian Freud. Leigh Bowery.
1991. 51 x 40 cm.
Fonte: TATE. Disponível em:
<https://tate.org.uk/art/artworks/freud-leigh-bowery-t06834>

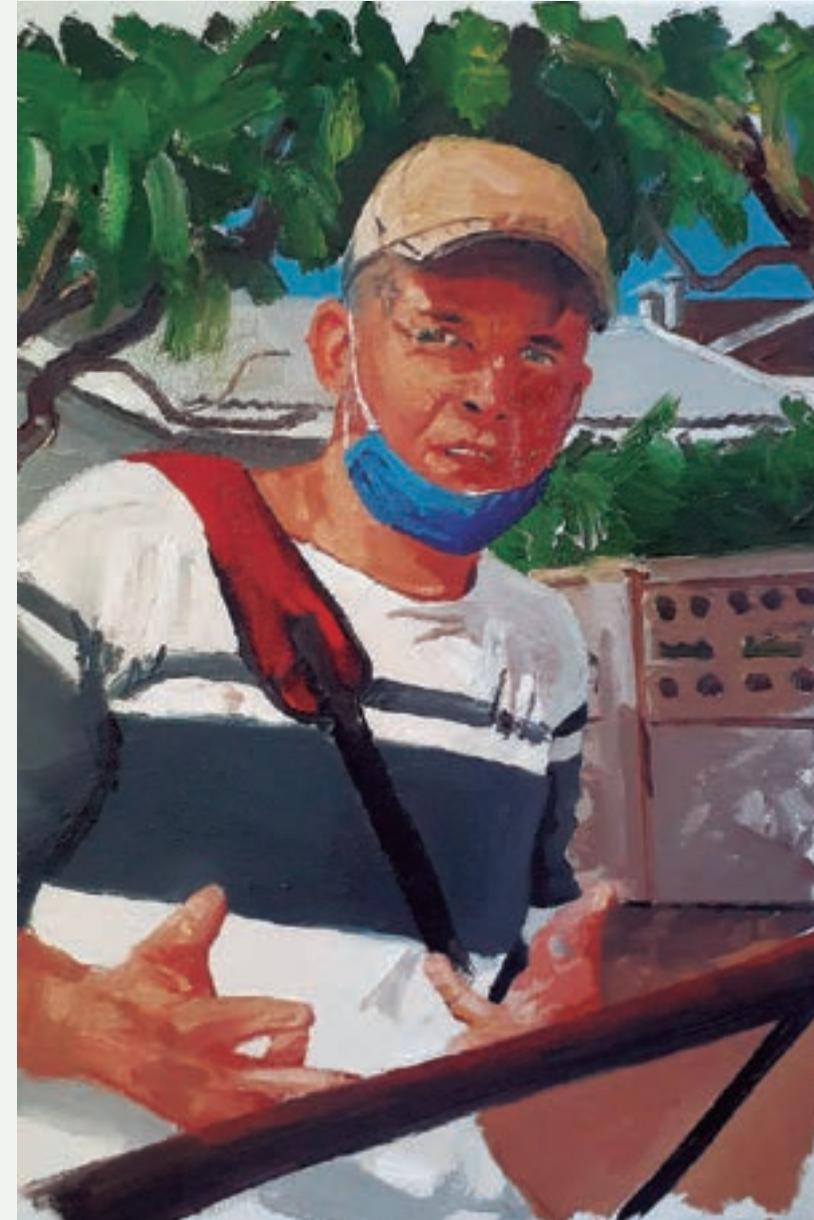


FIGURA 18 • Matheus Guilherme. Alisson.
24 x 18 cm. Fonte: Foto do artista.

conhecia-o. Dia após dia a tinta ia se acumulando na tela, através das cores construía o corpo, a face, a presença de quem estava ali, como se a matéria pictórica o fizesse presente.

Diferente de Lucian não trabalho com um modelo em minha frente, posando por diversas horas e por hora a pose não é um dos meus interesses, uma vez que pinto através de fotografias, sem intencionalidade de fazer parecer ser posada ou ter uma teatralidade, almejo assim como o artista um atravessamento, representar a fisicalidade de um corpo que percorre longas distancias, fazer presente a luz do dia em que nos encontramos, retratar e fazer com que a pintura o torne visível.

Lucian Freud retrata o artista performático Leigh Bowery de quem tornou-se amigo devido às longas sessões de pintura. Nela é possível reparar nas camadas espessas de tinta que ele empregava em parte de suas pinturas, dando um foco à carnalidade do corpo de Bowery e a sua presença. O retrato em questão apresenta uma cabeça cansada de quem está sendo retratado. Em minha pintura, Alisson é um catador de material reciclável que conheci a partir de um deslocamento próximo a minha



FIGURA 19 • Imagens do processo de pintura. Fonte: Foto do artista



FIGURA 20 • Matheus Guilherme. Quatro retratos. Óleo sobre tela. 1,40 x 1,20 m. 2020. Fonte: Foto do artista.

casa, enquanto eu caminhava sem destino. O homem estava batendo de casa em casa pedindo alguma colaboração, me parou e perguntou se eu podia ajuda-lo com algo. Após uma longa conversa, perguntei se podia fazer um retrato seu, ele aceitou com grande empolgação, até posou para a fotografia que foi tirada e usada para fazer a pintura. O sol da manhã refletia em seu lado direito da face enquanto a outra se escureceu. A pintura é mais densa do lado onde a luz incide, buscando a sensação de receber o sol com a face.

A pintura que dei nome de “Quatro retratos” (Fig. 19 e 20) foi a que levou mais tempo para conclusão. Era mais um dia de pedaladas pela manhã quando conheci esses quatro homens, que catavam material reciclável em frente a uma loja de calçados. Enquanto conversávamos não paravam o seu trabalho, continuavam a empilhar caixas de papelão dentro de seu carrinho. Gustavo e Caverna me contaram que se conheceram a pouco tempo, mas que haviam desenvolvido um forte laço de amizade, me falaram também que moram no ginásio que fica na outra quadra. Quando pedi para tirar a foto um deles estava longe, foi quando Caverna chamou: “vem pra foto de família”. Fizem questão de mostrar a caixa de papelão que estavam prestes a colocar dentro de seu carrinho.

Apliquei um fundo vermelho na tela que antes era branca, uma espécie de camada para queimar, isso é, abrir para a entrada de outras cores. Dias atrás estava pesquisando sobre a pintura de Diego Velásquez, pintor do Barroco espanhol que utilizou muito o método da queima de suas telas, assim apagando a cor branca da tela preparada, que geralmente é feito através de laranjas, vermelhos ou verdes, podendo também ser utilizado o cinza.

Geralmente trabalho de oito a doze horas diárias em uma ou mais pinturas. No outro dia continuei a realização do retrato, até que um não fosse finalizado não poderia ir para o outro, assim, durante sete dias realizei o trabalho. Alberti salienta que a maior obra do pintor não é um colosso, mas uma história. “A história proporciona maior glória ao engenho do que o colosso” (ALBERTI, 1996, PG.107), essa grande tela com olhares voltados a quem a encare, parece fabular essa história, contar não somente sobre o dia em que nos conhecemos, mas também sobre o trabalho árduo destes catadores de material reciclável.

Vi através da publicação no *Facebook* a imagem de Rodrigo (Fig. 21) junto a um depoimento, onde ele relatava que começou a trabalhar cedo, ainda quando tinha seus 10 anos. *Meu*

emprego é digno, muito digno, diz o rapaz. Sente vontade de chorar por receber tanto desprezo, mas se conforta ao pensar e saber que está fazendo algo bom. *Meu maior sonho?* – diz ele – *casar e construir uma família legal, que nem eu vejo por aí.*

Na pintura de Rodrigo detenho uma espessa massa de tinta na face do retratado, tons em vermelho que passam gradativamente a amarelos claros, indo à verdes e azuis, contrapondo as cores de sua jaqueta. No recorte ainda aparece uma grande sacola preta, material que utiliza para poder catar os materiais recicláveis e conseguir assim sobreviver. É uma pintura de poucos gestos, fazendo a sua feitura no mesmo dia, trabalhada durante oito horas consecutivas, como se o modelo estivesse posando. Sendo possível então estabelecer conexão sobre o que escreve Martin Gayford:

O retrato requer a observação do sujeito, não apenas como uma estátua viva inerte e imóvel, mas também se movendo, falando, reagindo em todos os tipos de estados de espírito e circunstâncias, algumas características do comportamento cotidiano do modelo, algumas mais excepcionais. São precisamente esses movimentos dos olhos, da boca e da topografia móvel do rosto que fazem a imagem de uma pessoa, ao invés de um boneco de cera. (GAYFORD, 2013, POS. 174, grifo do autor)

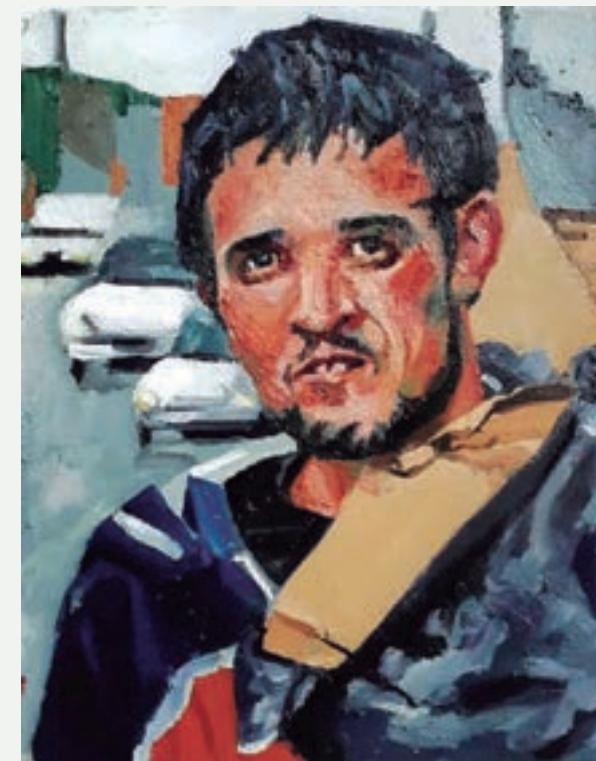


FIGURA 21 • Matheus Guilherme. Rodrigo.
Óleo sobre tela. 30 x 24 cm. 2021.
Fonte: Foto do artista

Rodrigo Naves menciona que: “Se um artista toca em sua tela com um pincel entintado para registrar, digamos, um rosto, é quase impossível que seu corpo não reaja expressivamente ao motivo. O que também suporia uma certa tomada de posição diante do tema”. (NAVES, 2021, PG. 93). O corpo reage, embebendo mais ainda o pincel em tinta e fazendo com que a cor configure a imagem.

A pandemia do Coronavírus foi se agravando cada vez mais, impossibilitando às saídas na rua, a bicicleta acabou estragando também. Quando o fazia, os caminhos estavam desertos. Nesse momento surgiu a necessidade de começar a trabalhar a partir de imagens encontradas em jornais, sites, redes sociais, estabelecendo diálogos com a apropriação. Então o deslocamento pela web possibilitou encontrar e tecer reflexões sobre algumas particularidades do cotidiano, tais como: mãos que pedem, o alimento, o retrato como é o caso de Rodrigo e outros que encontrei nesse atravessamento e também a reflexão que será elencada adiante acerca dos abrigos.

O encontro com o outro nos deslocamentos pela cidade foi ficando cada vez mais difícil, precisando estar em distanciamento para proteger-se e proteger os outros. O interesse pelo contato com esses caminhantes

da cidade ainda existe, mas agora passou a ser feito via web pela tela do computador. Encontro reportagens que custam a acreditar: um homem doa o pouco que recebe nas ruas (Fig. 22) e outras que dão esperança: moradores de rua ganham marmitas em noite fria (Fig. 23). Ambas foram construídas na horizontal e retratam suas mãos, vemos elas de cima, observando-a. Notamos os detalhes dos dedos, o tom de uma mão que revira o lixo muitas vezes para buscar o que comer. Com gestos largos construo a imagem que é diferente da fotografia. Em ambas utilizei um recurso de pintura chamado *grisaille*, isto é, uma primeira camada foi feita de forma monocromática, em escala de cinza, buscando um detalhamento melhor e depois de seca as cores são aplicadas. Vemos um homem com sua face semi coberta (Fig. 24) assemelhando-se a um peregrino, que percorre longas distancias para contar as boas novas. Sem os encontros, as conversas, o contato e as histórias, o retrato foi ficando difícil de realizar não gostaria de conhece-los pela web, mas sim pessoalmente. •



FIGURA 22 • Matheus Guilherme. Moedas. Óleo sobre tela. 70 x 50 cm. 2021. Fonte: Foto do artista



FIGURA 23 • Matheus Guilherme. Quentinha.
Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Fonte: Foto do artista



FIGURA 24 • Matheus Guilherme. Retrato sem nome.
Óleo sobre tela. 20 x 15 cm. 2021.
Fonte: Foto do artista

ABRIGOS





FIGURA 25 • Matheus Guilherme.
Até onde os olhos podem tocar (Abrigo).
Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Foto do artista

Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.

JOSÉ SARAMAGO

PINTURA DE ABRIGOS

O encontro com os quatro catadores de material reciclável retratados na pintura “Quatro Retratos” suscitou uma outra questão que viria a aparecer durante o trajeto da pesquisa. Os retratos deram lugar ao que chamei de *Abrigos*. Uma série de vinte pinturas a óleo de moradias destes que sobrevivem na rua e despossuídos de um valor monetário precisam construir seus lares com as sobras do nosso cotidiano: lonas, sacolas, trapos, pedaços de pau, barracas, dentre outros materiais.

No desenvolvimento da conversa com eles descobri que se abrigavam na praça Simão Bolívar, dentro da quadra de futsal: improvisavam o local para dormir com papelão e receberam a pouco tempo doações de alguns colchões. O nosso corpo é uma espécie de primeiro lar como afirma o filósofo Gaston Bachelard e também ele menciona que: “[...] a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. [...] Até a mais modesta habitação, vista intimamente é bela.” (BACHELARD, 2008, PG. 200). Este primeiro

universo para uns soa mais sofrido do que para outros, enquanto muitos podem ter em suas casas grandes lareiras que aquecem os dias frios, outros necessitam manter-se vivos em dias frios, enrolar-se em uma coberta para não congelar.

Durante as saídas para a rua e o encontro com o outro já surgia um interesse em saber onde se abrigavam, em relatos alguns contam que vivem em casas colaborativas e outros que vivem nas ruas, se deslocando e vivendo em abrigos provisórios. Das ruas para a tela do notebook. No deslocamento pela web em alguns jornais online encontro e coleto diferentes imagens de moradias de quem vive nas ruas, diferente de um olhar documental, elejo as imagens para se tornarem pinturas, meios que possibilitem a reflexão acerca da necessidade de uma reforma em nosso país, para que não mais as pessoas precisem estar nas ruas.

A primeira pintura da série de abrigos mostra o que no jornal estava descrito como “sala de jantar” (Fig. 26), uma mesa ao relento com taças e garrafas sobre ela, em cima de uma base de madeira. Se antes a fotografia e a matéria jornalística pareciam fabular sobre a “beleza” de um morador de rua construir sua sala de jantar ao relento de um beco, a pintura

evoca a condição de presença e precariedade deste objeto, tem um desejo de tornar-se obra e através das passagens de cor coloca-se a questionar a relação entre a pintura e a fotografia. A paleta de cores precisou ser ampliada, acrescentando o verde inglês, amarelo ocre e branco de zinco, esse por sua vez para fazer parte de algumas especificidades de brancos luminosos, usado de maneira pura na tela, como na garrafa acima da mesa.

O registro fotográfico funciona como a marca de um tempo, mas é também uma desapareição. Nelson Brissac Peixoto cita que:

Este é o dilema da fotografia. Toda imagem — de um acontecimento que nos seja importante ou de um ente querido — é necessariamente o retrato de algo que passou. No instante mesmo que é tirado, já virou passado. Daí o caráter nostálgico que, como ressalta Roland Barthes, recobre a fotografia. Não é fácil se acercar das coisas. [...] A fotografia, então, é parte do trabalho de reconhecimento de uma cidade. Nessa medida, ela é aparentada à leitura: decifra seus signos, identifica e mapeia seus pontos. (PEIXOTO, 1990, s/Pg.)

A intenção é fazer com que a pintura seja a configuração não de algo que passou, de passado,

FIGURA 26 • Matheus Guilherme.
Abrigo I. Óleo sobre tela. 20 x 20 cm. 2021. Foto do artista



mas de algo que é ligado a sociedade contemporânea, ao nosso presente corrente. Fazer com que ela possa ser também o reconhecimento da cidade, que gere locais, que salte aos olhos à luz da arte. Porque a pintura como bem escreve Anne Cauquelin “dá a ver não os objetos, mas o elo entre eles, como se tentasse também tecer um vínculo incorruptível entre o que se sabe e o que se vê” (CAUQUELIN, 2007, PG. 83).

Assim, outras pinturas foram surgindo, junto a elas as questões acerca da cor, forma e matéria foram ficando ainda mais fortes. Pinéis mais largos foram adquiridos, mais tinta acrescentada na paleta, golpes que miram em uma assertividade e uma precisão cada vez mais vem à tona, como se com poucos gestos a pintura buscasse a presença. (Fig. 27 e Fig. 28)

Os locais de descanso e abrigo são improvisados com uma certa bricolagem, por uma instrumentalidade, uma madeira que se liga em outra e segura o telhado, que se conecta a uma lona e fecha-se com uma cobertura. São objetos por si só detentores de uma história. As pinturas seguem e não seguem a padronagem de cores observadas nas imagens digitais: por um lado antes eram mais frias, por outro se tornam saturadas. A imagem observada através da tela do computador capta os mais diversos

detalhes, o que destaco nas pinturas é somente o essencial. Tenta-se pensar no local, em seus habitantes e nas suas mais diversas facetas. Para a arquiteta Paola Berenstein Jacques:

Abrigar é criar um interior para nele entrar, é constituir uma delimitação entre exterior e interior. Essa separação pode existir em diversos níveis, iniciando com o sujeito a ser abrigado: há primeiramente as vestimentas, depois as cobertas, o abrigo, a casa, o quarteirão, a cidade. (JACQUES, 2011, PG. 30)

A palavra abrigo vem do latim *apricare*, com significado de resguardar dos rigores do tempo e proteger, estão protegidos, se esquentam e dormem em um interior. Os habitantes desse local criam esse interior que cumpre um papel de delimitar o exterior do interior, mas as suas vestimentas e cobertas muitas vezes fazem parte desse lugar.

Na série de retratos eu me deslocava até o local onde acontecia o encontro, conversava com as pessoas e registrava suas faces, tinha o contato com os moradores de rua, catadores de material reciclável, ambulantes, agora me aproprio de imagens retiradas da internet, onde muitas delas não dizem de onde é ou quem são os habitantes. De certo modo me distancio do encontro, mas continuo a me deslocar. A prática de apropriação tem seu início com as vanguardas artísticas e conforme Tadeu Chiarelli:



FIGURA 27 • Matheus Guilherme. Abrigo II. Óleo sobre tela. 20 x 30 cm. 2021. Foto do artista



FIGURA 28 • Matheus Guilherme. Abrigo III. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Foto do artista

Apropriar-se não significa, em princípio, apropriar-se de apenas um ou dois objetos ou imagens de uma mesma natureza, ou com uma ou várias características comuns. Apropriar-se é matar simbolicamente o objeto ou a imagem, é retirá-los do fluxo da vida – aquele contínuo devir, que vai da concepção/produção até a destruição/morte –, colocando-os lado a lado a outros objetos, com intuitos os mais diversos. Quando trazidos para o âmbito da arte, as estratégias de apropriação e de coleção tendem a problematizar dois valores ainda muito arraigados no senso comum, sobre a arte e o objeto artístico. Eles desestruturam a noção de arte pautada nos conceitos de originalidade e de valorização do gesto criador do artista – noções muito valorizadas, desde o início da modernidade. O artista que se apropria de objetos e/ou imagens e os coleciona, transformando essas atividades em elementos estruturais de suas poéticas, subverte, na base, aqueles conceitos românticos de originalidade e de autoria (CHIARELLI, 2002, PG. 21).

A pintura problematiza então as facetas da exposição e de um sensacionalismo presente nas matérias jornalísticas sobre essas moradas, locais que aparecem como uma grande conquista do indivíduo que a constrói, e de fato o é, mas quem deveria propiciar uma condição digna de moradia para estes é o Estado. Mata-se o objeto fotográfico, se constrói a pintura-presença, uma constata-

ção de que é preciso se colocar em um lugar de questionamento, sobre nossos deveres, privilégios e pré-conceitos. Ainda sobre a apropriação, Nicolas Bourriaud traz que: “a apropriação é a primeira fase da pós-produção: não se trata mais de fabricar um objeto, mas de escolher entre os objetos existentes e utilizar ou modificar o item escolhido segundo uma intenção.” (BOURRIAUD, 2009, PG. 22)

Apropriar-se dessas imagens faz com que novas perspectivas sejam criadas, afim de sensibilizar e lançar a luz da arte os invisibilizados na cidade contemporânea, os seus abrigos, faço isso pela atribuição de corpo, cor, textura, densidade através da pintura.

Com a impregnação de muitas camadas de tinta sobre a tela pensei em alguns trabalhos do pintor Rodrigo Andrade (1962), o artista através das várias camadas de tinta constrói seu trabalho que varia entre a figuração e a abstração, ele também faz uso de apropriação de imagens em algumas obras. Rodrigo isola partes da pintura e faz recortes em outros para poder acrescentar mais e mais matéria, como é o caso de “Ponte sobre riacho ao entardecer” (Fig. 29) e “Quintal com garagem a noite” (Fig. 30).



FIGURA 29 • Rodrigo Andrade.
Ponte sobre riacho ao entardecer.
90 x 120 cm. Óleo sobre tela sobre mdf. 2011.
Fonte: Site do artista.



FIGURA 30 • Rodrigo Andrade.
Quintal com garagem à noite.
90 x 120 cm. Óleo sobre tela sobre mdf. 2011.
Fonte: Site do artista.

Em ambos os trabalhos de Andrade, pode-se observar a materialidade pictórica nas telas, mas em partes o pintor opta por trabalhar com uma tinta mais rala. Os recortes em preto, tinta que o artista faz e não usa uma mistura pronta, são feitos após partes da tela estarem secas, com a utilização de um *stencil*, onde camadas de tintas são acrescentadas e repintadas algumas vezes, tirando o aspecto da pincelada e deixando-as como se fossem aplicadas em um único golpe. O negro parece engolir a sua pintura. Ambas suscitam um abrigo, mas é em “Quintal com garagem à noite” que de fato vemos uma casa.

Na entrevista com Tiago Mesquita³ para o livro “Resistência da matéria” o pintor comenta sobre o uso da matéria empregada em seus trabalhos, se antes usava somente em tons escuros, a partir da pintura “Estúdio de gravação” começa a aparecer em objetos:

A matéria é usada para pintar a escuridão, mas também na criação da textura da madeira, para o fio do cabo do instrumento, no fundo para tudo que fosse preto: sombra, objeto, etc. Ela trata de reduzir as diferentes coisas à mesma matéria: a tinta. A imagem é ilusão e é matéria. Assim, aquela pintura anônima parece ganhar uma complexidade maior, algo entre a imagem e o objeto. (ANDRADE, 2014 PG. 91)

³ Tiago Mesquita é crítico e historiador de arte.

Sendo a imagem ilusão e matéria: tinta, a pintura opera em visibilizar, trazer à tona. A matéria funciona como um aporte para tal. Ainda que meus trabalhos não contenham a mesma densidade de tinta que as pinturas de Rodrigo, ainda as utilizo com bastante carga, existe uma espessura da cor, da sua saturação, do seu contraste, as cenas também se diferem. Com uma utilização maior de tinta, as cores começam a esboçar um maior sentido em minha produção. (Fig. 31 e 32).

O “Abrigo IV” foi feito através de uma imagem que foi encontrada em pesquisa no site da G1 de Goiás. É o abrigo de Francisco Franco, que tem 52 anos, sonha em ter sua casa própria e reencontrar a família. Seu lar foi construído com papelões, compensado e restos de materiais encontrados na rua, tendo no telhado um box e cobertores que impedem que o frio passe. A pintura “Abrigo V” é a de uma morada sobre rodas, construída por Loreni Alves da Silva, de 46 anos, localizada em Porto Alegre. Sua casa de 5m² é de madeira com folhas de zinco sobre o telhado, a estrutura pode ser puxada com facilidade pelos cantos da cidade, em busca de uma melhor qualidade de vida. Em ambas, notamos um espectro cromático muito diverso que é refor-

çado pela camada espessa de tinta aplicada sobre a tela que por vezes é aplicada somente com um único golpe.

Esses locais podem se relacionar com os apontamentos de Michel de Certeau sobre o habitat, uma vez que:

Aqui o corpo dispõe de um abrigo fechado onde pode esticar-se, dormir, fugir do barulho, dos olhares, da presença de outras pessoas, garantir suas funções e seu entretenimento mais íntimo. Morar à parte, fora dos lugares coletivos, é dispor de um lugar protegido, onde a pressão do corpo social sobre o corpo individual é descartada, onde o plural dos estímulos é filtrado ou, em todo caso, devia sê-lo, teoricamente. (DE CERTEAU, 2013, PG. 205)

O “aqui” mencionado pelo pensador é o local de habitação, lugar onde assegura-se das adversidades do tempo ou da vida cotidiana. Em ambos os trabalhos se nota uma grande variedade de cores, formas e materiais utilizados para a construção destes locais de abrigo. A pintura agora passa a ser pintura, tem interesse em falar de suas próprias qualidades e particularidades. Todos os trabalhos apresentados até agora partem de um esboço prévio na tela com lápis, deixando para o acaso alguns erros de proporções, anomalias cromáticas e diferenciações da referência fotográfica. •



FIGURA 31 • Matheus Guilherme. Abrigo IV. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Foto do artista



FIGURA 32 • Matheus Guilherme. Abrigo V.
Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021.
Fonte: Foto do artista



FIGURA 33 • Matheus Guilherme. Abrigo VI.
Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Foto do artista

Os diversos materiais utilizados para a criação das moradias destes que estão nas margens da sociedade fazem com que os locais se tornem multicoloridos, com diversas formas, tornando-se espaços únicos e de certo modo, pictóricos e fabulados. Com isso a paleta de cores dessas pinturas foi ficando variada, visando a presença que emana desses locais.

O artista e professor Marco Giannotti registra que:

A cor é parte indissociável do mundo, da natureza que nos rodeia, da arquitetura, entre outras manifestações. Assim, os processos de uso e percepção da cor não ocorrem de modo fixo, inalterável, mas trazem consigo marcas próprias de cada época e dos diferentes meios socioculturais: a presença da cor é constante nas obras que compõem a história da arte; fato que sugere que o estudo da cor como tema pode tanto responder a indagações sobre uma tradição cultural quanto fundamentar novas experimentações, inclusive aquelas que fazem uso de novas tecnologias. (GIANNOTTI, 2011, PG. 9)

Sendo ela uma parte indissociável do mundo, aparece e se faz presente em uma finitude de objetos de nosso cotidiano, desde sa-



bonetes a vestimentas luxuosas. É através da cor que o artista trabalha, fazendo misturas, obtendo tonalidades para então através delas construir de fato a imagem. Então, é possível perceber ao longo dos séculos as diversas experiências que os artistas tiveram com ela. As lonas, panos, cobertores, madeiras e demais objetos utilizados na construção das moradias carregam em si uma variedade de cores, podendo remeter à composições pictóricas de séculos passados.

Os dois abrigos (Fig. 33 e Fig. 34) se fazem coloridos pela diversidade de materiais: lonas, cobertores, trapos encontrados no dia a dia, madeira e ferro. São laranjas, azuis, vermelhos, verdes e cinzas que estão presentes em ambos. As luzes são diferentes, uma se apresenta durante a noite, a outra em um pôr do sol. São pinturas que parecem cenográficas, locais que foram feitos para tal ação. São moradas construídas a mão por quem não tem onde se abrigar. Apesar do tamanho pequeno das telas, 24 centímetros por 30 centímetros na maior parte dos trabalhos, eles parecem convidar o espectador para adentrar em seu interior. Além de casas parecem ser vestes, espaços em que o corpo tem uma grande importância.

FIGURA 34 • Matheus Guilherme. Abrigo VII. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Foto do artista

Por essas questões, fui levado a estabelecer uma associação com os trabalhos de Hélio Oiticica (1937 – 1980), artista carioca que trabalhou nas mais diversas manifestações artísticas. Iniciou seu trabalho através da pintura, mas ao longo dos anos se envolveu com esculturas e performances. O contato com o as favelas e com a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, foram um dos motivos da mudança de seu trabalho e também o surgimento de grandes obras.

Para a discussão elenco os “Parangolés” (Fig. 35 e 36) trabalhos da década de 1960 concebidas após o envolvimento de Oiticica com os morros e principalmente com a Escola de Samba. Obras consideradas pelo próprio Hélio a “totalidade-obra”, é um ponto de culminação de toda manifestação artística que realizou com a cor e o espaço. São apresentadas fusões de cores, estruturas, danças, músicas. Capas para vestir, bandeiras e estandartes se fazem neste conjunto de obra, múltiplas camadas de panos coloridos que são acionados pela dança, pelo movimento, pela música, pelo corpo.

Nos dois registros fotográficos vemos os Parangolés em ação, sendo utilizados, o primeiro se apresenta mais rudimentar, são tecidos e plásticos que se interligam gerando uma capa/veste em tons laranja com um detalhe azul. O outro já mais elaborado contém mais cores, mais materiais e mais costura. É possível ver a frase incorporo a revolta presente, essa que foi utilizada pelo artista em outros trabalhos.



FIGURA 35 • Hélio Oiticica. Parangolé P1, Capa 1. Plástico e tecido. 1964. Fonte: Itaú cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66394/parangole-p1-capa-1>



FIGURA 36 • Hélio Oiticica. Nildo da Mangureira vestindo P 15 Parangolé capa 11 - Incorporo a revolta. 1967. Foto: Claudio Oiticica, circa 1968

Os Parangolés, segundo Paola Berenstein Jacques:

[...] são capas, tendas e estandartes, mas sobretudo capas, que vão incorporar literalmente as três influências da favela que Oiticica acabava de descobrir: a influência do samba, uma vez que os Parangolés eram para ser vestidos, usados e, de preferência, o participante deveria dançar com eles; a influência da ideia de coletividade anônima, incorporada na comunidade da Mangureira: com os Parangolés, os espectadores passavam a ser participantes da obra e – diga-se – a ideia de participação do espectador encontrou aí toda sua força; e a influência da arquitetura das favelas, que pode ser resumida na própria ideia de abrigar, uma vez que os Parangolés abrigam efetivamente e, ao mesmo tempo, de forma mínima, os que com eles estão vestidos. (JACQUES, 2011, PG. 33)

Essa obra revela o caráter de participante-obra uma vez que um necessita do outro para acontecer, só acontecem se forem vestidas por alguém, a dança acontece no momento em que a profundidade poética de Oiticica é incorporada, fazendo reverberar em seu corpo o ânimo da vestimenta, o participante passa a ser coautor da obra. O artista propicia com essa obra a proposta de Nicolas Bourriaud, relaciona-se com o sujeito que aprecia sua obra, a aura está no outro

Oiticica ressoa nas pinturas de abrigos pela

capacidade de condensarem cores, materiais e formas. Matéria pictórica de cores azuis, apresentando guarda-sol, cobertas, capas, barracas, plástico. Existe um habitante ali que interage e vive nesse local, incorpora a revolta contra um sistema que não lhe deu chance de sobreviver, mas mesmo assim constrói seu lar. Assim como os “Penetráveis” de Oiticica, são arquiteturas que se erguem espontaneamente, diante e em meio a cidade, reverberam suas formas, cores e materiais, reutiliza-se, renova-se, se faz o novo (Fig. 37 e 38).

As particularidades de cada abrigo são evidenciadas através da pintura, “Abrigo VIII” apresenta-se durante ao anoitecer, o céu não é totalmente escuro: em um tom de azul vai se levantando até atingir a escuridão de um preto azulado. As árvores tornam-se laranja devido à luz noturna com a luz artificial de lâmpadas. Cadeira, bacias e uma mala é o que vemos além da moradia. Construída com panos e plásticos, formando uma espécie de cabana. Ficamos tentados a adentrar, mas diferente das outras o convite dessa e do “Abrigo IX” parecem não serem feitos. São locais fechados em si. Neste, uma árvore de natal e um cone enfeitado nos são apresentados, ritual em grande parte do mundo: enfeitar a sua casa durante o mês de dezembro. E assim o é feito.



FIGURA 37 • Matheus Guilherme. Abrigo VIII. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Foto do artista



FIGURA 38 • Matheus Guilherme. Abrigo IX. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Foto do artista

Marshall McLuhan cita que:

Se a roupa é uma extensão da pele para guardar e distribuir nosso próprio calor e energia, a habitação é um meio coletivo de atingir o mesmo fim — para a família ou o grupo. Como abrigo, a habitação é uma extensão dos mecanismos corporais de controle térmico — uma pele ou roupa coletiva. As cidades são extensões ainda mais amplas dos órgãos corpóreos, visando a atender às necessidades dos grandes grupos. (McLUHAN, 1969, PG. 144)

A ideia de habitação ser uma extensão da pele para guardar e distribuir calor e energia são tensionadas ao revelar-se através da pintura, diferente da obra de Oiticica que necessita da ativação através de um espectador que utiliza as vestes, nesses trabalhos a moradia é o que ativa, significa e dignifica. Ainda é um abrigo sem o corpo dentro, é uma casa, como qualquer outra, pode ou não estar imóvel em um determinado local.

Esses lugares geram discussões com os conceitos presentes em “Habitar” de Juhani Pallasmaa, uma vez que o arquiteto discorre:

O lar é uma moradia individualizada, e o significado dessa sutil personalização parece ficar de fora de nosso conceito de arquitetura. Uma casa é o invólucro, a casca de um lar. Podemos dizer que substância do lar seja secretada pelo morador dentro dos contornos da casa. O lar é uma expressão da personalidade do morador e de seus padrões de vida únicos. Por conseguinte, a essência de um lar é mais próxima da vida propriamente dita do que o artefato da casa. (PALLASMAA, 2017, PG.16)

Os lares destes que sobrevivem nas ruas e necessitam construir suas casas com as sobras do cotidiano refletem o seu cotidiano, já que constroem seus abrigos com materiais precários que encontram em seus deslocamentos pela cidade.

Se torna necessário que a arte e aqui a pintura faça visível esses lugares, assim como Bourriaud elenca:

A arte visa conferir forma e peso aos mais invisíveis processos. Quando partes inteiras de nossa vida caem na abstração devido à mudança de escala da globalização, quando funções básicas de nosso cotidiano são gradualmente transformadas em produtos de consumo (incluídas as relações

humanas, que se tornam um verdadeiro interesse da indústria), parece muito lógico que os artistas procurem rematerializar essas funções e esses processos, e devolver concretude ao que se furta à nossa vista. (BOURRIAUD, 2009, PG. 31/32).

Ao estar trazendo a luz da arte esses abrigos, opera-se no sensível dos indivíduos que possam ver, fazendo com que as funções básicas e as relações humanas voltem a ser verdadeiras: o olhar para o outro. Entender que cada indivíduo é um indivíduo e que merece ter uma morada, um local digno de se viver e estar, entender que toda forma de trabalho é digna. Sendo assim, os abrigos são retratos da sociedade e da cidade contemporânea, onde muitas vezes, se não em todas, são feitos com descartes e materiais que sobram do nosso cotidiano, uma caixa de papelão que se dobra e faz um abrigo, sob uma luz misteriosa (Fig.39) que transforma esse lar em uma figura dramática, parecendo sair de alguma cena de filme dentro de um túnel, lonas e tecidos coloridos que podem ter sido utilizados em caminhões são alocadas em um horizonte distante, próximo a um local de vegetação, fazem-se abrigos que se dobram como se o vento forte estivesse incidindo sobre o lona (Fig. 40). •

FIGURA 39 • Matheus Guilherme. Abrigo X. Óleo sobre tela. 20 x 20 cm. 2021. Foto do artista





FIGURA 40 • Matheus Guilherme. Abrigo XI.
Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021.
Fonte: Foto do artista



FIGURA 41 • Matheus Guilherme. Abrigo XII.
Óleo sobre tela. 20 x 20 cm. 2021. Foto do artista

+ PINTURA, ABRIGOS E REFLEXÕES

O horizonte distante pode ser visto em outras pinturas (Fig. 41), o abrigo está inserido na paisagem, mistura-se nela e contrasta com as casas acima da montanha verde. Se vê enfeites, uma planta, panelas, frutas, colchão, índices de que no espaço existe alguém. A pintura é densa, se faz através da fartura de tinta que o pincel largo leva até a tela, se relacionam verdes e cinzas com o branco do lar, branco também presente no horizonte das casinhas para além do morro. O verde inglês não é utilizado em sua pureza, misturo azul para escurecer e amarelo para clarear, buscando criar uma atmosfera de presença, diferente da fotografia. Sobre o tamanho dessas pinturas deixo uma velha lição que Paulo Pasta traz a tona: “não se amplia nem se reduz nada. As coisas tem o tamanho que têm” (PASTA, 2012, PG.

Segundo Lorenzo Mammi:

A pintura não constrói objetos: constrói visões. O ato de ver, que é passivo e quase involuntário, torna-se um fazer. É necessário um pacto, ainda que provisório e utópico, entre pintor e objeto, para que aquilo que é visto possa se reconhecer naquilo que é feito; e, de novo, entre o quadro e o espectador, para que o feito volte a ser visto. O espectador há de se colocar no lugar do pintor e o pintor, ao resolver pintar um quadro, pede explicitamente que façamos isso – enquanto, ao traçar um desenho, parece falar para si mesmo, e nós, ao olharmos para o papel, temos a impressão de espiar por cima de seu ombro. Em outras palavras: reconhecer o mundo na pintura, e vice-versa, demanda um código comum, não apenas entre autor e espectador, mas também entre estes e o mundo. (MAMMI, 2019, PG. 44)

A construção aqui é de uma visão que possa tocar o outro invisível dentro do espaço da cidade contemporânea que se desloca por esse local e constrói a sua moradia. Sob um contrato de olhar para a pintura e ver nela um reflexo da sociedade, uma auto análise afim de compreender como e o que poderia ser feito para reverter situações de miséria e exclusão social, só assim então, poderíamos reconhecer o mundo

da pintura aqui apresentado. A tinta, o suporte e o eu-pintor somos agentes dessa visibilidade.

O processo de feitura da pintura se difere da imagem fotográfica usada como base, condensa as formas que remetem à vegetações, assim como as casas acima são reduzidas a gestos de tinta branca com detalhes em um verde tão escuro quanto um tom de preto. Ao fazer isso deixo alguns espaços em branco na tela, como as bordas, não sentindo necessidade de alongar a pintura por mais tempo, sendo ela o que é, deixando visível a imprimação. Me aproximo de um pensamento pictórico de Paulo Pasta:

Gosto de pensar que dada pintura estaria pronta quando somou todos os meus estados, quando condensou minhas sensações. Só assim poderia me reconhecer nela, que só então ganharia uma espécie de idealidade e suspensão. Por isso também é, talvez, um pouco lenta: de algum modo, ela é dia após dia e tinta sobre tinta [...]. (PASTA, 2012, PG. 104)

Não sinto necessidade tanto nessa quanto em outras pinturas de continuar para além da borda, pois todos os meus estados e sensações, a minha vontade e meu gesto pictórico já estavam somados na tela. Diferente de Pasta isso não ocorre dia após dia, mas

em uma sessão de doze horas diante da tela, da tinta e do cheiro do solvente que invade o pequeno atelier. Existe uma pulsão, uma vontade e um anseio em finalizar o trabalho, pois outros me esperam.

Em relação ao uso da fotografia rememoro uma passagem do livro “Conversas com Cézanne” onde o artista comenta sobre o uso dela como um suporte para os pintores, a passagem segundo Émile Bernard é que: “para ele era preciso interpretar essa reprodução exata como interpretamos a natureza”. (BERNARD, 2021, PG. 123). Busco então estar diante dessa morada, deste lar.

As pinturas até então apresentadas exprimem a simplicidade do lar, demonstrando que mesmo os mais simples possuem seus objetos decorativos, seus sonhos e esperanças de um mundo melhor. Segundo Bachelard:

“[...] a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. Somente os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos.” (BACHELARD, 2008, PG. 203)

Um abrigo é alocado dentro de um parque (Fig. 42) que para muitos é um local de lazer e descanso, em compensação outro parece estar em um lugar de abandono, onde a terra

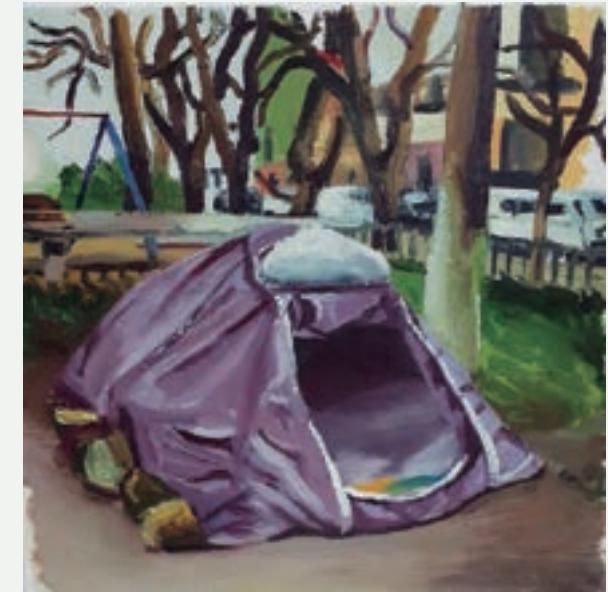


FIGURA 42 • Matheus Guilherme. Abrigo XII. Óleo sobre tela. 20 x 20 cm. 2021. Foto do artista

ainda úmida e cinzenta parece invadir (Fig. 43).

Um dos abrigos está posicionado dentro de um parque, vemos ao fundo brinquedos utilizados por crianças. O tom roxo da barraca é construído por gestos sobre a tela e faz com que as passagens de tons se formem no olhar, as cores da casa relacionam-se com um clima nublado ao fundo, podemos sentir que faz um dia úmido e também com as árvores que são feitas na mesma gama de



FIGURA 42 • Matheus Guilherme. Abrigo XIV. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Foto do artista

cores, um pouco mais escuras em alguns pontos e marrons construídos através da mistura do roxo com amarelos e partes de sombra queimada. O abrigo está aberto, cria-se um portal, como em uma caverna inabitada durante o fim da tarde.

A outra pintura traz à tona um abrigo construído com sobras de madeira, isso se prova quando vemos as cores diversas, azuis, vermelhos, amarelos que formam uma janela, a fachada, uma extensão do piso e sobre ele temos em cinzas e brancos uma cobertura estendida no varal da casa. Mais alguns objetos nos demonstram que ali existe alguém: madeiras empilhadas na lateral, uma escada, uma vassoura e a cortina. No site onde retirei a imagem esse expunha a precariedade da habitação, passando por cima dos sonhos e devaneios do morador.

Bachelard expõe:

Quanto mais simples é a casa gravada, mais ela trabalha minha imaginação de habitante. Ela não é apenas uma "representação". Suas linhas são fortes. O abrigo é fortificante. Quer ser habitada simplesmente, com a grande segurança que a simplicidade dá. A casa gravada desperta em mim o sentido da cabana; revejo aí a força de olhar que a pequena janela tem. E vejam! Se eu descrever sinceramente a imagem, eis que sinto a necessidade de

sublinhá-la. Sublinhar não será gravar escrevendo? (BACHELARD, 2008, PG.230)

Pintar esses abrigos não seria gravar de certo modo essa simplicidade mesmo que alertando sobre a diferença colossal entre uma dessas modestas habitações com condomínios de luxo que a todo momento são construídos e rapidamente vendidos na cidade contemporânea? Então, não seria um registo ad aeternum destes lares que são esquecidos, invisibilizados, afastados e marginalizados? Através da tinta o abrigo se ergue sobre o algodão cru, se fortifica e grava as suas linhas mais fortes. Em certo sentido, esses lares se relacionam com o trabalho de Friedensreich Hundertwasser (1928-2000) (Fig. 44)

O pintor, arquiteto e ativista ecológico Hundertwasser, nasceu em Viena, filho de uma família judia, criado por uma mãe viúva que se escondia da tensão da Primeira e Segunda Guerra Mundial. O artista tinha em seu trabalho uma reflexão sobre o corpo humano, sobre o espaço, a natureza que nos cerca e as linhas do mundo, sendo que para ele a linha reta é a mãe de todos os males. Defendia que uma arquitetura padronizada não poderia ser



FIGURA 44 • Friedensreich Hundertwasser. Martin-Luther Gymnasium in Wittenberg.

Complexo arquitetônico. 1999. Fonte: Site do artista.

Disponível em: https://hundertwasser.com/architektur/950_arch114_martin-luther-gymnasium_in_wittenberg_1643

chamada de arte, fazendo assim edifícios que se colocavam contra isso, aproximando-os das pessoas, colocando cores nas formas onduladas, trazendo a natureza novamente para o espaço elaborando composições de plantas que se fixassem aos prédios. Relaciono os abrigos aos complexos arquitetônicos de Hundertwasser, as formas que não são retas, que estão no espaço em que se relacionam com o corpo,

com a primeira, a segunda e a terceira pele, para utilizar uma de suas teorias, são multicoloridas e mesmo sem querer a natureza se aproxima, existe ali, humanidade. Estão dentro então de um *habitat do corpo* (1964).

É o que notamos na pintura do “Abrigo XVI” (Fig. 45) feita em tons terrosos e esverdeados que parecem se equilibrar dentro do espectro cromático. O abrigo está na sombra de uma árvore que eventualmente



FIGURA 45 • Matheus Guilherme. Abrigo XVI. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Foto do artista

também poderia o proteger da chuva, temos o seu carrinho de coletar material reciclável ao lado e novamente índices de que está habitado: a cadeira no lado de fora reforça isso, pois, quantas vezes passamos em frente a casa de alguém e vemos pessoas conversando em seus jardins sentados em suas cadeiras? A tinta é aplicada de modo que a imagem se construa rapidamente, conforme golpeio a tela com o pincel, mais tinta é acrescentada, criando camadas de diferentes verdes, marrons e cinzas. Os galhos das árvores erguem-se de uma única vez, sobre a tinta ainda úmida.

Marion Segaud reflete sobre o habitar, sendo esse um local para traçar relação com o território atribuindo-lhe qualidades que permitem a identificação (2016). Ela também menciona:

Viver não está disponível da mesma forma de acordo com as épocas, culturas, gêneros, idades de vida; a casa é profundamente marcada por essas diferentes dimensões e apresenta uma diversidade que só uma história poderia dar conta; na verdade, pode-se dizer que habitar é um fenômeno geral, existem tantas formas de habitar quanto indivíduos. (SEGAUD, 2016, PG. 91)

Existindo diversas formas de habitar coexistem diferentes formas de habitações, dado que cada um constrói seu lar de acordo com seu valor monetário e suas particularidades e princípios. Vemos que os abrigos (Fig. 46, 47 e 48)

se inserem no espaço da cidade contemporânea: em uma calçada, em um terreno baldio ou em frente a um muro. Notamos através da pintura as diversas possibilidades de construção: temos objetos empilhados que formam caixas quadradas que abrigam o corpo, caixotes, madeiras, trapos. Uma densa camada de tecido que é presa por um pedaço de metal para proteger da chuva, do sol e dos dias frios ou uma lona preta apoiada sobre um muro grafitado e pedras que o seguram para não ser levado por ventanias. As cores são realçadas através do gesto do pincel embebido de tinta que constrói o objeto carregado de história, saturando, mudando, refazendo.

Como mencionado, os abrigos estão na cidade e para Henri Lefebvre ela: “tem uma história; ela é a obra de uma história, isto é, de pessoas e de grupos bem determinados que realizam essa obra nas condições históricas” (LEFEBVRE, 2010, PG. 52). Os cidadãos vulneráveis fazem parte dessa história da construção da cidade, que hoje é hipermoderna, com arranha-céus que rasgam as nuvens em um ritmo que parece cada vez mais acelerar e esquecer do outro, principalmente esse outro invisível, deixado de lado, marginalizado.

Além de ter seus abrigos esses habitantes da cidade também tem o seu trabalho, que já foi comentado durante o texto, em vários depoimentos nota-se um orgulho por tal exercício que

dignifica, por vezes coletam os materiais recicláveis e fazem a organização da cidade contemporânea. Um carrinho amarelo (Fig.49) está cheio de papelão imóvel sobre um canto. O papelão parece se misturar com as finas tramas de metal que o impedem de cair, a imagem se distorce e cria-se uma espécie de abstração, pinceladas em diversas direções confundem o olhar, que quando consegue focar percebe essa presença. Ele logo partirá, irá esvaziar o seu equipamento de trabalho e locomoção pelos espaços e assim que o sol pairar no horizonte, vai sair do seu abrigo e continuar a fazer o seu trabalho, continuará a viver, mesmo que muitas vezes, invisível. •

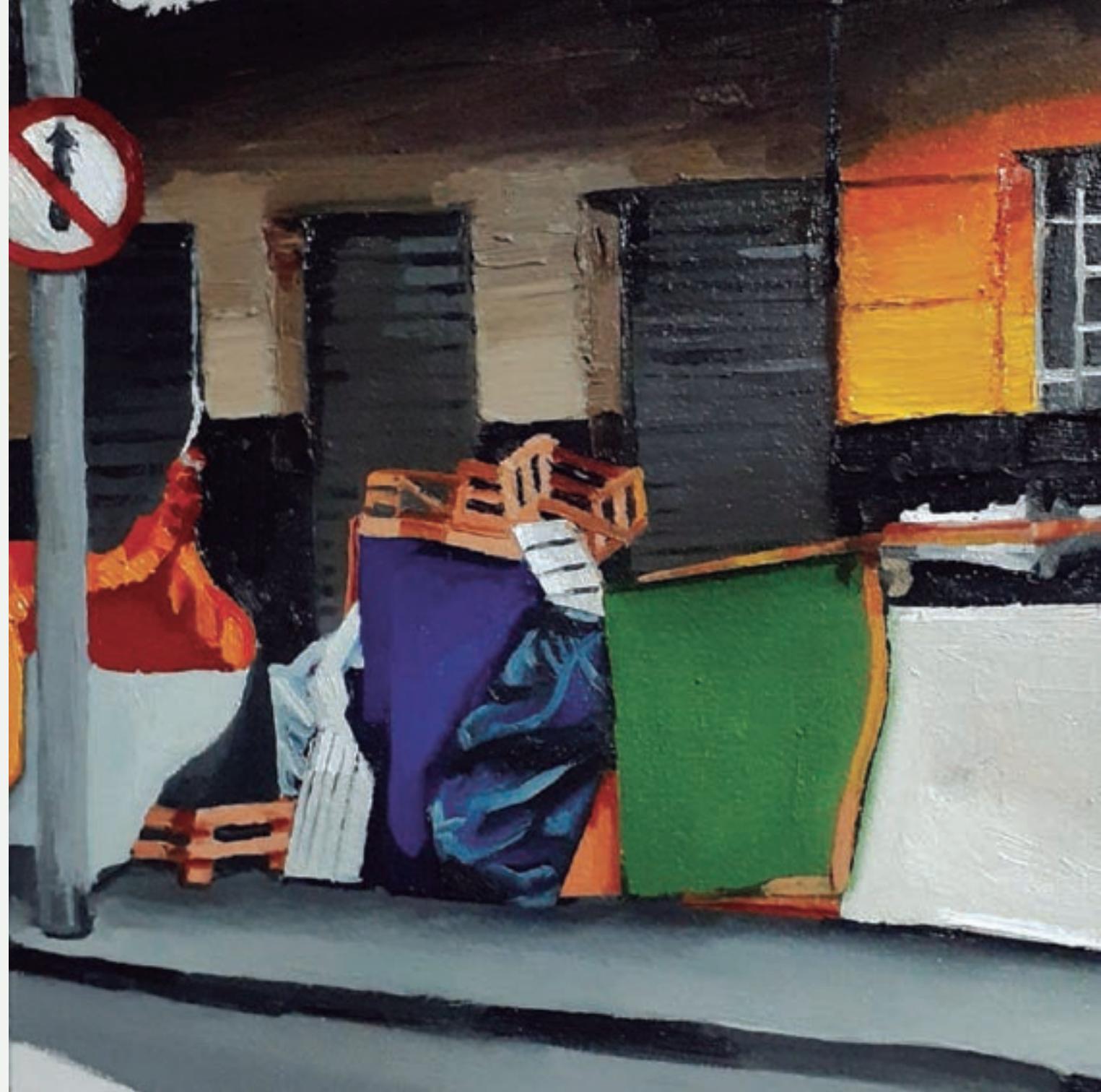


FIGURA 46 • Matheus Guilherme. Abrigo XVII.
Óleo sobre tela. 20 x 20 cm. 2021. Fonte: Foto do artista

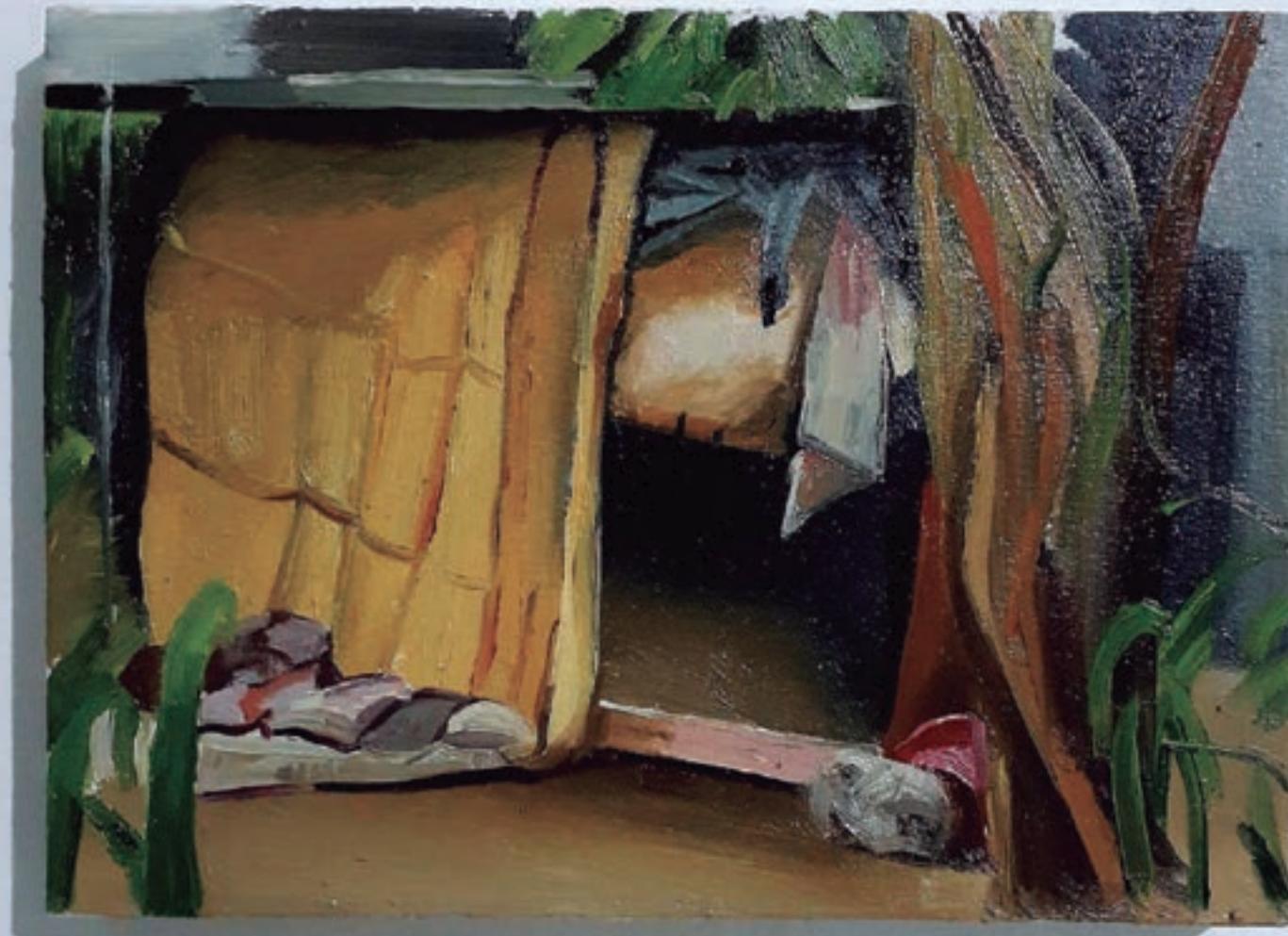


FIGURA 47 • Matheus Guilherme. Abrigo XVIII.
Óleo sobre tela. 20 x 30 cm. 2021. Fonte: Foto do artista



FIGURA 48 • Matheus Guilherme. Abrigo XIX.
Óleo sobre tela. 20 x 20 cm. 2021. Fonte: Foto do artista



FIGURA 49 • Matheus Guilherme. Trabalho.
Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021.
Fonte: Foto do artista

É PRECISO CHEGAR LÁ,
É PRECISO CORRER TODOS OS RISCOS





O senhor consegue sentir que cada pincelada que dou é um pouco de meu sangue misturado a um pouco de sangue de seu pai, no sol, na luz, na cor, e que ocorre uma troca misteriosa que vai de sua alma que ele ignora a meu olho que a recria, e onde ele se reconhecerá... se eu fosse um pintor, um grande pintor!... Cada pincelada deve corresponder; aqui, em minha tela, a uma respiração do mundo, da claridade, ali, sobre suas costeletas, sobre sua bochecha. Temos de viver de acordo, meu modelo, minhas cores e eu, nuançar juntos o mesmo minuto que passa.

(CÉZANNE, 2021, PG. 245)

CONSIDERAÇÕES

Estar diante da tela em branco é um processo doloroso, olhar, observar e buscar ser processado por ela, entendendo o seu tamanho e o que pede. Tão doloroso quanto estar frente a alguém e não poder trocar uma só palavra, sentir-se invisível. Dentro desse processo penso em três verbos: esticar, preparar e pintar. Isto é, ainda com o algodão cru escolho formatos para estica-lo. Em seguida acontece a preparação do suporte: uma preparação clássica, com cola e tinta acrílica fosca branca, para fazer com que a tinta possa correr melhor sobre a tela. E após eleger a imagem, pintar. As horas passam e a imagem começa a se formar, entre um cigarro e outro para a observar a pintura, sinto sua pre-

sença. A tela começa a tomar o seu próprio caminho, a imagem tem sua força, e depois de doze horas a fio, correndo todos os riscos, dou uma última pincelada. Ou como escreve o grande pintor da modernidade, Cézanne, parece surgir o acordo entre mim, minhas tintas e o retratado.

As questões acerca da ética das imagens surgiram no decorrer da escrita e também em apresentações de artigos em eventos científicos da área. Alguns participantes indagavam sobre a importância de se discutir sobre a ética do retrato. As indagações levaram as reflexões que por fim resultam em um modo de se revelar na pintura a face de quem se torna invisível dentro da cidade contemporânea, seja por trabalhar nas ruas, por reciclar material reciclável com seus carrinhos ou por habitar esse espaço com seus abrigos improvisados. Entretanto, tenho explicitado que os retratos foram autorizados e as fotografias foram permitidas. O contato com essas pessoas é permeado por conversas e assim eu conheço suas histórias, seus afazeres e trabalhos, as suas vontades, somente após esse contato peço a permissão para fotografá-los e depois explicito que essa foto se tornará pintura. E como coloca Georges Didi-Huberman, são “imagens apesar de tudo”, compreendendo então que esses retratos tem uma força, uma (re)significação e vontades próprias, pois: “Modos de enquadrar o outro são, também, modos de nomeá-lo, de identificá-lo” (LAGE, FILHO, 2018. PG. 220). Aqui a discussão se dá sobre, pela e a partir da pintura, sobre a minha poética

e pesquisa. Os trabalhos apresentados nas duas seções buscaram tocar uma ferida aberta, mencionando Elida Tessler, afinal, procuro trazer nervos expostos, feridas de uma sociedade que cada vez mais hostiliza e marginaliza aqueles que necessitam de apoio. As pinturas não foram realizadas visando lucro financeiro e nem exposições dos mesmos de maneira pejorativa, pelo contrário, são cidadãos que fazem parte da história da cidade contemporânea, personagens importantes e singulares de um modo de fazer pintura na contemporaneidade, buscando assim, integrar uma parte que é marginalizada e invisibilizada dentro desses espaços, uma vez que cada vez mais pessoas se encontram nessa situação.

Os retratos presentes na primeira parte desse texto surgiram a partir do meu deslocamento pela cidade onde fui capaz de perceber a necessidade de diálogo com o outro, seja ele invisibilizado, marginal ou não. Pude construir laços com os retratados, sendo possível ter encontros após a elaboração das pinturas, mostrando para eles e novamente tendo essa troca, foram poucas as vezes, uma vez que estão também em deslocamento pelos espaços dentro da cidade. Percebo que em muitos encontros existe algo em comum: a angústia de não ser notado. Realizar um trabalho como este mostra de certo modo que eu o vejo, que ele existe, está ali. O retratado

quer falar escreve Jean-Luc Nancy e realmente fala. Busco através da condensação de carga pictórica sobre a tela encarnar, materializar, presentificar o encontro e o outro, pois é através dele que tudo se dá. A experiência, o estar ali, o sentimento é passado para a tela através da tinta.

Os abrigos se originam a partir do momento em que não consigo mais me deslocar pelos espaços da cidade, seja para me proteger, seja para proteger o outro, seja por medo de ser contaminado pelo vírus invisível que ainda assola o mundo de hoje – 2022. Não somente por isso, mas pela vontade em saber onde vivem, moram, habitam e se abrigam. Os seus lares por seus meios de construção, bricolagens e resgates de materiais descartados pela sociedade são os mais diversos possíveis, se erguem em meios ao caos similar a uma arquitetura espontânea, o que se faz é para se proteger do frio, para se abrigar da chuva, Gaston Bachelard escreve que toda moradia é bela e Juhani Pallasmaa que a vida do habitante do lar é mais importante que propriamente a casa. E de fato é, tanto bela, quanto mais importante, pois é com ele em sua primeira casa – o corpo – que estão suas experiências, suas histórias de vidas, ensinamentos, morais e fê. É com o habitante

desse espaço que estão os sonhos, as vontades, os medos, o abrigo serve somente para acomodar. Se antes havia o encontro com os cidadãos, nos abrigos isso não é possível, o deslocamento é pela tela do computador sem ter informações sobre quem vive ali. Me interessam as cores, as formas, as particularidades de cada uma dessas construções que por si só já são detentoras de histórias, materiais que já foram utilizados, descartados e que acabam virando outra coisa, a mudança e a reconfiguração, subverter algo para o seu bem-estar. Nesse momento, começo a perceber a importância de melhor compreender as cores, as suas correlações, suas complementaridades, a maneira que uma camada mais espessa de laranja torna-se mais laranja que uma camada mais aguada, um gesto único que tem mais frescor que vários golpes.

Se elejo alguns artistas para fazer parte do texto, é para de certo modo explicitar e reforçar que o tema a um bom tempo existe na arte, de El Greco à Manet, de Picasso à Lucian Freud e na arte contemporânea com Virgínia de Medeiros que realiza outros trabalhos com as camadas vulneráveis da sociedade: mendigos, travestis, usuários de droga, com Éder Oliveira que chama a atenção através da pintura para as relações de abuso de poder, identidade e preconceitos, Paula Trope que assim como Medeiros trabalha com fotografia, vai até os morros e desenvolve trabalhos a partir de sua experiência

com os moradores do local. Mas talvez seja em Hélio Oiticica que se encontre uma das forças poéticas do encontro com o outro, da experiência e de buscar visibilizar o outro esquecido da sociedade, que vive às margens. Ser um marginal, ser um herói, incorporar a revolta contra um sistema que oprime e esquece. O morador dos abrigos veste o Parangolé de Oiticica, faz dele a sua morada. Tantos outros caberiam nessa escrita, mas optei por falar do meu trabalho, da minha pintura, dos anseios e buscas.

Se a cidade tem uma história, os habitantes desse espaço também possuem e nesse caso os que estão à margem dela fazem parte de sua construção, quer seja boa quer seja ruim, parte do seu funcionamento, pois trabalham na coleta de materiais que são descartados e provavelmente ali ficariam, o direito a uma moradia digna deveria ser para todos, não somente para aqueles que possuem um valor monetário. Ao estar imerso no processo pictórico o comparo com o deslocamento pela cidade: no início tenho o anseio em saber o que está por vir, durante esse percurso, sou atravessado pelo outro que me toca, me conta as suas histórias, que é fotografado e depois levado para o atelier, que é tomado pelo cheiro da tinta, óleo de linhaça e diluentes. É possível que os gestos também tenham a ver com esse deslocamento, mas de maneira diferente: se em

um me deixo ser levado, pelo caminhar e pedalar, no outro tento ser o mais certo possível, buscando dignificar esses corpos por meio da densa carga de tinta óleo que é carregada do pincel para a tela e novamente, gesto após gesto.

Percebo que esse deslocamento está longe de ser finalizado, assim como a vontade de pintar. Uma palavra chama a atenção durante o texto e só a pouco pude notar: presença. Talvez seja ela que busco em meu trabalho, em minha pesquisa, fazer uma pintura-presença, que se estabeleça como tal. Fazer com que através da tinta o outro se erga de tal forma sobre o espaço em branco da tela que seja possível falar: eu estou aqui. Para que a pintura-presença aconteça é preciso pintar, escrevo enquanto minhas mãos estão sujas de tinta. Essa pesquisa me permitiu reconhecer melhor os meus motes, meus meios e a minha vontade, que é pintar. Ser um Homem-Pintor, como Iberê Camargo. Pintar até os últimos dias de minha existência, como Paul Cézanne e Lucian Freud. Fazer do meu gesto pintura e da minha pintura um gesto, encarar e conceber o fenômeno de estar diante de alguém, dialogar, deslocar, ouvir, só assim é possível. É preciso chegar lá. •



- Figura 1** • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Espeto)**. Óleo sobre tela. 20 x 15 cm. 2020. Foto do artista. P. 29.
- 2** • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (José e seu neto)**. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm cada. Díptico. 2020 Foto do artista. P. 34 e 35.
- 3** • Édouard Manet. **The Ragpicker**. Óleo sobre tela. 194 x 130 cm. 1865.
Fonte: <https://nortonsimon.org/art/detail/F.1968.09.P>. P. 38.
- 4** • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (João)**. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2020. Foto do artista. P. 39.
- 5** • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Merinha)**. Óleo sobre tela. 42 x 35 cm. 2020. Foto do artista. P. 42.
- 6** • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Retrato sem nome)**. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Foto do artista. P. 44.
- 7** • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Miriam)**. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2020. Foto do artista. P. 46.
- 8** • Virginia de Medeiros. **Jéssica da série Fábulas do Olhar**. Foto pintura digital, texto em moldura, e audio. Ed 5 + 2 PAs – 120 x 90 cm, produzido em colaboração com o mestre Júlio Santos. 2013. Disponível em:
<http://viriniademedeiros.com.br/obras/fabula-do-olhar/>. P. 49
- 9** • Éder Oliveira. **Série Páginas Vermelhas**. 2015-16. Fonte: site de Éder Oliveira. Disponível em: <https://ederoliveira.net>. P. 51.
- 10** • Paula Trope. **Os meninos (díptico)**. Fotografia sobre papel. 169 x 272 cm. 1994. Fonte: Acervo: MAMSP. Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/cm2006-248-000-trope-paula/>. P. 53.

Figura 11 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Camargo)**. Óleo sobre tela. 32 x 45 cm. 2020. Foto do artista. P. 55.

12 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Lurdes)**. Óleo sobre tela. 50 x 40 cm. 2020. Foto do artista. P. 56.

13 • Matheus Guilherme. **Detalhe da paleta do artista**. P. 58.

14 • **Imagem do processo de pintura**. Foto do artista. P. 60.

15 • **Imagem do processo de pintura**. Foto do artista. P. 63.

16 • **Imagem do processo de pintura**. Foto do artista. P. 64.

17 • Lucian Freud. **Leigh Bowery**. Óleo sobre tela. 1991. 51 x 40 cm. Fonte: TATE. Disponível em: <https://tate.org.uk/art/artworks/freud-leigh-bowery-t06834>. P. 64.

18 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Alisson)**. Óleo sobre tela. 24 x 18 cm. 2021. Foto do artista. P. 65.

19 • **Imagem do processo de pintura**. Foto do artista. P. 66.

20 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Quatro retratos)**. Óleo sobre tela. 1,40 x 1,20 m. 2020. Foto do artista. P. 67.

21 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Rodrigo)**. Óleo sobre tela. 30 x 24 cm. 2021. Foto do artista. P. 69.

22 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos pode tocar (Moedas)**. Óleo sobre tela. 50 x 70 cm. 2020. Foto do artista. P. 71.

23 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Quentinha II)**. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Foto do artista. P. 73.

24 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Retrato sem nome)**. Óleo sobre tela. 20 x 15 cm. 2021. Foto do artista. P. 74.

25 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Abrigo)**. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Foto do artista. P. 78.

26 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Abrigo I)**. Óleo sobre tela. 20 x 20 cm. 2021. Foto do artista. P. 81.

27 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Abrigo II)**. Óleo sobre tela. 20 x 30 cm. 2021. Foto do artista. P. 83.

28 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Abrigo III)**. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Foto do artista. P. 84.

29 • Rodrigo Andrade. **Ponte sobre riacho ao entardecer**. 90 x 120 cm. Óleo sobre tela sobre MDF. 2011. Fonte: Site do artista. P. 86.

30 • Rodrigo Andrade. **Quintal com garagem à noite**. 90 x 120 cm. Óleo sobre tela sobre MDF. 2011. Fonte: Site do artista. P. 86.

31 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Abrigo IV)**. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Foto do artista. P. 89,

32 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Abrigo V)**. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Foto do artista. P. 90.

33 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Abrigo VI)**. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Foto do artista. P. 92.

Figura 34 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Abrigo VII)**. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Foto do artista. P. 94.

35 • Hélio Oiticica. **Parangolé P1, Capa 1**. Plástico e tecido. 1964. Fonte: Itaú cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66394/parangole-p1-capa-1>. P. 96.

36 • Hélio Oiticica. **Nildo da Mangueira vestindo P 15 Parangolé capa 11 – Incorporo a revolta** (1967), Foto: Claudio Oiticica, circa 1968. P. 96.

37 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Abrigo VIII)**. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Foto do artista. P. 98.

38 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Abrigo IX)**. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Foto do artista. P. 99.

39 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Abrigo X)**. Óleo sobre tela. 20 x 20 cm. 2021. Foto do artista. P. 101.

40 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Abrigo XI)**. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Foto do artista. P. 102.

41 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Abrigo XII)**. Óleo sobre tela. 20 x 30 cm. 2021. Foto do artista. P. 104.

42 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Abrigo XIII)**. Óleo sobre tela. 20 x 20 cm. 2021. Foto do artista. P. 107.

43 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Abrigo XIV)**. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Foto do artista. P. 108.

44 • Friedensreich Hundertwasser. **Martin-Luther Gymnasium in Wittenberg**. Complexo arquitetônico. 1999. Fonte: Site do artista. Disponível em: https://hundertwasser.com/architektur/950_arch114_martin-luther-gymnasium_in_wittenberg_1643. P. 110.

45 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Abrigo XVI)**. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Foto do artista. P. 111.

46 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Abrigo XVII)**. Óleo sobre tela. 20 x 20 cm. 2021. Foto do artista. P. 115.

47 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Abrigo XVIII)**. Óleo sobre tela. 20 x 30 cm. 2021. Foto do artista. P. 117.

48 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Abrigo XIV)**. Óleo sobre tela. 20 x 20 cm. 2021. Foto do artista. P. 119.

49 • Matheus Guilherme. **Até onde os olhos podem tocar (Trabalho)**. Óleo sobre tela. 24 x 30 cm. 2021. Foto do artista. P. 120.

REFERÊNCIAS

- A _____
ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. São Paulo, Editora da Unicamp. 1992.
- B _____
BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo, Martins Fontes. 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo, Martins Fontes. 1998
- _____. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo, Martins Fontes. 2009.
- O _____
CARERI, Francesco. **Walkscapes: O caminhar como prática estética/ Francesco Careri; prefácio de Paola Berenstein Jacques; [tradução Frederico Bonaldo]**. – I. ed. – São Paulo, Editora G. Gill. 2013.
- CATTANI, I. B. **Arte Contemporânea: O lugar da pesquisa**. In: BRITES, Blanca, TESSLER, Eli-da (organizadoras). **O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Editora da Universidade UFRGS, Porto Alegre. 2002.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo, Martins Fontes. 2007
- O _____
CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Artes de Fazer, 2014.
- CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce. **A invenção do cotidiano: 2, morar, cozinhar**. Petrópolis: Artes de Fazer, 2013.
- CHIARELLI, Tadeu. **Apropriações/coleções (catálogo)**. Porto Alegre, Santander Cultural. 2002.
- CIDADE, Daniela Mendes. **Virgínia de Medeiros e a estética épica das guerrilheiras contemporâneas: entre o documental e o ficcional**. In Revista Croma, Estudos Artísticos. ISSN 2182-8547, e-ISSN 2182-8717. 7(13), 72-80. 2019. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/195798/001095060.pdf?sequence=1>
- O _____
DIAS, Karina. **A prática do banal, uma inspiração paisagística**. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/karina_dias.pdf. Acesso 21 de maio de 2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada, seguido de: A obra-prima desconhecida, de Honoré de Balzac**. São Paulo, Escuta. 2012.
- DORAN, Michael. **Conversas com Cézanne**. São Paulo Editora 34. 2021

- FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo, Anna-blume. 2014.
- GAYFORD, Martin. **Man with a Blue Scarf: on sitting for a Portrait by Lucian Freud**. Thames & Hudson. 2013. Edição para Kindle.
- GIANNOTTI, Marco. **Reflexões sobre a cor**. Organização Marco Giannotti. São Paulo, Martins Fontes. 2021
- HUNDERTWASSER, Friedensreich. **Mouldiness Manifesto Against Rationalism in Architecture**. 1964. Disponível em: <http://www.hundertwasser.at/english/texts/philosophie.php>. Acesso em 08 de dezembro de 2021.
- JACQUES, Paola Berenstein. **A estética da ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro, Casa da Palavra. 2011
- LAGE, Leandro Rodrigues, KLAUTAU FILHO, José Mariano. **Entre exposição e desaparecimento: por uma ética das imagens do rosto**. In: Revista ARS, DOI: 0.11606/issn.2178-0447. ars.2018.148033, Volume 1, n.34, edição de outubro de 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/148033>
- LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo, Editora Centauro. 2010
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. São Paulo, Cultrix. 1969.
- MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo, Cosac Naify. 2004
- MESQUITA, Tiago (Org.) **Rodrigo Andrade: Resistência da matéria**. Organização Tiago Mesquita. Rio de Janeiro, Cobogó. 2014
- NANCY, Jean-Luc. **La mirada del retrato**. Buenos Aires, Amorrortu. 2006
- NAVES, Rodrigo. **Van Gogh - A salvação pela pintura**. São Paulo, Todavia. 2021.
- OLIVEIRA, Enderson G. S, DIAS, Paulo V. S, Bentes, Priscila, Ferreira. **A ESTETIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA E A REPRESENTAÇÃO URBANA: ÉDER OLIVEIRA E A AMAZÔNIA CONTEMPORÂNEA**. In. Revista Tropos, ISSN: 2358-212X, volume 6, número 2, edição de dezembro de 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/1528/pdf>
- PALLASMAA, JUHANI. **Habitar**. Brasil, Editora Gustavo Gili. 2017
- PALLASMAA, JUHANI. **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre, Editora Bookman. 2011.
- PASTA, Paulo. **A educação pela pintura**. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes. 2012.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **As imagens e o outro**. In Artepensamento, Instituto Moreira Sales. 1990. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/as-imagens-e-o-outro/>. Acesso em: 05 de agosto de 2021.
- REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. In: Porto Alegre, Porto Alegre, v.7. n.13. p.81-95, nov. 1996.
- SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação: A construção da obra de arte**. Vinhedo, Editora horizonte. 2006.
- SANTOS, Lidia. Vivendo (Ainda) das Adversidades ou como a arte do morro chegou à Bienal de Veneza. Revista USP, São Paulo, n. 75, p. 166-181, 2007.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo, Companhia das Letras. 1995.
- SEGAUD, Marion. **Antropologia do espaço: habitar, fundar, distribuir, transformar**. São Paulo, Edições Sesc. 2016
- SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo, Editora Companhia das Letras. 2004.
- TITAN JUNIOR, Samuel, org. **Paulo Pasta, 60**. Vários autores. São Paulo, Galeria Millan, 2019. •

