



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

RAFAEL SCHEIBE COUTINHO

**ESTRATÉGIAS DE UM DESENHO NAS MITOPOÉTICAS DO
HOMOCEPHALOPODA**

CAMPINAS

2016

RAFAEL SCHEIBE COUTINHO

**ESTRATÉGIAS DE UM DESENHO NAS
MITOPOÉTICAS DO HOMOCEPHALOPODA**

**STRATEGIES IN A DRAWING OF
MYTHOPOEIC HOMOCEPHALOPODA**

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

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marta Luiza Strambi.

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação de mestrado defendida pelo aluno Rafael Scheibe Coutinho e orientado pela Profa. Dra. Marta Luiza Strambi.

CAMPINAS

2016

FICHA CATALOGRÁFICA

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

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

C837e Coutinho, Rafael Scheibe, 1983-
Estratégias de um Desenho nas Mitopoéticas do Homocephalopoda /
Rafael Scheibe Coutinho. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

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

1. Artes. 2. Desenho. 3. Surrealismo. I. Strambi, Marta Luiza, 1960-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Strategies in a Drawing of Mythopoeic Homocephalopoda

Palavras-chave em inglês:

Arts

Drawing

Surrealism

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestre em Artes Visuais

Banca examinadora:

Marta Luiza Strambi [Orientador]

Marcio Donato Périgo

Antonio Carlos Rodrigues de Amorim

Data de defesa: 28-06-2016

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

FOLHA DE APROVAÇÃO

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

RAFAEL SCHEIBE COUTINHO

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

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. MARTA LUIZA STRAMBI
2. PROF(A). DR(A). MARCIO DONATO PÉRIGO
3. PROF(A). DR(A). ANTONIO CARLOS RODRIGUES DE AMORIM

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

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 28.06.2016

Dedico este trabalho à Carolina, meu amor da infância, da juventude e de toda a vida. Aos meus queridos pais Paulo e Mascléa pelo imensurável e inesgotável amor demonstrado em cada momento.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Marta Luiza Strambi pelo apoio e dedicação, os quais estão para além desse trabalho.

Ao Prof. Mauricius Martins Farina pelo conhecimento desprendido e observações imparciais.

Aos Profs. Marcio Donato Périgo e Antonio Carlos Amorim, por suas contribuições junto à banca de defesa desse mestrado.

À minha família, por todo apoio incansável e incondicional.

“A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária.”

Gaston Bachelard

RESUMO

Esta dissertação, “Estratégias de um Desenho nas Mitopoéticas do Homocephalopoda”, inserida na linha de pesquisa do PPGAV em “Poéticas Visuais e Processos de Criação”, abrange trinta (30) desenhos que realizei entre os anos de 2012 e 2016, os quais figuram a imanência do polvo junto ao corpo humano, estabelecendo-se uma relação simbiótica que instiga um diálogo sobre os desejos reprimidos em dicotomia às homologações estabelecidas pela sociedade. Como pesquisador-artista apresento uma reflexão sobre essa produção ao munir-me de referenciais teóricos, além de traçar um paralelo com alguns movimentos presentes na história da arte. Evidencio características onírica e insólita, presentes nas aspirações surrealistas e na convergência contemporânea intitulada Arte Lowbrow ou Surrealismo Pop, às quais absorvem diversificados elementos presentes na cultura de massa que influenciaram minha produção, a saber: o universo das histórias em quadrinhos, as ilustrações, os filmes, as animações, enfim, uma gama de maneiras provenientes da contracultura que se harmonizam através de um *mashup*. Conceitualmente sirvo-me, também, das ideias de Omar Calabrese sobre a construção imaginária acerca da produção de monstros como reflexo da complexidade social, bem como das de Vilém Flusser e Louis Bec quando utilizam uma espécie específica de polvo para trazer à tona questões presentes no “abissal humano”.

Palavras-chave: Artes Visuais. Desenho Contemporâneo. Arte Lowbrow. Surrealismo Pop.

ABSTRACT

This dissertation, "Strategies of a drawing in Mythopoetic of the Homocephalopoda" inserted in PPGAV (Postgraduate Program in Visual Arts) on "Visual Poetics and Creation Processes," covers thirty (30) drawings realized between the years 2012 and 2016, which include the immanence of octopus with the human body, establishing a symbiotic relationship that instigates a dialogue on the desires repressed in the dichotomy approvals set by society. As a researcher-artist I make a reflection on my production by using the theoretical frameworks, and therefore establish a parallel with some artistic's movements presents in art history. By putting in evidence dreams and unusual features that are in the Surrealist aspirations and contemporary convergence entitled Lowbrow Art or Pop Surrealism, which absorb diversified elements that compose the mass culture which influenced my production, namely: the world of comic books, the illustrations, the movies, animations, ultimately, a range of ways from the counterculture that harmonize through a mashup. Conceptually, I also used the ideas of Omar Calabrese about the imaginary construction on the production of monsters as well as the reflection of social complexity, of Vilém Flusser and Louis Bec that used a specific kind of octopus to bring up issues present in "abysmal human".

Keywords: Visual Arts. Contemporary Drawing. Lowbrow Art. Pop Surrealism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Rafael Coutinho, Máscara, 2012, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.	25
Figura 2 – Rafael Coutinho, Vestimenta, 2013, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.....	30
Figura 3 – Rafael Coutinho, Vestimenta II, 2014, grafite e aquarela sobre papel, 42 x 59,4 cm.	31
Figura 4 – Katsushika Hokusai, O Sonho da Mulher do Pescador, 1814, xilogravura, 19 x 27 cm.	34
Figura 5 – Rafael Coutinho, Mordaça, 2012, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.	38
Figura 6 – Rafael Coutinho, Adereço, 2012, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.	42
Figura 7 – Rafael Coutinho, Cachecol, 2012, grafite e sobre papel, 42 x 59,4 cm.	47
Figura 8 – Rafael Coutinho, Máscara III, 2012, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.....	51
Figura 9 – Rafael Coutinho, Mochila, 2012, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.	52
Figura 10 – Rafael Coutinho, Mochila II, 2013, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.....	56
Figura 11 – Rafael Coutinho, Boina, 2012, grafite, acrílica e colagem sobre papel, 42 x 59,4 cm.	58

Figura 12 – Capacete samurai contendo a forma de um polvo. Século XVIII, Japão.	60
Figura 13 – Rafael Coutinho, Bolsa, 2012, grafite, acrílica e colagem sobre papel, 42 x 59,4 cm.	63
Figura 14 – Rafael Coutinho, Bolsa II, 2013, grafite, acrílica e colagem sobre papel, 42 x 59,4 cm.	66
Figura 15 – Rafael Coutinho, Máscara IV, 2014, grafite e aquarela sobre papel, 42 x 59,4 cm.	68
Figura 16 – Rafael Coutinho, Máscara II, 2012, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.	69
Figura 17 – Rafael Coutinho, Ombreira, 2013, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.	70
Figura 18 – Rat Fink, por Ed Roth, meados dos anos de 1960.	72
Figura 19 – Rafael Coutinho, Inversão, 2006, aquarela e grafite sobre papel, 42 x 21 cm.	76
Figura 20 – Francisco de Goya e Lucientes, Lok How Solemn They Are! (Caprichos, no. 63: Miren que grabes!), 1796-1797, água-tinta, 21,5 x 15,0 cm.	78
Figura 21 – Rafael Coutinho, Coelho cobrando o aluguel, 2006, aquarela e grafite sobre papel, 42 x 59,4 cm.	79
Figura 22 – Rafael Coutinho, Casaco de pele, 2010, guache e pastel oleoso sobre papel, 21 x 29,7 cm.	80
Figura 23 – Rafael Coutinho, Barba, 2012, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.	85

Figura 24 – Rafael Coutinho, Barba II, 2014, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.....	86
Figura 25 – Rafael Coutinho, Braços, 2012, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.	89
Figura 26 – Rafael Coutinho, Braços II, 2014, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.....	93
Figura 27 – Rafael Coutinho, Bolsa III, 2013, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.....	98
Figura 28 – Rafael Coutinho, Bolsa IV, 2014, grafite e aquarela sobre papel, 42 x 59,4 cm.....	99
Figura 29 – Rafael Coutinho, Striped I, 2015, grafite e aquarela sobre papel, 21 x 29,5 cm.....	109
Figura 30 – Rafael Coutinho, Striped II, 2015, grafite e aquarela sobre papel, 21 x 29,5 cm.....	112
Figura 31 – Rafael Coutinho, Striped III, 2015, grafite e aquarela sobre papel, 21 x 29,5 cm.....	114
Figura 32 – Rafael Coutinho, Striped IV 2015, grafite e aquarela sobre papel, 21 x 29,5 cm.....	116
Figura 33 – Rafael Coutinho, Striped V, 2015, grafite e aquarela sobre papel, 21 x 29,5 cm.....	118
Figura 34 – Rafael Coutinho, Striped VI, 2016, grafite e aquarela sobre papel, 21 x 29,5 cm.....	121
Figura 35 – Salvador Dalí, Medusa da série Mitologia, 1963, ponta seca, 76 x 56 cm.	122

Figura 36 – Katsukawa Shunshō, Abalone Fishergirl with an Octopus, c.1773-1774, gravura, 25,08 x 19,05 cm.....	124
Figura 37 – Katsukawa Shunshō, Chiyo-dameshi, c. 1786, gravura.	124
Figura 38 – Yanagawa Shigenobu, Suetsumuhana (A Dyer's Saffron), c. 1830, gravura.	125
Figura 39 – Masami Teraoka, New Wave Series, Sarah and Writhing Octopus, 1992, aquarela sobre papel, 57,8 x 76,2 cm.	126
Figura 40 – Daikichi Amano, sem título, fotografia, s/d.....	127
Figura 41 – Rafael Coutinho, Striped VII, 2016, grafite e aquarela sobre papel, 21 x 29,5 cm.....	129
Figura 42 – Rafael Coutinho, Striped VIII, 2016, grafite e aquarela sobre papel, 21 x 29,5 cm.	132
Figura 43 – Rafael Coutinho, Striped IX, 2016, grafite e aquarela sobre papel, 21 x 29,5 cm.....	133
Figura 44 – Rafael Coutinho, estudos iniciais da série, 2010, grafite sobre papel.	140
Figura 45 – Rafael Coutinho, esboço do desenho “Máscara”, 2010, grafite sobre papel.....	140
Figura 46 – Rafael Coutinho, esboço do desenho “Mochila”, 2010, grafite sobre papel.....	141
Figura 47 – Rafael Coutinho, esboço para do desenho “Cachecol”, 2012, grafite sobre papel.....	141

Figura 48 – Rafael Coutinho, esboço do desenho “Mordaça”, 2012, grafite sobre papel.....142

Figura 49 – Rafael Coutinho, esboço do desenho “Adereço”, 2012, grafite sobre papel.....142

Figura 50 – Rafael Coutinho, esboço do desenho “Máscara III”, 2012, grafite sobre papel.....143

Figura 51 – Rafael Coutinho, esboço do desenho “Bolsa II”, 2012, grafite sobre papel.....143

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	16
2. SIMBIOSE HOMOCEPHALOPODA	20
2.1. Corpos Insurgentes	21
2.2. Corpos Parasitais	82
3. CORPOS STRIPED	105
4. CONCLUSÃO	134
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	137
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR	139
APÊNDICE	140

1. INTRODUÇÃO

Essa dissertação “Estratégias de um Desenho nas Mitopoéticas do Homocephalopoda” - inserida no PPGAV e na linha de pesquisa em “Poéticas Visuais e Processos de Criação” - tem como objeto de pesquisa minha produção visual, situada no período de 2012 a 2016. Ela abrange trinta (30) desenhos sob conceitos apresentados à luz de desenhos contemporâneos, os quais figuram a imanência do polvo junto ao corpo humano, estabelecendo-se uma relação simbiótica que instiga um diálogo sobre os desejos reprimidos em dicotomia às homologações estabelecidas pela sociedade.

Como pesquisador-artista estabeleci uma reflexão sobre essa produção ao munir-me de referenciais teóricos, além de traçar um paralelo com alguns movimentos presentes na história da arte, a saber: o surrealismo com Giulio Carlo Argan (1992) e Renato de Fusco (1988); as tendências neoexpressionistas, a partir de Klaus Honnert (1992) e Edward Lucie-Smith (2006) e a expansão da arte para as ruas pelos textos de Michael Archer (2001).

Evidencio características onírica e insólita, presentes nas aspirações surrealistas e na convergência contemporânea intitulada Arte Lowbrow ou Surrealismo Pop, às quais absorvem diversificados elementos presentes na cultura de massa que influenciaram minha produção, a saber: o universo das histórias em quadrinhos, as ilustrações, os filmes, as animações e enfim, uma gama de maneiras provenientes da contracultura, que se harmonizam através de um *mashup*.

A metodologia utilizada na composição dos textos, fundamentalmente acerca das análises sobre os meus desenhos, parte dos estudos do campo da semiótica, em que se estabelece o conceito triádico entre forma, contexto e significado, criado por Charles Sanders Peirce (1998), porém o uso desta construção textual não ocorre de forma explícita durante as análises, mas se dá de maneira oculta.

No âmbito da análise da forma e sua percepção, parto dos estudos proporcionados por Rudolf Arnheim, que para criar seu livro “Arte e percepção visual, uma psicologia da visão criadora” (2011) partiu da Gestalt, uma teoria da percepção visual baseada na psicologia da forma. Outra referência importante dessa análise advém dos estudos realizados por Donis A. Dondis em “Sintaxe da

linguagem visual” (1997) e pela artista brasileira Fayga P. Ostrower, sobretudo no livro “Universos da Arte” (1983).

Para elucidar questões relativas ao significado recorri às funções da linguagem, expressas por Roman Jakobson no livro “Linguística e Comunicação”. (1973). Algumas das funções da linguagem contidas nas imagens de minha produção, pelo próprio teor que elas carregam, podemos estudá-las, por exemplo: como função fática, por conta da própria textura visual proporcionada pelo desenho e, função poética, onde a mensagem possui o enfoque nela mesma, estando permeada de outras funções, dentre elas a emotiva.

Através dessas análises foi possível estabelecer metáforas, metonímias, sinédoques, prosopopeias e outras figuras de linguagem, provenientes da linguística, que remetem aos significados que permeiam a produção dos desenhos. Aristóteles aborda sobre o emprego metafórico em Arte Poética no livro “A Poética Clássica” (2013, p. 42).

Como referência aos métodos estudados sobre o processo de criação considere os conceitos de associação, tanto de Abraham Moles (1987), como o de Julio Plaza (2003).

Estabeleci a divisão dessa dissertação em dois principais capítulos, a saber, **Simbiose Homocephalopoda** e **Corpos Striped**.

No capítulo **2. Simbiose Homocephalopoda** apresento vinte e um (21) desenhos, analisados e baseados nos conceitos estabelecidos, os quais estão categorizados em dois subcapítulos: no subcapítulo 2.1. Corpos Insurgentes e em 2.2. Corpos Parasitais. O capítulo **3. Corpos Striped** é composto por nove (9) desenhos analisados sob a mesma ótica conceitual, já que se trata também de uma conexão entre a condição humana e o cefalópode, porém tem como foco a feminilidade e a ocultação da sua identidade.

Em 2.1 Corpos Insurgentes a figura do polvo aparece como ameaça nos desenhos, envolto sobre o corpo humano. Dessa maneira, se estabelece uma relação metafórica, na qual o polvo assume o lugar do desejo sobre a psique humana. Nesse sentido, cito Gaston Bachelard (1988) ao adentrar nos contrastes existentes entre sonho, fantasia e suas implicações sobre a relação do homem com as coisas (objetos) e o próprio corpo.

O sonho e a fantasia são questões ligadas ao inconsciente, referenciados no surrealismo. Foi o movimento artístico que buscou representá-los na arte, com toda a sua potência imagética, como apresenta Renato de Fusco no terceiro capítulo “A linha do onírico”, no seu livro “História da Arte Contemporânea” (1988, p. 175).

De igual modo, me utilizei da psicanálise, a partir dos estudos de Sigmund Freud (1996) e Carl G. Jung (2008).

Toda essa gama onírica surrealista desemboca na contemporaneidade, para uma arte que tem, como uma das principais características, a livre associação de imagens, provenientes das mais diversas correntes que emergem da contracultura e das mídias de massa, conferindo um tom característico ao estilo, de maneira que a arte Lowbrow seja também conhecida como Surrealismo Pop, de acordo com os textos reunidos por Kirsten Anderson, Robert Williams, Carlo McCormick e Larry Reid no livro “Pop Surrealism: the rise of Underground Art” (2004).

No subcapítulo 2.2 Corpos Parasitais, a relação corpo-animal se abre para uma experiência mutagênica, na qual homem e polvo se fundem, como quando um parasita se une ao seu hospedeiro. O amálgama também é representado pela fusão objeto-animal como metáfora para as relações de domínio do objeto sobre o ser humano. Reforço o conceito acerca da figuração do monstro e suas implicações na representação contemporânea. Tal configuração monstruosa é amplamente abordada sob a óptica contemporânea de Omar Calabrese (1987).

Outra contribuição, valiosa para a pesquisa, foram os escritos de Vilém Flusser, em parceria com Louis Bec¹, que tratam de uma espécie bem particular de polvo, conhecida por *Vampyroteuthis infernalis*, cujo título do livro é homônimo. Tal criatura abissal serve como ponto de reflexão sobre a humanidade e seus anseios. Em suma, através desses autores procuro trazer à tona questões presentes no abismo humano e realizar os desdobramentos dessas questões que emergem da inconsciência, que nos é apresentada misteriosamente profunda e cheias de meandros tentaculares.

No terceiro e último capítulo **3. Corpos Striped** apresento figuras que também sofrem a insurgência do polvo sobre o corpo, porém todas elas são

¹ Biólogo “[...] e artista. Ficou conhecido por seus projetos que contemplam a extensão da evolução biológica atual simulando novas formas de vida. [...] estuda novas formas da comunicação zoomórfica entre as espécies artificiais e naturais.” (FLUSSER; BEC, 2011, p. 141).

femininas e estão diferenciadas também pela mácula negra sobre seus rostos que ocultam suas face, dificultando o reconhecimento de sua identidade.

O processo de ocultamento é intencional, mas dá-se a impressão de vandalismo, que metaforicamente demonstra um tipo de agressão à própria obra, mas mais do que isso, à própria figura representada. Ressalto também que o polvo assume o lugar sobre a cabeça das figuras, assume o cabelo como substituto equivalente, em que as mechas se convertem em tentáculos, numa associação quase que direta à personagem mitológica denominada medusa, que desagua a sua fúria tendo sua origem na rejeição. As “medusas contemporâneas” continuam desprezadas e desprezíveis, porém sem identidade. Se anteriormente os que a contemplavam petrificavam-se, os que hoje a veem não ficam exatamente petrificados, mas maculados pelo encontro com essas, que outrora tiveram um embate com a criatura, a qual num processo de simbiose, não as rejeitou.

Portanto espero oferecer ao leitor uma reflexão por parte de um pesquisador-artista sobre o seu próprio trabalho. Logo abaixo, para melhor compreensão é possível visualizar o início de cada capítulo e subcapítulo contendo uma panorâmica dos desenhos em tamanho reduzido.

É importante que o leitor se abra, ou melhor, mergulhe abissalmente numa experiência na qual a linguagem metafórica se faz sempre presente ao denunciar o seu próprio “eu”.

2. SIMBIOSE HOMOCEPHALOPODA

O termo simbiose², oriundo da biologia, é uma inter-relação entre organismos de espécies diferentes, implicando assim em uma relação interespecífica. Desse modo, através dos meus desenhos, proponho metaforicamente essa relação entre a espécie humana (*homo*) e a classe dos Cephalopoda³, mais especificamente o polvo, originando assim o termo subsequente hibridizado: Homocephalopoda.

Tendo em vista tal hibridismo, o utilizo como translação para a minha produção em desenho, que é o objeto de estudo dessa dissertação. Este capítulo consiste em vinte e um (21) desenhos realizados entre 2012 e 2014, os quais foram categorizados por aproximações, ou seja, de acordo com as semelhanças entre si, que estarão contextualizadas nos próximos parágrafos. Deste modo, os agrupamentos definidos neste processo geraram os subcapítulos **2.1 Corpos Insurgentes** e **2.2 Corpos Parasitais**.

No subcapítulo **2.1 Corpos Insurgentes** os desenhos apresentam a junção do corpo humano com o corpo do polvo em uma relação inóspita: denotam um polvo que se ergue de seu habitat, insurgindo do abismo como uma ameaça à estrutura corpórea e mental humana, procurando extrair os recursos vitais do corpo humano até atingir sua palidez, e desemboca no subcapítulo **2.2 Corpos Parasitais** em que os desenhos apresentam um maior nível de aproximação entre o homem e o polvo. O cefalópode é ratificado na condição de parasita e, sendo assim, pode angariar para si benefícios ao fundir-se ao corpo do homem.

Assim, há um processo no qual primeiramente o cefalópode assume uma postura dominadora e, num segundo estágio, demonstra-se integralizado ao corpo humano, como resultado de um amalgamento ao gerar corpos hibridizados ou, ainda, mutagênicos, de forma que *a posteriori* seja irreversível a separação desses corpos.

² A simbiose, criada por Heinrich Anton De Bary em 1879, é caracterizada pela associação entre dois ou mais organismos de espécies diferentes, a qual pode ser permanente ou de longa duração. Os organismos envolvidos na simbiose podem sofrer benefícios ou prejuízos e, ainda, simplesmente não serem afetados durante a associação. (DE BARY *apud* PARACER; AHMADJIAN, 2000, p. 6, tradução nossa).

³ “[...] a classe dos Cephalopoda reúne animais cujos pés se confundem com as cabeças.” (FLUSSER; BEC, 2011, p. 15). A esta classe pertencem os polvos, as lulas e as sépias. Cefalópodes constituem a classe dos moluscos marinhos, como os polvos, as lulas e as sépias. A etimologia da classe *Cephalopoda* se dá na junção das palavras gregas *kephale* (cabeça) e *podos* (pé).

2.1. Corpos Insurgentes

Antes de adentrar aos pormenores de cada obra, apresento um panorama de quinze (15) desenhos reduzidos que compõem este subcapítulo, os quais serão apresentados de forma ampliada logo na sequência.

Obras que integram **2.1 Corpos Insurgentes** em tamanho reduzido:



Fig. 1 - Máscara, 2012.

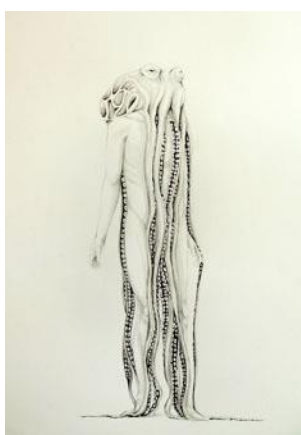


Fig. 2 - Vestimenta, 2013.



Fig. 3 - Vestimenta II, 2014.



Fig. 5 - Mordança, 2012.



Fig. 6 - Adereço, 2012.



Fig. 7 - Cachecol, 2012.



Fig. 8 - Máscara III, 2012.



Fig. 9 - Mochila, 2012.



Fig. 10 - Mochila II, 2013.



Fig. 11 - Boina, 2012.



Fig. 13 - Bolsa, 2012.



Fig. 14 - Bolsa II, 2013.



Fig. 15 - Máscara IV, 2014.



Fig. 16 - Máscara II, 2012.



Fig. 17 - Ombreira, 2013.

Insurgente é a qualidade de algo ou alguém que se levanta de maneira oposta a outrem. Este subcapítulo *Corpos Insurgentes*, como citado acima, apresenta esses desenhos que provêm da relação inóspita entre o corpo humano e o corpo do polvo. Inóspito tanto para o animal quanto para o homem: o polvo insurge de seu habitat e parte para um território que lhe é desconhecido. E assim, deslocado, realoca-se sobre o corpo humano. De igual modo, o polvo é um território hostil para o homem ao trazer prejuízo para a sua existência.

Enquanto ser insurgente, o polvo dá início na sua investida ao tomar o corpo humano sob o aspecto de objeto - um segundo habitat - em sua configuração formal e é reforçado pelos títulos dos desenhos os quais levam o nome de algum utilitário, como por exemplo, mochila, bolsa e máscara. Assim, irônica e metaforicamente o animal se aloja sob o pretexto de ser um objeto, o que lhe permite permanecer no corpo humano e alojar-se sem sofrer resistência. Dessa maneira, o polvo configura algo que ele não é ao fazer uso de sua camuflagem, o que é muito comum e eficaz a este animal.

Portanto fica claro que os corpos insurgentes são figurados pelo polvo. Sua missão é se envolver e se misturar com uma propulsão contumaz. Quando menciono as palavras “envolver” e “misturar” trago essas ações pensando no modo como o polvo age. É de seu feitio envolver suas presas ao utilizar sua notável flexibilidade, além de se misturar ao ambiente quando faz uso de seu mimetismo incomparável. Por esta razão as temáticas das obras fazem menção a objetos transmutados na figuração do polvo, ou seja, a criatura é coisificada e sobreposta ao corpo humano como uma espécie de um componente utilitário, porém dotado de um automatismo.

Jean Baudrillard (1969, p. 128) esclarece que, uma das compreensões acerca de um objeto automatizado reside no fato de que os simbolismos presentes em suas funções primárias são substituídos por “funções superestruturais”, ou seja, o homem projeta a imagem do seu corpo, sua consciência, seu poder de controle e sua individualidade sobre esse tipo de objeto. Desta maneira, Baudrillard ainda propõe que o automatismo gera uma transcendência da função do objeto, que em suma é uma “superfuncionalidade”. Esse pensamento desemboca na ideia de que as reais funcionalidades do objeto são mascaradas e aspiram uma “[...] supersignificação do homem na sua essência formal e em seus desejos inconscientes [...]” (BAUDRILLARD, 1969, p. 128-129, tradução nossa).

O polvo é este objeto autônomo, projetado pelos desejos humanos, reflexo imagético emergido da irracionalidade da inconsciência para a formação de um mundo “esquizofuncional” (BAUDRILLARD, 1969, p. 129, tradução nossa), no qual reverberam as obsessões humanas ao cultuar os objetos sob a estima da supervalorização do tecnicismo em detrimento de sua real funcionalidade.

Sendo assim, pela atuação desse “formalismo gratuito”, os objetos manufaturados nos desenhos se convertem em uma criatura dominante sobre a figura humana, tal qual um parasita prestes a se alojar sobre seu hospedeiro. Neste tipo de relação vê-se um benefício unilateral por parte do cefalópode, que utiliza seus tentáculos como fios de comando sobre uma marionete. A criatura/polvo é o agente sugador, que reprime, enforca, amordaça, asfixia, estrangula, afoga, cega e, enfim, assume o controle sobre os juízos de valores e ações do indivíduo.



Figura 1 - Rafael Coutinho, Máscara, 2012, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.

Há pouco fiz menção ao mascaramento me referindo ao desvio técnico dos objetos, como propôs Baudrillard. É nesse intuito que o desenho Máscara (fig.1) expõe seus desejos inconscientes. Não é por uma casualidade que o polvo emerge sobre a cabeça, que é a fonte das aspirações humanas. A máscara tem por objetivo velar a real identidade de quem se coloca sob ela. É uma proteção contra o julgamento. É uma permissão concedida para que sejam tomadas decisões geradas pelos ímpetos que emergem dos abismos da irracionalidade, sem que o indivíduo se preocupe com as possíveis retaliações que o acometeram, justamente por estar, de alguma forma, protegido. A figura humana, passiva a qualquer ação, aceita tal sobreposição sobre as narinas e boca, de modo que a criatura supre a falta de ar, tal qual uma máscara de oxigênio.

A característica invertebrada do polvo permite que ele se adapte e se incorpore facilmente a qualquer superfície: infla-se, contrai-se, contorce-se, de modo que sua informidade e instabilidade proporcionem múltiplas configurações. É essa característica fluida que permite uma relação simbiótica entre os dois seres. Cabe aqui ressaltar que a figura do polvo possui sim uma forma, porém o emprego do termo “informalidade” será mais bem trabalhado adiante, no que diz respeito às múltiplas configurações formais que o monstro contemporâneo pode assumir.

Os tentáculos, como ganchos, envolvem-se em contorções, reconhecendo a superfície em que estão aderidos. É uma relação íntima, permissiva e contrastante, no que diz respeito aos gêneros representados.

A figura humana encontra-se imóvel e menos flexível, referenciando até mesmo os cânones da arte clássica, em relação à representação corporal: traços limpos, porém em alguns pontos esmaecidos, sutileza na aplicação do sombreado, pureza e clareza através das áreas iluminadas, semelhante a alguém que foi marmorizado, ao passo que a criatura apresenta-se dinâmica em sua ferocidade. Ela está evidenciada por um volume grotesco de cavidades e elevações enleadas, aparentando rugosidade e, conseqüentemente, asquerosidade em contraposição à pele alva e sem mácula do homem.

Essas elevações se assemelham a um labirinto de caminhos tortuosos, e desconhecidos, dotados de uma organicidade dinâmica, como se estivéssemos trilhando as entranhas do nosso próprio cérebro.

Deste modo, beleza e feiura, ordem e caos coexistem neste disparate. De um lado a criatura emerge de um lugar, mas permanece camuflada sob a poética de

se estabilizar como objeto sobre o corpo humano. De outro, o homem contemporâneo, em um esmaecimento iminente, se permite ser dominado pela representatividade das ações provenientes do inconsciente, os quais são carregados de simbolismos que pode vir a ser um reflexo distorcido de um tempo mais remoto.

Nas culturas primitivas são comuns as associações entre homens e animais, que vão para além do mundo natural. Na visão de muitas delas, o homem possui uma relação de interdependência tamanha, que ele próprio assume a identidade de um animal, despertando um lado “adormecido”. Em certas tribos não somente a máscara, mas uma vestimenta que recai sobre o corpo atribui ao ser tribal virtudes intrínsecas do animal representado, como sua força e habilidades. O fato de o homem apresentar-se parcialmente nu no desenho, liga-o a esse estado primeiro, em que a roupa, proveniente da costura industrial, é supérflua.

Assim, como o homem primitivo tem a necessidade de conectar-se em simbiose com algo que lhe proporcione maior pujança, o homem contemporâneo tende a se conectar a determinados objetos e atribuir-lhes algum sentido que não seja apenas o da funcionalidade, mas que lhe confira algum tipo de poder, como é o caso status na sociedade no modelo capitalista. Como será abordado no subcapítulo seguinte, o objeto deixará de ser um aparato justaposto ao corpo para tornar-se algo integralizado a ele.

Por isso, quando proponho um diálogo com a necessidade primitiva, canalizada em forma de objeto de encontro ao homem contemporâneo, conseqüentemente o homem é iludido pelo abraço tentacular que se transforma em sufocamento, dando ensejo para o supérfluo. É o homem sendo traído e dominado pelos seus desejos inconscientes, na qual o mundo das ideias é abdicado pelo mundo dos sentidos.

Os prejuízos causados pelo polvo se constituem em eufemismo para designar essas reais ações do cefalópode sobre o hospedeiro, que o toma à força pelos tentáculos, semelhantemente a correntes que escravizam. É o monstro que controla a liberdade: com seus tentáculos delimita os movimentos do homem e com seus olhos sobressalentes vigia as suas ações. Todavia, em alguns desenhos – Vestimenta, Vestimenta II, Máscara III, Boina e Máscara II (figs. 2, 3, 8, 11 e 16) – notam-se os olhos da criatura, sobrepostos aos olhos humanos como substitutos

equivalentes. É o olho ao *modus operandi* do *Big Brother* de George Orwell⁴, que vigia cada passo da sociedade contemporânea, contudo mais do que isso: vê e decide por ela seguindo a potencialidade retroalimentar do inconsciente.

A partir dessa premissa apresento a obra “Vestimenta” (fig. 2), na qual se evidencia o prolongamento da máscara sobre o corpo. Nota-se que a proporção do polvo é maior e já não há mais um esforço por parte dele em escalar e em se mover sobre a superfície do corpo humano, como ocorre em “Máscara” (fig.1). Em “Vestimenta” a cabeça do polvo ainda serve de máscara, porém deixa o rosto humano completamente coberto e o corpo parcialmente à mostra. Dentro da cultura primitiva, com o passar do tempo, observou-se a tendência de certas tribos sintetizarem a vestimenta para a cabeça, porém ao que tudo indica, sem alternância de significado.

Contudo, visualmente a diferença é amplamente distinta. Algo latente e, talvez inconsciencioso na minha produção, é a semelhança da cabeça do polvo com o saco escrotal bem como a presença do falo masculino, e nesse caso, a multiplicidade do órgão, se considerarmos os oito tentáculos como projeção metafórica para tal. Ao remeter os desenhos às questões de status e poder, igualmente, é inconcebível não relacionar aspectos sexuais provenientes das significâncias implicadas na figura do polvo. O aumento da virilidade e a fantasia, a fim de satisfazer a parceira em diferentes níveis, simultaneamente, deve fazer parte de um inconsciente coletivo masculino.

No desenho Vestimenta (fig. 2) metade dos tentáculos sobrepõe-se à região da genitália, transformando o corpo todo do homem em um grande órgão sexual, imponente e revestido de uma “entidade” que o eleva a esse patamar de satisfação.

De acordo com Carl G. Jung (2008), os povos primitivos falam dessa ligação homem-animal como *bush soul* (alma do mato). O homem contemporâneo mesmo vivendo na concretude das grandes metrópoles parece remontar alguns “padrões místicos”, evidenciados também pela arte, de modo que existe uma necessidade do homem requerer um contato com as questões primitivas, numa

⁴ Referência ao romance “1984” do jornalista, crítico e romancista George Orwell, pseudônimo de Eric Arthur Blair (1903-1950).

tentativa de autoconhecimento e submissão à natureza, como uma força a ser temida e detentora de poderes ocultos.

Marta Luiza Strambi, em seu artigo “Entre cérebros”, remete a essa busca interna do primitivo. As obras Intituladas “Entre cérebros I e II”, de 2010, tratam-se de cérebros de terra que brotam de ramos da planta *pilea microphylla* ou brilhantina.

A volta ao corpo interno em minha produção justifica-se pelo relacionamento do pensamento e da fisicalidade da mente, que caminha em relação às origens, uma busca que procura estabelecer o lugar de onde tudo parte. “Entre cérebros” porque na materialidade arrisco a conexão com o mundo invasivo e contundente na tentativa de diálogo, entre as formas e formatos. (STRAMBI, 2011, p. 4145).

Nosso modo de vida nesse solo duro e com menos espaço, torna-se cada vez mais difícil sobressair-se e, simultaneamente, estabelecer raízes com a nossa forma mais primitiva.

Entretanto, apesar de possivelmente haver um reflexo distorcido dessa herança remota, incidindo sobre a sociedade contemporânea, não me detenho estritamente aos valores tribais, mas aos desdobramentos dessa parcela de conhecimento, representada nos meus desenhos, pois eles dizem respeito à condição humana atual sob a influência de algo aterrorizante e danoso.

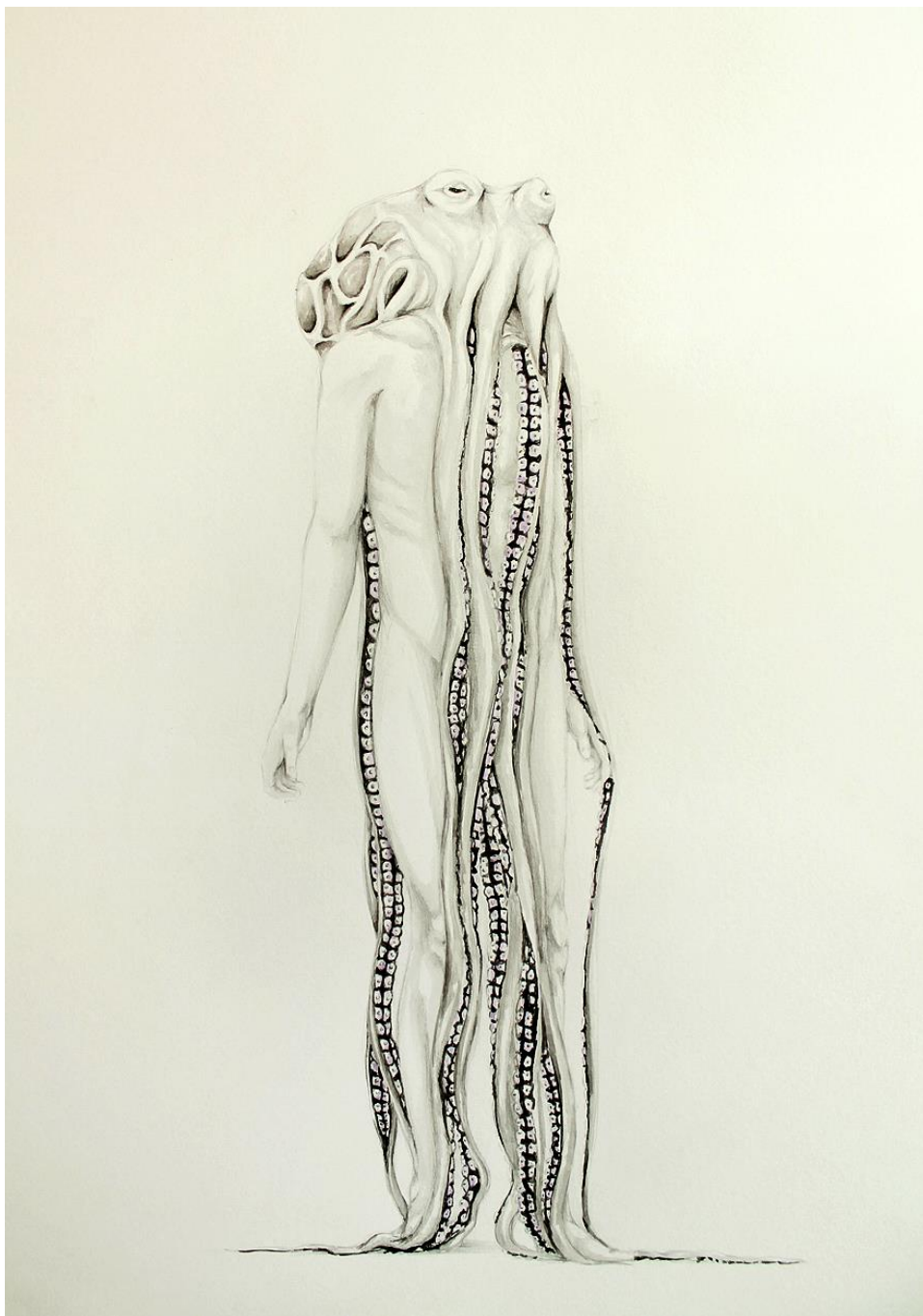


Figura 2 – Rafael Coutinho, Vestimenta, 2013, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.



Figura 3 – Rafael Coutinho, Vestimenta II, 2014, grafite e aquarela sobre papel, 42 x 59,4 cm.

O desenho “Vestimenta II” (fig. 3) também denota o caimento do polvo sobre o corpo humano, mas neste caso em uma mulher. Ao emergir do abismo a forma gelatinosa da criatura se estabiliza, utilizando a cavidade sob sua cabeça e pelos meandros tentaculares envoltos ao corpo. Como ocorre em “Vestimenta” os olhos da criatura assumem o papel dos olhos humanos sobre a cabeça. Explicitamente a mulher está à mercê da criatura. De forma mais sensualizada e sintetizada os tentáculos trançados se permitem revelar um torso levemente inclinado e nu, envolvido de forma voluptuosa. A cabeça do polvo não oculta a cabeça feminina por inteiro. Revela o hemisfério inferior do rosto e, por conseguinte, sua expressão de relaxamento e prazer por meio dos lábios entreabertos, reforçada pela mão que repousa sobre o quadril, ao mesmo tempo parece apertá-lo.

A mulher se contorce comedidamente em prazer. Os tentáculos são elementos sedutores e esguios e percorrem a pele em um viscoso e envolvente atrito. O polvo surge como uma criatura que satisfaz a figura da mulher em prazer. Ambas as figuras de aspecto monocromático remontam uma aparição envolvente, quase que letárgica. Em outras palavras: um devaneio. Esse elemento fantasmático está presente em toda a produção.

O cefalópode possui uma forma extremamente dinâmica e versátil, possuindo uma configuração potencialmente variável em seu aspecto formal. Essa variação instável não se restringe apenas ao aspecto formal do cefalópode: dependendo da espécie tal instabilidade se estende também à sua coloração e textura, às quais são mutáveis com extrema rapidez. Portanto a escolha desse animal para figurar os meus desenhos vêm de encontro com as facetas amplamente dinâmicas que remontam a representação do monstro contemporâneo.

Dessa maneira, sob o reconhecimento das formas instáveis, aproprio-me do conceito das formas informes, que se constitui nas várias combinações possíveis, ou seja, a “[...] forma informe, em resumo, *provoca* bimodalidade de comportamentos [...]” (CALABRESE, 1987, p. 114, grifo do autor).

Esse mesmo conceito também pode ser aplicado a qualquer tipo de sociedade. Omar Calabrese referencia as mutações da criatura que protagoniza o filme *A Coisa*, dirigido por John Carpenter, quando ela assume através da mimese a forma que deseja, a fim de transformar-se em qualquer ser, em “[...] uma massa

amorfa num estado de transformação e de metamorfoses.” (CALABRESE, 1987, p. 109). E ainda acrescenta:

Também do ponto de vista figurativo a informidade da coisa produz um fenômeno de suspensão e de neutralização, desde o momento em que não se trata nem de um ser conforme, nem de um ser disforme. [...] Do ponto de vista ético: a coisa não é classificada nem de boa, nem de má [...]. (CALABRESE, 1987, p. 111).

De modo a enriquecer a análise sobre a ação do polvo sobre o corpo humano referencio historicamente a forma narrativa e figurativa a um gênero de gravura japonesa (*ukiyo-e*) nomeado *shunga-e*, no qual se exalta o erotismo, como se pode observar na obra “O Sonho da Mulher do Pescador” (fig. 4) de Katsushika Hokusai (1760 – 1849). Hokusai, através de suas gravuras, talvez seja o artista oriental que mais exerceu influência sobre os artistas ocidentais, sobretudo os europeus do início do século XX, como Claude Monet, Van Gogh e Toulouse Lautrec.

Igualmente, Hokusai também recebeu forte influência das pinturas europeias, sobretudo das holandesas e francesas, reproduzidas como gravuras que embalavam as mercadorias que transitavam entre os dois hemisférios. Essas reproduções de pinturas europeias do início do século XVIII trouxeram à obra de Hokusai um acréscimo nos campos da perspectiva e do sombreamento. Mas, uma das maiores contribuições de Hokusai, está no fato dele estar diretamente associado à criação do mangá, conforme afirma Sonia Bibe Luyten (2000, p. 45).

Ainda, de acordo com a autora a palavra mangá se origina da representação irreverente, caricatural e fantasiosa, tendo como inspiração as pessoas de características incomuns, a personificação dos animais e a própria natureza. Como abordado anteriormente, um dos estilos de grande influência sobre a estética Lowbrow se dá pela presença destas características irreverentes.

A relação que o povo japonês possui com o mar se apresenta de forma intensa nas diversas modalidades culturais. O país, por ser uma ilha, favorece essa relação com a biodiversidade marinha, incluindo principalmente o cardápio culinário e a cultura como um todo. O Mar do Japão e o Oceano Pacífico, assim como o Mar

Mediterrâneo para os minoicos, além de ser fonte de vida e provisão, se permitem abrir para o desconhecido e misterioso mundo abismal.

Cito os minoicos por se apresentarem como um dos primeiros povos a representar imgeticamente o polvo em seus utensílios, todavia sem a relação direta com a figura humana. A carga simbólica presente na figuração do polvo, em diversos momentos históricos e culturais, pode aludir a vários significados, mas podemos extrair semelhanças pela forma como se apresenta: monstruosamente ameaçador e de grande proporção.

Nota-se que na obra de Hokusai existe um erotismo que evidencia a relação sexual por parte de duas criaturas, enquanto “Vestimenta II” (fig. 3) apresenta uma relação de característica menos erótica e mais sensual, a partir de uma criatura apenas.



Figura 4 – Katsushika Hokusai, O Sonho da Mulher do Pescador, 1814, xilogravura, 19 x 27 cm.

Fonte: disponível em < <http://www.wikiart.org/pt/katsushika-hokusai#supersized-ukiyo-e-223528>>.

O fotógrafo japonês contemporâneo Daikichi Amano aplica frequentemente em suas composições a relação epidérmica viscosa de diversos

seres, dentre eles o polvo, sobre o corpo humano. A relação com os animais marinhos e o erotismo grotesco, principalmente dos tentáculos, metaforicamente ocupando o lugar do falo, de certo modo remete ao pictórico de Hokusai ao plano natural. São representações que partem do natural, das referências que nos cercam de forma consciente, porém com uma carga expressiva e simbólica, dando vasão às questões subjetivas e inconscientes.

O inconsciente opera de forma onírica, produzindo ideias que abrem precedentes para uma necessidade de exteriorização e, de que outra forma senão por meio das representações imagéticas? De acordo com Renato de Fusco:

[...] a linha do onírico assume uma posição radicalmente nova e diversa: não tende para a expressão nem para a configuração, mas para a "revelação".

Essa revelação comporta, porém, a representação: a linha do onírico confere grande importância ao conteúdo, é intelectualista, predominantemente representativa e, por conseguinte, necessariamente figurativa. Mais, como se volta para o sonho, a memória, o imaginário, nas suas obras essa representação será tanto mais precisa - até o limite da oleografia - quanto mais desusado, imprevisto e irreal for o inquietante mundo representado. (FUSCO, 1988, p. 175).

Este inconsciente, operando involuntariamente, passa para o nível da consciência, o qual será capaz de organizar o conteúdo no plano visual, servindo-se do deslocamento de objetos, da metamorfose ou de outras situações absurdas. Exatamente como ocorre nos sonhos. O surrealismo preocupou-se essencialmente na compreensão do inconsciente através dos avanços obtidos da psicanálise. Este estranhamento de caráter psicológico, proveniente em grande parte dos sonhos, foi estudado exaustivamente e, principalmente, pelo fundador da psicanálise Sigmund Freud, como elucida Herschel B. Chipp (1996, p. 374-375).

Jung também presou por teorizar as implicações do inconsciente sobre o consciente, todavia se debruçando nos símbolos gerados pela coletividade – pressupõe-se que essa produção tenha sua origem na invenção da escrita, ou seja, desde o início do pensamento simbólico, conforme o próprio Jung (2008, p. 22) certifica em seu capítulo “Chegando ao inconsciente”, no livro “O homem e seus símbolos”.

Levando isso em conta, o questionamento que faço é: que relevância há para as questões fantasiosas e até mesmo “primitivas” que emergem na arte contemporânea? Somando-se estas variáveis a uma produção impregnada de referências midiáticas, calcadas na materialidade do consumismo, seria esta manifestação artística uma maneira de expor os contrassensos presentes nas questões complexas que emergem na contemporaneidade? Reafirmo esta hipótese lembrando que o consumo desenfreado e as aspirações capitalistas colocaram as pessoas num estado cauterizado, em que a catarse permanece adormecida durante o dia, impedindo-nos de devanear.

Os devaneios são provenientes da lucidez do dia e nos servem de repouso frente aos sonhos noturnos, que por sua vez raramente nos trazem algum tipo de repouso na alma. O controle do repouso noturno não nos pertence. É nesse momento que emergem os monstros os quais trazem conflitos, apresentando-nos um “albergue de fantasmas” provindos do “fundo de abismos”, como coloca Gaston Bachelard (1988, p. 60). Em complemento, Donald Woods Winnicott traz a incidência do sonho sobre a materialidade e nos apresenta o elemento fantasia, que não está relacionado a algo que está de fato conectado à vida, mas a uma dissociação da alma. Daí podemos diferenciar sonho e fantasia:

O sonho ajusta-se ao relacionamento com objetos no mundo real, e viver no mundo real ajusta-se ao mundo onírico por formas que são bastante familiares, especialmente a psicanalistas. Em contraste, porém, o fantasiar continua sendo fenômeno isolado, a absorver energia, mas sem contribuir quer para o sonhar quer para o viver. (WINNICOTT, 1975, p. 45).

A fantasia, portanto, não contribui de fato para a vivência, levando-nos a um embotamento dos sentidos. Trata-se de uma ruptura e uma fuga que foge à lucidez. Do contrário, o devaneio pode nos trazer alguma “tranquilidade lúcida” e uma “melancolia repousante”, conforme Bachelard (1988, p. 60) conclui.

O capitalismo trouxe consigo a impossibilidade de devanear e nos sobrecarregou com as fantasias na forma de desejos, dentre elas, desejar ser o outro. O problema não está em apenas desejar, mas sim pelas vias as quais podem se tornar “reais” ou satisfatórias. Nesse processo surge o conceito do

absurdo ou do *nonsense*, em que atribuo o domínio dos objetos desejáveis sobre o sujeito, de forma que quem opera o domínio desse processo é o inconsciente. Inconsciente este tão perseguido pelos surrealistas na ânsia de compreendê-lo e representá-lo imgeticamente, pois a manifestação do inconsciente se dá essencialmente por vislumbres sobre imagens projetadas, principalmente pelos sonhos.

Se os surrealistas, precedidos pelos dadaístas, aspiravam na sua “loucura” um embate contra os horrores gerados pela Primeira Guerra Mundial (ARGAN 1992, p. 353), a fuga da consciência na atualidade permite um diálogo que no mínimo questione as inúmeras influências a que somos submetidos através da *mass media*. A alienação nada tem a ver com a inconsciência, já que ela só tem valia a partir do momento em que a consciência é usada para decodificá-la de alguma maneira. Por outro lado, a inconsciência só pode ser alimentada pelos processos ligados às experiências que passam antes pela camada do consciente. Essa reciprocidade na minha produção está subentendida na relação entre polvo-objeto (inconsciente) e homem-corpo (consciência).

Assim como o grafite estremeceu as fronteiras existentes entre os museus e as ruas, o surrealismo pop, a arte Lowbrow, a Urban folk ou a Outsider art precisam ir além do esteticismo e do senso comum ao reverberar sua polissemia. Se a arte possui alguma função, talvez uma delas seja a de nos presentear com a diversidade de pensamento, especialmente o crítico. No modo atual de sociedade a arte procura se servir da deturpação sobre o cotidiano, para que o conheçamos melhor (HONNEF, 1992, p. 78).

A deturpação envolve algumas qualidades como desfiguração, mácula e sarcasmo em torno daquilo que é tido como “sagrado”, ou como colocado anteriormente, homologado pela sociedade. Cabe à arte promover o diálogo de tais homologações para que o embotamento não seja uma característica de nossa sociedade e, tão menos, da própria arte?



Figura 5 – Rafael Coutinho, Mordaça, 2012, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.

Em sequência à análise dos desenhos, em “Mordaça” (fig. 5) o polvo é reforçado como criatura que tem este poder de suprimir, reprimir, molestar, repreender, moderar, subjugar toda ação voluntária, de modo que o seu papel no processo parasítico seja mantido intacto: ludibria e extrai do seu hospedeiro o que precisa. Nesse jogo por sinédoque, em que o tentáculo do polvo é apenas parte dele como instrumento que amordaça a boca do rapaz, pode ser considerado, ao mesmo tempo, uma metáfora da repressão. O olhar de complacência do jovem rapaz, em direção ao tentáculo que se projeta na parte posterior da cabeça, é um sinal de submissão: “sim, eu anseio falar, mas farei o que ‘você’ quer. Farei silêncio por ora”. O torso virado para o lado oposto ao direcionamento da cabeça implica numa força, numa pequena resistência à torsão que o tentáculo exerce, o qual percorre o entorno da cabeça na altura dos lábios, cerrando-os por completo. O olhar, dirigido, para a extremidade do tentáculo tenta visualizá-lo em sua totalidade, mas sem sucesso, pois se encontra num plano mais afastado da própria cabeça.

Nesse jogo de esconde-esconde resta a passiva figura humana sentir a impossibilidade de se expressar pela oralidade, diante da dominância empregada pelo órgão grotesco. Há ocasiões em que somos comedidos em nossas ações, e neste caso, impedidos de falar em detrimento de uma força maior, restando-nos apenas um olhar que vislumbra uma fração desta ação.

Como Aristóteles exemplifica, a metáfora “[...] é a transferência dum nome alheio do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, duma espécie para outra, ou por via de analogia.” (ARISTÓTELES, 2013, p. 42). Reforçando o que foi dito anteriormente, o polvo é colocado como a entranha dos nossos pensamentos. É o lado oculto que emerge para a consciência, o qual dita muitas de nossas ações já enraizadas naquilo que configura a personalidade.

Todos os seres dotados de consciência sucumbem, em muitos momentos, ao poder da inconsciência, seja para algo além do bem e do mal. A criatura (polvo) se revela como uma proteção ao consciente, num instinto de autopreservação social, liberando apenas doses de seu conhecimento e, por conseguinte, potencialidades ocultas e indômitas. A linha que separa a repressão da preservação, no intuito de alcançar a plena liberdade, aparenta tenuidade.

A ânsia pela liberdade coletiva foi amplamente discutida pelo movimento surrealista, concomitantemente às aspirações socialistas, mas esta só poderia ser alcançada a partir de uma ação individual do ser ao gerar um automatismo que

impelisse o inconsciente para o nível da matéria, seja através do registro textual ou visual. Sobre a busca por essa liberdade, Renato de Fusco comenta:

Todavia, segundo os surrealistas, o problema da liberdade tem duas fases: a da liberdade individual e a da liberdade social; por isso, as soluções tem também de ser duas, embora a liberdade social, que deve ser concretizada através da revolução, seja uma premissa indispensável para se alcançar a liberdade de espírito completa. (FUSCO, 1988, p. 186).

Dessa maneira, a liberdade social coloca-se em detrimento de uma liberdade individual, representados pelas ideias de Karl Marx e Sigmund Freud, respectivamente. Esse foi o embate entre os surrealistas e o Partido Comunista na busca por esse ideal. A liberdade expressa pelos surrealistas é de caráter inconsciente, dado até mesmo como racionalização da loucura. Essa racionalização teve seu espaço na escrita automatizada, mas consagrou-se sobretudo na materialização pictórica.

Na verdade, o movimento surrealista não só revelou uma dimensão do sentir e do agir humanos que não podia deixar de ser tida em consideração num estágio da cultura tão agitado como o nosso - revelação de uma dimensão para além da consciência que tem, aliás, antecedentes na arte visionária de todos os tempos - como teve sobretudo o mérito de racionalizando, por assim dizer o irracional, dar justo lugar e o relevo adequado à componente de loucura que, também desde sempre, acompanhou a vida humana. (FUSCO, 1988, p. 187).

A racionalização da loucura ou do inconsciente encontrou espaço na representatividade técnica apurada, no caso de Salvador Dalí, que capturou a instantaneidade quase “fotográfica” dos sonhos ou nos jogos de deslocamentos ópticos de René Magritte, apenas para citar dois artistas que se constituíram como pilares do surrealismo. É essa dimensão para além da consciência que os meus

desenhos atingem quando o polvo emerge como uma figura para além de sua representatividade natural.



Figura 6 – Rafael Coutinho, Adereço, 2012, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.

Dando contiguidade, em “Adereço” (fig. 6) o tentáculo faz às vezes de um objeto de ornamento, que emerge de dentro da camisa, como pode ser observado. Esse objeto de ornamento desloca-se para as costas da figura humana, passeia ao redor de seu rosto e entre os óculos, desembocando no pescoço para um pouco mais além da camisa, novamente. Os olhos obscurecidos, a fronte sisuda, os lábios cerrados e o cabelo meticulosamente arrumado, mesmo com a interferência do tentáculo, acentuam uma expressividade austera, impecável e paralisada.

O dinamismo do tentáculo, em contraponto à passividade da figura humana, torna-o subjetivamente afantochado como um títere, que ao invés de ser movido por cordéis é movido pela motricidade tentacular. Um monstro camaleônico, envolto, opera através de suas ventosas toda a ação deste corpo, numa espécie de manipulação ardilosa.

Os códigos sociais estabelecidos, como jogos comportamentais, sugerem os modos de ação dos seres humanos, de acordo com a situação e lugar em que estão inseridos. Tanto em uma obra, como na outra, o tentáculo se constitui em uma amarra, que conta com a atitude permissiva de seus hospedeiros, coniventes letargicamente.

Muitas de nossas ações cotidianas são tomadas por códigos impressos que formam nossos conjuntos de características. Muitas delas são tão ancestrais que não podemos discernir seu início, mas continuam entrelaçadas no âmago do nosso inconsciente. Talvez o questionamento traga o rompimento desse processo parasítico, acarretando em conflitos e traumas.

Mesmo que haja tal rompimento, depois de uma simbiose estabelecida, ainda que em fase inicial, essa conexão acarreta em indícios reconhecíveis de um sujeito no outro, como rastros, mesmo que imperceptíveis.

A contemporaneidade encarrega-se de apresentar tais suspensões e neutralidades na forma de novos “monstros” ou aparições. Sendo assim, as homologações clássicas, citadas por Omar Calabrese, do disforme-feio-mau-disfórico - para designar os monstros construídos na Antiguidade Clássica e seus valores inseridos nos juízos sobre forma (conforme ou disforme), moral (bom ou mau), gosto (belo ou feio) e paixão (eufórico ou disfórico) - agora são jogados no âmbito das incertezas, através das mais variadas combinações, pois já não são suficientes para compreender as relações comportamentais vigentes da sociedade. As formas informes remetem ao “[...] surgimento de novas poéticas ligadas à

incerteza e à não-definição de formas e de valores, ao jogo levado aos seus vértices categoriais.” (CALABRESE, 1987, p.115).

A relação do polvo com o homem, simbolicamente representado em meus desenhos, eticamente está suspensa, pois há uma relação de dinâmica morfológica entre predador (polvo) e presa (homem). Ao proporcionar um aspecto metafórico aos desenhos há uma tentativa de por em cheque o que se vive hoje, numa dada representação contundente que pode tocar em comiserações do que se vê.

Aqui o polvo é o predador ou o ser dominante, e o homem é a presa. Essa estabilização sobre o corpo humano, enquanto uma criatura dominante, aflige o homem, sobrepondo-se a ele e o controlando.

Diferentemente da configuração formal do polvo, presente nos desenhos, o corpo humano é representado como ser inflexível, ilibado e marmorizado. Apresenta-se estável na condição de hospedeiro, contudo a disparidade entre os dois objetos, nos âmbitos da expressão e do significado não anulam suas potencialidades: elevam-nas e aproximam-nas.

Pensar no polvo apenas como uma criatura danosa é um equívoco. Em uma relação simbiótica, apesar do ser parasítico usufruir dos recursos que um hospedeiro pode oferecer, existe a possibilidade de que ele também se beneficie nessa relação. A característica simbiótica, podemos nomear de mutualismo. Elevar as potencialidades remete à necessidade do aumento de poder.

O polvo é o agente que capacita a nossa camuflagem protetora, sobretudo pela destreza em manobras evasivas, concede agilidade, flexibilidade, resiliência (alta capacidade de expansão e contração sem perder a configuração matriz), inteligência e a incrível capacidade multitarefa e multissensorial. Neste jogo de dominador e dominado, por vezes o dominado, sabendo jogar, tira proveito do parasita. É um jogo de múltiplas variáveis que exige equilíbrio e perfeição na esfera relacional.

A relação inóspita entre o homem e o animal, proposta nos desenhos, revela uma característica irônica, pois ao mesmo tempo em que essa irreabilidade nos leva a submersos locais de sonho, nos conduz a pesadelos abissais. Como descrevem Vilém Flusser e Louis Bec os “[...] Cephalopoda evoluem nos abismos dos oceanos.” (FLUSSER; BEC, 2011, p. 36), ou seja, no inconsciente. Essa representação inquietante dos desenhos, que possui uma forma objetiva de

conceitos tão subjetivos, é trazida por características comuns ao Surrealismo, ou seja, na

[...] presença de um objecto num contexto que lhe é o mais possível estranho e insólito, [...] associação absurda de dois ou mais objectos muito diferentes entre si quanto ao tipo e quanto ao tema. (FUSCO, 1988, p. 175).

Neste caso, a presença insólita do objeto polvo sobre o corpo humano, para além de seu habitat, é que causa essa estranheza. Essa junção cizânia é forçada e violenta. Invade e se apropria do hospedeiro que pouco ou nada pode fazer para resistir e escapar. Nos meus desenhos o corpo humano não tem a capacidade para agir ou reagir, mediante a ação envolvente e hipnótica do cefalópode, apenas espera de maneira letárgica sob as contorções dos tentáculos viçosos, exuberantes e pegajosos.

Concomitantemente ao aspecto prisional dos tentáculos, os mesmos impelem as ações que concernem aos seus interesses. O controle do polvo causa o descontrole humano, que se entrega à irracionalidade, tornando-se uma ameaça em potencial, semelhantemente aquele que o controla. De maneira inteligente e sagaz, o cefalópode controla a situação e faz de seu hospedeiro, seu aliado. Ele opta por não usar a força, pois a sua melhor arma é o hipnotismo, a sedução. O polvo reforça o seu perfil sedutor por meio de seu tentáculo sinuoso que adentra a camisa. O homem tem os seus olhos taciturnos, enegrecidos e também obstruídos como que por encantamento.

O processo simbiótico, que culmina no amálgama do corpo humano com o da criatura, regride o ser humano a um estado vegetativo, ou seja, pouco ou nada reflexivo, conduzindo-o a um estado animal, em um sentido mais pejorativo. O polvo é um laço, um embaraço, que impede o homem de alcançar o sublime, conduzindo-o por uma força contrária de maneira a gerar danos a si mesmo e a outrem, a exemplo do que ocorre em certas associações simbióticas recorrentes na natureza.

O polvo é o insurgente parasita: danoso a ponto de incitar a raiva, o ódio, a maldade, a difamação, a imoralidade e toda espécie de mal. O homem, quando dominado, dificilmente liberta-se dessa condição, redimindo-se dessa natureza

irracional. Nota-se que isso pode desembocar, como mencionado, num mal a si próprio, como se vê na obra seguinte.



Figura 7 – Rafael Coutinho, Cachecol, 2012, grafite e sobre papel, 42 x 59,4 cm.

A obra “Cachecol” (fig. 7) remete a estes indícios traumatizantes e até mesmo sufocantes. A palavra cachecol é até um eufemismo figurado para atenuar a intensidade com que dois tentáculos rodeiam o pescoço, a ponto de o rosto transparecer pálido, uma expressão de um corpo sem vida. Sendo assim, os sentimentos descritos anteriormente, voltam-se ao hospedeiro, ou seja, ao próprio ser humano e “Cachecol” representa, de fato, uma metáfora ao enforcamento que o indivíduo se permitiu sofrer, muito por conta das agruras promovidas por uma sociedade sufocante e nada libertadora.

Neste desenho, há uma carga expressiva mais acentuada. Desta forma, apregoo a função emotiva ou “expressiva” conceituada por Roman Jakobson (1973), em que a mesma encontra sua essência na entonação, na expressão dada à mensagem e, no caso, aquilo que o desenho pretende comunicar. Com relação ao elemento/ênfase o teor da mensagem, que este e os demais desenhos estão propensos a passar, se relaciona com questões inerentes à subjetividade, a qual é reforçada pela inferência de uma carga autorreferencial.

Apesar de existir uma ênfase à exaltação das práticas danosas do polvo, simultaneamente existe o desejo do hospedeiro em se relacionar, em se deixar guiar por essa força. Ao me projetar nos desenhos, indico a minha condição também de dependência dessa relação íntima e excêntrica com o inconsciente, a qual precisa ser domada, pois se a razão adormece, o monstro está livre. A autorreferência é bem expressa também em “Máscara” (fig.1), na qual a criatura configura uma capa protetora que tenta esconder as minhas vulnerabilidades.

Na natureza, alguns parasitas levam a relação às últimas consequências, de modo que o seu hospedeiro sucumba. Quando isso ocorre, a garantia de sobrevivência do parasita, ou melhor, de sua espécie está na sua proliferação e no ciclo vicioso.

Não raro, ouvimos de múltiplas fontes o agravante ocasionado pelas pressões da sociedade sobre as pessoas, concedendo-as fardos pesados demais para carregar, acarretando assim medidas conscienciosas extremas, geradas por doenças psíquicas de diversas ordens, como por exemplo depressão, esquizofrenia, ansiedade, pânico, transtorno afetivo bipolar, transtorno de personalidade histriônica, dentre outras.

Não é sem causa que pessoas como essas possam buscar alívio simplesmente na fantasia. Ao fechar os olhos da consciência, foge-se da realidade

iminente. Realidade dolorosa, porém minimizada por uma máscara em que os olhos agora são o da inconsciência. É o que propõe “Máscara III” (fig. 8). O rosto é sólido e desprovido de qualquer sentimento, austero e com a fronte ereta. Um olho vê e encara, já o outro parece procurar e examinar.

O controle absoluto do ser parasítico parece estar plenamente estabelecido através de uma conexão entrementes. A cabeça do polvo, deslocada para a esquerda do espectador, se apresenta de maneira semelhante ao cérebro em seu contorno, cavidades e elevações musculares. Em um plano fechado, os contornos são esmaecidos em suas extremidades, revelando nada em profundidade. A linha de contorno da camiseta é o limite da representação corporal. Os tentáculos esvanecem pouco depois, escorrendo mimeticamente como cabelos compridos.

Mais uma vez o polvo é levado à condição de semelhança, com relação ao lugar que ocupa da coisa. A criatura transmuta a forma e o conteúdo ao assumir o lugar da coisa. O polvo é um ser camaleônico e, ao estabilizar-se sobre o homem, confere-lhe este mesmo poder. A impressionante flexibilidade, somada à surpreendente capacidade mimética do polvo, lhe garante uma suspensão, ou seja, ele abarca uma série de incertezas devido à sua propriedade informe.

A condição de ser suspenso será reforçada mais adiante no subcapítulo 2.2. *Corpos Parasitais*, quando menciono as categorias que regem a construção do monstro contemporâneo, as quais não seguem mais a clássica fórmula disforme, mau, feio e disfórico, como sugere Calabrese (1987, p. 107). A suspensão da criatura é reforçada pelo simbolismo que o polvo apresenta nas mais diversas culturas, já que a mesma pode ser encontrada em todos os oceanos e, desta maneira, despertar simbolismos que no mínimo são ambíguos. E por ser um animal cosmopolita tornou-se emblemático pelo fato de habitar o imaginário humano desde os tempos mais antigos, como se pode notar nas pinturas em cerâmica produzidas pela civilização minoica em meados dos séculos XV e XVI a.C. ou, até mesmo, nas gravuras e pinturas realizadas no Japão, como será visto mais adiante.

Nesse último caso, existe a menção de que “[...] em zonas rurais do Japão [...] o polvo tinha fama de ter emoção de desejos humanos [...]” (RONNBERG, 2012, p. 208).

Por isso, talvez, a terminologia “monstro” não seja a mais adequada para designar a criatura, caso o pensamento remeta aos juízos negativos da narrativa clássica que permeiam os monstros da antiguidade, como prescrito no parágrafo

precedente. A etimologia da palavra traz uma ideia mais assertiva do papel do polvo ao pensar que a sua representação foge à norma. Ele é colocado além da sua “realidade” e passa a representar metaforicamente relações de interesse humano intrínsecos à pós-modernidade. De todo modo, nos meus desenhos o polvo adquire uma característica monstruosa e, refiro-me a ele como monstro contemporâneo.



Figura 8 – Rafael Coutinho, Máscara III, 2012, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.



Figura 9 – Rafael Coutinho, Mochila, 2012, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.

O desenho “Mochila” (fig. 9), apresenta um jovem esguio tendo um polvo agarrado em suas costas, semelhantemente a uma mochila em que as alças são tidas como tentáculos.

Pela postura relaxada e expressão facial, o jovem não se incomoda com a presença do polvo, que se coloca como uma espécie de acessório em seu corpo tornando-se, até mesmo, dotado de uma força espectral.

A cabeça do polvo apresenta um aspecto gráfico com relação ao volume, inerente à maioria das demais representações da criatura: caminhos em elevações criam pequenas áreas de depressão, formando um aspecto rugoso.

Tais caminhos metaforicamente trazem a ideia de uma visão labiríntica, em que os olhos percorrem, se perdem e se acham. Semelhantemente, os tentáculos, em suas contorções espiraladas, definem um caminho confuso e incerto, quase como um nó. A princípio, parece estar estabelecido o caos, mas há uma ordem reconhecível, um enigma que pode ser decifrado.

O labirinto remete a uma visão complexa e ambígua, em que não possuímos a topologia necessária para desvendarmos o caminho que nos leva ao cerne da questão ou das nossas indagações. Podemos contar, única e exclusivamente com a nossa memória, nesse processo de desvendar o caminho. (CALABRESE 1987, p. 147). Memória essa representada pela mochila: uma bagagem na qual carregamos nossos repertórios, transferidos através de seus alvéolos, enxertando o conhecimento na pele humana, esbranquiçando os olhos em estado de devaneio.

Deslocada do centro do papel, o jovem tem o peso contrabalanceado para a direita, pela figura pesada e contrastante do polvo. Os tentáculos sugerem movimentos aleatórios, os quais trazem dinamismo, em contraposição ao repouso do jovem com suas mãos no bolso. Seu olhar é fitado pelo olhar do polvo, mas o seu está ao longe, desprovido de íris e com pupilas esbranquiçadas. A tomada de decisão vem do olhar ameaçador e atento sobre o olhar humano. Seu intuito é, de alguma forma, transferir a memória de forma genética; algo que é além do objetual, a ponto de haver um amálgama, como veremos no capítulo a seguir sobre a modificação dos corpos em detrimento do objeto.

Semelhantemente sob a óptica objetual “Mochila II” (fig. 10) também apresenta o corpo com sua carga sobre as costas, porém de maneira frontal e

desprovido de roupa, evidenciando a anatomia corporal e o contato do polvo-objeto com a pele.

A criatura, ergonomicamente ajustada, exerce um domínio nos desenhos até então, como temos observado de maneira geral. Suscito a questão preponderante sobre o nível de influência do objeto sobre o sujeito. A *priori* os objetos utilitários são extensões do corpo humano, com a finalidade de serem ferramentas que auxiliem em suas capacidades limitadas.

Deste modo, aquilo que serve passa a ser servido numa relação ambígua. Na tentativa de dominar os objetos fomos enredados, tentaculados a ponto de nos tornarmos dependentes. E a cada nova tecnologia que emerge tentando nos “destentacular”, de tornarmos mais independentes dos objetos, nos enreda, ainda mais, “[...] em uma espécie de dialética cruel [...]” (FELINTO, 2012, p. 104).

A partir de Vilém Flusser, Erick Felinto capta a ideia de corpo como algo que deva ser projetado no intuito de ser aperfeiçoado e, cada vez mais, independente dos objetos e, conseqüentemente, mais eficiente.

O desenvolvimento da corporalidade culminará no surgimento de uma nova espécie. Essa é a premissa do capítulo seguinte, na qual me deterei sobre a metamorfose do corpo humano em fusão com o objeto.

Poder-se-ia aplicar ao polvo também o termo “alienígena”, pois nos desenhos ele é o estranho que insurge das profundezas que, naturalmente é alienado à superfície. A propósito, somos, “[...] os dois, seres “alienados”: nós, alienados do chão, ele, alienado do céu.” (FLUSSER; BEC, 2011, p. 40), ou seja, num pensamento evolucionista. Perdemos o contato com o solo ao adquirimos a postura ereta: expusemos o ventre para que se libertasse “[...] a vista para a teoria, e as mãos para a práxis.” (ibid., 2011, p. 39).

Assim sendo, Cephalopoda e homens caminharam em direções díspares: fomos em direção ao continente, mas como apresentam Flusser e Bec:

[...] os Cephalopoda tomaram o caminho inverso. Deram as costas aos continentes (se é que têm “costas”) e dirigiram seus passos rumo ao abismo. [...] Sua alta mobilidade e ferocidade deveriam tê-los incentivado a conquistar e dominar os continentes. A explicação de sua tendência abismal não deve ser buscada na zoologia, mas no seu estar-no-mundo, na sua infernalidade. (FLUSSER; BEC, 2011, p. 27).

Quando menciono que polvo e homem caminharam em direções opostas, pressupõe-se que partiram de um mesmo lugar ou que mantinham certa proximidade a princípio. A biologia, em sua classificação taxionômica, coloca o homem e o polvo como seres que possuem a mesma raiz genética.

A partida de um mesmo ponto filogenético coloca o homem como espelho diante do polvo. Apesar de refletirem um no outro, aparecem inversos enquanto direção: em planos diferentes – abismo e continente – e um contra o outro.

De uma forma sucinta, o belo, o bom e o conforme são colocados em cheque frente aos padrões negativos, tais como o feio, o mal e o disforme, como citados acima, mas quando sofrem a “mutação” coloca em xeque tal paradigma ancestral antagônico do bem versus mal. Por isso, abordou-se o conceito de “suspensão” e “neutralidade” no resultado desse hibridismo causado pela simbiose.

Em suma, podemos enxergar um ser que ora pende para o mal, ora pende para o bem, pois no processo simbiótico há a presença de juízos de valores presentes em ambas as qualidades.

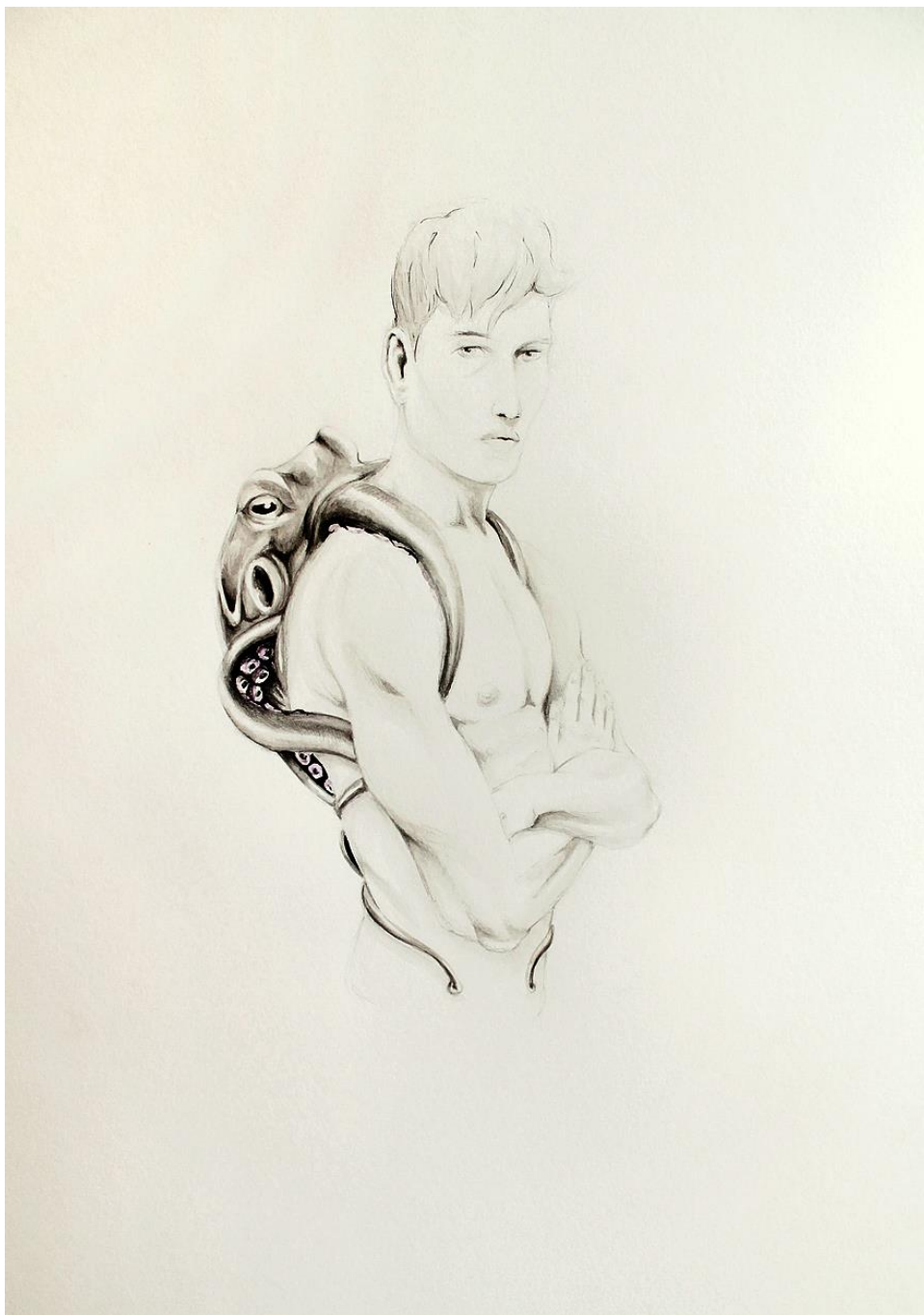


Figura 10 – Rafael Coutinho, Mochila II, 2013, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.

Por natureza, o homem não é bom o suficiente para sê-lo o tempo todo em todas as ocasiões, portanto o cefalópode nada mais é do que o próprio homem na sua versão mais grotesca. A face do espelho proporciona um encontro conosco, com a nossa contraparte. Afinal, “o homem é a medida de todas as coisas”, “conhece-te a ti mesmo”, porque “[...] ‘no fundo’, o único tema do homem é o homem.” (FELINTO *apud* FLUSSER, 2012, p. 121).

Tais afirmações são categóricas desde os tempos em que a mitologia, em seu mais amplo sentido, já não era mais suficiente para explicar as questões que cernem a natureza, o indivíduo e a sua permanência na sociedade.

Mais do que uma oposição simétrica, bem e mal se complementam. Um não existiria sem o outro. O único ingresso do polvo ao continente é por via do próprio homem. Somente dessa maneira ele é capaz de emergir do abismo e, quem realiza a concessão é o homem, a partir do momento em que ele se inclina para a face do abismo e decide ser absorvido por ele. Estamos presos à essa condição miserável: a efemeridade. E nos inclinamos, flertamos com a escuridão abissal a fim de encontrarmos a nós mesmos.

Ainda, o paradoxo central expresso pela fábula do *Vampyroteuthis*, de acordo com Erick Felinto e Lucia Santaella

[...] é o de que não existe “animal” mais distante do homem que esse cefalópode das profundezas; porém, ao mesmo tempo, é precisamente nesse extremo que nos enxergamos como num espelho: “É ele que habita todas as nossas profundidades, e nós habitamos ele. E esse encontro de si próprio no outro extremo do mundo é o derradeiro propósito de todas as explorações humanas. (FELINTO, 2012, p. 121).

De fato, o homem recorreu à razão para explicar os fenômenos, que de alguma maneira, pudessem produzir algum sentido para a existência humana. Todavia Platão abriu caminho para uma ideia de superioridade, algo que não é condizente ao mundo físico, mas também não é de fato o universo da “espiritualidade”, como será visto no desenho seguinte.



Figura 11 – Rafael Coutinho, Boina, 2012, grafite, acrílica e colagem sobre papel, 42 x 59,4 cm.

No desenho intitulado “Boina” (fig. 11), a jovem moça sentada na cadeira leva consigo, sobre a cabeça, um polvo adereçado como uma boina ou chapéu.

Mas, além de um mero adereço a criatura coloca-se formalmente e metaforicamente no lugar dos olhos e do cérebro da figura humana: o formato da cabeça do polvo, com sua textura formada por papéis colados conferem uma proximidade imagética com o próprio cérebro. É a criatura quem está no comando, com uma porção de seus tentáculos jogados à frente, numa espécie de cordéis que conduzem um títere. Os tentáculos, projetados para frente, firmam-se como ameaça e protege o seu lugar.

Em tempos muito remotos, criado para proteger a cabeça o chapéu, ao longo da história, também adquiriu uma carga simbólica que ora diz respeito às posições ocupadas em uma sociedade, ora na definição de um estilo ou tendência de acordo com o gosto pessoal. De qualquer forma, tornou-se símbolo de *status* em muitas ocasiões e em muitas configurações sociais, sejam elas tidas como civilizadas ou tribais.

Para citar um exemplo, que esteja mais próximo da representação do desenho, apresento a figura 21, um capacete (*kabuto*)⁵ no estilo *harikake*⁶, que contém a forma de polvo, utilizado no período Edo⁷ pelos samurais.

Tal estilo permitia a inclusão de figuras inspiradas nas formas da natureza e na representação também de animais e divindades (DEAL, 2007, p. 172). No capacete, apresentado a seguir, sua decoração é frontal (*maedate*) e projetada à frente pelos tentáculos, semelhantemente ao desenho Boina.

O capacete não tem apenas a função de proteger o guerreiro, como mais uma parte integrante de sua armadura, mas dotado de carga simbólica proporciona uma capacidade além do humano, como descrito anteriormente ao referenciar o papel da máscara sobre as sociedades tribais. Porém, no desenho a seguir há algo de fantástico: vê-se o objeto não de maneira inanimada. Não é um polvo adereçado por algum tipo de matéria, mas sim um polvo “real”, mais precisamente, projetado no consciente pelo inconsciente.

⁵ Um tipo de capacete usado pelos antigos guerreiros japoneses. Em períodos posteriores, eles se tornaram uma parte importante da armadura japonesa tradicional usada pela classe samurai no Japão feudal.

⁶ Um tipo de *kabuto* que apresenta em sua confecção papel machê misturado com verniz para uma decoração elaborada.

⁷ Período que compreende o governo dos xoguns sobre o Japão entre os anos 1603 e 1868.



Figura 12 – Capacete samurai contendo a forma de um polvo. Século XVIII, Japão.

Fonte:<<http://petermorwood.tumblr.com/post/55955274854/dduane-theantidote-samurai-helmet-kabuko>>

O ser humano não se apresenta como ser totalmente independente, pois suas ações esboçam um desejo de pertencimento. No fundo ele necessita de uma busca que pode ser definida como “espiritual” ou algo que vá além desse plano. Ou ainda para aqueles que ignoram a existência de outro plano, ainda lhes resta uma conexão material e afetiva com as coisas.

Isso é uma recorrência nas mais diversas culturas espalhadas pelos continentes e nas diversas eras pré-existentes. Dessa maneira, animais, crenças ou mitologias e suas representações se tornam a ponte entre o visível e o não visível ou entre o visível e o desejado. A expressão do desejo se dá pelos tentáculos em projeção, como citado, em oposição à figura recolhida da jovem, tanto no cruzamento dos braços como no encolhimento das pernas sobre a cadeira, que é a sua base, sua sustentação e nos lábios perplexos entreabertos.

Forças ambíguas operam no parasitismo: paralisia por parte de quem hospeda o parasita e ação por parte do parasita. Ação esta que desencadeia a tomada pelo objeto de desejo.

Sigmund Freud tornou-se um referencial sobre as interpretações das imagens produzidas pelo inconsciente, através dos sonhos ele explicita que o desejo é anímico e pode ser expresso inconscientemente através dos sonhos.

Se olharmos para os desejos inconscientes, reduzidos a sua expressão mais fundamental e verdadeira, teremos de concluir, sem dúvida, que a realidade *psíquica* é uma forma especial de existência que não deve ser confundida com a realidade *material*. Portanto, não parece haver justificativa para a relutância das pessoas em aceitarem a responsabilidade pela imoralidade de seus sonhos. Quando o modo de funcionamento do aparelho anímico é corretamente avaliado e se compreende a relação que há entre consciente e inconsciente, descobre-se que desaparece a maior parte daquilo que é eticamente objetável em nossa vida onírica e de fantasia. (FREUD, 1996, p. 644-645).

A bolsa, que é tida como objeto de grande utilidade para carregar outros objetos é vista, esteticamente, como artigo de luxo e de desejo. Essa é uma problemática sobre a função e a estética.

Em “Bolsa” a bolsa cede lugar para a criatura marinha. Seus tentáculos esguios e úmidos simulam as alças junto ao braço da mulher. É um contraste ver a mulher representada em nuances delicadas, em contraponto à asquerosidade da criatura, evidenciada pela rugosidade aparente que é oferecida pela colagem que simula a textura, proporcionando um contraste entre o belo e o feio.

Os tons pálidos denunciam a melancolia, mesmo diante da ostentação. Ela sofre a tensão proporcionada pelos tentáculos espiralados, os quais dialogam com os seus cabelos ondulados, envolvendo-a na brevidade da vida e também da permanência efêmera dos objetos no mundo.

Dos desenhos expostos até aqui, este talvez apresente uma criatura mais à mercê. Sua aparente inoperância nos faz pensar no humano como alguém que subjuga todas as demais espécies, inferiorizando-as pelo fato de não apresentarem o fator da racionalidade, algo que não pode ser estritamente comprovado, já que não temos total compreensão acerca da anímica dos seres vivos, uma vez que o homem

é apenas uma das espécies diante das milhares que compõem o planeta, sem levar em consideração aquelas desconhecidas que se encontram, principalmente, ainda na escuridão dos abismos.



Figura 13 – Rafael Coutinho, Bolsa, 2012, grafite, acrílica e colagem sobre papel, 42 x 59,4 cm.

O polvo, nos desenhos, transcende a simples aparição imagética, tornando-se a representação de um ser que habita os recôncavos do subconsciente e emerge como figura onírica através da manufatura. O seu aparecimento sobre a epiderme humana revela uma dinâmica morfológica por meio de duas qualidades inerentes à criatura natural: a camuflagem e a maleabilidade.

O polvo detém uma das camuflagens mais rápidas e eficazes de todo o reino animal, bastando segundos para que ele “desapareça” em seu habitat. Algumas espécies, além da camuflagem pelos cromatócitos⁸, conseguem mimetizar a textura do local em que se encontram, como algas e rochas por exemplo. Tal capacidade remete metaforicamente ao dinamismo das complexas transformações sociais, que colocam em xeque as normatizações aparentes ao traçar dicotomias de valores, resultando num comportamento bimodal do ser humano.

A fim de obter uma análise, dentro daquilo que se estabelece como método de criação, recorro às associações, as quais se manifestam de duas maneiras, sendo elas: por contiguidade ou por similaridade.

Especificamente, sob a óptica da minha produção, a associação por similaridade permite uma análise pautada na semelhança, constituída por uma mediação, na qual

[...] a relação de semelhança entre as partes só é despertada porque se produz na mente que percebe ou interpreta um terceiro termo que serve para unir aquelas partes. Tem-se aqui todos os casos de metáforas verbais ou visuais de que o surrealismo, por exemplo, fornece farto material. (PLAZA, 2003, p. 83).

A aura misteriosa do polvo lhe confere também uma característica capciosa através dos seus movimentos envolventes e hipnóticos. Os tentáculos e suas diversas configurações, proporcionadas pelos músculos invertebrados, permitem que ele encontre a melhor forma enquanto ser informe. Deste modo, a adaptabilidade se faz presente em múltiplos níveis. Tal adaptabilidade remete ao senso crítico que questiona os modelos de sociedade vigentes, sobretudo os agentes que formam as sociedades. O ser humano é um ser adaptável e, muitos dos

⁸ Cromatócitos são as células responsáveis pela alternância de cores sobre a superfície da pele de certos animais.

seus questionamentos e muitas de suas ações, nesse sentido estão pautados pela força do inconsciente, seja ele individual ou coletivo. A adaptabilidade humana, no que diz respeito à questão corporal orgânica, pode ser limitante em certos aspectos quando comparada ao polvo, porém no meio social a camuflagem e adaptabilidade humana se fazem também na falsa aparência ou aparência conveniente, fazendo da sociedade contemporânea algo complexo e repleto de disparates.

Tendo em vista estes conceitos iniciais, nos desenhos apresentados a seguir, a camuflagem adotada pelo polvo em seu habitat é transferida pelos tentáculos ao ser humano, como forma de sobrevivência ardilosa em meio a um ambiente inóspito, que é a própria sociedade, em concomitância com os diversos modos articulatórios, também advindos da criatura (contração, expansão, retorção, estiramento), configurando uma infirmitude a ser moldada conforme a sua querência.

A atribuição relacional entre os seres trará à existência um jogo de forças díspares, que ocorre na superfície dos corpos, mas que em *Corpos Parasitais* adquire uma relação mais homogênea e de proporção monstruosa.



Figura 14 – Rafael Coutinho, Bolsa II, 2013, grafite, acrílica e colagem sobre papel, 42 x 59,4 cm.

Em “Bolsa II” (fig. 14) o polvo-objeto revela-se de maneira mais ameaçadora, a ponto de exercer um peso gravitacional ainda maior. Sua coloração escura contribui para o fato de que seja ainda mais ameaçador em contraste com a pureza contida nas nuances da mulher, tanto em sua fisiologia como no vestido que traja.

Existe um diálogo interessante estabelecido entre os tentáculos que pressionam o seu braço com a pulseira, pela semelhança tonal e formal. Existe uma tensão criada na projeção do corpo da mulher em contraponto ao peso do polvo.



Figura 15 – Rafael Coutinho, Máscara IV, 2014, grafite e aquarela sobre papel, 42 x 59,4 cm.



Figura 16 – Rafael Coutinho, Máscara II, 2012, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.



Figura 17 – Rafael Coutinho, Ombreira, 2013, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.

Precedendo às análises dos desenhos, referenciarei um conjunto de características formais e contextuais que influenciou a minha produção artística, os quais remontam o surgimento da cultura capitalista que emergiu essencialmente após a II Guerra Mundial, ocasionando uma efervescência econômica que levou seus habitantes para uma era de prosperidade, acarretando assim o surgimento de uma emergente e ostentativa classe média, conforme Larry Reid (2004) no texto intitulado “Mid-Century Dementia e Bad Ass Low Brow”.

Sequenciando este período que compreendeu as décadas de 1950 e 1960, o autor Larry Reid traça um panorama que favoreceu o surgimento de uma contracultura baseada na extravagância e no “mau gosto”, comumente referenciada como *kitsch*. Se por um lado essa efervescência econômica pós-guerra gerou uma sociedade excêntrica, atraída pelas pinturas de veludo e pelas *lava lamps* (lâmpadas multicoloridas que continham movimentos fluídos como lavas vulcânicas), por outro notamos o surgimento de uma discreta rebelião frente aos demagogos religiosos e ideólogos políticos por parte de uma juventude tida como delinquente. Essa “delinquência” fazia-se presente no *surf*, no *rock’n’roll*, nos quadrinhos e em filmes “B” sobre monstros.

Todavia nenhum outro produto possibilitou o aumento do potencial criativo dessa geração do que o automóvel. Com a inclusão de novos automóveis no mercado, especialmente os *sedans*, que eram símbolos de *status*, os calhambeques dos anos de 1920 e 1930 tornaram-se alvo de customizações agressivas. Além dos motores de alto-desempenho, rodas de corrida e de suspensões rebaixadas, ainda de acordo com Reid (2004), as superfícies dos carros passaram a ser decoradas com chamas, crânios e acessórios ameaçadores. Dessa maneira, ficaram conhecidos como *hot rods*.

Paulatinamente, surgia um grupo diversificado de iconoclastas que se engajava no surgimento de uma nova estética que representasse o contexto dessa sociedade contemporânea, tendo como ponto de partida a cidade de Los Angeles. Foi neste local que se associou a figura caricatural do Rat Fink (fig. 18) aos *hot rods*, nos anos de 1960. A semelhança de Rat Fink com o famosíssimo Mickey Mouse é inegável, mas na verdade ele parece ser uma versão ameaçadora do gracioso camundongo. Seu criador Ed Roth influenciou uma nova geração de artistas, contudo foram brevemente esquecidos por algumas décadas.



Figura 18 – Rat Fink, por Ed Roth, meados dos anos de 1960.⁹

Fonte: ANDERSON, Kirsten; WILLIAMS, Robert; McCORMICK, Carlo; REID, Larry. *Pop Surrealism: the rise of Underground Art*. San Francisco: Last Gasp, 2004.

Como citado anteriormente, Rat Fink tornou-se o esboço do que haveria de ser essa nova sociedade americana. Nos meados dos anos de 1990, principalmente na costa-oeste dos Estados Unidos, através de uma confluência de eventos como feiras de arte e exposições, suscitou-se novamente o interesse por essa estética marginal, outrora tão demonizada pelos políticos conservadores. Sob essa crosta moralista havia um público desconectado de uma arte puramente conceitual e inacessível, que ansiava por uma arte não condescendente.

Robert Williams, parceiro de Ed Roth, também foi redescoberto através de suas pinturas. A exposição “Kustom Kulture” em 1993, no Laguna Art Museum, consolidou a importância dos trabalhos de Williams, Roth e também de Von Dutch, pseudônimo de Kenneth Robert Howard.

Em 1994 Williams se concretizou como editor da revista *Juxtapoz* - uma publicação especializada na esfera *underground* que alcançou boa reputação no meio artístico como um todo. Não foi a primeira experiência de Williams como fundador e colaborador editorial. Nos anos de 1960, juntamente com outros artistas

⁹ <http://www.ratfink.com/big-daddy-roth-bio.php>

como Rick Griffin e Robert Crumb, realizavam quadrinhos que representavam essa mesma esfera cultural, como elucida Reid (2004).

Retomando o período dos anos de 1950 e início dos anos de 1960, o imaginário criado nessa geração trouxe juntamente com a cultura de massa uma nova modalidade no mundo das artes, conhecida insultuosamente como Lowbrow Art, por referenciar e reverenciar diversos ícones que estavam sendo gerados naquele momento.

Esse tipo de arte atrai uma profusão de estilos. Há uma série de influências recorrentes do *mainstream*, ou seja, de uma nova cultura popular e também das mídias de massa. Nas palavras de Robert Williams (2004, p. 13), no seu texto intitulado “Dumbing Down To DaVinci”, chega a declarar que pertence a um grupo *loose-knit* de artistas, que traduzindo seria algo como um grupo “malha solta” de artistas, justamente por estar sob diversas influências provenientes, por exemplo, das ilustrações, dos desenhos animados, da arte dos quadrinhos, da ficção científica, dos cartazes sobre cinema e música, de filmes e efeitos de animação, do universo *punk*, da arte de *pin-ups*, das tatuagens, da pornografia, dos grafismos provenientes do *surf*, dos *skateboards*, das *bikes* e dos *hot rods* como foi elucidado, *et al.* Pouco mais adiante citarei a influência dos *graffiti*¹⁰.

A palavra *mashup*¹¹ é uma mistura ou fusão de elementos discrepantes. Essa palavra traduz-se numa das principais características inerente à estética da arte Lowbrow. Os elementos que compõem essa tendência artística nada mais são do que quase todas as estéticas e linguagens reunidas em um só lugar.

As influências citadas fazem parte de um universo *underground*, pois não pertence à alta sociedade. Desta forma, a estética *lowbrow* (baixa-cultura) ao mesmo tempo em que se demonstra opositora à erudição, denominada *highbrow* (alta-cultura), se apropria dela. Neste ponto, questiono, muitas vezes, a empregabilidade do termo *lowbrow* por acreditar que os desprovidos de erudição, muitas vezes, também se relacionam, à sua maneira, com o conhecimento e isso faz parte da cultura. O universo erudito das artes assimila o *lowbrow* como uma das vertentes culturais válidas por representar a atualidade, e já podemos vê-lo inserido no contexto de muitas galerias e museus pelo mundo.

¹⁰ De acordo com Celso Gitahy (1999, p. 13), a palavra *graffiti* (plural de *graffito*), originária do italiano, é melhor empregada a fim de preservar sua “intensidade significativa”, ao invés da palavra “grafite”.

¹¹ De acordo com o Oxford Dictionaries.

Dessa maneira, outro termo que ganhou força para representar essa tendência foi o Surrealismo Pop ou, no original, Pop Surrealism, o qual sugere as influências de forma direta do Surrealismo e da Pop Art. A problemática da definição, em relação ao nome que se dá a esse movimento abrange uma gama de influências estilísticas.

De qualquer maneira, no decorrer da segunda metade do século XX a arte presenciou o crescimento de uma estética marginal, sobretudo também na origem dos grafites, enquanto tendência artística fortemente influenciadora, ao potencializar a subcultura através da ocupação de espaços públicos de maneira irreverente, fazendo uso de cores vívidas, traços carregados de fluidez e um tipo de maneirismo cada vez mais acentuado. Todavia, pode-se notar certa confluência, pois “[...] mesmo transitando entre grupos de linguagens diferentes encontramos posturas semelhantes.” (GITAHY, 1999, p. 77), característica tão pertinente ao universo da Arte Lowbrow.

Em fins da década de 1960 e início de 1970, que surgem na Filadélfia e logo após em Nova York, mais precisamente no Brooklyn, artistas que fogem ao padrão institucional artístico, utilizando a concretude urbana e demais objetos que compõem este cenário, especialmente no metrô. Os vagões foram utilizados potencialmente como suportes dinâmicos, que poderiam facilmente levar as obras dos grandes centros urbanos aos subúrbios. Concomitantemente Paris e, sua revolução estudantil de 1968, abriram as portas para que espaços urbanos também fossem ocupados com tinta *spray*.

Os grafites deveriam ser praticados de modo furtivo, e por conta disso, essa estética marginal adquiriu uma qualidade efêmera, pois os órgãos públicos não tardaram em gastar recursos, a fim de eliminar os rastros promovidos por artistas tidos como “vândalos”, por levarem consigo o estigma de pichadores. A efemeridade também esteve presente em parte das obras de Keith Haring. Muitos de seus desenhos foram realizados com giz branco, potencializando o seu traço contínuo e simplificado sobre espaços negros, destinados à publicidade. Esse tipo de material empregado e, até mesmo seus “hieróglifos modernos”, o afastava de seus contemporâneos.

Outro diferencial deste artista foi a comercialização de itens licenciados pela sua própria loja, a “Pop Shop”, aberta em 1986 no SoHo em Manhattan. Deste modo, ele pôde aproximar a sua arte, de origem marginal, ao *status* de produto

consumível, altamente reproduzido através de camisetas estampadas e outros artigos. A esta altura, sua arte alcançou maior amplitude, excedendo os muros das bienais e galerias. No entanto Haring não fez distinção de uma obra destinada a fins mercadológicos ou, até mesmo de cunho social, para aquela produzida essencialmente como necessidade do artista, a não ser apenas pela quantidade de valor monetário existente entre uma finalidade e outra.

É justamente nesta década que a arte do grafite atinge a sua maior popularidade desde então, não se restringindo apenas aos Estados Unidos e Europa, mas também alcançando as demais metrópoles ao redor do mundo, angariando um sem número de seguidores. A arte do grafite abriu possibilidades que não necessariamente estavam ligadas às temáticas mais conscienciosas sob a forma de protesto, mas também como meio de expressão aflorada pelo inconsciente, seja ele individual ou até mesmo coletivo. Essa inclinação às temáticas mais desengajadas, lúdicas e espontâneas, abrem espaço para uma representatividade mais onírica. Literaturas clássicas que se utilizam da fantasmagoria serão resgatadas e modificadas livremente desde os anos de 1980 com a arte do grafite, como é o caso da personagem Alice do britânico Lewis Carroll.

Nesse aspecto ressalto a importância de Albrecht R. Penk (pseudônimo do artista alemão Ralf Winkler), pois certamente influenciou artistas como o próprio Keith Haring, na busca por uma identidade gráfica própria, através do novo figurativismo, conforme Edward Lucie-Smith (2006) aborda sobre as tendências neo-expressionistas.

Penk contribuiu para que houvesse um olhar neo-primitivo nas artes visuais. Sob estes aspectos é difícil não creditar nos estudos realizados na área do inconsciente, ainda mais sobre este retorno aos rizomas misteriosos que cercam as nossas origens antropológicas e suas manifestações, na tentativa de preservar uma memória a qual não se passa de maneira genética, mas sim por objetos criados pelos seres humanos, os quais fazem o papel da preservação da memória. Em outras palavras, esse objeto pode ser a própria arte. A arte é uma memória artificial e frágil se comparada a memória genética, que é tão pertinente aos animais na transmissão das informações. A memória preservada é a imortalidade constituída através dos objetos para nós humanos e para os animais, pela transferência genética de acordo com os escritos de Vilém Flusser, elucidados por Erick Felinto e Lucia Santaella quando afirmam que a “[...] questão da imortalidade deverá ser reposicionada no

contexto da memória. O importante não é não morrer, mas, sim, *não esquecer* [...] (2012, p. 105). Tanto para homens como para animais, a preservação da memória está ligada à sobrevivência das espécies.

Os grafites se constituem em um dos pontos altos apresentados na estética Lowbrow, que é exatamente a figuração dos elementos aflorados pelo inconsciente e pela imaginação, pastichando as inúmeras influências já citadas. Não obstante, essa qualidade pautada na subjetividade proporciona uma potencialidade polissêmica que desnuda as diversas facetas vigentes ao referenciar símbolos produzidos a partir da segunda metade do século XX.

A partir destas referências estéticas e conceituais, apresento, a seguir, dois desenhos que antecederam a produção desses dois (2) capítulos Simbiose Homocephalopoda e Corpos Striped, isso porque os conceitos dos mesmos já foram explorados e reaparecem nos desenhos atuais. Particularmente, o traço marcado presente nas ilustrações e, sobretudo, nas artes que figuram as histórias em quadrinhos, tornaram-se as minhas primeiras referências, de modo que, atualmente elas estão mais afastadas de minha produção atual.

O desenho aquarelado “Inversão” (fig. 19) revela essas características. Em uma cena urbana, seres antropomórficos são como transeuntes em sua vida cotidiana, semelhantemente a uma introdução quadrinística.

A antropomorfia, isto é, os animais de aspecto humano, foi uma constância nos meus desenhos, mas gradativamente cedeu espaço para uma perspectiva menos óbvia e mais poética.



Figura 19 – Rafael Coutinho, Inversão, 2006, aquarela e grafite sobre papel, 42 x 21 cm.

Segundo Jakobson (1973), quando a mensagem possui um enfoque nela mesma, se trata de uma função poética, a qual não pode ser analisada de maneira isolada das outras funções. Do contrário: as “[...] particularidades dos diversos gêneros poéticos implicam uma participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a par da função poética dominante.” (JAKOBSON, 1973, p. 129). Porém, a poética não é um privilégio da poesia, em que a mesma “[...] se sobrepõe às outras funções da linguagem, mas também fora da poesia, quando alguma outra função se sobreponha à função poética.” (Ibid. p. 132). Em outras palavras, a função poética, expressa nos meus desenhos, permite que haja a inferência de outras funções como: a função emotiva e a função fática, a fim de que alcancemos maior compreensão nas análises.

Nota-se que neste desenho (fig. 19) há duas situações em que a figura humana está deslocada em seu aspecto funcional, a qual se encontra subjugada como um animal desprovido de racionalidade. Uma, como animal domesticado, no hemisfério esquerdo e, outra, como animal selvagem no hemisfério direito, morto para ser utilizado como casaco de pele. O aspecto crítico permanece também nos meus desenhos atuais, porém adquirem maior complexidade e subjetividade. Neste ponto, acredito sofrer boa influência daquilo que podemos considerar uma proeminência dentro da História da Arte.

Refiro-me ao artista espanhol Francisco de Goya e Lucientes (1746 – 1828), atormentado por suas visões arrebatadoras acerca das consequências provocadas pela guerra. Muitas de suas gravuras materializam esse mundo sombrio, repleto de simbolismos, críticas ácidas ao autoritarismo e ao *nonsense* dos supostos ideais que movem as atrocidades.

Para exemplificar, na gravura *Caprichos* no. 63 “Miren que grabes!” (fig. 20), Goya demonstra a sua falta de esperança sobre a situação agrária, em que os camponeses assemelham-se a asnos, suportando uma águia e um monstro abobalhado, ambos de características antropomórficas (MATILLA, 2008, p. 170-171), chegam a conjecturar que as figuras que exercem o domínio são os reis e as autoridades, sobre aqueles que lhe confiam o governo. A águia tem as características de um valente, porém ladrão, enquanto seu subalterno próximo tem por característica o fanatismo selvagem.

De temática semelhante realizei o desenho “Coelho cobrando o aluguel” (fig. 21). Nela pode-se observar também a problemática existente entre as classes

sociais e suas respectivas posses. Uma árvore ocupa o centro do trabalho, estendendo sua copa na parte superior. No centro uma família de pequenos marsupiais é abordada por um coelho, que na sua astúcia cobra o imposto devido. Um másculo gigante se apresenta adormecido, indiferente ao opróbrio a que a família é submetida. Em seus ombros, a coruja tida como atalaia, da morte na cultura europeia, sinaliza o mau augúrio. Uma casa distante em um terreno inabitado sugere essa discrepância entre as classes.



Figura 20 – Francisco de Goya e Lucientes, Lok How Solemn They Are! (Caprichos, no. 63: Miren que graves!), 1796-1797, água-tinta, 21,5 x 15,0 cm.

Fonte: Wesleyan University – DAC.

Bem como a coruja o sapo na Europa do século XV representava a malignidade. O peixe que cobre a cena com suas barbatanas, nesse contexto, simboliza a resistência sobre as diversidades e o poder que há na unidade, na multiplicação de esforços em prol da resistência.

Neste período, o imaginário construído pelo artista holandês dos séculos XV e XVI, Hieronymus Bosch (c. 1450 – 1516), também influenciou a minha produção. Sua vida apresenta traços tão enigmáticos quanto a significação e inspiração que obteve na realização de suas obras e outras supostas, já que são atribuições incertas. O personagem representado na base da árvore é uma maneira que encontrei de referenciar o artista de forma direta.

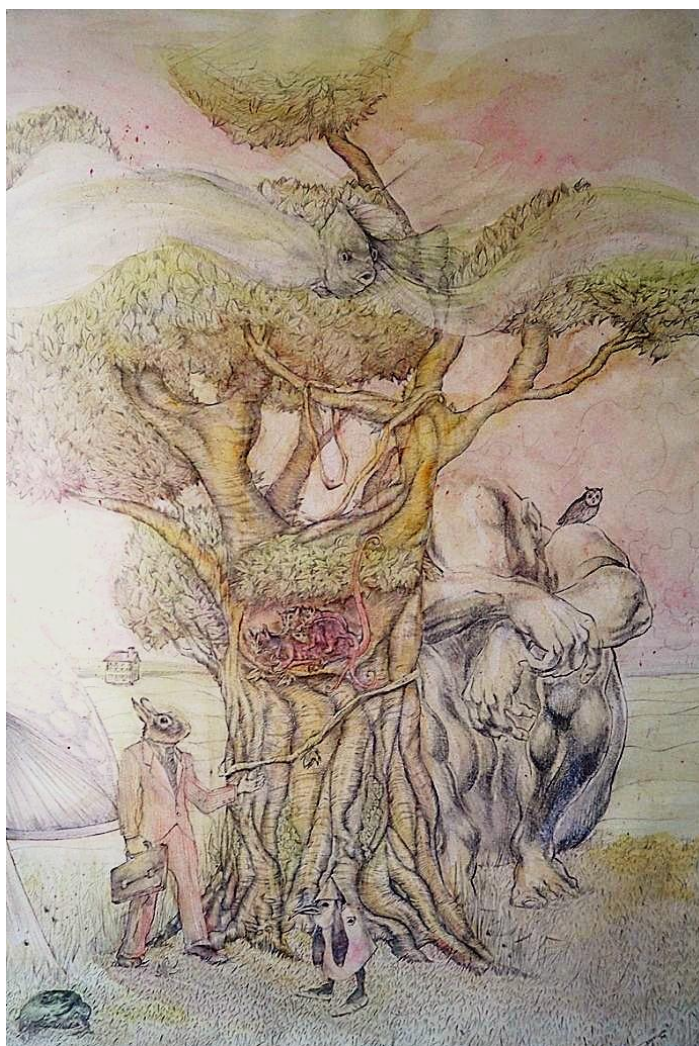


Figura 21 – Rafael Coutinho, Coelho cobrando o aluguel, 2006, aquarela e grafite sobre papel, 42 x 59,4 cm.

Outro desenho realizado em 2010 é “Casaco de pele” (fig. 22), o qual se origina de um pormenor da obra “Inversão” (fig. 19), em que uma figura antropomórfica aparece em um anúncio junto à parede de um estabelecimento.

Essa figura antropomórfica possui feições de um lobo que se deleita em um Martini, posando com um casaco de pele humana. Esse tipo de contrassenso é algo inerente nos meus desenhos, neste caso, assim como em *Simbiose Homocephalopoda* e em *Corpos Striped* existe um embate entre consciente e inconsciente por meio de um jogo de espelhos, que apresentam o reflexo distorcido da alma humana.



Figura 22 – Rafael Coutinho, *Casaco de pele*, 2010, guache e pastel oleoso sobre papel, 21 x 29,7 cm.

Adentrando mais precisamente ao objeto de estudo, os desenhos da série *Simbiose Homocephalopoda* foram realizados em grafite e aguadas com tinta acrílica ou aquarela, a fim de alcançar as nuances desejadas entre luz e sombra. A alta gramatura impede que o papel empene com facilidade e confere maior qualidade na aplicabilidade da aguada de tinta acrílica, potencializando assim os

volumes concedidos aos objetos representados, sem que haja a perda dos traços que conferem contorno às formas e grafismos.

A aquarela, como remonta Edson Motta (1991, p. 95), é uma técnica a qual está associada à invenção do papel pelos Chineses por volta de dois séculos antes do início da era cristã. Os egípcios da antiguidade também já usufruíam dessa técnica ao introduzirem água em seus pigmentos na decoração das paredes e de outros artifícios, incluindo os papiros. Apesar da invenção demonstra-se ela antepassada, atravessou períodos históricos como o Renascimento Italiano até adentrar às vanguardas artísticas e desembocar na arte contemporânea.

A criação dos desenhos geralmente tem início em folhas avulsas ou em um caderno de esboços, como podemos observar no Apêndice (figs. 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51), no final dessa dissertação. Esses esboços, geralmente, são alimentados por referências fotográficas, sejam impressos ou digitais. Não obstante, houve desenhos que foram criados no ímpeto, sem necessidade de um esboço prévio. Particularmente, me atrai essa etapa de buscar imagens de modelos fotográficos, para que a anatomia possa ser representada com maior fidelidade, sejam masculinos ou femininos.

Para representar imgeticamente o polvo e seus tentáculos utilizo poucas referências imagéticas, a fim de alcançar maior liberdade na construção do mesmo. Procuro buscar algumas referências de como os tentáculos se comportam em suas contorções e a disposição dos alvéolos em fileiras.

A escolha do polvo como elemento formal se dá pelas múltiplas configurações a serem aplicadas no plano bidimensional. Seu caráter expansivo e amplamente articulado conferem diversas relações sobre o corpo humano, elemento mais sólido. Os meandros tentaculares proporcionam ilusões labirínticas, levando os olhos do espectador a se perderem e a se encontrarem, num jogo prazeroso de procurar e achar.

Mais do que representar os elementos homem e polvo - ambos carregam um simbolismo no qual tramitam entre as profundezas do ser humano e aquilo que provém do exterior - “[...] se estabelece uma continuidade entre o mundo objetivo e o subjetivo.” (ARGAN, 1992, p. 83).

2.2. Corpos Parasitais

A relação parasítica suscita uma proeminência, pois se constitui em uma conexão entre dois seres muito distintos em suas figurações. Neste capítulo os desenhos apresentam uma característica metamórfica, já que ocorre de fato a hibridização entre os dois seres, tornando-os apenas um: o parasita não apenas se alojou mas se fundiu ao seu hospedeiro.

A exemplo desse subcapítulo **2.2** apresento as seis (6) obras que integram Corpos Parasitais em tamanho reduzido a seguir :



Fig. 23 - Barba, 2012



Fig. 24 - Barba II, 2014



Fig. 25 - Braços, 2012



Fig. 26 - Braços II, 2014



Fig. 27 - Bolsa III, 2013



Fig. 28 - Bolsa IV, 2014

Há uma ressalva para os desenhos “Bolsa III” e “Bolsa IV”, que se diferenciam de toda a série, pela ausência do corpo humano, pois o “corpo” nesta ocasião é um corpo/objeto, literalmente. Portanto “Bolsa III” e “Bolsa IV” são consideradas como prosopopeias¹², pois a esses objetos inanimados, contidos nessas obras, foi lhes conferido vida. Mais adiante me deterei mais a essa análise sobre essa exceção.

Diferentemente dos desenhos que integram o capítulo *Corpos Insurgentes*, estabelece-se nesse capítulo *Corpos Parasitais* o amalgamento dos seres, produzindo uma criatura que já não é mais apenas humana ou animal em uma relação epidérmica, mas que precede a monstruosidade.

A anormalidade, proveniente da hibridização entre aquilo que é humano com aquilo que é animal figura-se, recorrentemente, em muitas manifestações artísticas e em diversas épocas, lugares e, não obstante, carregada de sentidos diversificados. Porém o que espero introduzir é um diálogo contemporâneo acerca da alteração da forma humana, tendo em vista uma fração das múltiplas relações existentes na sociedade, em seus aspectos comportamentais. Para isso, me servirei de alguns conceitos presentes, principalmente, da psicologia e da filosofia.

Concomitantemente aos significados, encontrados nas obras, se faz necessária também uma análise no âmbito da expressão, considerando que não encontrei uma resposta cabal aos anseios e desejos que nos cercam. Pretendo continuar realizando um visionamento crítico acerca do meu próprio trabalho ao estabelecer relações com aquilo que se revela nos âmbitos da forma, do contexto e do significado.

Parto do princípio de que essa relação homem-animal é uma maneira de trazer ao plano existencial os devaneios engendrados pela mente, numa relação paradoxal entre o consciente e o inconsciente. Portanto, os desenhos materializam a captura de um instante do resultado dessa fusão. O primeiro dessa série, intitulado “Barba” (fig. 23), apresenta o desenho de um homem que sisudamente está a contemplar algo com seus olhos semicerrados sob o par de óculos. Não fosse a longa barba, metamorfoseada em tentáculos, teríamos uma representação comum de um homem jovial. Os tentáculos são tecidos até o peitoral numa espécie de cortina, inativos e suspensos pela verticalidade.

¹² Figura de linguagem a qual atribuímos atitudes, sentimentos ou vida.

Em “Barba II” (fig. 24) a metamorfose entre humano e cefalópode ocorre da mesma maneira, porém a figura humana aparenta idade avançada, olhar direcionado ao espectador e está dotada de maior dinamismo: aquilo que entra como substituição, equivalente ao bigode, se abre revelando uma boca obscura, que encontra o seu prolongamento nos alvéolos esbranquiçados e arroxeados, semelhantemente às fileiras de dentes, que neste sentido parecem apodrecidos.

As cabeças que “flutuam” em *close* e se esvanecem em meio aos contornos pouco limitados pela tinta aguada nos aproxima da ideia da evanescência. Logo, em alguns aspectos desses dois desenhos podemos perceber o volume, sobretudo na região central dos rostos representados, porém simultaneamente o desenho apresenta um desaparecimento das figuras diante do fundo intocado, restando apenas a imensidão clara do papel, que conduz o espectador rumo ao desconhecido: um mergulho ao abissal inconsciente.

Para efeitos técnicos optei por utilizar, além do grafite, aguadas de tinta acrílica, ou ainda a própria aquarela, justamente por permitir o clareamento das figuras de forma gradual, de maneira a alcançar o esmaecimento até unir-se à brancura do papel, e, este branco próprio do papel, “funciona como pintura”, conforme Edson Motta (1991, p. 98).

A inconsciência, apesar de estar potenciada principalmente em um estado letárgico, ela “desperta” os monstros adormecidos. Em meio aos devaneios, quando a mente se liberta do racionalismo, podemos nos dar conta dos absurdos que emergem da face do abismo. Sobre isso posso citar aqui uma das gravuras de Francisco de Goya e Lucientes sob o título “O sonho da razão produz monstros” (1799).

Ambas as aparições monstruosas são frutos da simbiose entre o polvo e o homem, construídas através de uma relação de interdependência, ou seja, mutuamente tão intensa que culmina no amalgamento dos seres.

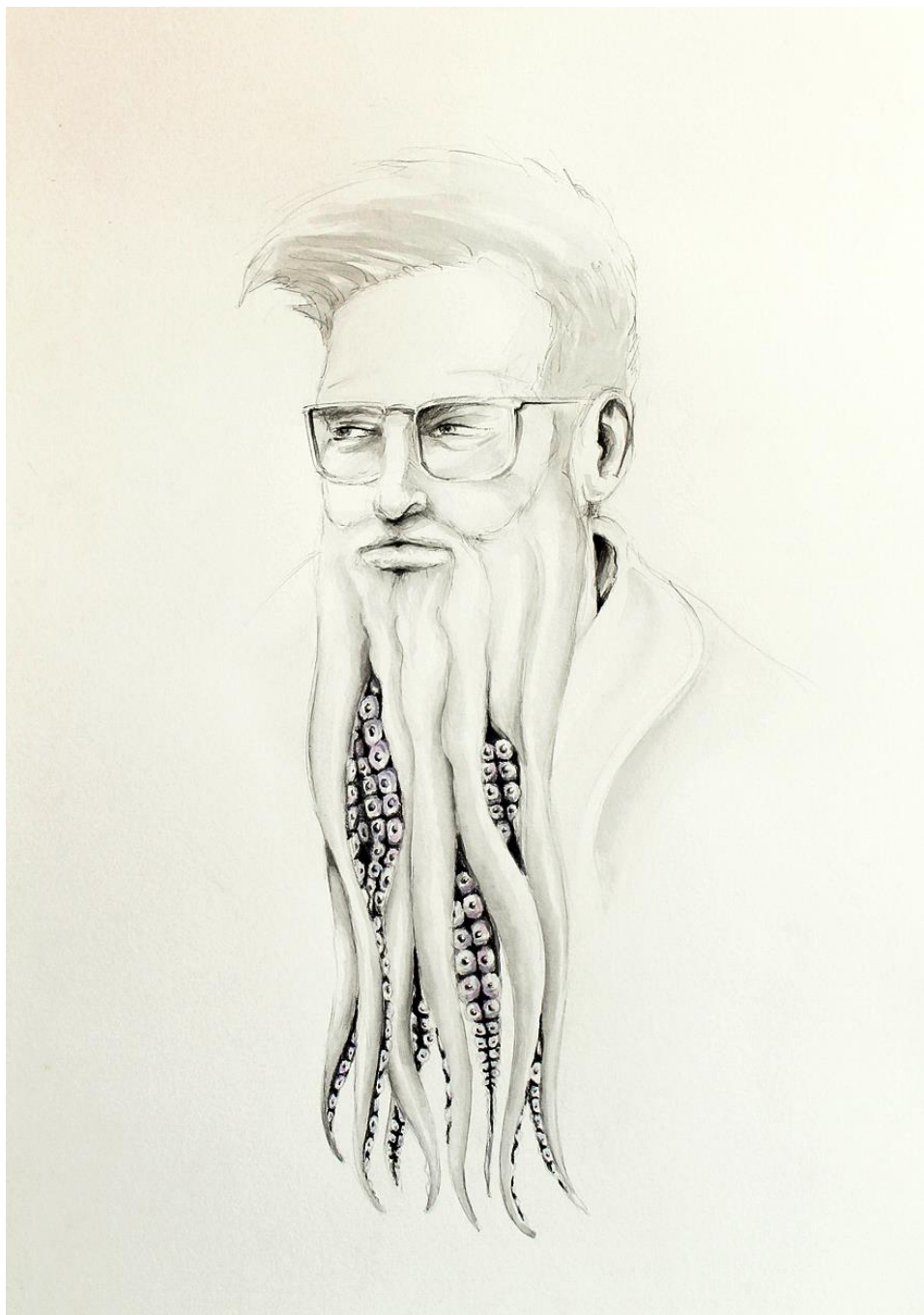


Figura 23 – Rafael Coutinho, Barba, 2012, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.

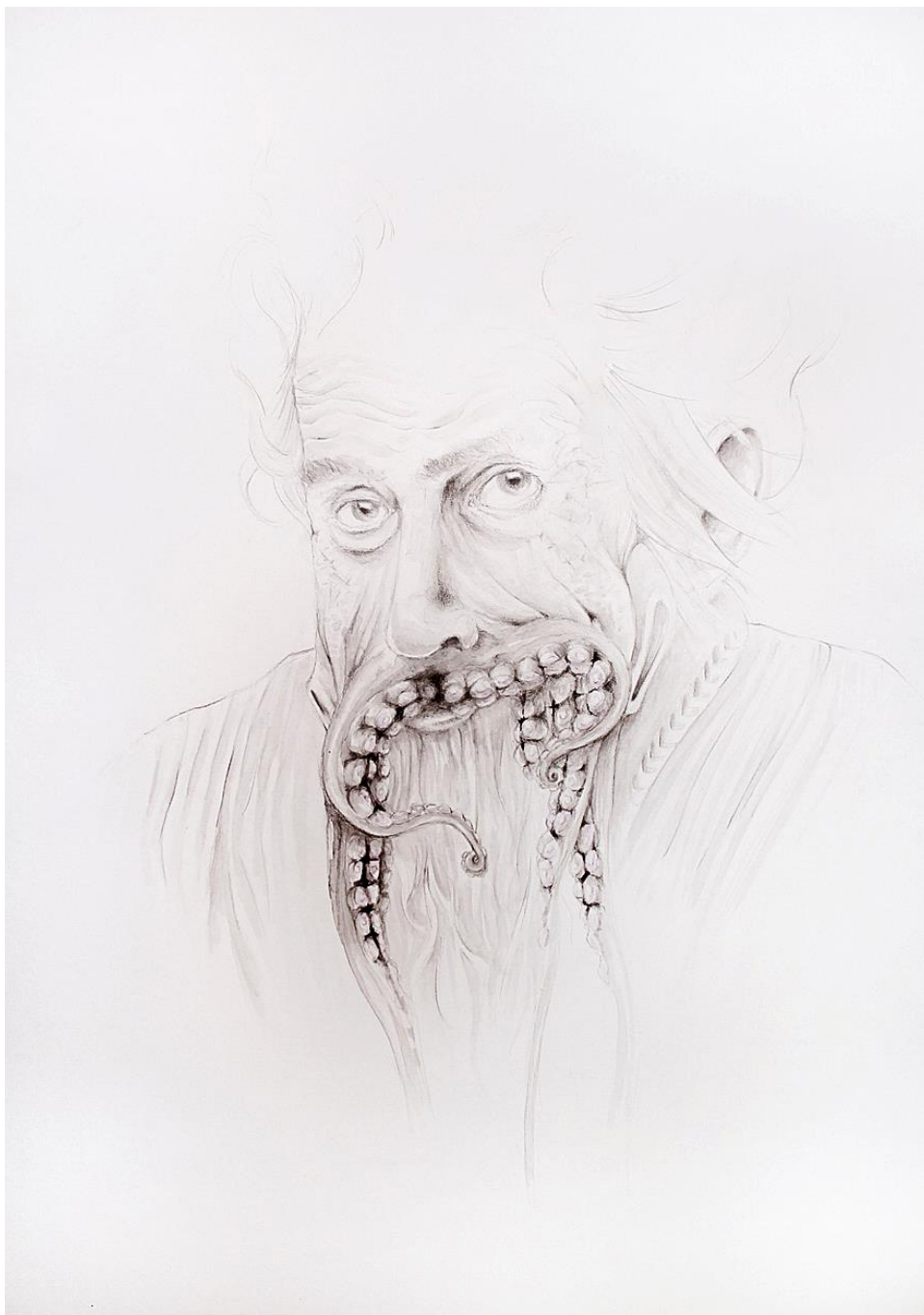


Figura 24 – Rafael Coutinho, Barba II, 2014, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.

O polvo que se faz presente através dos tentáculos, representa a inconsciência em expansão, fator determinante sobre diversas ações e reações do homem, que o impele ou o reprime, no intuito de preservar a sobrevivência do mesmo.

É da configuração do rosto que podemos arrancar-lhe as expressões mais reclusas e, tal como as máscaras, os tentáculos simulam ou dissimulam a aparência como melhor lhe convém. Para maior compreensão, dissimular

[...] é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. Mas é mais complicado, pois simular não é fingir. (BAUDRILLARD, 1991, p. 9).

Prosseguindo nessa linha de raciocínio, Baudrillard coloca que a simulação age às portas da inconsciência, estabelecendo fissuras entre aquilo que é ou pode ser “verdadeiro” ou “falso” e, ainda, entre o “real” e o “imaginário”, onde se cria uma “realidade por representação”, ou seja, uma hiper-realidade. A máscara sobrepõe a identidade de quem a usa e, remontando sua função primitiva, o ser incorpora uma entidade outra, acarretando de fato uma hibridização de um corpo com algum elemento espiritual. Aqui essa hibridização também acontece formalmente.

Mais uma vez, interessa-me fazer um apontamento, acerca de como os povos primitivos tratam essa questão dissociativa entre consciência e inconsciência, que é descrita como a “perda da alma”¹³ por Jung.

Essa dissociação produz uma neurose, ou seja, um desajuste não racionalizado, nas ordens dos sentidos e movimentos de uma pessoa. Tal dissociação, por parte dos primitivos, causa um elo com a natureza no processo que os liga a uma “alma gêmea”, denominada “alma do mato”, que pode ser um animal ou outro elemento constituinte da natureza.

¹³ Entre os povos primitivos “a perda da alma” significa, uma ruptura ou dissociação da consciência. “[...] Entre estes povos, para quem a consciência tem um nível de desenvolvimento diverso do nosso, a “alma” (ou psique) não é compreendida como uma unidade. Muitos deles supõem que o homem tenha uma “alma do mato” (*bush soul*) além da sua própria, alma que se encarna num animal selvagem ou numa árvore com os quais o indivíduo possuía alguma identidade psíquica.” (JUNG, 2008, p. 23).

Geralmente a dissociação se intensifica com o uso de máscaras que representem animais, os quais remetem à sua “alma do mato”, como citado no subcapítulo anterior. Mas a representação da máscara aqui não é vestida, como nas obras com a temática máscara, apresentadas anteriormente.

A máscara deixa de ser um elo em forma de sobreposição, para estar intrínseca ao ser humano, ou seja, há uma incorporação de um ser pelo outro.

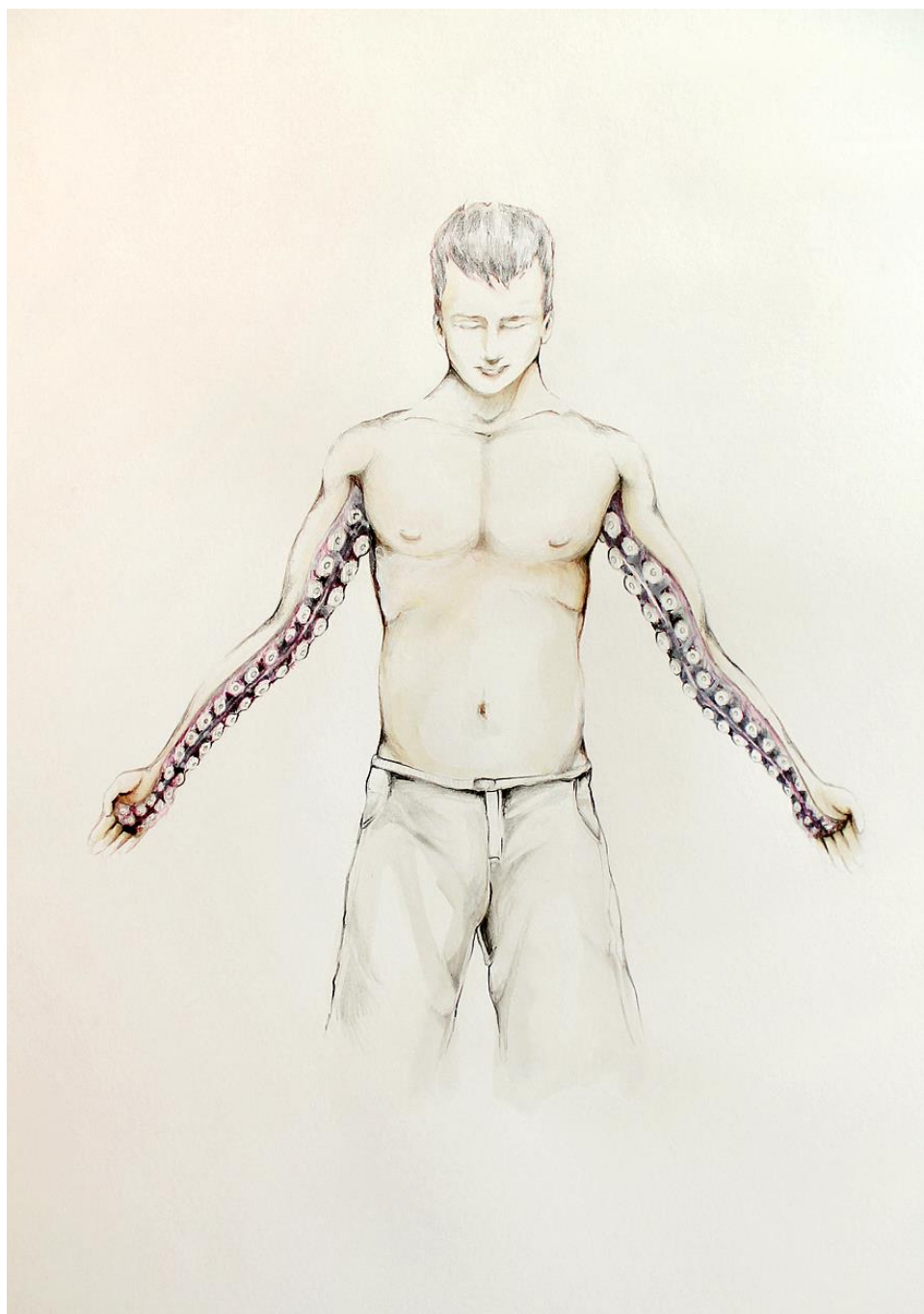


Figura 25 – Rafael Coutinho, Braços, 2012, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.

Como aparições fantasmagóricas e pálidas, reveladas pela escala de cinzentos, através do grafite e da aguada de tinta, os personagens dos desenhos emergem de um mundo fantasioso, presente nos sonhos e na complexidade do inconsciente, os quais encontrando uma abertura para a consciência tomaram aspecto visual, a fim de virarem objetos de estudo da própria consciência.

Os tentáculos nos desenhos, que se esgueiram pelo rosto, até se dissiparem como em “Barba II” (fig. 24) são a própria aparição do inconsciente em sua forma informe. A informidade do polvo, a sua capacidade de se amoldar sobre qualquer superfície e de se camuflar, não somente através das células cromáticas mas também de texturas, torna-o adaptável e inteligentemente furtivo. Difícil de ser visto e compreendido, torna-se misterioso como os devaneios e ao repousar sua instabilidade sobre uma forma estabelecida, funde-se.

A aparência monstruosa é possível através da desmesura ao principiar aquilo que temos como referência de “beleza”. O feio causa-nos um estranhamento e uma curiosidade em querer trazer à luz aquilo que é produzido na escuridão, pois os “[...] monstros pertencem à noite, ao sonho noturno. Os monstros não se organizam em universo monstruoso. São fragmentos do universo.” (BACHELARD, 1988, p. 175).

Diferentemente dos devaneios, detentores de uma beleza, por meio da poética sensível, os monstros nos amedrontam como num presságio enigmático. Emergem das profundezas obscuras revelando-nos outro tipo de beleza. Remontando às origens da palavra, se recordarmos

[...] a própria etimologia da palavra «monstro», encontrar-lhe-emos dois significados de fundo. Primeiro: a espectacularidade, proveniente do facto de que o monstro *se mostra* para além de uma norma («monstrum»). Segundo: o mistério, causado pelo facto de a sua existência nos fazer pensar numa advertência oculta da natureza e que poderemos adivinhar («monitum»). (CALABRESE, 1987, p. 106).

Detendo-se na qualidade de *monitum*, os monstros tentaculados a partir dos seus rostos faz-nos ajuizar sobre as mutações complexas e dinâmicas que sofremos em nossa vida, desde a tenra idade à velhice e, também, na imersão do

homem como indivíduo informe e camaleônico, em um sistema articulado em que pese o dinamismo mutável dos juízos e valores.

Diferentemente dos monstros produzidos em outras eras, os monstros que emergem na contemporaneidade fogem ao estereótipo que remonta a maldade e a feiura estética, aos quais são geralmente atribuídos valores essencialmente negativos sob a óptica da filosofia grega, pautada essencialmente pela harmonia e proporção categórica.

Por outro lado, a beleza não é determinada apenas pela vista, mas também pela essência constituinte do ser, a qual está aprisionada por um corpo, de acordo com Umberto Eco (2010, p. 50) se referindo a Platão. Ainda que, esteticamente a feiura seja uma antítese para o belo, é possível representar o feio, ou melhor, aquilo que se apresenta em desmesura, de forma bela.

Seja na qualidade de *monstrum* ou na de *monitum*, a monstrosidade tem a capacidade de gerar estranhamentos, justamente por mostrarem-se em desmesura diante de certos parâmetros, ou seja, são desprovidos de algum tipo de cânone. Da mesma maneira, as relações simbióticas ocasionam “anormalidades” e estão além de uma simples interação passageira, resultando assim em processo de hibridização.

A anormalidade corporal, também presentes em “Braços” (fig. 25) e em “Braços II” (fig. 24), apresenta a monstrosidade como um “abalo corporal”, que tem a sua origem de fora para dentro do corpo, com o objetivo de “[...] corrigir funções orgânicas avariadas, ou ampliá-las, transformá-las e até mesmo criar novas funções.” (FELINTO; SANTAELLA, 2012, p. 80) por meio de próteses ou implantes. A partir da visão moderna do corpo, suscitaram questões que evidenciam a possibilidade da modificação corporal enquanto estética, função e projeção, ou seja, a qualidade de se apresentar imagetivamente em outros lugares através da tecnologia. A noção de modificação corporal sobrepõe-se aos limites corporais, impostos a uma visão anterior ao da Revolução Industrial.

As possibilidades de uma modificação corporal e suas implicações enquanto indivíduo e, para além dele e sob a óptica das diversas áreas do conhecimento, nasceram através da crise do ser e de sua razão, ocasionando uma crescente instabilidade sobre as visões tradicionais, tornando o corpo em um “[...] nó górdio no qual as reflexões contemporâneas são amarradas.” (Ibid., p. 78). Nos meus desenhos esse nó se revela nos meandros tentaculares, como caminhos

labirínticos que conduzem ao cerne, ao nó que nos mergulha na reflexão sobre a alma e as paredes que a comporta: o corpo.

Portanto, os limites pré-estabelecidos entre as tradicionais visões dicotômicas entre

“[...] natureza e cultura, entre ego e o mundo, entre o real e o imaginário, entre o existente e o projetado [...] demonstraram-se fragilizadas ao distinguir aquilo que é [...] masculino/feminino, vivo/morto, natural/artificial, corporificação/descorporificação, autônomo/controlado, orgânico/inorgânico.” (Ibid., p. 79).

Dessa maneira, o corpo na contemporaneidade é alvo de reflexão, sobretudo no que diz respeito às modificações que pode sofrer, tendo em vista a sua adaptabilidade no ambiente.

Interessa-me, particularmente os meandros presentes na diferenciação do que é autônomo ou controlado e também real ou imaginário, os quais se apresentam difusos. O termo difuso nos desenhos está demonstrado na característica esmaecida da aguada, principalmente por não estarem completamente fechadas pelo contorno das linhas em certos locais das extremidades, alçando um aspecto fantasmático também por sua palidez na paleta cromática. Portanto a linha bem definida, que separava os sólidos estereótipos positivo e negativo, adquirem um hibridismo por meio da mutação pelo processo de simbiose.

A relação de interdependência simbiótica existente entre o homem e o cefalópode, como introduzido anteriormente, ocasionará num relacionamento mutualístico, em que ambos se constituirão em uma proeminência no meio em que estão inseridos, por fugirem do convencionalismo. A convenção, justamente, impõe limites numa espécie de acordo entre duas ou mais partes.



Figura 26 – Rafael Coutinho, Braços II, 2014, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.

Quando cito Felinto e Santaella, acima do sentido de “ampliar” ou “criar novas funções” para o corpo, entende-se que o natural se abre para a modificação, para a artificialidade. Os tentáculos e as ventosas, que agora fazem parte do corpo humano como citado acima, têm sua origem na parte externa: o polvo toma a iniciativa de se deslocar de seu ambiente abissal e caminhar com os seus “*podos*” para estabelecer a conexão simbiótica. Dessa maneira posso deduzir que o monstro contemporâneo é um ser artificial, ou seja, não natural e, também, dissimulado, como visto no conceito elucidado por Baudrillard.

O conceito a respeito da simbiose, pré-estabelecido na biologia, fornece um material potente enquanto função metafórica para se pensar não somente sobre o indivíduo, mas também sobre a sociedade contemporânea, como um organismo vivo que reúne múltiplas relações interdependentes e paradoxalmente contrastantes. Tal sociedade contemporânea, mais conectada do que em qualquer outra época pelos ilimitados avanços tecnológicos, se vê refém do conforto e dos “benefícios” que a mesma proporciona. E, sem se darem conta, seus indivíduos se vêm abraçados e estrangulados por essa rede tentacular, numa relação de dependência. As coisas não são apenas objetos a serem usados, mas extensões do nosso ser, integralizados simbioticamente.

O uso da tecnologia não está apenas no nível da interação entre objeto e corpo, mas apoderou-se da mente (dependência) e abriu um caminho também de integralização, através dos implantes e próteses, dando origem ao ciborgue, termo que serve para designar aqueles que foram submetidos a processos que alteraram a constituição física através de processos biológicos ou por acréscimos ou, ainda, substituições de órgãos por dispositivos eletrônicos, originando assim os novos monstros.

Sendo assim, “Braços” e “Braços II” (figs. 25 e 26) revelam a modificação corporal, inerente aos conceitos ligados à produção de monstros na contemporaneidade. Os braços apresentam pares de alvéolos em sua extensão interna, que se inseridos no nosso plano, teriam totais condições de realizar operações cotidianas com maior facilidade, como por exemplo carregarem múltiplos objetos pelo poder da sucção ou até mesmo suportar um objeto maior sem que este, de forma desajeitada, escorregasse.

O interesse por aquilo que nos é estranho desperta a curiosidade, a aproximação e uma possível aversão. No subcapítulo precedente, quando aponto

para as origens e influências da Arte Lowbrow fica indubitável a percepção da presença do grotesco através da modificação, da customização e da deformação.

Cabe aqui mencionar que as apresentações realizadas entre os anos de 1880 e 1950 produziram cartazes que representavam, de certa forma, os números realizados por pessoas que tinham algum tipo de deformidade. A arte desses cartazes apresentavam ilustrações que fertilizavam a imaginação do público para além daquilo que seria apresentado. No final das contas, tratava-se de algum anômalo, caracterizado para um *show* de algum *circus*, um show de aberrações. (ANDERSON; WILLIAMS; McCORMICK; REID, 2004).

Dentre tantas bizarrices, há o registro de um chamariz: o “The Octopus Man”. O cartaz apresentava a ilustração de um grande cefalópode verde, saltando da praia, abordando uma linda donzela, enquanto seus tentáculos estrangulavam os marinheiros, que teriam vindo para salvá-la do terrível monstro. Depois de pagar alguma quantia, o espectador poderia comprovar que o tal “Homem Polvo”, na verdade, se tratava de um homem de meia idade, coberto de tumores em sua epiderme, semelhante a uma casca de abóbora nodosa.

A exploração das figuras que fazem parte desse universo underground constitui uma colcha de retalhos que pode ser costurada e remendada a todo o momento (*mashup*), tendo como base toda a produção vinculada às mídias de massa. Portanto, nota-se com clareza a presença imanente das figuras monstruosas que permeiam a coletividade de tempos em tempos, (*revival*).

A partir desse ponto, suscito a questão do inconsciente coletivo: uma das figurações que talvez mais emergem da nossa interiorização, são os monstros, justamente por fazerem parte do imaginário popular desde os tempos mais remotos, passando por antigas civilizações através dos mitos, até alcançarem a modernidade.

Os monstros nunca deixaram de estar em voga, todavia seus significados e utilidades variam de acordo com a época e modelo de sociedade em que se inserem. Sempre seguiram uma proforma tida como clássica, conforme Omar Calabrese (1987), muito por conta das homologações vigentes no ocidente. Sabe-se que perderam muito de sua carga simbólica na passagem da Idade Média para os tempos modernos, justamente por não termos registros exatos de como eram vistos pela óptica da cultura vigente na época. Outro fato que contribui para essa diminuição está no interesse científico, enquanto seres anômalos existentes ou não no plano físico.

Simbolicamente, o monstro contemporâneo, adquire nova carga expressiva enquanto forma e conceito, pois se associa a um jogo categorial complexo, o qual não condiz mais com a premissa clássica negativa, representada pela disformidade, maldade, feiura e disforia.

Na sociedade contemporânea, suas aparições denotam debilidades e complexidades que necessitam de uma representatividade que vai além do convencionalismo. Nas palavras de Calabrese (1987, p. 108) podemos encontrar “mutações na homologação” sobre as questões que cernem e margeiam a atualidade. A mutabilidade encontra força representativa na figuração do polvo: ele é articulado e expansivo, além de simular cores e, até mesmo, texturas de algas e rochas, compreendendo umas das maiores potências miméticas existentes.

As homologações são colocadas em xeque de tempos em tempos e, atualmente, quase que diariamente através da quebra de paradigmas. Desta maneira, o que é “feio”, degenerado ou desmesurado, encontra identificação principalmente na esfera da contracultura, a qual se serve das mídias de massa e de referências multiculturais.

A mutação de uma homologação abre precedentes para que os vértices e categorias sejam ainda mais extremados. As categorias homologadas, conforme Calabrese (1987, p. 107), podem ser definidas como: morfológica, ética, estética e tímica. Respectivamente, tem as seguintes atribuições de valores: forma, moral, gosto e paixão. Tais juízos possuem valores negativos e positivos: conforme/disforme, bom/mau, belo/feio, eufórico/disfórico. O monstro contemporâneo foge do estereótipo disforme, mau, feio e disfórico.

A título de exemplo, um determinado monstro pode apresentar disformidade morfológica ou não, pois pode apresentar mutabilidade formal; pode ser eticamente bom ou mau, dependendo das circunstâncias a que se submete, esteticamente belo ou feio, dependendo do olhar de quem o observa e, ainda, despertar euforia (bem-estar) ou disforia (depressão). Tudo isso depende da época e a que juízo de valores está sendo submetida essa análise. A problemática agrava-se ainda mais quando a mutação é dinâmica, ou seja, quando o monstro assume configurações categoriais variadas:

Os novos monstros, longe de se adaptarem a quaisquer homologações das categorias de valor, *suspendem-nas, anulam-nas, neutralizam-nas* [...]. São, portanto, formas que não têm propriamente uma forma, andam antes à procura de uma. O que nos faz refletir sobre a necessidade de um novo capítulo a acrescentar à história da teratologia. Um capítulo sobre a «natural» instabilidade e informidade do monstro contemporâneo. E, sendo, como já se viu, a teratologia uma ciência fundamental do social: o capítulo sobre a «natural» instabilidade e informidade da nossa sociedade. (CALABRESE, 1987, p. 108-109).



Figura 27 – Rafael Coutinho, Bolsa III, 2013, grafite e acrílica sobre papel, 42 x 59,4 cm.



Figura 28 – Rafael Coutinho, Bolsa IV, 2014, grafite e aquarela sobre papel, 42 x 59,4 cm.

Na antítese encontrada entre o belo (homem) e o feio ou grotesco (polvo), se estabelece uma relação de interdependência e de mutação dinâmica através da simbiose.

O cefalópode é uma figura recorrente na minha produção: é elevado ao patamar de monstro, pois se mostra em uma condição espetacular, que vai além de uma norma por estar deslocado de seu habitat natural. Ele é a conexão inconsciente do homem moderno à “alma do mato” à qual se perdeu, que cauterizada pela imersão no sistema de consumo gera fantasias que muitas vezes podem não ser supridas, onerando um jugo insuportável, desequilibrando mentalmente o indivíduo e a sociedade, num mar de complexidade expansivo e retorcido.

A dinâmica morfológica, que em outras palavras é uma forma que permite sofrer instabilidades, a qual Calabrese denomina de forma “informe”, apenas poderá alcançar uma forma estável quando esta repousa sobre uma forma estabelecida, ou seja, de maior solidez. O polvo repousa sobre o corpo e mimetiza-se em repouso, funde-se e oculta-se a fim de que não seja encontrado, porém sua influência está presente. O perigo de ser encontrado é o perigo de ser ferido ou extinguido pelos olhos que julgam e aplicam a sentença sobre aquilo que é desmesurado, precedendo assim a repressão que produzirá a ação monstruosa: tentáculos abertos, rostos franzidos e olhares arregalados prontos a defender o seu hospedeiro. O inconsciente nos protege, mas de acordo com a intuição e não de acordo com o nosso consentimento racionalizado.

Os meandros tentaculares retorcidos revelam uma textura mais lisa (externa) ou mais irregular (interna) por conta dos alvéolos. A evidente textura visual está relacionada à função fática, pois a mesma demonstra um “pendor para o contato” (JAKOBSON, 1973, p. 125), e no caso das imagens existe uma direção à materialidade visual, ou seja, para a textura em relevo representada por meio da colagem. Isso fica evidente quando trabalho a textura rugosa da cabeça do polvo ou as características viscosas dos tentáculos através do volume em contraste com a pele alva do corpo.

A pluralidade dos tentáculos e as suas múltiplas configurações labirínticas desafia-nos a encontrar uma saída, através da desordem aparente. Digo aparente, pois ela oculta uma ordem quando encontramos uma “resolução”.

De fato, existe uma busca pela resolução ou entendimento da operação inconsciente e como ele se comporta no nível da expressividade passando pela

consciência. A busca por desvendar o processo comportamental e criativo, através destes “dois cérebros”, fará com que nos percamos ainda mais nas sinuosidades entrelaçadas. Por fim, acredito não haver um enigma a ser descoberto, mas sim o prazer de se perder no meandro do conhecimento multitentacular.

Perdemo-nos na inconsciência quando descobrimos um lugar “sem regras”, desprovido dos códigos sociais e morais, mas na sua relação simbiótica mutualística com o consciente pode gerar uma “[...] transmutação futura desses dois estados aparentemente contraditórios, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de supra-realidade [...]”. (BRETON *apud* CHIPP, 1996, p. 374). Portanto também podemos descobrir não apenas o prazer de se perder, mas de se encontrar na coexistência. Não há de se privilegiar um ou outro sabendo que existe tal relação mutualística, pois o

[...] espírito humano recebe, configura e interpreta a imagem que tem do mundo exterior com todos os poderes conscientes e inconscientes, e o domínio do inconsciente nunca poderia entrar em nossa experiência sem o reflexo das coisas perceptíveis. Não há nenhum modo de apresentar um sem o outro. (ARNHEIM, 2011, p. 453).

O corpo é o meio que aprisiona a essência do ser e detém a realidade, ou melhor, a supra-realidade, na qual a sua representatividade pode ser encontrada na arte e através dela.

A arte é um lugar de desencontros entre os meandros tentaculares, mas também o de se encontrar. Os oito tentáculos nos trazem a dimensão do ciclo e não da finitude. No centro, encontra-se a junção, o fator da distorção, o ponto convergente em que os planos se cruzam numa epifania estarrecedora, intraduzível pela racionalidade. Numa passagem momentânea logo somos lançados novamente no ciclo. Saímos do epicentro. Distanciamo-nos a fim de compreender a essência dessa relação infinita, pautada pela simetria em direções opostas e paradoxalmente convergentes.

Até aqui me detive em traçar conceitos metafóricos acerca da representação simbólica do cefalópode sobre o corpo humano e nas implicações acerca da fusão de ambos. Todavia, como antevisto no início desse subcapítulo,

dois desenhos fogem a esse modelo: “Bolsa III” (fig. 27) e “Bolsa IV” (fig. 28), pois o corpo humano cede lugar ao objeto bolsa, o qual deixa de ser inanimado com a presença dos tentáculos em substituição equivalente às alças originais.

“Bolsa III” possui um par de alças: a que se apresenta num plano mais à frente formado por dois tentáculos entrelaçados, enquanto o par de alças logo atrás está desfeito, desconectado, reforçando a ideia de um organismo vivo. Um destes tentáculos, à esquerda, projeta-se para o alto como que no intuito de alcançar algo ou alguém.

A coisa também projeta um desejo. Usualmente “nós” alcançamos o objeto e, no caso, alcançamos a bolsa pela sua alça. A relação paradoxal aqui encontrada se dá no fato de que a bolsa também tem a escolha de alcançar, de segurar, invertendo a relação de dominância. A bolsa deseja mais do que ser tomada e usada (propósito comum a um utilitário), ela deseja usar, grudar ao seu usuário, semelhantemente visto no subcapítulo anterior em “Bolsa II” (fig. 14). Mas, diferentemente de “Bolsa III”, o desenho “Bolsa II” apresenta um polvo em sua completude, metaforicamente reproduzido no lugar de uma bolsa “real”.

Outro fator que diferencia estes dois desenhos dos demais, aqui analisados, reside no aspecto formal: ambas as bolsas são representadas na íntegra, sem espaço para que haja um esvanecimento como ocorre com as representações do corpo humano. Os objetos criados pelo homem, mesmo os designados como descartáveis, tem como característica a sua permanência quase que perpétua. Enquanto matéria inanimada, não envelhecem, morrem ou simplesmente deixam de existir. A despeito da sua falta de vida e durabilidade são lhe imputados grande apreço e afeto, a ponto de “ganharem vida”. Nesse ponto, o objeto, outrora inanimado, ao cumprir a sua função de pertencimento lhe é conferido um status de grande apreço, superável até pela própria vida daquele que o tomou para si. É nesse aspecto que a relação de forças se inverte numa visão materialista inconsciente.

A sociedade regida pelo poder do capital valoriza a bolsa: sua estética e conteúdo. Não foi por acaso que quando me debrucei no processo criativo esbocei a partir de fotografias da conhecida e valorizada marca Gucci, optando assim por omiti-la na versão final dos desenhos. A grafia ou a presença da marca não se torna relevante, pois o que está em questão não é um direcionamento crítico às corporações, mas o que está implicado de significâncias no seu uso.

No desenho “Bolsa IV” já é possível perceber um avanço com relação à técnica, muito por conta dos detalhes na representação do couro e do tecido, além da aplicação de uma perspectiva com maior profundidade, todavia a crítica permanece inalterada. De igual modo, esta se apresenta também fechada. A bolsa denota privacidade, segredos, mistérios bem guardados, a qual é aberta, apenas, ocasionalmente.

Diferentemente como ocorre com os objetos inanimados, os quais podem ser abertos no momento em que o possuidor definir, esta bolsa somente poderá ser aberta se os tentáculos assim permitirem. O acesso ao seu conteúdo permanece obscuro enquanto ela estiver fechada e, mesmo quando aberta, retirar-lhe algo poderá resultar em uma árdua batalha. O acesso à psique humana demanda um mergulho paulatino, que se desvenda em camadas e, como se nota, esse acesso depende de uma liberação. Uma maneira de recorrer ao caminho mais fácil é ignorar a necessidade de acessar este lugar abissal e viver na superficialidade, dominado pelos pegajosos, fortes, maleáveis e ardilosos tentáculos.

A superficialidade discorre sobre a aparência e, sem o devido conteúdo torna-se apenas um espectro da futilidade, por isso “[...] em uma espécie de dialética cruel, nossos esforços de dominação dos objetos se converteram na nossa dependência dos mesmos.” (FELINTO, SANTAELLA, 2012, p. 104).

Se existe uma propensão para que o ser humano seja fadado a ser veementemente dependente das coisas, há de se encontrar uma maneira dele ser livre, porém essa “liberdade” representaria algo utópico, já que se trataria de um retrocesso no que diz respeito à manufatura. As ferramentas e os objetos que criamos alteram potencialmente a nossa realidade e, conseqüentemente, como num ciclo nos alteram em profundidade. A partir do momento que a “coisa” nos agarra ela nos satisfaz por uma brevidade de tempo, mas justamente pela insatisfação, desencadeada pelo seu uso frequente nos leva à ruptura para que haja uma remodelação para uma nova “coisa”.

A coisa como um objeto que pode ser levado de um lado para o outro, provavelmente, seja findável. Existe a ideia de que os corpos sejam “projetados”, ou seja, como colocado na análise das obras “Braços” e “Braços II”, a tecnologia desponta para a materialização de corpos “cibernéticos”, sejam eles constituídos “simbioticamente” por dispositivos sintéticos ou alterados na sua estrutura molecular.

Uma vez aumentada as potencialidades das habilidades humanas o regresso para uma configuração nativa se torna impossível.

Sendo assim, o ser humano rompe com a sua própria estrutura física e está para além de uma norma (*monstrum*) e, por que não também inserido em uma espécie de presságio que anuncia uma advertência da natureza (*monitum*)?

Se, de fato, está se consumando essa advertência, deposita-se aí um desequilíbrio proveniente de um desalinho, como especifica Marta Strambi:

Desequilíbrios ecológicos ameaçam o topos da vida. A biosfera e os modos de vida continuam em desalinho e evoluem para a deterioração. O contato humano tende a desaparecer e em seu lugar desenvolvem-se relações “midiáticas” num fechar de janelas, “num piscar de olhos.” (STRAMBI, 2011, p. 4135).

Por detrás deste conceito que é rotulado e vendido como “evolução”, existe um perigo iminente que abalam as relações humanas em prol de uma promessa que envolve melhorias na comunicação.

O homem é o monstro contemporâneo, criador de uma identidade pós-humana, que remove a si mesmo da zona de conforto, das experiências conhecidas para uma nova perspectiva acerca da sua própria existência.

3. CORPOS STRIPED

A série de desenhos que compõe esse capítulo *Corpos Striped* pôde ser ampliada na disciplina AV 203 Laboratório II "Abordagens e Procedimentos Visuais", ministrada pela professora Marta, com a produção de cinco novos desenhos, realizados com grafite e pintados com aquarela.

Nesse 3º. capítulo apresento, além desses cinco (5) desenhos mais quatro (4) que foram produzidos sob esse mesmo fulgor, porém já nesse ano de 2016.

Seguem as imagens reduzidas e, posteriormente, os textos e desenhos ampliados:

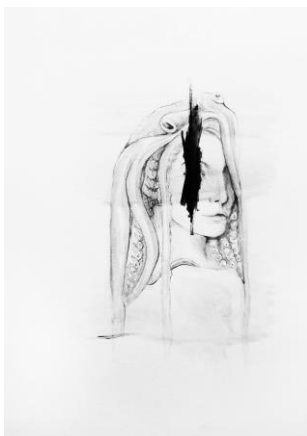


Fig. 29 - Striped I, 2015.



Fig. 30 - Striped II, 2015.



Fig. 31 - Striped III, 2015.



Fig. 32 - Striped IV, 2015.



Fig. 33 - Striped V, 2015.



Fig. 34 - Striped VI, 2016.



Fig. 41 - Striped VII, 2016.

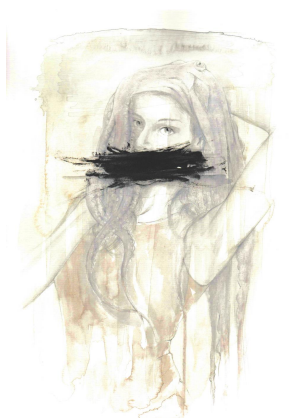


Fig. 42 - Striped VIII, 2016.



Fig. 43 - Striped IX, 2016.

Diferentemente dos desenhos realizados para o capítulo anterior, estes apresentam uma fatura cromática mais diversificada que desemboca em direções verticais, como se tivesse escorrido, formando faixas irregulares que, a princípio, parecem ter percorrido um caminho ao acaso, mas que foram realizadas de maneira controlada.

O contorno bem delineado das figuras permanece como característica intrínseca à minha produção e, apesar da fatura cromática se apresentar mais abrangente, a suavidade da aguada também permanece.

Outro aspecto que os distingue em relação aos desenhos anteriores, é a presença das pinceladas escuras como elemento que oculta parte dos rostos representados, que na totalidade são mulheres.

As obras levam o nome de Striped, que traduzido para o inglês seria algo como “listradas”, em referência ao “ruído” negro sobre as faces e, também, como mencionado anteriormente, às aguadas escorridas na vertical. A ocultação intencional confere ao desenho a impressão de vandalismo, não apenas sobre o desenho, mas, principalmente ao que ele representa.

A escolha pelo idioma inglês leva em conta a sonoridade atraente ao sugerir palavras com fonéticas semelhantes como “tripas” – em menção ao tratamento “sujo” e visceral, aplicado aos desenhos – “estupro” – ao referenciar a violação às representações femininas – e também o termo composto *strip-tease* sobre o caráter sensual das figuras.

Há também uma continuidade em representar a presença insurgente do polvo sobre os corpos femininos, colocados sobre a cabeça, assumindo o lugar do cabelo por equivalência. Dessa maneira, o polvo faz as vezes do cabelo por meio dos tentáculos esguios, em uma possível associação à górgona medusa, a despeito da maneira original de como a figura mitológica nos é apresentada, em que seus cabelos, outrora motivo de orgulho, converteram-se em horripilantes serpentes após uma disputa com a deusa Minerva (ou Atena, para os gregos).

Sugiro, portanto com esta série de desenhos, a figuração de “medusas contemporâneas”, igualmente desprezadas e desprezíveis, convertendo-se em mulheres ocultadas na sociedade, materializadas como produto. A “coisificação” da mulher a rebaixa como um simples objeto de desejo que pode ser facilmente descartável, após servir aos propósitos de quem a usou. Portanto, se anteriormente os que contemplavam a medusa “original” petrificavam-se, os que hoje fitam os

olhos das “medusas contemporâneas” não ficam exatamente petrificados, mas amaldiçoados pelo encontro com essas que outrora tiveram sua beleza convertida em monstrosidade.

Assim, como a górgona original pertence ao mundo abissal, habitante das profundezas do mar, na contemporaneidade habitam o submundo, escondidas nos recônditos e sofrem as agruras de uma sociedade “civilizada”.

A metamorfose aqui presente transforma uma linda donzela em instrumento abjeto, ela é:

[...] uma substância fantasmática que não é alheia ao sujeito, é íntima com ele; e é esta super-proximidade que produz o pânico no sujeito. Sendo assim, o abjeto afeta a fragilidade de nossos limites, a fragilidade da distinção especial entre as coisas em nosso interior e no exterior [...]. (STRAMBI *apud*, 2008).

A ausência da identidade acarreta na não demarcação de um território. Não existe o indivíduo, mas a massificação dos mesmos. A ausência da identidade e, por conseguinte, da individualidade, acarreta na opressão proveniente do polvo, que se esgueira, se levanta e se enlaça em um processo simbiótico que resulta em um jogo perigoso àquela que se deixa hospedar.

Os tentáculos que se esgueiram e deslizam sobre o corpo com facilidade, tomando a forma do corpo humano, procuram se estabilizar de maneira repressora. Uma das qualidades do polvo é o seu poder de mimetização, através da sua eficiente camuflagem e imitação ao jogar com sua configuração formal, múltipla e retorcida, que o capacita de maneira ardilosa a se esconder e surpreender.

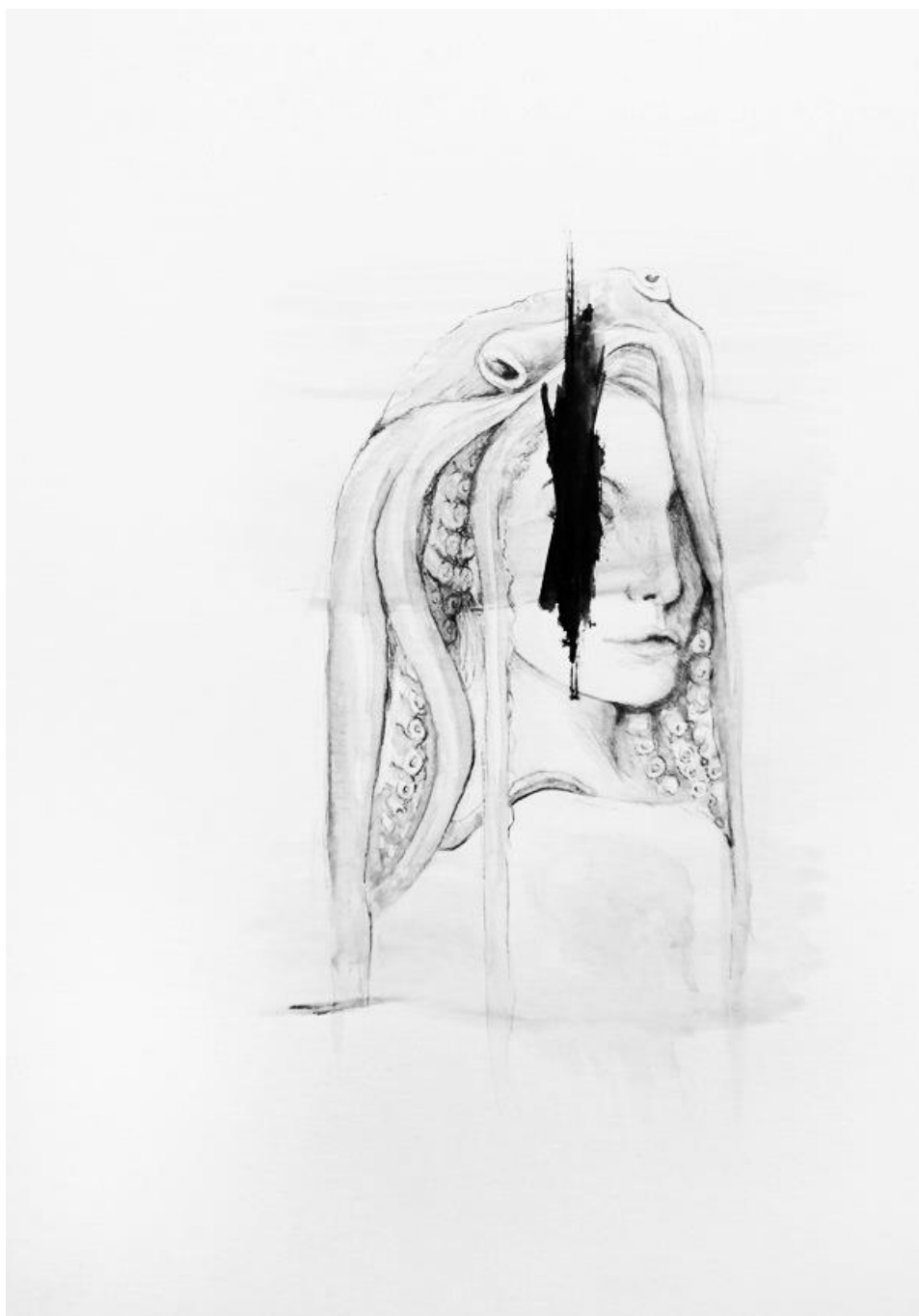


Figura 29 – Rafael Coutinho, Striped I, 2015, grafite e aquarela sobre papel, 21 x 29,5 cm.

A utilização de um pincel mais largo em Striped II (fig. 30), Striped III (fig. 31) e Striped IV (fig. 32), denota uma sobreposição transparente, como se fosse uma névoa que não permitisse enxergar com maior profundidade certos detalhes do desenho, acentuando o aspecto oculto, somando-se à representação dos corpos em pormenor. Decerto, essa produção tonifica a ocultação pelos “ruídos” sobre as figuras esmaecidas.

Partindo para uma análise mais específica de cada desenho, Striped I (fig. 29) apresenta uma mulher em meio perfil com as costas nuas voltadas para o espectador, que são esmaecidas antes mesmo de chegarem ao limite do suporte. Podemos apenas imaginar seu olhar outrora sedutor que agora se apresenta obstruído por uma mancha negra na direção vertical, a qual toma toda a extensão do rosto sem comprometer o perfil e os lábios pálidos carnudos. A outra metade do rosto permanece oculta pela penumbra projetada pelo perfil. O desenho se apresenta bem delineado, com pouco espaço para uma subjetividade visual, ou seja, fica óbvia a presença de um animal marinho sobre a cabeça da jovem mulher, mas a carga simbólica está potencializada justamente pela presença insólita do polvo sobre a mulher, pois este ocupa um lugar que não é próprio de seu habitat.

O “ruído” escuro, sobreposto à figura, elimina a pureza da jovem, subvertendo-a. De figura imaculada passa a ser manchada, mas a sua beleza não é anulada pela intencionalidade na preservação das outras áreas do desenho. As pinceladas aguadas que formam uma camada transparente não são suficientes para ocultar o desenho, mas fornecem um aspecto sujo junto à figura pálida. A mancha negra é um bloqueio que nos censura e vice-versa. A ocultação parcial, a “sujeira” não está por conta da ação do tempo: é uma deterioração proposital; um vandalismo contra a própria obra, realizado com cautela. A mácula negra impede que vejamos um de seus olhos e o outro permanece oculto na sombra da cavidade do polvo. Se não a podemos ver, tão pouco ela a nós, todavia ergue-se no alto de sua cabeça um dos olhos do polvo. Se “ela” não vê, alguém vê por ela, decide por ela. O cefalópode se torna como uma espécie de capacete, neutralizando qualquer ação externa, ao passo que ele também controle sua mente.

A beleza da figura humana coexiste com a viscosidade repelente do polvo, que a torna igualmente indesejável. Por outro lado, a imagem passa uma expressão ostensiva, luxuosa, sedutora, que camufla o esforço para que reconheçamos:

[...] nossa própria “sombra” e sua nefasta atividade. Se pudéssemos ver essa sombra (o lado escuro e tenebroso da nossa natureza) ficaríamos imunizados contra qualquer infecção e contágio moral e intelectual. (JUNG, 2008, p. 105).

Esse é o poder investido sobre a figura metafórica do polvo: um agente inibidor, controlador emergido das gavetas mais recônditas do nosso ser. Gavetas exploradas magistralmente pelo surrealista Salvador Dalí. Semelhantemente, o desenho apresenta uma carga simbólica análoga às aspirações surrealistas, datadas das primeiras décadas do século XX, em que se pode observar o encontro entre a produção visual e os devaneios produzidos pelo fértil e, até então, inexplorado terreno da inconsciência. A tônica desse processo está no fato de atribuir uma relação entre dois ou mais elementos que, a princípio, não se relacionam naquilo que entendemos como realidade, ou melhor, no plano natural. Suas possíveis conexões são oriundas de um onirismo que se alimenta dos vislumbres proporcionados pelos devaneios.

A conexão inusitada entre o polvo e a mulher coloca em xeque o estereótipo da beleza feminina, transformando seus cabelos em algo orgânico, vivo e, ao mesmo tempo indesejável tal qual uma medusa. O enigmático e protuberante artista Salvador Dalí serviu-se da mitológica figura ao compor algumas de suas obras, porém pelo menos em duas delas não atribuiu serpentes à cabeça, mas encontrou um substituto equivalente nas formas dos tentáculos de um animal marinho (fig. 35), a sinuosidade hipnótica e, não obstante, selvagem dos tentáculos.



Figura 30 – Rafael Coutinho, Striped II, 2015, grafite e aquarela sobre papel, 21 x 29,5 cm.

Em *Striped II* (fig. 30) vê-se uma variação: trata-se de uma mesma jovem mulher, em mesma posição, todavia tem seus lábios ocultos pela mancha negra no sentido horizontal. O tratamento pictórico se difere também por ser mais denso e frio. As manchas de aquarela são mais visíveis e, camadas após camadas, fazem esvanecer certas linhas do grafite.

Um olhar de soslaio tem a pretensão de ser o centro da figura, como único ponto de comunicação entre ela e o espectador. Mais uma vez a obstrução traz a censura e, desta vez compromete a linguagem. Mas o que realmente marca esse desenho, o anterior e os demais, é o deslocamento do polvo que habita o ser humano.

Ao mencionar a qualidade selvagem dos tentáculos, que na verdade não está dissociado do ser que possui os tentáculos, suscito a questão daquilo que é abjeto, da força indomesticável inerente à natureza irracional. A ocultação da identidade ressalta a nossa condição de seres vivos errantes e obstruídos na racionalidade que se deslocam em direção ao *vanitas* e ao abjeto.

Para tanto, somos de alguma maneira impelidos a sair da condição abjeta na qual fomos gerados, para um lugar que prega a necessidade de se estabelecer convenções, às quais, *a priori* devem garantir uma sequência de ações que preservem a existência e a convivência.

O fato é que os seres racionalizados encurtaram a distância entre os eixos quando se deixaram dominar pela obstinação. O possuir torna-se maior que ser e o faz desprezível. As mulheres de *Striped* são desprezíveis, descartáveis. São objetos abjetos. Opressas por um manto orgânico sobre suas próprias cabeças.



Figura 31 – Rafael Coutinho, Striped III, 2015, grafite e aquarela sobre papel, 21 x 29,5 cm.

Em *Striped III* (fig. 31), um pouco para além dos ombros, revela as costas vazias, exceto pelas manchas que esvaem verticalmente, como que esvaziando todo o potencial de beleza que agora está oculto. Uma “sujeira visceral” cobre o topo da figura e seus olhos estão bloqueados pelo gesto que se tornou contumaz nos desenhos desta série.

A moça nua e sensual aspira violação. Não há mais volta. A inocência já lhe foi tirada pela selvageria. Assim como a tinta escorre pelo seu corpo nu, sem qualquer tipo de proteção, seus sonhos também se esvaem. A pele que agora o polvo habita é valorizada pela presença de um tentáculo que desce pelas costas e recai sobre o ombro. Sua sinuosidade viscosa, grotesca e escura entra em concordância com a sinuosidade do corpo ereto e pálido.

A relação feminina com o grotesco e a dominância dos tentáculos também foi referenciada no subcapítulo 2.1. *Corpos Insurgentes*, quando menciono a obra “O Sonho da Mulher do Pescador” (fig. 4) de Hokusai. Ainda que naturalmente o polvo tenha em seus tentáculos o poder de locomoção e ação, na representação visual os tentáculos adquirem a mesma função do falo. É bem verdade que na obra de Hokusai isto se dá de maneira explícita e, em *Striped III* de forma subjetiva. A multiplicidade de tentáculos diz respeito aos inúmeros relacionamentos carnavais a que esta moça se submeteu e, apesar dos dominadores não estarem presentes fisicamente, estão no terreno da alma, como que um peso que recai sobre a cabeça.

Mais uma vez enalteço o processo não apenas de ocultamento, mas também de apagamento da imagem. A moça em questão não é um indivíduo, não tem valor como tal. Tanto é que a produção desta série de desenhos não traz qualquer variação no título, ao não ser pela sequência numérica. Metaforicamente são produtos, no sentido material da palavra, objetos que servem ao prazer alheio e posterior descarte. São figuras fantasmáticas que habitam a escuridão. Os desenhos não são escuros. Longe disso: são mais como faróis que expõem a ferida, a vergonha, o descaso e, enfim, a face lúgubre de uma sociedade inóspita travestida de fantasias.



Figura 32 – Rafael Coutinho, Striped IV 2015, grafite e aquarela sobre papel, 21 x 29,5 cm.

Parece inegável o fato de que este desenho Striped IV (fig. 32) apresente moças que oferecem a juventude na rua ou em algum bordel, já que de tão envoltas e emaranhadas não se podem mais desvencilhar. A mão direita no “cabelo” sensualiza um gesto, mas na verdade está presa; o pulso da outra mão apresenta um tentáculo envolto, que mais se assemelha a uma corda. Sem enxergar e com os braços presos, tornou-se refém de sua condição abjeta.

Sentada e ociosa, aguarda o próximo “cliente”. Os braços e as pernas cruzadas se traduzem em bloqueio, em um desconforto por estar nesse tipo de situação. Em tom de agressividade a mancha negra corta a figura na altura dos olhos: que é ignorada.

Ainda que sejam transparentes as listras, nada comedidas, cortam o desenho como um todo, assemelhando-se às grades de uma prisão. Portanto fica indubitável a ideia de que a jovem está encarcerada em sua própria vida. Também denotam um aspecto de sujeira em conjunto com as manchas que formam o fundo ao redor da figura feminina, tornando o aspecto do desenho ainda mais esquálido. Bem como neste desenho e, no anterior, as manchas em algumas extremidades confere-lhes um borrão, para que parte da imagem fique desfocada, a exemplo dos tentáculos na extremidade esquerda e parte do seio em Striped III, assim como a mão jogada para o lado esquerdo em Striped IV.

Nota-se também a tentativa de ocultar com uma camada mais aguada a parte superior do desenho, onde se encontra a cabeça do polvo em ambos os desenhos, conferindo-lhes também este aspecto borrado, como que a criatura fosse uma entidade ou força oculta, que age arditamente no intuito de dominá-la sem que seja plenamente descoberto e, por conseguinte, eventualmente destronado.

Essa atmosfera caracteriza o polvo como ser parasita, que alastra a sua influência através da sua capacidade expansiva e esguia sobre a sua e, ao mesmo tempo, força vital, pois ele a suga numa relação de dependência. Em vista disso, a criatura representa a força prisional de uma sociedade repressora, que sentencia e rotula sem piedade os que são produtos – e, nesse sentido também objetos – da imanência do mal.



Figura 33 – Rafael Coutinho, Striped V, 2015, grafite e aquarela sobre papel, 21 x 29,5 cm.

Striped V (fig. 33) apresenta os traços mais marcados e linhas mais contínuas. Diferentemente das demais, tem o torso coberto por uma blusa espessa e escura que se contrapõe à face pálida e amarelada.

A delimitação da figura acarreta sobriedade e maior robustez, além de apresentar uma aguada mais densa em relação aos desenhos anteriores. O polvo aparenta austeridade: configura um aspecto mais solidificado, de modo que está mais elevado, sem o caimento gelatinoso que lhe é peculiar. Novamente os tentáculos recaem sobre o corpo como mechas de cabelo, que aos poucos perdem a definição de contorno e detalhes, pendendo em manchas escuras que escorrem e logo em seguida se dissipam como tripas de um corpo dilacerado. Parece estarmos diante do triunfo da besta.

Diferentemente dos desenhos anteriores, a jovem não está apenas vestida, mas coberta com uma blusa espessa que se mescla às manchas provenientes dos tentáculos. Portanto, mudar o aspecto exterior não a livra de ser quem realmente ela é ou o fato da situação em que se encontra. Fica estampado sobre a sua aparência uma percepção acerca dos lugares sórdidos pelos quais ela deva ter passado ou situações a que deva ter se sujeitado. Sobretudo há graça nos lábios da moça. Algo de sublime; uma esperança de redenção. O olhar, de certa forma é atraído a este ponto, devido ao grande contraste entre a sua palidez e delicadeza, em contraponto à agressão com que se apresenta a negrura que corta a figura.

O polvo é um fardo e continua lá: acoplado; preso; subjugando a jovem (fig. 33) como ser desprezível perante a sociedade. Mas ele não a despreza: se alimenta e se fortalece, como um parasita ele se nutre das inclinações para o mal, conduzindo-a para uma vida de prazeres, porém danosos. Usualmente, não é do feitio de um parasita levar seu hospedeiro à morte, pois desse modo também sucumbirá quando não puder mais extrair o seu alimento.

Inevitavelmente a morte sucede em determinado momento, mas até lá, existe uma convivência por parte do hospedeiro em relação ao parasita, que pouco ou nada pode fazer para resistir-lhe. A única coisa que pode remover o parasita é o que muitos anseiam: a liberdade.

Os ideais de liberdade e os conceitos relacionados à verdade são amplamente discutidos de acordo com a razão inerente ao ser humano ou ao que o meio o proporciona. Interessa-me expor aqui não uma liberdade travestida de

libertinagem, a qual é mentirosa e escravizadora, mas a liberdade conscienciosa da ponderação entre a selvageria e a racionalidade. Todavia, quando não há mais espaço para a racionalidade, para a ampla consciência, o que resta é a rendição do hospedeiro com a remoção não forçada do polvo sobre a cabeça, que é a culpa. É preciso haver um desarme. A resistência alimenta o polvo e, assim sendo, pode grudar, apertar e estrangular até as últimas consequências.

Em *Striped VI* (fig. 34), a jovem figura feminina está coberta com um tecido, mas partes do tronco e das pernas estão à mostra. Parece que ela foi usada e descartada. A pintura recebe um tratamento “sujo” de aquarela que remete ao ambiente sórdido da qual ela faz parte, a exemplo dos desenhos anteriores, porém, de certa forma, a jovem e a criatura mesclam-se harmoniosamente com fundo branco quando se integram através do esmaecimento que a aguada ocasiona. Alguns feixes brancos tendem a abrir um espaço luminoso sobre o desenho, potenciando o aspecto para além do sujo: a imagem também parece gasta, usada em tons neutros, próxima à monocromia.

É nesse sentido que a jovem se apresenta: usada e reusada a ponto de se desgastar. A mancha escura que delineia os olhos, aqui aparece mais regular e menos visceral. As madeixas tentaculares, provenientes da criatura abissal, recaem sobre os ombros delicadamente no intuito de seduzi-la numa espécie de quimera, que se desdobra por toda a composição, transformando-a em uma aparição, em um vislumbre anímico. A moça despida sob o tecido e as faixas escorridas fazem jus ao termo *striped*: mais do que tirar a roupa, ela foi despida de sua dignidade, todavia os braços contra o corpo retêm algo que talvez não tenha se perdido, pois parece esconder a vergonha.

O polvo é a criatura que surge como parasita do abismo, ou seja, do Hades ou Sheol¹⁴. É o próprio mal encarnado que ludibria com seus tentáculos e entorpece os seus hospedeiros, enredando-os sob a personificação de uma força anamórfica contra a qual lutamos ou nos deixamos vencer.

¹⁴ Hades ou Sheol fazem referência ao mundo dos mortos. Hades, na mitologia grega refere-se ao deus que rege o mundo dos mortos ou até mesmo a esse reino, conhecido como submundo. Sheol é uma palavra de origem hebraica que designa sepultura.

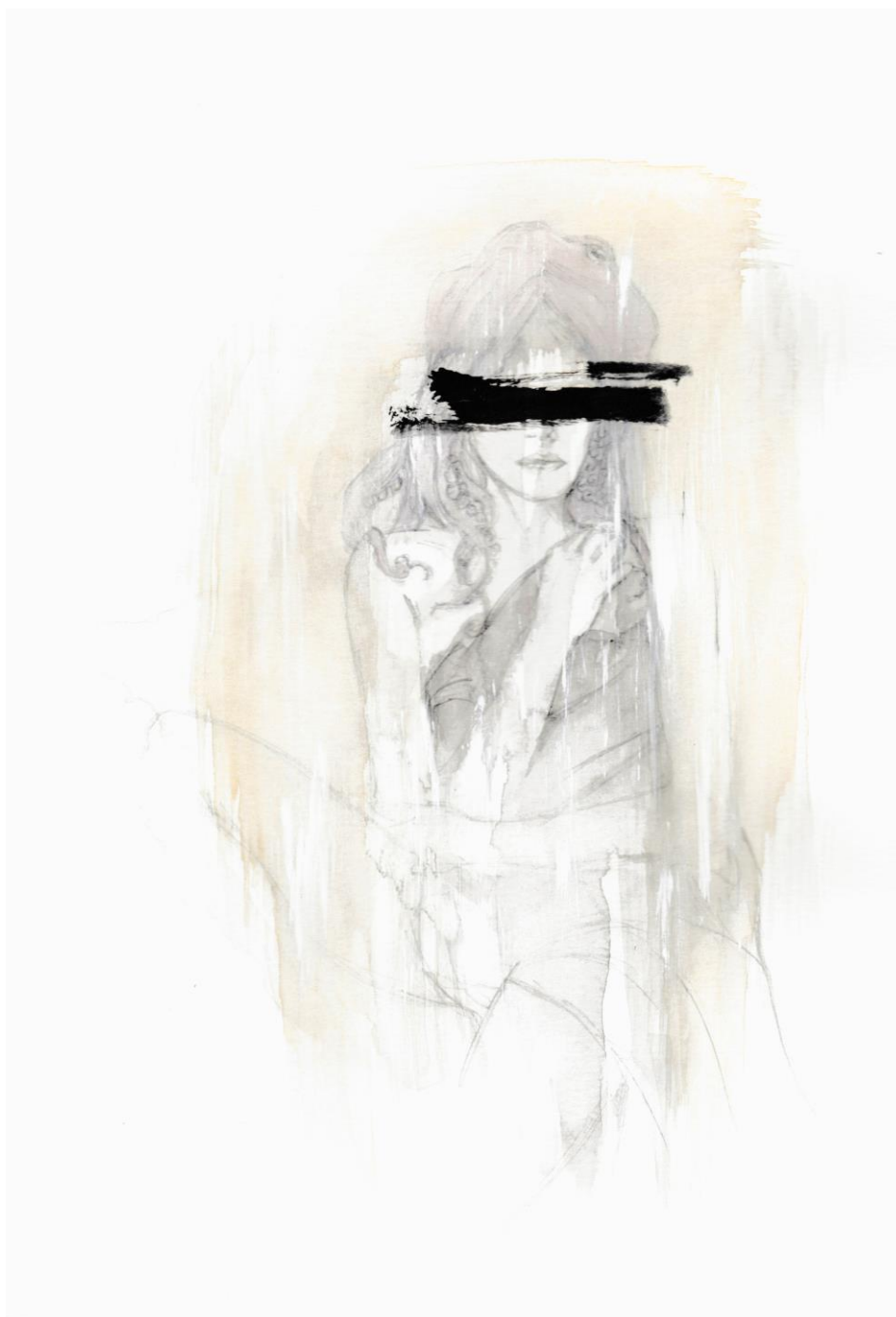


Figura 34 – Rafael Coutinho, Striped VI, 2016, grafite e aquarela sobre papel, 21 x 29,5 cm.

Salvador Dalí utilizou-se das figuras anamórficas para representar as mitopoéticas do universo inconsciente, os quais trazem à luz as profundezas da psique humana. Na figura 35, Dalí se apropria de um cefalópode que se emaranha sobre o corpo nu de uma mulher, a qual contempla um crânio posto sobre um chão, projetado por linhas. Ninguém que olhe para a medusa pode viver – nem ela mesma diante de seu próprio reflexo. Daí o encontro com a morte, com o *vanitas*.

A busca pelo prazer por meio da fascinação fetichista encontra posteriormente o pavor da morte mediante o vazio que a diminuição da excitação causa. Essa pulsão endógena, inerente aos organismos vivos, manifesta-se de maneira instintiva e talvez possa viabilizar uma atitude compulsória, desenfreada, sem limites ao sucumbir ao terreno obscuro da inconsciência.

A Medusa, rainha do submundo, é uma figura anátema, que se coloca como objeto fetichista, a qual representa alguma coisa que permanece invisível, camuflada, tal como o polvo em seu habitat, que se coloca metaforicamente no lugar de outrem, ou seja, representando algo diferente de si mesmo. O objeto de fetichismo acaba por ser um substituto para esse paradoxo sempre ausente.



Figura 35 – Salvador Dalí, Medusa da série Mitologia, 1963, ponta seca, 76 x 56 cm.

Fonte: http://www.christineargilletgallery.com/author/dali/8_ Acesso em: 12 de abril de 2016.

A criatura que Dalí figura em sua gravura apresenta-se expandida, como uma explosão, com tentáculos abertos em raios e, em dominância, colocando a jovem mulher prostrada e nua, em uma posição sexual. Não seria possível deixar de relacionar com a imagem já vista de Katsushika Hokusai, como mencionado a pouco e de outros artistas orientais que exploraram essa relação de conotação sexual entre o cefalópode e a mulher, a exemplo das gravuras *Abalone Fishergirl with an Octopus* (fig. 36) e *Chiyo-dameshi* (fig. 37), ambas de Katsukawa Shunshō (1726 – 1792) – professor de Hokusai – e também com a gravura *Suetsumuhana (A Dyer's Saffron)* (fig. 38) de Yanagawa Shigenobu (1787–1832).

As gravuras tradicionais japonesas (*ukiyo-e*) possuem um nicho erótico, denominadas *shunga-e*. Em particular, estas gravuras nas quais se observam associações entre o polvo e a mulher, carregam consigo a lenda de Taishokan¹⁵, na qual uma mergulhadora é perseguida no instante em que retorna à superfície, depois de recuperar uma pedra preciosa de valor inestimável nas profundezas do mar, a qual fora tirada de seu filho pela criatura conhecida como dragão do mar.

Ao ser perseguida por alguns seres marinhos, dentre eles o dragão, a mulher toma a decisão de abrir o peito com uma adaga e esconder a gema dentro de si a fim de evitar o conflito. Contudo, a mulher é assassinada e, posteriormente o seu filho pôde encontrar a joia dentro de seu corpo que jazia sem vida.

Desta maneira, as gravuras tornaram-se uma paródia, na qual o dragão marinho converte-se em um polvo libidinoso que procura “adentrar” ao corpo da mulher, usando para isso seus tentáculos ludibriosos, que por sua vez se convertem em instrumentos de prazer, com intuito de resgatar o objeto perdido; não tanto pela força (apenas a princípio), mas por meio do entorpecimento.

No Japão o mergulho em busca de alimento (ostras, lagostas, algas) e pérolas é uma atividade milenar realizada principalmente por mulheres, conhecidas como “amas”.

¹⁵ Taishokan é uma lenda medieval, suas muitas variantes combinam elementos da mitologia japonesa. Sua representatividade pode ser vista em pinturas e gravuras de origem japonesa. Fonte: The Art Institute of Chicago. <http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/BeyondGoldenClouds/artwork/145673>



Figura 36 – Katsukawa Shunshō, Abalone Fisherwoman with an Octopus, c.1773-1774, gravura, 25,08 x 19,05 cm.

Fonte: < <http://collections.lacma.org/node/207959>> Acesso em 13.04.16.



Figura 37 – Katsukawa Shunshō, Chiyo-dameshi, c. 1786, gravura.

Fonte: < <http://www.akantiek.com/Hokusai.Shunga.Octopuses.articles.15.htm>>. Acesso em 13.04.16.



Figura 38 – Yanagawa Shigenobu, Suetsumuhana (A Dyer's Saffron), c. 1830, gravura.

Fonte:<<http://pages.stolaf.edu/kucera/exhibitions-2/yoshida-evolution-exhibition/gallery/fishermans-dream/anne-lenehan-white/>>. Acesso em 13.04.16.

Contudo, para além das implicações lendárias, discorro para os desdobramentos dessa relação mulher e criatura na produção contemporânea e consequentemente na minha produção. Essa herança pode ainda ser notada nas gravuras e aquarelas contemporâneas do artista japonês, naturalizado norte-americano, Masami (1936-).

Teraoka expõe o seu lado cultural, sob a influência do *ukiyo-e*, como observado na aquarela Sarah and Writhing Octopus (fig. 39), no entanto não deixa de recodificar o aspecto tradicional tendo em vista questões que permeiam a contemporaneidade. Teraoka evidencia a inspiração sobre as gravuras no estilo *shunga* de Shunshō, Shigenobu e Hokusai, todavia nota-se uma mulher que foge ao fenótipo japonês: ela veste um traje de banho atual e possui uma máscara mergulhadora e pés de pato, localizados do lado esquerdo da gravura. Porém, o mais distinto é a presença de algumas embalagens de preservativos na parte inferior da pintura.



Figura 39 – Masami Teraoka, New Wave Series, Sarah and Writhing Octopus, 1992, aquarela sobre papel, 57,8 x 76,2 cm.

Fonte: <http://masamiteraoka.com/archive/early_work.html>. Acesso em 15.04.16.

Podemos notar também uma expansão desta ideia para o terreno fotográfico pelas lentes do, também, japonês Daikichi Amano (1973-), citado no subcapítulo precedente.

Amano parte para uma relação também explícita entre a mulher e a criatura (ou criaturas), chegando à bizarrice pornográfica, numa mistura de dor e prazer através do grotesco, beirando a uma metamorfose humana-animal.

Ao que parece a satisfação pelo prazer não encontra limitações na ordem natural, em resposta a uma repressão que leva a um tipo de compulsão.

Optei por inserir uma fotografia de Amano que acredito ser mais condizente com os meus desenhos, por apresentar o polvo deslocado para a cabeça, colocando-se no lugar do cabelo. E não apenas por este aspecto, mas o ambiente sórdido e desolador também estão presentes, aqui, nessa série *Corpos Striped*.



Figura 40 – Daikichi Amano, sem título, fotografia, s/d.

Fonte: <<http://www.juxtapoz.com/news/the-tender-tentacles-of-daikichi-amano/>>.
Acesso em 15.04.16.

Atualmente, ao pesquisar por imagens que transitam nessa relação, é possível encontrar uma profusão de fotografias, imagem manipuladas digitalmente, ilustrações, desenhos, pinturas, esculturas, enfim, um sem número de elementos que exploram essa conexão do atravessamento de fronteiras orientais.

É bem verdade que a influencia oriental, de um modo mais amplo, já é antiga e consolidada na arte ocidental. Portanto, como colocado a pouco, para além de uma referência oriental, associada a uma lenda, trago novamente o aspecto do inconsciente coletivo para fazer uma analogia da frequente associação e fascinação do tentáculo como órgão fálico.

Há uma afeição do lado masculino pela fantasia da multi-penetração, superando os limites fisiológicos, no intuito de satisfazer de maneira solo e sublime o que somente mais de um parceiro poderia fazer. Este ser “onipresente” pode satisfazer as zonas erógenas de sua parceira de maneira simultânea, atando-a num sexo selvagem, dominador, primitivo, lascivo. A palavra striped acaba virando um jogo polissêmico, pois facilmente poderia ser substituída por estupro.

Sequenciando a reflexão dos desenhos, particularmente, o desenho Striped VII (fig. 41) traz consigo uma atmosfera inerente aos desenhos japoneses mais modernos, em função da pose heroica, porém reflexiva; pelo entorno esvanecido e pelas linhas bem delimitadas; apesar de se abrirem em certas extremidades.

O sombreado da própria blusa confere um tratamento mais gráfico, inerente às ilustrações. Não é difícil associar o estilo da roupa (sobretudo a jaqueta) e a pose com o estilo heroico presentes em HQs norte-americanas de super-heróis, as quais conferem essa ligação às minhas referências de desenho. O ocultamento parcial do rosto remete às máscaras semelhantes aos que muitos heróis utilizam no combate ao crime, que muitas vezes escondem seres humanos que possuem o seu lado civil regado a problemas "reais", porém adquirem novas formas de agir, por meio de uma nova identidade ao se travestirem. Para alguns, essa máscara se traduz até mesmo em fuga, o que não é diferente na situação da figura desenhada.

Quando introduzi o universo da arte Lowbrow na reflexão, retomo que este tipo de arte recebe influências estéticas, bem como na minha produção.



Figura 41 – Rafael Coutinho, Striped VII, 2016, grafite e aquarela sobre papel, 21 x 29,5 cm.

Neste desenho Striped VII (fig. 41). o polvo adquire não somente a ideia de cabelo, como pode ser visto como um coque ou “rabo de cavalo” preso, mas se expande para a face, ocultando parte do rosto, semelhante a um capacete ou máscara, em que olho da criatura se sobrepõe à região dos olhos da moça.

É como que a criatura instituisse a moça de poder sobrenatural, vagando pelas ruas tranquilamente sem que pudesse ser aviltada por alguém. Caminha de forma independente e demonstra certa satisfação nos lábios. Talvez seja porque, ainda que seja por algum tempo, usufrua de alguma quantia proveniente do prazer dispensado a outro e que pode ser culminado numa vida aparentemente suntuosa, como em Striped VIII.

Como propõe Calabrese, o monstro contemporâneo, que no meu desenho se acopla ao ser humano, é entrópico. Não é estritamente bom ou mau: ele beneficia e é beneficiado em uma relação de prazer e dano, de forma a estabelecer uma relação mutualística. Sendo assim, o polvo é um agente, submerso e emerso: ora aparece, ora se esconde; ora se expande, ora se contrai. Numa espécie de continuidade da lenda de Taishokan: ao invés da mergulhadora ser morta pela criatura tendo por motivo uma pérola, nos meus desenhos a criatura estabeleceu um vínculo, uma relação de simbiose com a mulher, que se tornou algo de maior valor para a criatura. Sendo assim, as mulheres representadas em *Corpos Striped* são cativas, impedidas de retornar à superfície, caladas ou cegas por um estanque negro.

As mulheres de Striped VIII e Striped IX (figs. 42 e 43) parecem ter-saído de um ensaio fotográfico. Não é por menos que utilizo imagens como estas no processo criativo, tendo em vista o caráter sensual que pretendo alcançar, tornando o erotismo subjetivado pela aparição do polvo de maneira estagnada, ou seja, não tão dinâmica ou ativa, como se observou nas referências no âmbito das gravuras japonesas ou, até mesmo, em alguns desenhos meus presentes em *Corpos Insurgentes*.

Nesse sentido, penso mais na atmosfera de como um polvo em espécie se comportaria sobre um corpo tal, como visto na fotografia, como se fosse um objeto de adorno ou, como já elucidado em outros momentos, se apresenta como parte do cabelo.

Ambas as figuras vangloriam-se de sua beleza que são efêmeras e começam a se desgastar na aguada de aquarela, prenunciando o final desta relação

prazerosa, porém danosa. Danosa porque são reprimidas ainda por uma sociedade que ainda denuncia a busca pelo prazer por parte das mulheres, pois ainda são vistas como objetos que proporcionam a satisfação. Portanto, de uma maneira generalizada, a sociedade ainda obriga a mulher a conviver com esse monstro, encrostado perante uma sociedade predominantemente machista, sendo que deveria haver equilíbrio de forças.

Em uma visão machista, a produção midiática do prazer está voltada para a subjugação da mulher como objeto de prazer, que pode ser alimentada com dinheiro, recursos, carros, casas, em suma, uma vida de ostentação e entregue à luxúria. Afinal, não foi isto o que a mergulhadora da lenda de Taishokan foi buscar no abismo? Ao tentar recuperar a pedra preciosa visando o bem de seu filho, não ficou pelo caminho, enredada, amordaçada, ludibriada e extasiada de prazer?

As mulheres presentes em *Corpos Striped* tipificam as mulheres contemporâneas, inseridas em um contexto social repressor, as quais sacrificam seus corpos, calam as suas vozes e fecham os seus olhos para se ausentarem como testemunhas sob a pena de serem mortas ou dadas como desaparecidas, diante de uma sociedade absurda que, fomenta a ilusão sob a pena de valorizar mais a forma do que a substância.

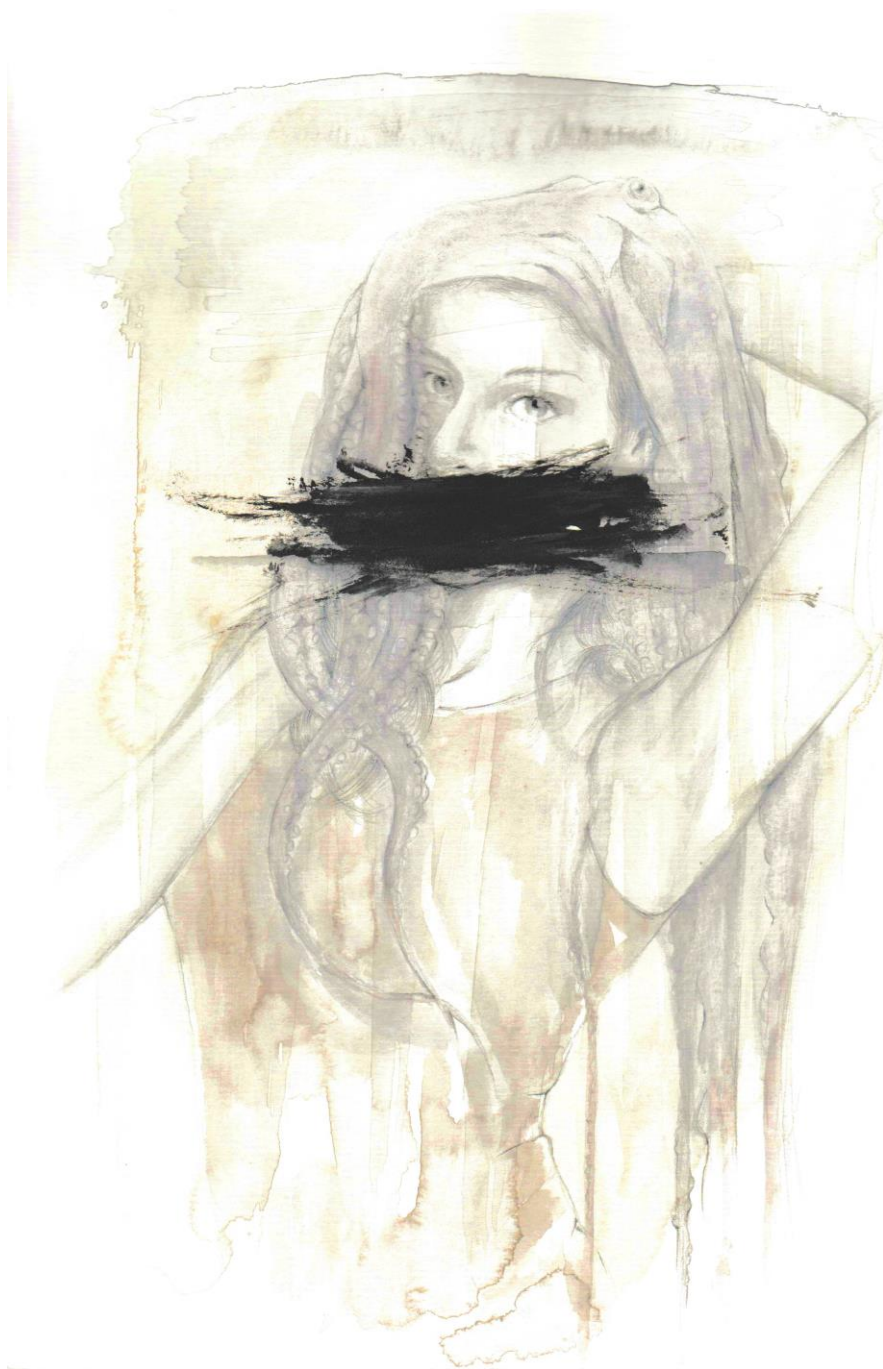


Figura 42 – Rafael Coutinho, Striped VIII, 2016, grafite e aquarela sobre papel, 21 x 29,5 cm.



Figura 43 – Rafael Coutinho, Striped IX, 2016, grafite e aquarela sobre papel, 21 x 29,5 cm.

4. CONCLUSÃO

Em desfecho a essa reflexão, acerca da minha produção, posso afirmar que durante todo o processo de criação foi dada uma liberdade aquilo que entendo por uma carga inconsciente nas representações fantasiosas do polvo em contato com humano. Pouco ou nada poderia ser elucidado no momento da criação, pois as ideias emanavam de um terreno até então inexplorado e desconhecido por mim.

Portanto, a partir dos primeiros desenhos e, na realização do projeto anterior a este trabalho, houve uma pulsação acerca das descobertas que haveriam ser feitas a partir dos resultados obtidos na materialidade do desenho. Acredito que as considerações finais elucidarão boa parte daquilo que conceitualmente envolveu minha produção.

Quando utilizo o verbo “envolver”, permito-me também utilizá-lo de outras formas, já que assim, como os tentáculos envolvem as figuras que crio estes também me envolveram durante todo o processo. O desafio de encontrar as possíveis significâncias dos desenhos da série Homocephalopoda como um todo constituiu-se em um desafio, pois tive de me permitir mergulhar em um terreno abissal a fim de encontrar o cerne de algumas questões, inclusive sobre os “por quês” – mais uma vez o verbo – envolvidos, sobretudo na imanência do polvo na produção e suas implicações sobre o ser humano e, para além disso, suas implicações em representações com indício autorreferencial.

Ao me deparar com os desenhos da produção e, na posição de pesquisador-artista, me proponho a analisá-los munido de imparcialidade, pode soar pretensiosamente, mas julgo ter cumprido a tarefa de fazê-lo da melhor forma possível. Assim sendo, não poderia deixar de registrar o apoio da orientadora e co-autora Profa. Marta Luiza Strambi. Suas contribuições são de grande valia para que esse trabalho obtivesse o embasamento teórico necessário, além de, por diversas vezes, acompanhar o processo durante a produção dos desenhos e apontar caminhos que elevassem o potencial técnico e, por conseguinte criativo.

Em suma, estou diante de uma criatura que não aspira mal ou bem. Por um tempo houve a percepção de que o polvo, como uma criatura monstruosa, tivesse um aspecto unilateral que é o de causar dano. Todavia, a criatura se demonstrou necessária para que sucedesse uma ampliação perceptiva

daquilo que forma o indivíduo e suas implicações na sociedade contemporânea, a qual sob muitos aspectos é opressora.

Sendo assim, umas das configurações que o polvo metaforicamente assume é o de poder gerado pelos desejos inconscienciosos, que pode estar ligado também à projeção dos objetos. Por esse motivo, grande parte dos desenhos faz referência a coisas utilizadas no cotidiano.

Uma das vertentes abordadas no trabalho deu-se justamente na esfera da dependência dos objetos e da estima atribuída a eles. A forma pela qual somos envoltos por eles demonstra irreversibilidade nessa condição submissa. Em todo o trabalho, o polvo sobrepõe-se e subjuga o corpo humano. Também aponto para o fato de que a dependência ocasionada por essa relação simbiótica desemboque em uma reformulação estrutural na corporeidade.

O subcapítulo 2.2 *Corpos Parasitais* evidenciou essa condição mutagênica. Implantes e modificações a partir de *gadgets* já ocorrem de modo experimental e, provavelmente, seja inevitável daqui há algumas décadas observarmos corpos geneticamente modificados e/ou “aperfeiçoados” com informações genéticas de outras espécies.

A humanidade vive um momento em que as limitações corpóreas e mentais se elevam a níveis desconhecidos, os quais determinem sua “evolução” ou “desaparecimento”. O homem tornar-se-á o monstro contemporâneo, ou seja, como explicitado por Calabrese, algo que se mostra para além de uma norma (“monstrum”). Ou ainda o homem hoje esteja na qualidade de “monitum”, uma espécie de presságio; uma advertência da natureza acerca do percurso que está sendo traçado.

De todo modo, o trabalho procurou expor algumas facetas daquilo que nos torna humanos, ao buscar indícios transformadores na contemporaneidade, sem perder de vista aspectos do passado, como resgatados nos referencias imagéticos presentes no texto a exemplo das gravuras japonesas e dos “monstros” de Goya. Neste ponto ressalto um dos aspectos de maior influência da minha produção que é a mistura dos ícones que tramitam na cultura de massa, a partir das customizações de carros nos Estados Unidos ao final da década de 1950 e início de 1960. Essa atmosfera desembocou numa estética marginal e, logo em seguida, na criação de um universo *underground*, que hoje angaria seguidores, além das fronteiras de seu surgimento. Destarte sobreveio uma profusão de estilos, porém concomitantemente

na confluência dos mesmos, naquilo que hoje é conhecido como Surrealismo Pop ou Lowbrow Art. Esse universo deixou de ser *under* e passou para o topo ao oferecer uma estética alternativa àquelas praticadas pelas galerias no sistema *Highbrow*, sinônimo de alta cultura e elitismo.

Os meus desenhos absorvem parte desse universo, que hoje ainda oferece resistência ao naturalismo. Sirvo-me da conclusão para expor a necessidade de que artistas inseridos nesse complexo sistema, que tem por influência a cultura de massa, sejam observados com diligência sem que se faça uso da ponderação, que é peculiar do ambiente acadêmico.

Concomitantemente ao processo de análise dos desenhos, a minha produção seguiu com a imanência do polvo, porém senti o desejo de representar exclusivamente o corpo feminino, o que gerou a necessidade de acrescentar o capítulo 3. *Corpos Striped*. Logo então, os desenhos adquiriram um aspecto menos límpido, dando margem para algo mais visceral. A inserção de manchas menos comedidas atribuiu um tom mais agressivo aos desenhos, inclusive com o ocultamento parcial dos rostos. A temática dos desenhos inseridos no último capítulo conduziu a reflexão para uma nova perspectiva que já estão demonstrando-se presentes nos meus últimos desenhos.

Há a necessidade de aprimorar essa abertura, não apenas para um tratamento mais entranhado, mas também para uma qualidade mais expansiva em sua disposição, potenciando a materialidade do papel por meio de rasgamentos e justaposições ao fazer uso de colagens. Enfim, minha produção poderá sobrepujar-se a partir da experiência proveniente da pesquisa “Estratégias de um Desenho nas Mitopoéticas do Homocephalopoda”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Kirsten; WILLIAMS, Robert; McCORMICK, Carlo; REID, Larry. **Pop Surrealism: the rise of Underground Art**. San Francisco: Last Gasp, 2004.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- ARISTÓTELES. Arte Poética In **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2013.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira Editora, 2011.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean. **El sistema de los objetos**. Traduzido por Francisco González Aramburu. Siglo XXI, México, 1969.
- _____. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CHIPP, H. B.. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DEAL, William E. **Handbook to life in medieval and early modern Japan**. New York: Oxford University Press, 2007.
- DONDIS, Donis A.. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lucia. **O explorador de abismos: Vilém Flusser e o pós humanismo**. São Paulo: Paulus, 2012.
- FLUSSER, Vilém; BEC, Louis. **Vampyroteuthis infernalis**. São Paulo: Annablume, 2011.
- FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos (1900) In **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FUSCO, Renato de. **História da Arte Contemporânea**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- HONNEF, Klaus. **Arte Contemporânea**. Colônia: Taschen, 1992.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- JUNG, Carl G.. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- LUCIE-SMITH, Edward. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- LUYTEN, Sonia Bibe. **Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses**. São Paulo: Hedra, 2000.
- MATILLA, J. M.. “Caprichos” In **Goya en tiempos de guerra**. Madrid: Museo del Prado, 2008.
- MOLES, Abraham. **A criação científica**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1998.
- OSTROWER, Fayga P.. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1983.
- PARACER, Suridar; AHMADJIAN, Vernon. **Symbiosis: an introduction to biological associations**. New York: Oxford University Press, 2000.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RONNBERG, Ami. **O livro dos símbolos**. Cólônia: Taschen, 2012.
- STRAMBI, Marta Luiza. Cria Cuervos. Uma aproximação com a fotografia de Carmen Calvo. Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, **XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Natal, RN, 2 a 6 de setembro de 2008. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1325-1.pdf>. Acesso em 8 de mai. 2016
- _____. Entre Cérebros. In 20º Encontro Nacional da ANPAP. **Subjetividade, Utopias e Fabulações**. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: < http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/marta_luiza_strambi.pdf >. Acesso em: 01 mai. 2016.
- WINNICOTT, Donald W.. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: Ed. Universidade, UFRGS, 2002

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**. São Paulo: Martins, 2005.

_____. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins, 2005.

ECO, Umberto. **História da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FABRIS, Annateresa. **Pesquisa em artes visuais**. Porto Alegre: Porto Arte, 1991.

GOMBRICH, Ernst. H.. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

_____. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.

MAFESOLLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1996.

MORIYAMA, Victor; LOPEZ, Felipe. **Estética marginal**. São Paulo: Zupi Design e Editora, 2009.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. In **Revista Porto Arte**. Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 81-95. nov. 1996.

WOOD, Paul. **Arte Conceptual**. Lisboa: Presença, 2002.

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

APÊNDICE

Seguem abaixo alguns esboços utilizados para a composição dos desenhos originais que fizeram parte dessa dissertação:



Figura 44 – Rafael Coutinho, estudos iniciais da série, 2010, grafite sobre papel.



Figura 45 – Rafael Coutinho, esboço do desenho “Máscara”, 2010, grafite sobre papel.



Figura 46 – Rafael Coutinho, esboço do desenho “Mochila”, 2010, grafite sobre papel.



Figura 47 – Rafael Coutinho, esboço para do desenho “Cachecol”, 2012, grafite sobre papel.

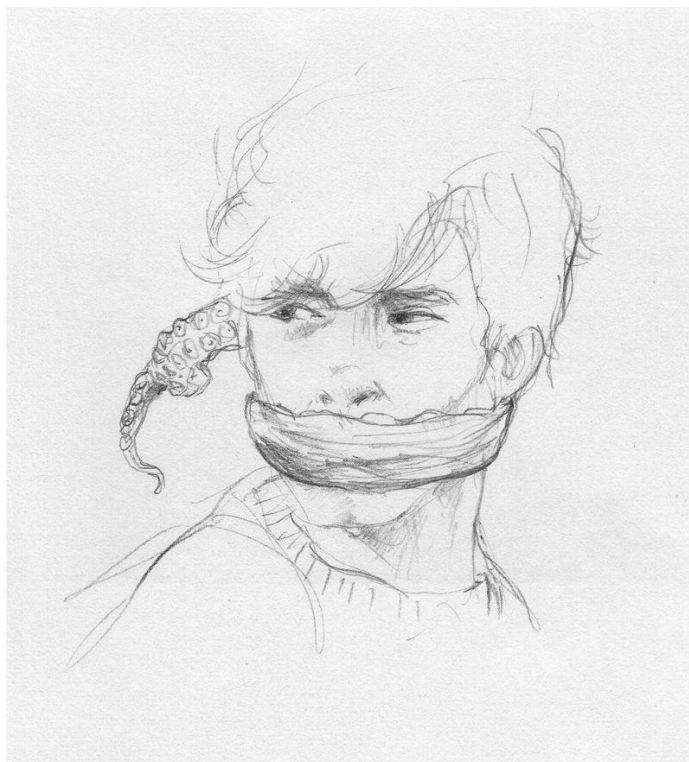


Figura 48 – Rafael Coutinho, esboço do desenho “Mordaça”, 2012, grafite sobre papel.



Figura 49 – Rafael Coutinho, esboço do desenho “Adereço”, 2012, grafite sobre papel.

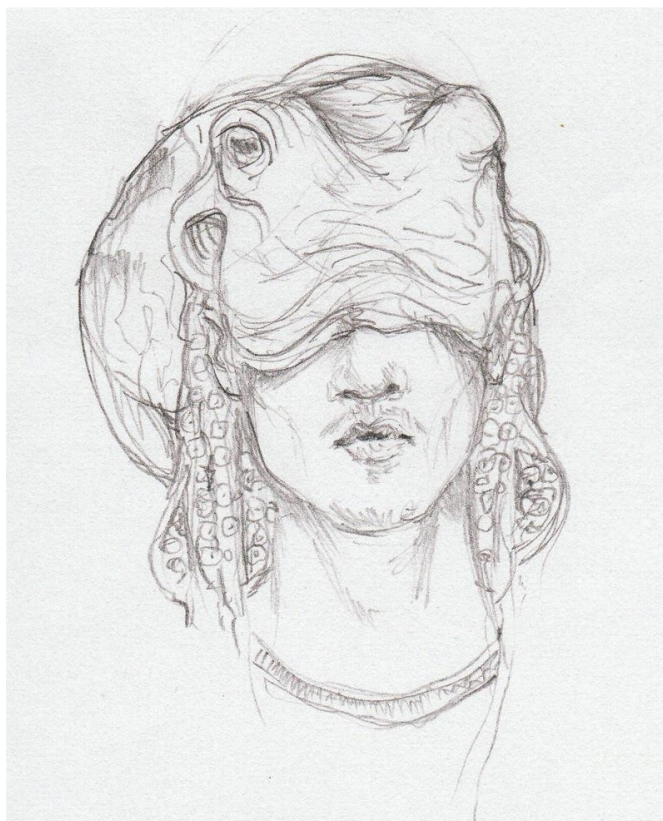


Figura 50 – Rafael Coutinho, esboço do desenho “Máscara III”, 2012, grafite sobre papel.



Figura 51 – Rafael Coutinho, esboço do desenho “Bolsa II”, 2012, grafite sobre papel.