

O avesso da pintura dominical – ou “do real como pretexto”

Márcio Benchimol Barros

Como citar: BARROS, M, B. O avesso da pintura dominical – ou “do real como pretexto” *In* : SOUZA, R., RANCAN, U.(org.). **Transcrições**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. p.81
DOI:<https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-284-0>.p81



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

○ A VESSO DA PINTURA DOMINICAL - OU "DO REAL COMO PRETEXTO"

Márcio Benchimol Barros

Essas imagens não querem retratar algo, querem ser algo

Conta-se que um dos grandes mestres do Impressionismo francês (não me lembro qual, porque já faz décadas que ouvi a anedota da boca de um professor), passando ao lado de um *peintre du dimanche*³ que com grande denodo se empenhava em reproduzir o mais exata e fielmente possível a catedral, paisagem ou jardim diante de que se encontrava, deteve-se e, apontando a tela, perguntou ao artista de ocasião, seguramente para assombro deste: *mas, afinal, o que é isso?* Aparentemente despropositada, a pergunta era na verdade uma vingança por todas as vezes em que o próprio indagante, assim como seus pares - não só da escola impressionista, mas também de todas as correntes pictóricas não figurativas do início do século passado - ouviram a mesma questão, seja da parte de críticos conservadores e academicistas ou de leigos atônitos diante de suas obras nas paredes dos museus. Podemos imaginar que o indagado, amante anônimo da pintura e dos entardeceres parisienses, não amasse tanto os desaforos, e retrucasse indignado: *como assim, o que é isso? É exatamente o que eu vejo, é o mundo real!* E então pode ser que o mestre encarnasse definitivamente o Sócrates da pintura e entrasse a argumentar platonicamente que nem a tela podia se igualar ao eu que se via e nem o que se via podia se igualar ao real. Mas é mais provável que cortasse logo toda digressão filosófica perguntando diretamente: *e desde quando a pintura serve pra retratar o que se vê? Desde quando ela tem de ser espelho da realidade? Ou, mais diretamente ainda: pra quê se empenhar em retratar exatamente o mundo real, se a máquina fotográfica pode fazer isso muito melhor?*

De fato, por essa época a fotografia conhecia seu primeiro grande momento, que transformaria para sempre os caminhos e o futuro da arte pictórica. A rigor, os caminhos

da pintura e da fotografia parecem cruzar-se desde muito antes de existir fotografia: recentemente, David Hockney (2001) escandalizou muita gente com sua tese de que os mestres renascentistas se utilizavam de sistemas de espelhos e lentes para projetar em uma tela a imagem real que queriam reproduzir. Mesmo com o fim dessa suposta técnica secreta, a pintura, especialmente nas tradições do retratismo e da paisagística, continuou a perseguir um ideal de realismo representativo que viria a se concretizar apenas com a fotografia. Mas é também verdade que mesmo no interior das correntes mais realistas, os grandes artistas sempre foram aqueles que adotaram o preceito que Winckelmann (1993) atribuiu aos gregos: retratar fielmente o modelo, porém mais belo; aqueles que tomaram o real não exatamente como meta, mas como ponto de partida para sua própria criação imagética. Quando, nas primeiras décadas do século XX a fotografia mostra enfim a que veio e arrebatou subitamente das mãos dos pintores a tarefa e a prerrogativa de retratar a realidade, torna-se para eles necessidade e mandamento a liberdade em relação ao aspecto aparente do mundo. Vemos então diversas correntes da pintura a criar, cada uma, seu próprio mundo visual, sua própria objetualidade, cuja relação com a aparência fenomenal do mundo podia ser tão tênue quanto se quisesse, ou mesmo inexistir.

Mas o impacto da fotografia sobre a pintura não se resume a isso. Recentemente, vemos esse impacto refluir em sentido oposto àquele primeiro: o hiper-realismo, que recupera e radicaliza o "ideal fotográfico" tanto na pintura quanto na escultura seria impensável em qualquer época anterior à fotografia; e hoje os *pintores de domingo* habitam os vagões de metrô de Nova Iorque a São Petersburgo em plena tarde de segunda-feira, desenhando

com caneta esferográfica os passageiros adormecidos, em pequenas obras-primas de precisão cujo modelo é manifestamente o da fotografia. Precisamente o contrário desse hiper-realismo, dominical ou não, é o que, a meu ver, faz Ubirajara. Ele fotografa, mas em geral seu olhar vai em busca, não do "real", e sim de novas potencialidades imagéticas, inspiradas, penso eu, naquelas que foram descobertas ou inventadas pela pintura moderna depois que a fotografia assumiu o bastão do figurativismo. A câmara na mão é aqui quase sempre o instrumento de uma cabeça de pintor. Claro que seria tremendamente artificial falar em "influências". Quem quiser poderá aqui ou ali pensar em Kiefer, Rothko, Mondrian De minha parte, de vez em quando pensei em gente mais próxima de nós (talvez nem tanto): diante das imagens mais minimalistas, às vezes tendendo ao caligráfico, me vieram imediatamente à memória os nomes de Tomie Othake e Manabu Mabe. Mas tudo isso é mera associação livre. Buscar referências específicas é quase tão ocioso quanto perguntar o *que é isso?* Mais importante é perceber o caráter da busca que orienta e inspira a lente de Ubirajara. Pareceu-me claro que essa busca tinha como alvo aquilo que, em contraste com o ideal fotográfico do realismo e hiper-realismo pictural, gostaria de chamar de um ideal pictórico da fotografia. Tal ideal se manifesta, por exemplo, na importância que o artista dá ao elemento da composição, mas também na maneira como trata a cor. O que ele persegue não é exatamente o equilíbrio, mas a unidade: cada lâmina deve portar uma mensagem, deve constituir-se como unidade significativa, que é forjada a partir de interações colorísticas. Por isso é quase inadequado dizer que ele fotografa objetos, pois não parece pensar em termos de objetos, mas sim de formas, que são na verdade zonas de cor ou ausência de cor. Essas tendências se radicalizam quando a lente decide penetrar na intimidade das

coisas, revelando o detalhe miúdo ou irrelevante para a visão cotidiana. É então que a forma se simplifica, abrindo mais espaço para o impacto da cor, ou às vezes se torna orgânica, ganhando uma latência de coisa viva e fazendo lembrar algo daquele assombro inquietante que temos ao contemplar as imagens das bizarras formas de vida que habitam as partes profundas e escuras do oceano. Já quando se volta para objetos cotidianos esse efeito é conseguido por meio da peculiaridade do enquadramento, que vai amiúde buscar as perspectivas inusitadas, impossíveis, ou "escondidas", como se quisesse surpreender as coisas ou captar aquilo que elas são quando ninguém está olhando.

Do ponto de vista de suas ocupações, Ubirajara talvez possa ser caracterizado como um fotógrafo de domingo. Os dias "úteis" os tem comprometidos totalmente pelas atividades docentes e de pesquisa que exerce no Departamento de Filosofia da Unesp. Nos sábados dedica-se à música: músico experiente, ex-aluno de Souza Lima e Eleazar de Carvalho, dirige e ensaia o coral "Boca Santa", ao qual este ensaísta tem o prazer de emprestar sua possante voz de tenor. Aparentemente, sobram-lhe os domingos para ocupar-se da fotografia - e não deixa de ser interessante que alguém tão envolvido com a arte dos sons vá buscar uma outra morada estética exatamente no mundo silencioso das imagens - e de fato o silêncio é um elemento de suas imagens: não a mera ausência de som, que é evidente condição de toda fotografia, mas aquele silêncio adensado que envolve como uma atmosfera algumas de suas imagens, como se fora ele mesmo um objeto visado pela câmara. Mas essas considerações laterais sobre a divisão temporal das atividades de Ubirajara não nos devem enganar: na sua fotografia nada há de amadorístico, e

nem lhe falta senso autocrítico e seriedade artística. *Res severa, verum gaudium*, como diz o velho adágio, que ele segue como lema tanto na música quanto na fotografia. Não obstante, em razão das características de seu trabalho fotográfico, imagino que Ubirajara tenha se deparado algumas vezes com a mesma pergunta que o mestre impressionista fez ao *pintor de domingo*, mas feita de boa fé e com a melhor das intenções. Porque é claro: diante de uma fotografia geralmente queremos ver algo retratado, e, quando não conseguimos distinguir nada de familiar ou definido na imagem captada, temos todo o direito de perguntar: *mas o que é isso?* (Eu mesmo - por que hei de negar? - estaquei algumas vezes diante das imagens do Ubirajara com essa pergunta, se não nos lábios, pelo menos no pensamento). Mas o fato é que essas imagens não querem retratar algo, querem ser algo; são, não representações de objetos, mas sim elas mesmas objetos, querem provocar uma experiência visual que, apesar de ancorada originalmente em algum aspecto do mundo real que nos cerca, ganha autonomia em relação a ele. Nelas, a régia independência da imaginação artística em relação à aparência imediata do mundo é celebrada, e a realidade, como em toda grande arte visual, se torna ponto de partida, não de chegada. Nelas, mais de cem anos após o surgimento da fotografia e daquele suposto colóquio parisiense, Ubirajara responde implicitamente à famigerada pergunta que tanto importunou os mestres pintores de então. E o faz colocando-nos uma nova pergunta: *e quem disse que a fotografia tem de ser espelho da realidade?*