



REGISTROS POÉTICOS ENTRE O TRAUMA E A GRAÇA

POETIC RECORDS BETWEEN TRAUMA AND GRACE

Pietro Espíndula de Mendonça¹
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Associado/a/e ANPAP: não

Adriane Hernandez²
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Associado/a/e ANPAP: não

RESUMO

O artigo que segue apresenta o processo poético de Pietro Espíndula, natural de Porto Alegre, RS, que atualmente desenvolve pesquisa no Mestrado em Artes Visuais sob orientação da professora Adriane Hernandez. O artista pesquisador elabora o seu processo de criação em pintura e cerâmica explorando, a partir de suas vivências e referências, a noção de trauma e fantasma. A pesquisa aponta para um impacto extremo impulsionado por reminiscências dolorosas, em processo de elaboração de suas perdas, e recorre à arte e ao modo como ela opera no campo simbólico, desenvolvendo trabalhos artísticos a partir de objetos, materialidades, metáforas e graça.

Palavras-Chave: Pintura. Cerâmica. Fantasma. Trauma. Graça.

ABSTRACT

The following article presents the poetic process of Pietro Espíndula, a native of Porto Alegre, RS, who is currently researching his Master's degree in Visual Arts under the supervision of Professor Adriane Hernandez. The artist and researcher develops his creative process in painting and ceramics by exploring, based on his experiences and references, the notion of trauma and ghost. The research points to an extreme impact driven by painful reminiscences, in the process of working through his losses and making use of art, and the way it operates in the symbolic field, developing artistic works based on objects, materialities, metaphors and grace.

¹ Artista visual, bacharel em Artes Visuais pela UFRGS, mestrando em poéticas visuais vinculado a linha de pesquisa de Linguagens e Contextos de Criação e trabalha com pintura, cerâmica e fotografia. Tem como foco de pesquisa uma concordância graciosa - associada aos objetos criados a partir de brinquedos - e trauma, luto e memória como invenção, utilizando fotografias de família para construir essas falsas lembranças fantasmagóricas. <http://lattes.cnpq.br/7096555026559378>

² Docente na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) <http://lattes.cnpq.br/5305060046023446> <https://orcid.org/0000-0002-3048-3037>



KEYWORDS: *Painting. Ceramics. Ghost. Trauma. Grace.*

Introdução

A escrita apresentada aqui se propõe a tramar uma costura entre mestrando e orientadora, é, portanto, dialógica e apresenta um ir e vir de uma percepção externa para uma percepção singular íntima, sem, contudo, identificar a autoria de cada abordagem. Estruturada a partir de uma vivência entrecortada por traumas e conduzida por uma produção artística que se utiliza de metáforas visuais, a pesquisa em pintura e cerâmica, aborda situações extremas de um modo lírico, indireto, provocando sensações a partir de tintas com cores saturadas e representações de figuras simbólicas. Se os pressupostos da pesquisa advêm de vivências traumáticas, o artista-pesquisador não deixa, contudo, de se relacionar com um campo teórico múltiplo, incorporando também influências a partir do diálogo com outros artistas.

Parte 1 - Do trauma

Maio de 2024 ficará marcado na memória do Rio Grande do Sul como a maior tragédia climática registrada na região, superando a enchente de 1941, algo jamais imaginado pelo povo gaúcho e de dimensões que não foram calculadas antecipadamente. A defesa civil contabiliza 184 mortos e 25 pessoas ainda constam como desaparecidas. Ainda, conforme a defesa civil, 478 municípios e 2,4 milhões de pessoas foram atingidas, 442 mil moradores deixaram suas residências, cerca de 18 mil abrigos foram criados emergencialmente!

Pietro foi atingido. Morador do bairro São João, em Porto Alegre, foi resgatado de barco, sendo retirado de sua moradia no dia 6 de maio, juntamente com duas tias. Na sequência, foi levado para um abrigo improvisado em um colégio em Sapucaia do Sul, onde permaneceria por dois meses. Esse foi mais um trauma que atingiu o artista e, provavelmente, não foi o pior ou o de maior impacto na sua existência. Ao retornar para sua residência, Pietro seguiu pintando com os materiais que resistiram à umidade da enchente e na força da resiliência ao evento extremo que lhe atingiu. Naquele



momento, estava desenvolvendo seu trabalho de conclusão do curso, para o Bacharelado em Artes Visuais da UFRGS, que conseguiu finalizar em janeiro de 2025.

No momento atual, Pietro está cursando o mestrado, com vaga em Ações Afirmativas. Tendo colado grau na UFRGS, paradoxalmente, a mesma instituição lhe impedia a matrícula por falta de diploma, dificultando que pudesse concorrer a uma bolsa de pesquisa, além de outros entraves. Enfrentou, assim, uma "peregrinação" tentando provar que havia colado grau por duas vezes, em gabinete, junto à direção da unidade, e em cerimônia formal no Salão de Atos da universidade. Com certificado de conclusão, mas sem diploma, foi "generosamente" aceito como aluno especial no mestrado, sendo-lhe facultado cursar disciplinas. Por intervenção da Coordenadoria de Ações Afirmativas (CAF), Pietro foi matriculado muito recentemente e, na sequência, foi contemplado com uma bolsa.

Acima citamos dois exemplos de situações limites que atuam sobre corpos, deflagrando crises que geram marcas indelévels. Tais marcas se somam a outras mais antigas e mais duras, por se inscreverem no âmago de uma vida quando esta apenas se iniciava, quando a experiência de mundo é muito mais sensorial e sensível. Essas marcas surgirão de modo metafórico nas pinturas e cerâmicas de Pietro, como veremos a seguir.

Parte 2 - Escavar a terra

Com uma pequena pá na mão e de um modo um tanto desajeitado, Pietro-criança começa a escavar a terra. O lugar não é importante - terra da praça ou areia da praia - mas a ação que, de modo concentrado, fornece experiência suficiente para atravessar anos e permanecer na memória dos gestos. Naquele momento enterrava um dinossauro de plástico, quando a brincadeira parecia representar a profissão do paleontólogo, mas o jogo se repetia cotidianamente, repetição esta que favorece a retenção da experiência. Em um dado momento, no jogo de enterrar-desenterrar, Pietro-criança não encontra mais seu objeto. A brincadeira então cessou.



Nesse jogo de fazer desaparecer, encontramos descrito por Freud, em *Além do princípio do prazer* (2006), o emblemático *Fort Da*. No livro, Freud descreve e analisa a experiência de observar seu neto Ernst, de 18 meses, brincando com um carretel que tinha uma linha amarrada e pela qual poderia ser puxado. A criança jogava o carretel até fazê-lo desaparecer embaixo de uma cama e, após, puxava para fazê-lo reaparecer. A cada desaparecimento e ressurgimento uma exclamação vocal era realizada: “o-o-o-ó’, acompanhado por expressão de interesse e satisfação” (idem, p.18) quando o objeto era atirado, ao puxar o objeto e vê-lo novamente, “saudava o seu reaparecimento com um alegre ‘dá’” (idem, p.19). O *Fort*, foi traduzido como ido (particípio passado do verbo ir), e o *Da*, traduzido como ali, respectivamente. Na evidência da compulsão à repetição de tal brincadeira, que a criança reproduz sem tédio, está a elaboração das perdas sendo o menino um agente ativo no seu próprio jogo. Freud percebe que Ernst repete as mesmas expressões vocais quando sua mãe sai de casa, brincando de desaparecer, consigo mesmo, diante de um espelho.

Pietro artista retoma a brincadeira de sua infância, agora com seus materiais do campo da arte, e reconstrói o seu dinossauro perdido. Ele agora tem esse poder, sabedoria e domínio dos procedimentos, e utiliza o próprio material que outrora fez desaparecer o objeto: a terra. Surge assim “Todo amor há de ser fossilizado” (Imagem 1). A partir daí, os procedimentos em cerâmica e seus desdobramentos provindos de formas e fôrmas de gesso, se tornam um novo jogo, agora no campo artístico, mas, de um modo semelhante, não deixa de atuar facultando elaborações psíquicas.



Imagem 1. Pietro Espíndula, Todo amor há de ser fossilizado. Forma de gesso e objeto de cerâmica, 5x13x2,5cm, 2024. Fonte: autor

Pietro busca como referência as produções do artista Adriano Costa (São Paulo), que influencia uma percepção sobre misturas de matérias e materiais variados, desierarquizando seus usos, os modos de montar e dispor objetos. Costa utiliza paredes, teto, chão e encontros entre paredes e chão, sem, no entanto, empregar pedestais e suportes tradicionais. Enfatiza a desierarquização também entre materiais, o que mostra possibilidades de desafiar modelos convencionais de expor, ao utilizar forma de bronze, por exemplo, para objetos descartados, banais ou inusitados (Imagem 2) e gestos também muito simples, como apenas deslocar, dobrar ou enrolar algo.



Imagem 2: Adriano Costa, *The House of God*. Bronze, 51 x 16 x 3 cm, 2022. Fonte: Mendes Wood ⁱⁱ

Sobre a brincadeira da criança e sua relação com a perda, Didi-Huberman cita a observação de Freud, abordada aqui, associando-a com o luto de duas meninas que acabavam de perder sua mãe, situação narrada por Pierre Fédida. Enquanto brincavam com um lençol, fazendo dele uma espécie de mortalha, as meninas se revezavam na representação da velada. Diante do medo da desapareição, mesmo que simulada, o choro se faz presente mas, logo em seguida, ao desvendar a brincadeira o riso surge e o lençol se transforma em toda a sorte de objetos imaginários, desde bandeiras até vestidos, enquanto "torcendo-se de rir" liberam imagens que estão para além do princípio da dor ou do prazer, produzindo um lugar e um objeto simbólico de substituição:

O jogo risonho talvez se mostre aqui como um além do pavor, mas não pode deixar de ser lido, ao mesmo tempo, e em sua exposição mesma, *como um repor em jogo o pior*. Ora, esse repor em jogo, sabemos, é apresentado por Freud como *constituente* do sujeito enquanto tal (...) é a identidade da criança que vemos aqui se instaurar. (Didi-Huberman, 1998, p.80).



O filósofo Comte-Sponville, apoiando-se em Freud, também vai fazer a associação entre a criança que brinca e o artista adulto. Para esse autor a obra da/do artista faz uma comunicação com o jogo infantil: “ao mesmo tempo, domínio da ausência e criação da presença” (1997, p. 269). No caso de Pietro, a memória da brincadeira da infância só surge após o contato com os materiais, enfatizando mais uma vez que o corpo carrega a lembrança dos gestos e materialidades, sensações e sentimentos, que foram marcantes o suficiente como experiência para retornarem nas ações do artista.

Parte 3 - Depositar camadas

Dá-se o nome de fantasma a uma imagem fantasiosa e ilusória, um produto de imaginação que muitas vezes é gerado por uma alucinação, podendo causar terror e representar a imagem de um corpo morto, agora mostrando-se em seu espectro.

O ponto inicial da pesquisa em pintura, desenvolvida por Pietro, advém do resgate de álbuns de família e a relação daquelas imagens encontradas com uma drástica ausência de lembranças perante as fotografias. Ao se perceber cercado por imagens concretas em que surgia fotografado e, ao mesmo tempo, não encontrava narrativas mentais correspondentes, foi naturalmente conduzido a experimentar a partir de dois conjuntos materiais que considerou importantes para sua produção. De um lado, fotografias nas quais não se fazia presente e, de outro, fotos em que podia perceber uma criança, que sabe ser ele, ainda que com um gênero ao qual não se identifique mais: em aniversários, na escola, em passeios e no cotidiano em casa e onde novamente verifica a ausência de memória para esses registros. Encontrando-se estimulado pelo acervo fotográfico e por aquelas imagens em que prevalece um apagamento das narrativas, Pietro passa então ao ato de representar sobre a tela uma figura daquilo que nomeou como fantasma. Ora, a ausência de reminiscências somando-se a não identificação com aquele pequeno corpo da fotografia só poderia trazer-lhe uma visão fantasmática, algo que o artista não encontra correspondência com o vivido, portanto irreal e ao mesmo tempo assustador.



A ideia de fantasma traz algo de sobrenatural, uma aparição espectral, no sentido popular seria alguém que já morreu e que retorna em uma forma extracorpórea e às vezes indefinida. Pietro transforma a ideia, instruindo a sua imaginação e gerando experiências visuais e imagens. Essa imaginação vai encontrar nas tintas e em ações pictóricas desafios para formar suas próprias figuras e aqueles fantasmas que pode agora dominar. Como em Didi-Huberman, citado anteriormente, “repor em jogo o pior” para que possa reconstituir a sua identidade como *ser* no mundo.

Não sem receio e trazendo à tona uma relação de não pertencimento àquela imagem rompida, o artista contorna silhuetas em aguadas verdes neon da tinta acrílica, algumas camadas quase imperceptíveis. Após múltiplas camadas diluídas e sobrepostas, surge uma imagem que para Pietro representa essas figuras do imaginário popular que trazem aspecto fantasmagórico.

O verde neon aparece como o matiz necessário durante o processo. Uma cor saturada que ilumina o espaço, brilha e contrasta com o escuro. Essa cor apareceu por acidente, enquanto Pietro fotografava com uma câmera digital no escuro. Ao deixar a câmera cair em um chão de grama, o flash é disparado e revela a luz verde e branca sobre um fundo de penumbra. É sob essa ótica que produziu a pintura “Três Meninas” (Imagem 3).

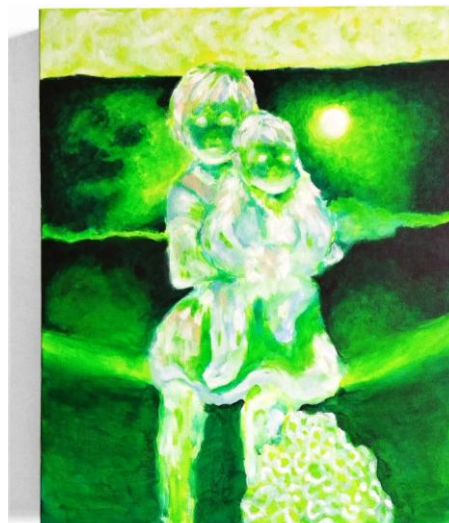


Imagem 3. Pietro Espíndula, Três meninas. Acrílica sobre tela 40x50 cm, 2024. Fonte: autor



Em “Três meninas”, durante a construção de sua fatura, manteve as fotografias do álbum distante, dito de outro modo, não fez a pintura observando as imagens, mas a partir do que a memória reteve das imagens. Esse modo de trabalhar faz com que evite detalhamentos desnecessários, entregando-se de modo mais livre às manchas e silhuetas que informam presenças etéreas. No primeiro momento diluiu a tinta verde néon em água e, de camada em camada, manchou a tela por completo. A fantasmagoria é revelada conforme as camadas tornam-se mais escuras e evidentes. Marcando em um primeiro momento as feições com tons verde misturado ao azul e suas silhuetas com tons próximos ao preto. Esse processo se repete para os outros elementos presentes nas fotografias.

Diferente da maioria dos álbuns de família, Pietro encontrou algo peculiar no seu, imagens que têm uma camada a mais em sua história, além do registro de um momento. Enquanto folheava as páginas, deparou-se com fotos rasgadas e manchadas. Se, por um lado, a mancha poderia ser naturalmente decorrente do tempo, o rasgo se apresentou como um evento inesperado. Algumas fotos sofreram tal extração por laceramento justamente no rosto, impossibilitando a sua identificação; em outras, a força colocada para agredir a imagem não foi suficiente para desfigurar por completo aquela presença. Assim advém uma outra forma de trauma: a quebra de seu estado natural por uma motivação desconhecida, além do trauma pessoal particular de quem se pôs a intervir na fotografia.

O trauma que força o esquecimento passa agora a ter uma nova camada: o rasgo. Um trauma físico sobre o registro fotográfico, que transforma a imagem não lembrada em algo quase impossível de recordar. É o caso de “Em Busca de Carinho” (Imagem 4), em que a foto rasgada na parte do rosto de uma pessoa posando, ocupa no álbum o lugar de um desconhecido. Pensando nessas camadas de trauma, a foto é percebida como impulso para pensar a pintura com um novo estrato, inserindo um resquício de lembrança — a do cão dálmata. Substitui-se então o vestígio da presença da fotografia por outro vestígio provindo da memória. A partir daí, o trauma físico e psíquico vivido até então, recebe uma camada de sobrevida por uma memória que o



reconstitui de modo simbólico enquanto busca superação. Não há recordações da casa da infância, nem tampouco da vizinhança, mas o grande dálmata encontra espaço na memória. Nesse sentido, as imagens visíveis que restaram nas fotografias atuam como disparadores sensoriais, tanto quanto as partes invisíveis extraídas a golpes. Esta última atua por sintoma, já que só apresenta indícios de gestos e materialidades que conversam com a imagem que sobrou.



Imagem 4: Pietro Espíndula, à esquerda “Em busca de carinho”. Acrílica sobre tela, 90 x 60 cm, 2024, à direita fotografia rasgada encontrada em álbum de família. Fonte: autor

Parte 4 - Da graça

Chimamanda Ngozi Adichie (2019) nos ensina a ter cautela em relação às histórias que ouvimos e também sobre o ganho que teríamos com a multiplicidade de visões sobre acontecimentos, lugares e vidas. Acessar pontos de vistas diferenciados, olhares singulares para o mundo a partir de vivências, experiências e até mesmo a criação de conceitos diversos, nos daria a possibilidade de escapar a uma única versão sobre algo. Em tempos de redes sociais, é um conselho dos mais importantes, principalmente porque essas redes não estão livres das ideologias, como muitos podem pensar ou defender. É como um hipermercado de “verdades” em que cada um pode escolher aquela que quer levar, sem se importar com o histórico da empresa



que a comercializa. A partir do momento em que uma parcela da população passa a ter acesso à formação continuada para desenvolver pesquisa e, no caso do campo da arte, acompanhada de uma produção artística, talvez para alguns seja uma chance única de se fazer ouvir em sua singularidade. Adichie vai dizer:

(...) A história única cria estereótipos e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história. (...) Sempre senti que é impossível se envolver direito com um lugar ou pessoa sem se envolver com todas as histórias daquele lugar ou daquela pessoa. A consequência da história única é esta: ela rouba a dignidade das pessoas. Torna difícil o reconhecimento da nossa humanidade em comum. (Adichie, 2019, pp.26-28).

O meio acadêmico, por existir a partir do pensamento científico, seus paradigmas e tradições, muitas vezes vai reproduzir uma visão hegemônica eurocentrada e, na maioria das vezes, apartando-se de problemas sociais concretos. A possibilidade da escrita de si e da escuta de vozes que foram por tanto tempo silenciadas, falas de pessoas que estiveram desde sempre afastadas do meio acadêmico, e quando nele, sofrendo silenciamento, traz a possibilidade de que se inicie uma quebra de paradigmas a provocar alguma mudança concreta na estrutura das instituições a partir da inclusão da alteridade.

No campo da pesquisa em arte, é importante que se diga que a história da vida da/o artista pesquisador/a é menos importante do que tudo que ela coloca em movimento a partir de materialidades, conceitos, formas, cores, marcas, impressões, sensações. É assim que traumas podem gerar a graça, porque, mais do que uma superação psíquica, a produção artística provoca o processamento, dando materialidade ao trauma e fazendo dele um dado simbólico que, de certo modo, coloca uma distância do corpo que o viu nascer, provocando uma angulação, um ponto de vista, um trabalho da arte (Imagem 5).



Imagem 5: Pietro Espíndula, Premonição. Acrílica sobre tela, 20 x 20 cm, 2024. Fonte: autor.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. SP: Cia das letras, 2019.
- COMTE-SPONVILLE, André. Tratado da beatitude e do desespero. SP: Martins Fontes, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. SP: Martins Fontes, 1998.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. Escritos sobre a psicologia do inconsciente. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2006, vol II.

Notas

ⁱ Defesa Civil atualiza balanço das enchentes no RS, disponível em: <https://www.estado.rs.gov.br/defesa-civil-atualiza-balanco-das-enchentes-no-rs-24-4> acesso em 06/06/2025.

ⁱⁱ Mendes Wood DM, disponível em: <https://mendeswooddm.com/artists/8-adriano-costa/> acesso em 06/06/2025.