



**UMA PINTURA METÓDICA: AS INFLUÊNCIAS DA VISÃO FOTOGRÁFICA NO
TRABALHO DE RICARDO MELLO¹**

***A METHODOICAL PAINTING: THE INFLUENCES OF PHOTOGRAPHIC VISION IN
THE WORK OF RICARDO MELLO***

Marcelo de Oliveira Bordignon²
UFRGS
Associado ANPAP: não

RESUMO

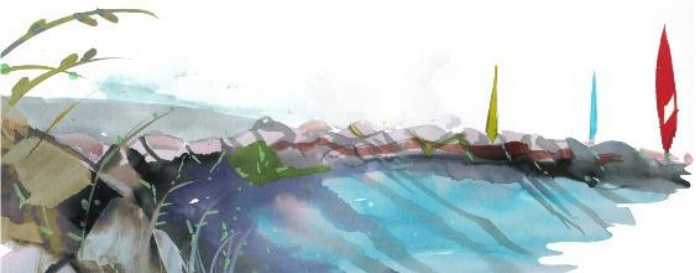
Este artigo tem como objetivo analisar os desdobramentos da sintaxe da imagem fotográfica nas pinturas de Ricardo Mello, assim como uma possível aproximação de sua poética ao que Gerhard Richter denomina de “pintar de forma semelhante a uma câmera”. Para refletir sobre possíveis aproximações, o texto parte da descrição da pintura de Mello e prossegue com comparações e possíveis diálogos com produções de cunho teórico, como os escritos de Richter e Pierre-Darmie Huyghe, e produções pictóricas como as de Rafael Carneiro e Paul Cézanne. A relação da poética de Mello com a captação mecânica da câmera surge, neste contexto, como uma forma de reflexão sobre pintura, tempo, imagem e corpo, como meio de pensar novas relações com as imagens.

Palavras-Chave: Ricardo Mello. Pintura. Fotografia. Sintaxe fotográfica.

ABSTRACT

This article aims to analyze the developments of the syntax of the photographic image in Ricardo Mello's paintings, as well as a possible approximation of his poetics to what Gerhard Richter calls “painting as a device”. In order to reflect on possible approximations, the text will begin with the description of Mello's painting and will continue with comparisons and possible dialogues with theoretical works, such as the writings of Richter and Pierre-Darmie Huyghe, and pictorial works such as those of Rafael Carneiro and Paul Cézanne. The relationship between Mello's poetics and the mechanical capture of the camera emerges, in this context, as a way of reflecting on painting, time, image and body as a means of thinking about new relationships with images.

KEYWORDS: Ricardo Mello; Painting; Photography; Photographic syntax.



extremos

34º Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

Este artigo busca refletir sobre os processos poéticos em pintura do artista gaúcho Ricardo Perufo Mello enfocando a influência da fotografia em seus processos operacionais. Ricardo é artista visual, possui uma produção em pintura e instalação, a qual trabalha com questões relativas à tradução entre a imagem técnica e o meio pictórico. Nascido no ano de 1980, em Santiago, Rio Grande do Sul, é doutor pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e trabalha como professor na Universidade Federal de Pelotas – RS. Atua como artista há mais de vinte anos, explorando, inicialmente, a fotografia de janelas noturnas na cidade e, posteriormente, instalações com projeções de *slides* fotográficos e sons. Desde 2005 tem se dedicado principalmente à pintura.

Talvez um dos elementos mais marcantes da série *Imersão noturna*, de Ricardo Mello, sejam as numerosas unidades de pontuações e feixes que, em seu conjunto, formam imagens. Se utilizarmos como exemplo *Imersão noturna #061 (246 horas)* (Imagem 1) poderemos observar uma imagem amarelada que aparece com contornos pouco definidos. Esse amarelado parece surgir na forma de um clarão, como um ofuscamento de uma cena muito luminosa para os nossos olhos. Reconhecemos vagamente um rosto parcialmente cortado pelos limites da borda do quadro, além de letras na parte inferior da imagem. É uma pintura que remete ao imaginário das fotografias e filmes analógicos e que, como veremos no decorrer do texto, pode partir de características da fisicalidade do seu meio para tecer reflexões pela pintura.

Ricardo Mello se apropria, através da fotografia, de cenas de filmes de VHS (*video home sistem*), as quais chama de *filme excesso*. Tais cenas possuem origem na “produção que a indústria cinematográfica despeja ano a ano no mercado



extremos

34° Encontro Nacional *anpap* © FURG Rio Grande/RS

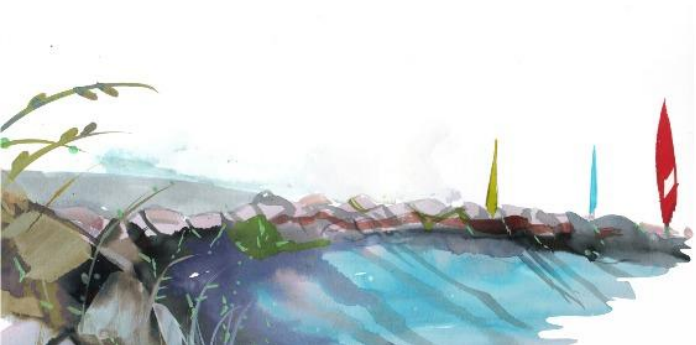
audiovisual internacional” (Mello, 2015) e geram imagens que “têm chance remota de serem identificadas” (Mello, 2015). Mello refere-se a produções que suprem uma demanda de mercado, não gozam do reconhecimento e prestígio da crítica especializada e, fadadas ao esquecimento, tornam-se produtos descartáveis. Concomitante a isso são imagens que não condicionam a relação do espectador com a obra cinematográfica de origem. As cenas, por não serem facilmente reconhecíveis, parecem surgir mais como pensamentos sobre a imagem do VHS, com a retícula do vídeo e o tipo de fonte das legendas, do que como um comentário sobre o filme fotografado.

Outro elemento marcante de suas telas é o aparente desbotamento dos quadros. Este desaparecimento da imagem, em conjunto com a estrutura de pontos da retícula do monitor da televisão que a forma, parece colocar em evidência a sua própria fatura.



Imagem 1. Ricardo Mello. *Imersão noturna #061 (246 horas)*, 2007. Acrílico sobre metal galvanizado, 194 x 94cm. Fonte: acervo do artista.

Na continuidade dessa análise verifica-se que, ao não esconder os elementos que constituem a imagem, a pintura também aparenta colocar a lógica do trabalho braçal do artista em evidência. Há, dessa forma, um intercruzamento entre um imitado – o

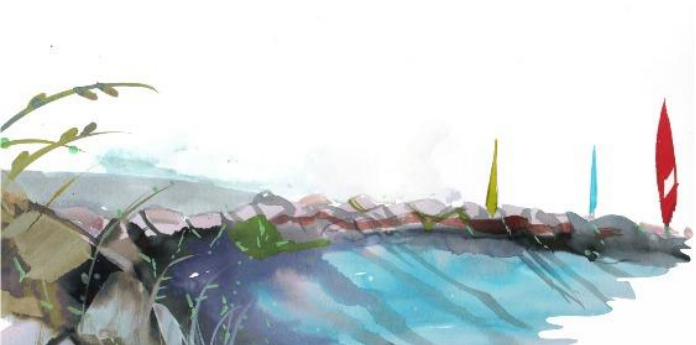


extremos

34º Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

qual revela, pelas características da sua tecnologia, seus elementos constituintes – e um imitante – que, por um processo metódico de transposição e adaptação do imitado para a pintura, também acaba revelando a estrutura da pintura. A própria existência das legendas dos filmes em alguns quadros reforça a presença da superfície pintada. Porém, essa estrutura pictórica não se apresenta pelos meios indiciais comumente associados ao pictórico, a marca da pincelada, a cremosidade aparente da tinta, enfim, a gestualidade do pintor que deixa sua marca aparente na tela. A pintura de Mello segue em caminho exatamente oposto, ela evita o índice matérico que revela a opacidade da pintura. Ela é feita sobre uma superfície lisa, o metal galvanizado, com uma fina camada de tinta acrílica.

A relação entre a retícula do monitor da televisão, muito evidente nas televisões de tubo que o artista utiliza, e a pintura também é abordada por Arthur Danto. O autor questiona a escolha de Clement Greenberg em eleger o caráter plano da pintura como seu elemento constituinte, isto é, a planaridade como elemento não compartilhado com nenhuma outra arte em detrimento à pincelada: “como a retícula, o pincel teria sido um meio de trazer uma imagem para diante dos olhos, sem ele próprio fazer parte do sentido da imagem” (Danto, 2006, p. 83). A pincelada, segundo Danto, teria possivelmente permanecido invisível durante grande parte da história da pintura. Se observarmos a pintura de Mello de perto, é justamente a presença da marca do pincel que se ausenta: é na sutil sobreposição de tonalidades, é pela transparência que mescla as sucessivas camadas de tinta que sua mínima materialidade apresenta pistas da construção pictórica. Dessa forma, é a relação de transparência e opacidade que as pinturas de Mello parecem colocar em questão, não com uma imagem ilusionista transparente, mas com uma pintura que joga com a reprodução precisa e metódica de uma imagem que possui seus elementos constitutivos muito aparentes. A pintura parece refletir sobre seus meios, através de uma prática metódica, partindo da opacidade da retícula do vídeo fotografada.



Pintar como um aparelho

O processo de pintura de Ricardo consiste em reproduzir a malha reticular da superfície da tela de televisores de tubo onde cenas de filmes em VHS são exibidas. As imagens de tais filmes são fotografadas com câmeras analógicas e então projetadas, com equipamentos também analógicos, sobre a superfície que será pintada. Esta trajetória da imagem entre dispositivos constitui, em sua somatória, a metodologia na sua prática de pintura. Metodologia que consiste em pintar de forma precisa as unidades que formam a imagem da tela da televisão, inclusive a composição de cores, porém trocando a escala RGB pela CMYK. Tal empreendimento exige, como os próprios quadros evidenciam e como é ressaltado pelos títulos que assinalam o tempo de fatura, uma jornada extensa de trabalho. Porém, este esforço e esta dedicação não são observados pelo espectador em marcas de pincelada aparente. O visível é o movimento de aproximação da pintura com a superfície de origem da imagem, uma superfície lisa, isto é, uma aparente busca por reproduzir minuciosamente a fotografia da tela de uma televisão como se fosse uma televisão.

Rafael Carneiro (1985), pintor paulista, nos seus primeiros anos de carreira produziu uma série de pinturas de grandes dimensões partindo de gravações de câmeras de segurança de depósitos da NASA. São telas que, com muito esmero, traduzem para a pintura a diversidade de ruídos e abstrações que as câmeras de segurança apresentam. Os objetos são de difícil discernimento, pela baixa qualidade das imagens, devido aos equipamentos e materiais de pesquisa encontrarem-se às vezes embalados, resultando em captura de formas estranhas em grandes espaços vazios.

Sobre as escolhas de imagem e a forma de trabalho de Carneiro, as quais contêm a impessoalidade do equipamento de vigilância, o vazio e a artificialidade dos equipamentos de pesquisa, assim como uma alta carga de dedicação na sua fatura, Tiago Mesquita escreve: “Talvez por isso ele tenha escolhido um modo de pintar

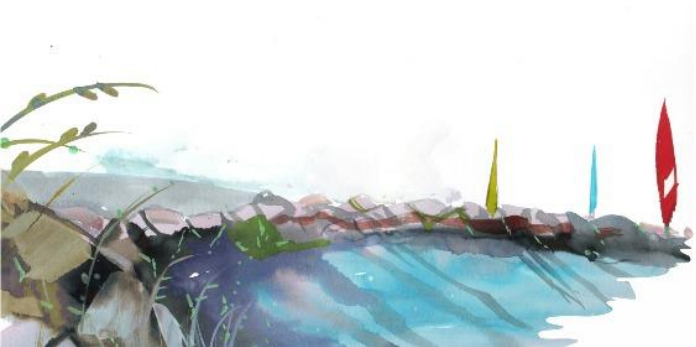


que, com disciplina espartana, desfaz qualquer rompante de humanidade e nos mostra o mundo como uma máquina” (Mesquita, 2011, p. 274). É espantoso como essa descrição da poética de Carneiro se ajusta com precisão à obra de Mello, porém, o resultado dos dois artistas é, apesar do impressionante poder icônico de ambos, muito distinto. Carneiro descreve seus trabalhos como desafios pictóricos, para transpor a imagem para o meio da pintura, soluções que acabam despercebidas quando as pinturas são fotografadas (Transversalidades, 2021). Entram em jogo tanto a relação entre uma passagem visualmente precisa para a pintura de uma imagem de vídeo, que trazem à percepção objetos quase completamente abstratos, quanto a própria natureza do ruído da câmera de vigilância, que possui características singulares em comparação às imagens de VHS que Mello utiliza. O ruído do meio digital de um lado e o ruído do meio analógico de outro evocam, pelo labor meticuloso e demorado, uma relação entre o ofício do pintor, a precisão e a visão da máquina.

Partindo destas premissas é possível identificar uma relação de proximidade com o que Gerhard Richter denominou como pintar “de maneira semelhante a uma câmera” (Richter, 2006, p. 117), *pintar como um aparelho*. Em *Notas, 1964 – 1965*, Richter discorre sobre a sua relação com a fotografia como pintor. Segundo o artista, a foto possui uma capacidade de gerar uma imagem independente de estilos, uma imagem objetiva, que, por consequência, atua perfeitamente para informar sobre a realidade, “porque o aparelho fotográfico não reconhece os objetos, mas vê” (Richter, 2006, p. 116). Essa característica da visão do aparelho iria nortear sua posição diante da pintura.

Não pinto fotos penosamente, nem com excesso de atividade manual, mas desenvolvo uma técnica racional, que é racional porque *pinto de maneira semelhante a uma câmera*, e que meus quadros têm essa aparência porque aproveito o modo de ver que surgiu por meio da fotografia. (Richter, 2006, p. 117, grifo nosso).

No caso da produção de Ricardo Mello, a fotografia se apresenta atuando sobre suas derivações, isto é, o vídeo, o cinema, o que poderia ser chamado de uma



fotografia *lato sensu*. Existe, desta forma, uma dupla visão fotográfica, uma visão *stricto senso* sobre uma *lato sensu*. Na prática o que é observado nas pinturas é um esgarçamento, uma separação dos fios do tecido da imagem de vídeo reproduzida na televisão, tanto pela ampliação da imagem pela fotografia, quanto pela escolha de produzir enquadramentos aproximados, os *close-up*, e reenquadramentos. O que torna as imagens, quando o observador se aproxima dos quadros, um amontoado de pontos e feixes coloridos, verdadeiras abstrações. Seu processo impossibilita a interpretação da imagem durante boa parte do trabalho do ateliê. Assim como o dispositivo é alheio às imagens que reproduz, o faz por operações mecânicas, o pintor, ao menos em certos momentos de sua prática, também o seria. Como relata Mello: “A ideia de quanto a retícula já pintada até aquele momento reconstrói a imagem pintada só é obtida no final de cada sessão de pintura, quando as luzes do ateliê são acesas” (Mello, 2013, p. 186). Em seguida complementa: “[...] não haveria cegueira apenas na feitura em plena escuridão, sob a luz do *slide*, mas o percurso também seria cego” (Mello, 2013, p. 187).

Pintar tijolo por tijolo, pixel por pixel, pode remeter, de certo modo, à busca de Cézanne em decompor e organizar o que via em formas básicas na pintura.

Para Cézanne a realidade intrínseca da pintura era não só o sentido da cor inato e confirmado pela natureza, residia na lógica, na organização e na classificação às quais o sentido da cor estava submetido. A sexta “opinião” a respeito da interpretação nas manchas de cor torna claro que a organização consistia na ordem em que as manchas “seguem uma à outra”, conforme à “lei da harmonia”. [...] Pode ser que a “lei da harmonia”, como Cézanne finalmente a considerou, fosse simplesmente a sequência do espectro, e o posicionamento aproximadamente equidistante das notas numa dada clave formasse sua escala. Ele falava disto como se fosse uma sintaxe visual inata. (Duarte, 1994).

O exercício constante de observação da natureza parece ser o meio que Cézanne utilizou para compreender a sintaxe visual, isto é, o que constituía sua própria visão. O mais importante, para pensarmos as relações entre os artistas, é a sua posição de questionamento diante da visão das coisas. Segundo Huyghe, mesmo com a



declaração de Richter de um intencional afastamento seu da prática de Cézanne, sua atitude diante da pintura de evitar que a interpretação do objeto venha a interferir na fatura da pintura, tal atitude encontra proximidade com as próprias convicções de Cézanne.

O artista é apenas um receptáculo de sensações, um cérebro, um aparelho de gravação... De fato, um bom aparelho, frágil, complicado, principalmente se comparado aos outros... Mas se ele intervém, se ousa, ele, frágil, se mistura ao que ele tem que traduzir, ele se infiltra na sua pequenez.³ (Cézanne *apud* Huyghe, 2011, p. 64, tradução nossa).

Assim como Richter busca uma pintura sem estilo, uma pintura de uma visão da câmera que não identifica os objetos, Cézanne também buscava: deixar que o ato de pintar fluísse entre sua observação e o ato pictórico, sem que o pensamento sobre o assunto pintado interferisse na sua prática. Colocar os elementos a serem pintados de cabeça para baixo, subdividir a imagem imitada em pequenas unidades, observar as formas entre os objetos ao invés de se ater aos mesmos são exemplos de estratégias utilizadas por artistas para evitar que a interpretação interfira demasiadamente no processo de fatura. Dessa forma, o ponto que parece ser crucial é a abertura de possibilidades que acarreta o deslocamento da visão do olho para a visão da câmera nas práticas pictóricas.

A possibilidade que se abre é a de que, consciente da sua condição perante a proliferação da visão fotográfica, Ricardo se volta para a condição da pintura que parte da fotografia como um espelho da sua prática. Ou seja, a própria condição da visão da foto como guia da pintura através da imitação de sua abstração, seu jeito de ver visto objetivamente por um aparelho. Se a pintura pode se deslocar entre a visão do olho humano e à visão do olho da câmera, é para esta segunda visão que o artista lança suas dúvidas. Uma fotografia dentro de uma fotografia, uma vidência que consegue ver sua própria visão, uma condensação de si mesma, no entanto, ainda é feita uma pintura. A imagem fotográfica em si parece não dar conta de tudo. Como uma moeda de dois lados, a prática metódica da pintura de Mello, o seu modo



de pintar como um aparelho, também colocam em evidência aquilo que parece se ocultar pela precisão do seu trabalho, a própria ação do corpo na fatura dos quadros.

Corpo e imagem

Na pintura de Mello o ato da reprodução metódica da imagem parece poder evocar o trabalho braçal do ateliê. Não pela marca deixada pela pincelada, mas, como citado anteriormente, pela compreensão perante seu trabalho de que se trata de uma pintura feita por muitas pequenas unidades que formam um todo. A forma de ver da câmera, que se coloca no lugar da visão do corpo, demanda deste mesmo corpo um esforço, uma sucessão de ações. Títulos como *Imersão noturna #061 (246 horas)* demonstram claramente que a ideia de um processo laborioso de trabalho é importante para a poética de Ricardo Mello, inclusive à dimensão deste labor. O processo parece assemelhar-se a uma longa meditação, um mantra de repetição do gesto, o de colocar ponto a ponto a cor que pouco a pouco forma a imagem do quadro. Da mesma forma que o processo de pintura exige uma quantidade de tempo extensa, a imagem do *slide*, como comenta o próprio artista, tende a desaparecer pela exposição prolongada à luz do projetor (Imagem 2).

A pintura acontece [...] somente a partir da projeção do *slide* fotográfico, o que obriga o projetor a ficar permanentemente ligado ao longo de todas as horas que compõem a elaboração da pintura. [...] o *slide* vai literalmente derretendo ao longo do processo. (Mello, 2011, p. 76).



Imagem 2. *Slides* fotográficos que foram utilizados para uma série de três pinturas. Foto: R. Mello.
Fonte: Mello, 2011.

Nesse processo de trabalho, o corpo humano parece ser demasiadamente lento na tradução da imagem para a pintura. A consequência é que ela parte de uma imagem em arruinamento, e como ruína, revela sua estrutura, seus alicerces. A incompatibilidade da sua técnica metódica com o meio escolhido de captar e projetar a fotografia é o que aparenta ser o centro da dinâmica da sua poética. Gera o conflito de manter o uso da visão objetiva do aparelho e, ao mesmo tempo, colocar em cena o processo de fatura pictórica. Assim, parece surgir algumas relações simultâneas neste processo: o corpo lento em comparação à máquina, a permanência da pintura e da impermanência do *slide* fotográfico, o desaparecimento da imagem como revelação de sintaxe.

A presença do corpo também está na própria imagem pintada: podemos observar nas telas de Mello figuras humanas, muitas vezes cindidas pelo corte dos limites do quadro. Do mesmo modo que a marca da pincelada como índice da ação do pintor está ausente em seus quadros, a própria figuração desses corpos da imagem de vídeo parece evocar um corpo que se desfaz, ou ao menos que está em um estado rarefeito.

O que se supõe estar posto à prova e gerar uma pluralidade de questões é sua própria condição de pintor diante das imagens técnicas. Um corpo que, confrontado com a velocidade e objetividade da fotografia, parece defasado, ultrapassado.



Infere-se que na sua resposta a essas fotos seja por um grande engajamento no seu processo de fatura, em sua imersão noturna de horas e horas de trabalho. Não como um ato heroico de resistência contra às mudanças, mas sim como um meio de colocar à prova a possibilidade de formar uma relação mais profunda com estas imagens. Mello alicerça, assim, seu processo poético nas suas pinturas destacando-se através da sua relação com o aparelho fotográfico da câmera levantando, no processo de fatura no ateliê, questões sobre o tempo, a imagem e o corpo como elementos que levam a pensar sobre novas relações com as imagens.

Referências

DANTO, Arthur. Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DUARTE, Paulo Sérgio. A dúvida depois de Cézanne. *Artepensamento*, São Paulo, 1994. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/a-duvida-depois-de-cezanne/>. Acesso em: 28 jan. 2024.

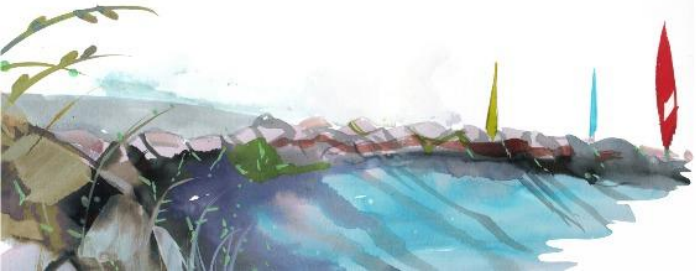
HUYGHE, Pierre-Damien. Peindre comme un appareil. *Nouvelle revue d'esthétique*, França, n. 7, p. 61-68, 2011. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2011-1-page-61.htm>. Acesso em: 25 jan. 2024.

MELLO, Ricardo Perufo. A carne da imagem: uma poética de trânsitos do cinema e da fotografia através da pintura. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS – ANPAP, 24ª, 2015, Santa Maria. *Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões*. Santa Maria: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2015/comites/cpa/ricardo_perufo_mello.pdf Acesso em: 28 jan. 2024.

MELLO, Ricardo Perufo. Rarefação e construção pictórica: paradoxos imagéticos. 2013. 448 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2013.

MELLO, Ricardo Perufo. Rarefação: paradoxos imagéticos (mestiçagens contidas na poética pictórica de uma imagem videográfica rarefeita). *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 18, n. 31, nov. de 2011.

MESQUITA, Tiago. A pintura de imagem. In: DIEGUES, Isabel; COELHO, Frederico (org.). *Pintura brasileira século XXI*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.



extremos

34° Encontro Nacional *anpap*® FURG Rio Grande/RS

RICHTER, Gerhard. Notas, 1964 – 1965. In: FERREIRA, Glória.; COTRIM, Cecilia. (org.). Escritos de artistas: anos 60/70. Tradução: Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

TRANSVERSALIDADES. Transversalidades convida – Rafael Carneiro. São Paulo, 2021. Vídeo (91 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mx7DuEcafQw> .Acesso em: 11 out. 2024.

Notas

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

² Marcelo Bordignon é doutorando em Artes Visuais (Poéticas Visuais) pelo PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS e coeditor da Revista Valise. Em 2018 foi premiado pelo 22º Salão de Artes Plásticas da Câmara Municipal de Porto Alegre com o prêmio Incentivo à Criatividade. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8116822302513646> ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4080-310X>.

³No original: L'artiste n'est qu'un réceptacle de sensations, un cerveau, un appareil enregistreur... Parleu un bon appareil, fragile, compliqué, surtout par rapport aux autres... Mais s'il intervient, s'il ose, lui, chétif, se mêmer volontairement à ce qu'il doit traduire, il y infiltre sa petitesse.