

## A LIÇÃO DE ANATOMIA

(...) *Pela primeira vez desde que saíra da camarata teve um arrepio de frio, parecia que as lajes do chão lhe estavam a gelar os pés, como se os queimassem, Oxalá não seja isto febre, pensou. Não seria, seria só uma fadiga infinita, uma vontade de enrolar-se sobre si mesma, os olhos, ah, sobretudo os olhos, virados para dentro, mais, mais, mais, até poderem alcançar e observar o interior do próprio cérebro, ali onde a diferença entre o ver e o não ver é invisível à simples vista. Devagar, ainda mais devagar, arrastando o corpo, voltou para trás, para o lugar aonde pertencia,* (...) SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 157.

Uma cegueira branca, feita de luz (e não de escuridão), se propaga sem razão aparente entre os personagens de Saramago em seu livro *Ensaio sobre a cegueira*. A lembrança me ocorre quando visito o atelier de Raquel Nava, reverberando os sentidos que suas pinturas me despertam. Início comentando dois pequenos excertos:

1. (...) *uma fadiga infinita, a vontade de enrolar-se sobre si mesma (...)*

Ocupar-se plenamente de uma tarefa, dispor-se à imersão completa na decisão de construir, enfrentar-se no vasto espaço do desconhecido, são condições da arte. Não únicas, não exclusivas, mas lá estão e de outra forma seria impossível imaginar. Uma fadiga de causar calafrios me parece figura exata, como metáfora para tal dedicação. O esgotamento pleno que a transposição de um mundo deve exigir. Não a fadiga como resultado, pesar, ou preço a ser pago, mas como dimensão, como formato e estado exigidos. Intenso, imenso, absoluto como uma fadiga.

Da mesma forma, fechar-se em seu próprio corpo, recolhendo membros, diminuindo área, reduzindo atrito, enrolando-se em contato, como um retorno de conforto. A imagem estima o cenário exigido para uma grande aventura interior, no processo de construção de um universo.

2. (...) *os olhos, virados para dentro, mais, mais, mais, até poderem alcançar e observar o interior do próprio cérebro (...)*

Palavra por palavra o texto de Saramago parece coordenado com minha visita. Nesta passagem o escritor português espelha um processo, um aprofundamento da artista em busca de seus vocábulos pictóricos. Ir tão ao fundo de si, a ponto de ver seus próprios órgãos. Não estou propondo qualquer sentido meramente figurativo para tais palavras. Realmente acredito que tal mergulho seja possível e no atelier de Raquel Nava as pinturas atestam um percurso nessa direção.

Imagino que tal caminho poderia começar fechando um dos olhos e fixando a visão na ponta de meu próprio nariz. Aos poucos, na medida em que afasto o mundo ao meu redor para fora do foco, concentro-me na

sombra que minhas pálpebras projetam sobre o osso nasal, e dali escorrego para dentro, avisto a passagem rápida entre pálpebras, supero a escuridão até o fundo do olho, passo para trás, para depois da parede onde as imagens são depositadas, e vou dentro, “mais, mais, mais,” sem temor de não poder retornar pela mesma fenda “para o lugar aonde pertencia”.

Da esquerda para a direita, pintura da artista, sem título, acrílica e verniz metálico sobre tela, 2010 e reprodução de radiografia do crânio ([www.radpod.org](http://www.radpod.org)).

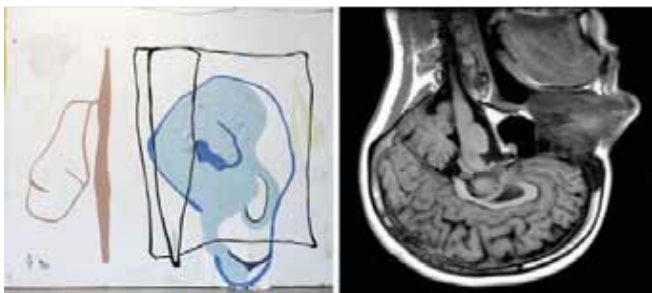
Raquel Nava pinta uma ampla superfície de *não cor*, ora branca, ora vermelha, cultuando a tinta escorrida como uma pele que se deposita sobre os ossos, enrugada como se o tempo pudesse ser acelerado e depois subitamente estacionado, pela simples vontade. Denomino esse plano com a expressão *não cor* em referência ao status de *ambiente* que a artista lhe empresta, contraposto à noção de plano de fundo. Não há perspectiva, não há propósito de continuidade com o uso de uma área extensa de uma mesma cor.

Essa *não cor* (poderia chamá-la sombra?) parece construir áreas embaçadas, dando destaque aos assuntos, afastando para um ponto cego o simples suporte. O plano aberto (de cor ou *não cor*, de luz ou sombra, de corpo ou lugar) funciona como um ambiente, não como um fundo, onde gravitam formas sólidas e arabescos. Um lado de dentro – feito de cheios e vazios – alcançado pelo reconhecimento tátil do limite e das áreas ao seu redor.

Ao intitular este texto parafraseando a pintura de Rembrandt, *A lição de anatomia do Dr. Tulp* (*De Anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp*, 1632), não é minha intenção restringir sentidos. Para mim tanto interessa a investigação anatômica como raiz imagética na obra da artista como a noção clássica da tela como espaço de acomodação dos personagens, o ambiente em que se organiza a ação do grupo, demonstrado na dinâmica congelada pela pintura.

A ordenação de áreas na obra da artista assume um valor essencial – a ocupação do espaço – como base para a construção do pensamento em arte. Essa ordem, que remonta a história da pintura clássica, consolida unidade no exercício de Raquel com diferentes mídias e embasa sua investida na construção de uma linguagem pessoal.

Contudo, os artifícios da pintura acadêmica foram superados. Aqui não há *chiaroscuro*, não existem camadas de verniz para edulcorar as passagens cromáticas, não há sombreamento para guardar os eixos estruturais ou abstrair o suporte, nem tampouco há iluminação de áreas nobres do assunto. Ao contrário, as cenas



3

são abertas no espaço cego de luz plena, branco, vermelho ou dupla cor de corpos encostados, comprimidos, um sobre o outro. Soltos no enrugado da pele de esmalte sintético vemos dobras, grãos de matéria, nódulos, coisas próprias, lógicas de um corpo que a artista visita.

Raquel Nava trata seu suporte como espaço de conquista, desrespeitando os próprios limites físicos. Todo espaço pictórico é um continente maior que o alcance dos olhos – contém

pentimentos, decisões e desistências –, mas raramente chega a comportar o corpo que se imagina construir. Aqui, a delicadeza dos resultados não esconde fôlego e músculos despendidos.

É oportuna a comparação entre uma de suas pinturas e um exemplo clássico, contrapondo o artifício das imagens negativas das mesmas reproduções, lado a lado. Abaixo reproduzo uma de suas obras (sem título, colagem, pintura acrílica e verniz metálico sobre tela, 2008) e a obra citada, de Rembrandt. Faço-o no esforço de estudo de seu trabalho, com o pudor que deve caber a quem revela a *anima* de um procedimento de análise, o qual não deve ser suposto como método da artista.

Acima a obra citada da artista. Da esquerda para a direita reprodução em positivo e o negativo da mesma imagem, respectivamente.

Acima a reprodução de *A lição de anatomia do Dr. Tulp*,<sup>1</sup> Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1632. Da esquerda para a direita, o positivo e o negativo da mesma imagem, respectivamente.

<sup>1</sup> A obra de arte está no domínio público porque os respectivos direitos de autor expiraram. Isto é válido na Austrália, Brasil, União Europeia e todos os países onde os direitos de autor estão protegidos durante a vida do autor mais 70 anos. [Nota do editor]



Raquel Nava não faz abstração informal. Sua pintura tem raiz na figura, de onde derivam as formas orgânicas que cria. Seu ambiente não é, de qualquer forma, abstrato. Suas áreas de cor são imagens reincidentes, silhuetas decalcadas na memória, como quem busca uma fechadura que sirva para as chaves que sobram em suas mãos. Seu labor é registrado na superfície da pintura, feito com dedos, com pincéis, com instrumentos, e os serviços restam visíveis na imagem estacionada. A velocidade de uma trincha mais larga, a leveza de um pincel muito longo, tomado pela ponta de sua haste, os escorridos naturais da matéria de cor. O tempo em cada obra registra-se visível.

Ela armazena sentimentos agudos, figuras impressas na retina, boiando entre formas que se fixaram na mácula, ilusões retidas pela persistência da imagem, tentando comparar padrões como

se indagasse um vocabulário, como se tentasse reconhecer onde está, como se vasculhasse uma gaveta abarrotada de carimbos. Raquel compara lembranças como quem busca as peças finais que ainda faltam no jogo e esse jogo se dá na relação entre áreas de cor, natureza simples e original da pintura.

A forma de uma ânfora persiste entre seus signos, aberta como na simbologia do eterno feminino ou fechada como nas reproduções de artefatos arqueológicos. Alças, bicos e gargalos reproduzem cavidades vaginais, resguardam apêndices penianos, relatam penetrações, avistadas por dentro. Uma narrativa de embates como nas inscrições clássicas que decoravam tais vasos, em que heróis empunham armas, as figuras alinhadas em zigue-zague.

Da esquerda para a direita, uma pintura da artista, de 2009; desenho esquemático de uma ânfora longilínea; outra pintura da artista, já apresentada acima, de 2008; foto de ânfora grega (Museu do Louvre, divulgação, [www.acemprol.com](http://www.acemprol.com)).

O campo visual de Raquel assemelha-se também a imagens de exames médicos, perscrutando o corpo, seccionando cada uma de suas partes, quer sejam duras ou moles, ósseas ou viscerais. As formas da pintura baseiam-se nas linhas e contornos de grupos de órgãos (finas veias e partes sólidas que compõem o animal) e se complementam com a figuração objetiva que ela desenvolve em outras mídias.

Raquel Nava faz também desenhos, vídeos e fotografias, instalações e performances, submetendo o corpo a uma máquina de moer carne, sobrepondo víboras, vísceras, vermes e vasilhas. Literalmente. Diferentes meios que se complementam pela necessidade de definição de um território.

Em seus vídeos a simples fixação no acontecimento central – uma cena captada na Índia ou no chão do atelier na Asa Norte – poderá nos distrair da ação entre as massas de cores, o espaço entre formas, o negativo que rodeia as figuras, padrões de origem pictórica. São, repetidas vezes, as mesmas áreas que encontramos na pintura. Se ao menos conseguirmos algum afastamento da narrativa editada entre centenas de fragmentos de filme em hipnótica edição de cortes, cores e imagens, quem sabe poderemos nos concentrar nos recortes-chave que se repetem entre as obsessões da artista.



5

Em *Carne moída*, um de seus vídeos, mantém suspense na exibição de vacas e animais em um curral, atados a uma perspectiva de sacrifício, substituindo mortes por diluições sistemáticas da imagem em pontos e fragmentos de cor, simples sinais luminosos ou uma cultura microbiológica de análise laboratorial. A textura se assemelha aos enrugados do esmalte sobre as telas e um caráter político sobressai na imagem.

Nos desenhos Raquel Nava registra planos de ação como anotações caligráficas, ensaia manchas

com o carmim das cochonilhas (tanto uma alusão aos fluxos hormonais quanto um apelo ao conteúdo político que norteia suas pesquisas) e acumula exercícios com os fios de caneta, como se aguardasse uma descarga elétrica. Experimenta a pornografia dos sofrimentos que expõe nos fotografamas, sem restringir-se às questões de gênero.

As cochonilhas, fonte de longas investigações da artista, a levaram ao deserto de Nazca, no sul do Peru. O ácido carmínico, corante fartamente utilizado pelas multinacionais que controlam a produção mundial de alimentos, justifica sua cotação entre cambistas de rua. Dólar, ouro e cochonilhas encontram equiparação no mercado financeiro local. No trabalho da artista uma instalação organiza as angústias sobre o assunto, resumindo sua noção escultórica ao reunir fotografia, mapa e objeto. Uma peça em metal (na forma de um grampo ou cetro) une o cacto que serve de morada para esse pequeno inseto (uma praga parasita) e os desenhos dos geóglifos que riscam aquele solo milenar. A arma engatilhada sobre a imagem estabelece a relação entre metais pesados, quer estejam fundidos em corpo sólido ou diluídos entre químicas de uma superfície, formulando uma equação: corpo + ambiente = ação. Uma linha perfeitamente horizontal traçada sobre o mapa denuncia uma fatalidade, um vínculo, e transfere-se tatuada para o corpo da artista.

Suas fotografias guardam ensaios em que recria um corpo róseo, sólido, feito de leite e pigmento congelados, um mamilo explícito, túrgido, simples comida. Ali se misturam os significados das palavras “ser” e “alimento”, confundem-se o corpo e o fundo, separados pela fina linha de um contorno que apenas sustenta o que está prestes a se derreter, descongelando-se na frente da câmera ou diluindo-se pelo foco. Ou fotos de uma figura de metal, mergulhada em gosma, transformada em mancha, guardada dentro. Um objeto de culto resguardado em ambiente mais denso, uma memória objetivada, como na obsessão por inserir objetos no corpo, causando sangramentos.

Um glossário do universo pictórico de Raquel Nava deve incluir, ainda, palavras como abismo, bolsa, cálice, cordão, costura, fissura, hímen, membrana, precipício, saco, trompa, umbigo, útero. Mas também anestesia, arrepio, cãibra, cicatriz, corte, dormência, pano, passo, pegada, rastro, trapo. Raquel aperta, comprime, amarra, estica, espeta, fura, vaza. Amontoa, empilha, enovela e penetra.

É necessário lembrar que o trabalho de um artista não é apenas aquele que vemos. É sempre outro, maior, ainda prestes a ser. O que vemos de seu trabalho existe por ter se superado, não por estar pronto, pois não há prontidão em qualquer descoberta e fazer arte é ensaiar e inaugurar descobrimentos.

Raquel Nava aceita a natureza física de suas perguntas e dá a obra por finda assim como quem amarra um balão cheio de ar, no limite de deixar de ser, de superar o corpo conquistado.

Ralph Gehre Setembro de 2011