

Quimera *moi-même*, ou sobre *boys, girls...* e libélulas

Há um tempo em que é preciso abandonar as roupas usadas que já têm a forma do nosso corpo e esquecer os nossos caminhos que nos levam sempre aos mesmos lugares. É o tempo da travessia e, se não ousarmos fazê-la, teremos ficado, para sempre, à margem de nós mesmos.

Fernando Pessoa

Aproximar-se dos trabalhos de Rodolpho Parigi é, desde a primeira instância, uma tarefa que requer o mesmo ímpeto que ele se propõe ao pintar, sempre. Para isso é preciso um verdadeiro ‘ataque’ e, nesse sentido, não há escapatória, é um puro confronto, um corpo a corpo ou um *face to face* – como talvez ele prefira dizer –, mas é, em suma, nada menos que uma proposta de troca de fluidos, de respirações e de gemidos.

Por outro lado, a ação pode parecer simples, e até mesmo desejável por aqueles que vêem em seus ‘magentas’ apenas o que há neles, aparentemente, de *exotique*, ou ainda, o que há deste mesmo *exotique* em seus ‘blonde concrete’ para nos deslocarmos, neste exercício, ao outro extremo do ringue, quero dizer, da tela. Ouso dizer, ainda, que, agindo assim, podem se perder e acabar estraçalhados nos recifes, aqueles que se enganam, deixando-se encantar pelos belos cânticos das sereias. Nesta Odisseia, como o sábio Ulisses, é preciso estrategicamente atar-se ao mastro da nau, para se entregar ao deleite do canto das belas e impiedosas criaturas. Ali, como um novo Odisseu, de uma posição privilegiada é possível lançar-se nesta viagem por “mares nunca d’antes navegados” que Rodolpho nos promete, propõe e para a qual nos arrasta, sem dó, nem piedade, mas que nós, sabiamente atados, enquanto nos debatemos por nos libertar do sofrimento das amarras, podemos, simultaneamente, nos deleitar no prazer, e quase gozo, da aventura.

Um dado que ele nos lança em palavras, atos, gestos e omissões, nos chama a olhar para “seu caminho que é um constante caminhar” e, nesse caminho/

caminhante, tentar perscrutar em suas pegadas – suas afirmações do *moi-même*– o que queremos, ou podemos, já que nem tudo se revela/desvela, ou se deixa desvendar. Qual contemporânea Esfinge, ele/ela nos propõe: Deciframe! Ou...

Nestas condições é preciso – é quase uma necessidade – buscar uma solução para o desafio, e a possível saída para olhar a produção desafiadora, e devoradora, poderia ser uma apropriação da proposta por Walter Benjamin de que devemos nos aproximar criticamente do objeto, assim como um canibal que se acerca da tenra carne a ser devorada. Não há escapatória, é entregar-se aos instintos para, quem sabe, tentar vencer.

Simbolicamente – e como se, aqui, fosse possível escapar desse referencial –, em meio ao seu processo de formação, Rodolpho “decide que quer fazer pintura” e, naquele momento, “abandonar qualquer outra perspectiva, ideia ou pensamento sobre fazer arte”¹: uma tomada de posição frente ao futuro concretizada com o início de uma série de trabalhos por ele denominada – não sem o valor intrínseco que a palavra carrega – de *Limite* (2006-2008).

Também sobre os procedimentos por ele explorados ao longo destes dez anos² de experimentação e produção, parece não existir muito mais a investigar ou acrescentar: os olhares outros identificam – por vezes – a colagem, o hibridismo, a apropriação, o esgarçar de limites, o editar, o ‘samplear’, tudo em permanente desejo de transmutar, de deixar ver ou tentar deixar visíveis as mutações, as (im)possibilidades de concretude (ou seria de ‘finitude’?). As experiências exploram o limiar, a zona fronteira ao aparentemente demarcado, mas não facilmente identificado, ao propor e criar o desconforto ao expor, não pela crítica discursiva, mas pela transposição para imagem e para articulação das imagens, tudo na busca por um adensamento dessas relações de instabilidade.

¹ Em depoimento ao autor, em setembro de 2011, o artista refere-se ao ano de 2006, quando de sua participação no curso preparatório para educadores na 27ª Bienal de São Paulo, e ao início de seu trabalho de conclusão de curso de graduação, na FAAP.

² Tomando-se como ponto de partida a participação em *O sacro e o profano na arte*, FUNARTE, 2001.

O universo amplo e diversificado de interesses como o rock, a pintura, a cultura pop, o corpo, a poesia, a fotografia, o sexo, a arquitetura, a tatuagem, a história da arte, o cinema, e mesmo o das referências, explícitas, assumidas, esquecidas ou mesmo abandonadas, aponta para uma atitude provocadora, de insatisfação com o que lhe é dado, mas de interesse por aquilo que está pulsando, vivo, latejando, e que é inquietante. Permeado pela intenção de relacionar-se, e de um quase entregar-se ao mundo, o discurso poético possibilita uma inserção e desenvolvimento de experimentos de aproximação, participação, apropriação e contestação, de 'universos paralelos', unidos por vezes pela separação e pela impossibilidade, desde sempre pela aura da criatividade.

Na série *Apropri_Ação* (2006-2008), a última das pinturas resulta em uma explosão, ainda desta vez aparente, de opostos: a partir do orgânico nó, do anatômico 'olho' que não mais respira 'escondido', mas se afirma vivo e negro, ao estilhaçar-se em formas geométricas que não apenas ocupam o espaço, mas nele se lançam como a imprimir-lhe velocidade animal e ferocidade da máquina. Uma vez mais, e agora em um claro presságio dos próximos passos, uma espécie de 'quimera' se deixa entrever, fruto único e gerado do mesmo ventre, ainda que da combinação de genes distintos, em sua não tão distante origem.

Esta "entrada" em meio aos trabalhos por ele produzidos não se pretende mera simplificação ou esquematização de natureza reducionista; em cada uma das propostas, estas apresentam um sentido de experimentação e de exploração e, ao mesmo tempo, articulam fragmentos que, reunidos, passam a constituir um corpo que é, acima de tudo, fiel ao desejo inicial de constituição. Com as séries *Meta dilema* (2009), *Concrete Blonde* (2009) e mesmo *Abstract Nerveux* (2009-2010), o processo de transposição, e mesmo de rearticulação, prossegue afirmando o interesse pela cor, ao mesmo tempo em que propõe certo tom de ironia sobre esse projeto de pinturas abstratas geométricas³.

³ Deve-se salientar que, nesse período, e paralelamente ao processo de experimentação geométrica, é produzida a série dos *Gold Maps* (2009).

O artista explorou, nessas séries, e ao longo desse período, as formas geométricas puras, mas em absoluto restringindo-se à forma de racionalismo matemático a que essas nos poderiam facilmente remeter; sua proposta é nos fazer experimentar o mundo sensível, e não apenas o da razão, e, para isso, ele abusa deliberadamente do recurso que a pintura lhe garante e lhe permite afirmar: a cor. Diálogo não previsível, conversa improvável, encontro dos desencontrados é, mais uma vez, afirmação de enfrentamento do desejo, não daquilo que se espera dele, ou a que ele poderia deixar-se conduzir. Ironia pura e quase agressiva, não jogo ou brincadeira de citações e apropriações explícitas, uma batalha a mais, na qual a cor é uma profissão de fé, uma arma mortífera, ainda mais que, camuflada em tons ácidos, fluorescentes e lisérgicos, não deveria deixar margem a qualquer dúvida: a 'louraça' Pamela Anderson pode atracar-se com o 'concreto' Le Corbusier nesta composição impossível de não se fazer ouvir, mesmo no escuro ou no silêncio da observação.

Paris, como passagem, ou como rito de passagem

The killer awoke before dawn, he put his boots on
He took a face from the ancient gallery
And he walked on down the hall
He went into the room where his sister lived, and... then he
Paid a visit to his brother, and then he
He walked on down the hall, and
And he came to a door... and he looked inside
“Father?,” “Yes son,” “I want to kill you”
“Mother... I want to... fuck you”

...
C’mon baby, take a chance with us

...
This is the end,
Beautiful friend
This is the end,
My only friend, the end
It hurts to set you free
But you’ll never follow me
The end of laughter and soft lies
The end of nights we tried to die
This is the end

Jim Morrison

Orfeu desceu aos Infernos para buscar sua amada Eurídice, para resgatá-la de Hades, e consegue, com seu dom musical, realizar a façanha, com a condição que lhe é imposta pelo Senhor das Trevas, porém, essa única condição, a que ele simplesmente não resiste, não porque não possa, mas porque precisa ver, precisa afirmar sua autonomia, sua capacidade de vencer e, assim, parece perder, mas, na verdade, o que perde é a matéria, a possibilidade de tê-la fisicamente, e o que sobrevive é maior, é seu desejo, algo que jamais será realizado, algo que jamais estará terminado... is this the end?

A descida aos Inferos para de lá não trazer a amada, em corpo e espírito (não me atrevo a inserir-lhe, aqui, a alma cristã) pode significar mais que a incapacidade de lutar, ou melhor, de vencer o destino; a busca em si pode ser o significado, ao permitir que a experiência do enfrentamento das trevas, e de seus habitantes, aponte para a necessidade de confrontá-los, mas também de perceber onde se localiza essa região sob domínio de Hades, frequentemente não fora, mas dentro de *moi-même*.

A mitológica metáfora aqui recuperada cobre-se – para não exagerar ao dizer afunda-se em camadas de sentidos e referências que a experiência vivenciada pelo artista, a partir do deslocamento para Paris, proporciona. Às muitas e diversas “descidas ao Inferno”, das conhecidas e operísticas obras de Monteverdi, Gluck ou de Offenbach, este último o compositor da efervescência parisiense do século XIX, àquelas vivenciadas por artistas e escritores *fin-de-siècle* e da *belle époque*, acrescenta-se agora, já em pleno século XXI, a busca de Rodolpho Parigi, por sua ‘amada’.

Contemporâneo, e não um personagem mitológico clássico, “nosso Orpheu Parigi” buscou um instrumento ou uma estratégia correspondente ao seu modo de vida na atualidade: uma residência artística, na Cidade Luz. A oportunidade ofereceu-se sedutora e irrecusável: mergulhar no fascinante mundo acumulado por séculos e séculos nas ruas, nos monumentos, nos edifícios, nos museus, nas coleções, enfim L’Air de Paris! Mais que tudo, a possibilidade de viver cercado pelo convívio de outros artistas, acessar aos desejados e procurados ‘mestres’ da pintura e da história da arte por todos os lugares; ter disponível e ao alcance das mãos os materiais e instrumentos cobiçados.

Chegar a Paris, e ao estúdio ‘1422’, na Cité des Arts, foi, desde o início, uma experiência de revelações e de descobertas, mas nem sempre ‘as desejadas’. A cidade em pleno, e quase inesperado, verão, com sua praia artificial, à beira do Sena, contrastava desde o primeiro instante com a imagem dela idealizada para essa ‘temporada de trabalho e recolhimento’.

De outro lado, configura-se o novo espaço de vida – o estúdio e seus quarenta e dois metros quadrados, composto por uma ampla peça conjugando ambiente de trabalho, de estar e dormitório; mobiliado de forma mínima e essencial com cama e colchão, um armário guarda-roupa, um cavalete de pintura, uma mesa dobrável e desmontável, mesa de apoio, cadeiras, banquetas, *spots* no teto e luminárias, divisória fixa e cortinas, portanto, sem qualquer elemento supérfluo ou mesmo que retenha a memória do antigo ocupante. Complementa o conjunto uma cozinha em dimensões reduzidas e minimamente necessárias

para os equipamentos e utensílios disponíveis; deve-se ainda acrescentar a “sala de banho”. Em todo o ambiente, as paredes assépticas – e brancas – contrastam com o piso preto.

Se a descrição parece não poder deixar vislumbrar um ambiente confortável – que se remete a um conjunto de condições e circunstâncias que abarcam a relação do homem/artista com o espaço e o tempo –, por outro lado, sua neutralidade pressupõe um lugar a ser tomado de assalto pelos impulsos desse novo e intrépido ocupante, uma empreitada que se apresenta ao artista desde sua chegada: a de construir sua moradia e, ao mesmo tempo, seu espaço de trabalho pelos próximos seis meses. A condição desse espaço, no entanto, não se encerra aí, mas abre-se em potencialidade e possibilidades, a de constituir-se, ao mesmo tempo, em espaço de inserção de outras relações “conviviais”, profissionais, educacionais, afetivas e sociais, conjunto de características que tornam toda residência artística um espaço diferenciado e privilegiado, mas que nesse contexto é levado ao extremo, pela quantidade e diversidade de artistas com os quais ele pode se relacionar.

A situação do apartamento, no terceiro pavimento do edifício, dá a ele uma condição de dupla e boa visibilidade sobre o conjunto: a praça interna, bem como sobre os outros estúdios e ateliês de trabalho. Uma torre/observatório perfeita para um *voyeur*, mas também uma vitrine perfeita para um exibicionista; sem a menor sombra de dúvida, ‘uma janela indiscreta’ para o nosso ocupante e todo o seu universo de fantasias e provocações.

E é pelas afirmações do artista mesmo que pode ser apresentado o ‘estado da arte’ quando de sua chegada a Paris, ao referir-se à pesquisa, àquela altura em desenvolvimento, nas séries *Meta dilema* e *Concrete Blonde*, além de *Abstract Nerveux*, produzida já nos primeiros momentos da residência:

Eu ‘tava’ começando a fazer um projeto geométrico que já tinha uma pesquisa que eu vinha desenvolvendo – geometria e cor, enfim, de espaço dentro da pintura. E eu falei: “Nossa, não é nada disso que eu quero fazer”. Já tinha feito alguns. Já fiz, já foi, já entendi. Parei de fazer tudo e comecei só a escrever; escrever algumas coisas

minhas, e foi a primeira vez na minha vida que me deu vontade de escrever ao invés de pintar.⁴

Solução aparentemente simples: em Paris ele continua a desenvolver os trabalhos, e permanece de certa forma fiel aos processos iniciados aqui, mas não. Aos poucos se instaura uma dificuldade sobre o que fazer, sobre o que produzir. O momento de confronto consigo mesmo faz com que tenha que repensar... absolutamente tudo! A insegurança e a necessidade de enfrentamentos, em uma dimensão jamais vivenciada ou sentida, materializam-se em cada metro quadrado daquele ambiente, ao mesmo tempo casulo e prisão, mas também em cada rua, esquina, praça, passagem, escadaria ou beco da cidade. Não há refúgio, não há volta, não é uma questão de atravessar o Sena e se 'jogar' na Rive Gauche, é preciso enfrentar o seu próprio rio Estige, e sem o barqueiro Caronte, que o poderia conduzir em segurança. Já na barca do rio dos Mortos será preciso enfrentar o destino traçado/ procurado, e a descida aos Infernos, agora inevitável, ainda que sua real busca fosse, na verdade, pelos Elíseos.

Para ele, o momento é crucial e, se é impossível distinguir ou separar a dificuldade e a insegurança do que fazer, mas também, e ao mesmo tempo, do não estar fazendo, continuar a fazer o que já se conhece é uma estratégia de sobrevivência, quase mesmo de manutenção da sanidade. O desconhecido assusta, mas é inevitável; dentro das pulsões humanas, a necessidade e a vontade de enfrentá-lo e, para isso, novas estratégias têm que ser pensadas e articuladas como Rodolpho ainda insiste:

Você tem um tempo num lugar onde vive e se adapta de uma maneira que aquilo vai entrar em choque, sim, com algumas convicções suas! Essa prontidão de ir para uma residência, ela tem que estar não clara, mas tem que 'tá' com uma vontade e falar: "Bom, eu quero participar de outra história; eu quero, literalmente, entrar num momento onde as coisas possam não dar certo", entendeu? Você tem de estar ciente de que as coisas podem não

⁴ As citações, ao longo do texto, referem-se a depoimentos do artista ao autor, em diversas ocasiões, de novembro de 2010 a novembro de 2011.

dar certo. E, a partir do momento em que elas não dão certo, aí você abre uma nova possibilidade.

Contraditório? Claro! E por que não? Naquele momento as certezas, mais do que nunca, simplesmente não existiam. Ainda que possa parecer insistência, ou teimosia, o desconhecido é a única, e mais provável, realidade.

Um dos pontos mais relevantes e importantes na discussão sobre a residência artística torna-se, na vivência de Rodolpho, mais que visível e palpável, quando me refiro à relação de cada artista com o desconhecido, e que se apresenta a ele ao aceitar um desafio para viver uma situação que rapidamente pode converter-se em adversidade; não apenas visitar ou estar, mas estabelecer vínculos com as pessoas, espaços e lugares, permitir-se relacionar para produzir a partir dessa interação; é preciso pensar, ainda, que a ansiedade e o medo, peculiares aos seres humanos e muitas vezes motivadores dessa forma de relação com o mundo, são, neste caso, elementos importantes como parte desse desafio do estar deslocado e viver junto. Inserido em outro contexto, o artista não tem mais o controle absoluto, e se percebe como incapaz de deter isso em suas mãos, ele lança-se em uma experiência – e não em uma aventura – que o toma por inteiro.

Retomando, ainda, as reflexões e memórias que ele guarda, daqueles momentos, nelas ele reconhece e afirma essa necessidade de lançar-se, de cabeça, em novas percepções do tempo, do espaço, de si mesmo e do mundo:

A residência também fez com que eu me deslocasse e voltasse à minha origem, não a minha 'origem', mas o que originou, em mim, a motivação da arte. Eu lembro que quando estava na Cité, a impossibilidade de espaço e a condição de ficar sozinho era um problema, e dali a pouco teve que virar uma solução, e depois virou uma rotina e um hábito.

A residência é, desta perspectiva, para ele, um espaço, uma condição, em uma relação aberta, que não contém em si sua finalização, é preciso pensá-la como

algo que não se circunscreve ao lugar físico nem espaço temporal no qual pode acontecer, porém no dever que implica essa situação.

Quando penso na *Cité*, penso nessa riqueza de troca, nessa mistura, nessa interlocução com tanta gente de tantos lugares diferentes, artistas, áreas, porque tem gente da parte teórica, da área da música, do design, é uma troca muito rica. Você não está num espaço confinado com pessoas que pensam só de uma maneira!

Assim, é Rodolpho quem, apropriando-se das palavras do poeta e assimilando-as a sua experiência na residência artística, nos diz que seu caminho é um constante caminhar ou, mais ainda, que ele é um caminho incessante a se trilhar, o que implica não ser simples de se acompanhar, ou seguir, mesmo porque ele assim o quer; a cada um, seus caminhos por fazer.

Caminhante ou, ainda, da arte de caminhar

Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar...

Antonio Machado

A experiência de viver seis meses em Paris, flunar pela cidade, atravessar as passagens que ela oferece – e ser, pela vida da cidade, atravessado – provocou um estado de recolhimento, também fruto do enfrentamento e “da violência da vida em Paris”. Obviamente que não se fala aqui da violência física, material e psicológica da metrópole contemporânea, mas a violência de, ao se entregar a essa experiência, passar pelo estado do ‘despelado’, que Barthes descreve como o de uma “sensibilidade especial do sujeito apaixonado, que o torna vulnerável, à mercê das mais leves feridas”⁵, assim nada mais plausível que ouvir, dentre os relatos da experiência de Rodolpho, frases que até podem soar desproporcionalmente exageradas, como “medeparei com a morte”. E não pensemos nós, aqui distantes da ‘vivência parisiense’ pela qual ele imergiu, passou e da qual emergiu, que a descida aos Infernos é algo do qual se saia ou retorne ileso. Uma insuportável sensação de morte, mesmo que aparente, impregna, ainda que por apenas um tempo – e sabe-se lá o quanto isto implica cada um –, com seu odor acre e macilento quem dela se aproxima, e de tão perto, como nestas ‘experiências’. Por outro lado, é preciso ter em mente a constatação de que ela não quer quem a ela ainda não pertence e, portanto, só resta, após as lágrimas, o sofrimento e a dor, além de um forçoso exercício físico, retornar a vida.

Diferentemente daquele distante e mitológico Orfeu das lágrimas à margem do Estige, no entanto, é preciso não apenas retornar à terra de origem, mas

⁵ Barthes, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 15ª ed., 2000.

produzir uma mudança na vida. E, retomar a vida, atribuindo-lhe significados diversos e sentidos únicos, não apenas os individuais.

...já não queria ter a certeza da cor no suporte, e que aquilo ficasse belo, que aquilo vibrasse. Já não era mais sobre o formalismo da pintura ou do meu trabalho, e sim sobre registros de coisas que eu passei. A chave para eu fazer o que faço mudou, e aí a “beleza” da coisa não podia ser perdida por causa... da expectativa dos outros.”

As referências da vida pessoal ou, ainda melhor, a vida pessoal se presta a um processo de, como referência, possibilitar o ampliar, esgarçar, tensionar, potencializar e, com isso, dar visibilidade; literalmente escancarar elementos, signos e códigos para afirmar, na subjetividade dele, seus desejos e experiências vividas. Propor e criar desconforto ao expor, despidoradamente, e não pela crítica discursiva, mas sim pela transposição para imagem, para articulação de imagens e, assim, o trabalho se mostra vivo e como forma de inserção no mundo.

O tempo é de (re)nascido e, nessa condição, o vermelho surge pleno em toda a sua potência. Ele se impõe como espírito, matéria, forma e obsessão. Ele não apenas simboliza, ele significa sangue/vida/morte, mas a matéria-prima pulsante, quente e frenética pela qual a essência vital volta a se fazer presente.

Permeando todos os processos de criação, mesmo que para alguns olhares rápidos e velozes isto não se revele explicitamente, existe, ainda, uma forte relação do corpo como matéria de pesquisa, constituída pela elaboração de um arquivo, mais explicitamente da elaboração de uma coleção de imagens de/ sobre/com ele, como referencial do mundo. Afinal, em tudo, sem a menor possibilidade de engano, nos seus trabalhos – qualquer que seja o momento de sua produção –, é possível deparar-se com a existência do corpo em todas as suas manifestações, assim como o processo de colecionismo destas imagens.

Há sempre uma grande dificuldade em contribuir para algo que ainda está em processo, que está ‘em acontecimento’, e se isso pode ser visto como uma das

dificuldades enfrentadas pela arte contemporânea, essa percepção amplia-se, a partir do início da série *Magenta Exotique*. Nela, mais uma vez, ele articula com as produções de outros criadores seu próprio caráter de irreverência e superação de referências. Isso surge e se aplica ao caráter transgressor – não utilizado de forma banal, por mero exercício de iconoclastia aos nomes consagrados – de subverter o valor ‘aplicado’ aos trabalhos, e que são jogados em outra dimensão, ao provocarem certa (des)compreensão dos trabalhos, ao produzir imagens que não são ‘iguais’ àquelas às quais o artista tomou por base. O ato de jogar o observador à sua própria... sorte? Ou quem sabe arrastá-lo para ‘dentro’ da superfície, do espaço da pintura/desenho.

Neste encontro das subjetividades, o outro se revela pelo desejo, ou ele, o artista, ao outro se revela, pelo desejo. Uma vez mais, a fusão dos ‘modelos’ e as referências às manifestações culturais tradicionais, pop e outras tantas possibilidades, atestam, para Rodolpho, a importância e relevância das distintas e possíveis formas de edição do mundo como afirmação de processo de criação e produção, mas, sobretudo, como uma formulação pessoal e autônoma, a começar pela ideia do ‘inefável’, daquilo que não pode ser dito.

A construção de um ‘indivíduo em camadas’, no espaço pictórico, nos domínios elaborados pelos desenhos e pinturas, ultrapassa a sempre presente afirmação da sexualidade e da animalidade de todos nós, a busca do ‘estado original’ e a pulsão, aquilo que de animal habita o homem.

É impossível não associar as escolhas, cada vez mais presentes, com os sentidos simbólicos que elas carregam e, uma vez mais, não se trata da obviedade do que se escancara aos nossos olhos. Não se trata apenas de esfregar/entregar ao olhar desavisado berinjelas, Graces Jones, pássaros, Bianca Exótica, antúrios, chifres, torsos nus, Anúbis, orelhas e fragmentos de corpos, galhos de árvore, cu e cavalo, tatuagens, orquídeas e mesmo geometrias multicores... tudo está lá, presente, visível para quem quiser e puder ver, e mesmo Quimeras e libélulas que se afirmam, impositivas, nos

Magenta Drawings, mas essas estão lá carregando ainda outros significados, e plenas de sentido.

Impossível fugir, ou não tomar emprestada da cultura milenar, a identificação da libélula como espírito selvagem e livre que ela representa; afinal, em muitas dessas culturas – como a oriental e a dos povos originários americanos –, ela é tida como personificação do poder de luz, uma vez que habita dois reinos: ar e água, e tem a capacidade de transmitir a influência de ambos os elementos. Ou ainda da Quimera que, de monstro fabuloso e mitológico com cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente, traduz a ideia de devaneio, fantasia, ficção, ilusão, imaginação, sonho e visão, e que pode ainda ser identificada como uma “anomalia na medicina”.

Neste processo constitutivo de uma renovada forma de se relacionar com o mundo, mais uma vez o simbolismo das referências é inegável. A libélula significa, de uma perspectiva mística, a representação dos espíritos bons que velam pelos vivos na Terra, e ‘o belo inseto’ que é sempre atraído pela luz, representa, ainda, a imortalidade e a regeneração. A libélula, com sua aura tanto de magia e fantasia quanto de liberdade, personifica a mudança e a iluminação; ou ainda que o espírito de libélula é a essência dos ventos de mudança, a necessidade ou busca de esclarecimento, a comunicação do mundo elementar; assim, ‘mutar-se’ em libélula para se guiar pelas névoas da ilusão para uma transformação. Diz a lenda que, após capturar uma dessas ‘criaturas encantadas’, é só fazer um pedido, e ele será atendido; assim, muitas pessoas decidem capturar eternamente uma libélula em seus recipientes de carne: a pele.

Na constituição de uma fala, a importância do vocabulário – aqui, de pura visualidade – com o qual se articula esse pensamento é também uma forma de construir-se o tempo todo, e até o ponto de invenção/ficção possível. Assim, mesmo que correndo o risco de afirmar o já percebido, a pintura descortina-se como possibilidade de ‘construção’ de um corpo – como quimera – pela junção

de partes distintas, de origens diversas para a constituição de um novo ser, de outro indivíduo.

Pintar, como viver, apresenta-se, para Rodolpho Parigi, como um ato de resistência e, ao mesmo tempo, de afirmação, de existência. E, não, o que aqui se pretende propor não se resume a fazer uma apologia nostálgica do romântico e solitário pintor, ou dele como um bastião da tradição secular, do fazer nobre e superior que colocava a pintura no patamar das 'belas-artes', mas sim como pura e simples necessidade vital de relacionar-se com o mundo, e com os que estão a seu redor e ao alcance de sua ação, por intermédio dessa forma de criação que possibilita, a ele, apropriar-se de tudo e todos os que se apresentarem a sua frente e, disponíveis ou não, lhe permitirem extrair o que há de vida em cada um, diretamente para as superfícies das pinturas e desenhos, ainda que em alguns momentos isto possa não resistir à superfície, para buscar moldar-se em volume e materializar-se no espaço.

Marcos Moraes

São Paulo dezembro 2011