

Da Dor à Forma

Gil Sibin — 2026

Existe uma definição de manual para o processo de criação em artes visuais: inspiração, planejamento, testes de materiais, produção, avaliação crítica. Etapas encadeadas, cada uma preparando a seguinte, até que uma ideia abstrata se converta em obra concreta. A definição não está errada — mas também não diz quase nada sobre o que de fato acontece quando um artista tenta transformar em forma visível aquilo que, por natureza, resiste à representação direta: a dor.

Poucos artistas do século XX levaram essa questão tão longe quanto a franco-americana Louise Bourgeois (1911–2010). Nascida em Paris, numa família que administrava um ateliê de restauro de tapeçarias, Bourgeois cresceu observando o ofício de reparar o que já foi rasgado — uma metáfora que sua obra inteira, décadas depois, pareceria reencenar em escala monumental. A infância foi marcada por uma traição específica: o pai manteve, por anos, um caso com a preceptora inglesa contratada para educar os filhos, sob os olhos de uma mãe fragilizada por uma doença que a levaria à morte quando Bourgeois tinha vinte anos. Ela permaneceria em análise psicanalítica por trinta anos consecutivos, e diria, décadas mais tarde, numa frase que se tornaria célebre: "A arte é uma garantia de sanidade."

O que torna o caso de Bourgeois particularmente instrutivo não é apenas a intensidade biográfica — é a precisão com que ela recusou a tentação óbvia de ilustrar o próprio trauma. Em texto sobre sua obra, o MoMA registra a formulação da própria artista: "Esses trabalhos não ilustram... são um exorcismo." A distinção é exatamente essa: ilustrar a dor é descrevê-la de fora; exorcizá-la é construir uma estrutura formal — uma escultura, uma instalação, uma "célula" — capaz de conter aquilo que, de outro modo, permaneceria disperso e inarticulado. Em obras como *Destruição do Pai* (1974) ou na aranha monumental *Maman* (1999), tributo ambíguo à própria mãe, Bourgeois não recontou sua história: ergueu estruturas onde a história pudesse ser revisitada em seus próprios termos, tantas vezes quanto necessário. A repetição de símbolos — aranhas, escadas, gaiolas — ao longo de décadas não era falta de repertório, mas estratégia de sobrevivência: cada retomada era uma nova tentativa de conter, não de expor.

Encontrei, em meu próprio processo, uma versão fotográfica dessa mesma descoberta.



A Dor do Outro: Ensaios sobre Autorretrato — Gil Sibin, 2009

Em outubro de 2008 comecei a desenvolver uma série fotográfica composta por autorretratos. O ponto de partida era a tentativa de olhar minha própria trajetória a partir da experiência da dor — física e emocional — e de compreender como essa experiência poderia encontrar uma forma de tradução na linguagem da fotografia.

Durante meses realizei experimentações que pareciam apontar caminhos promissores, mas sem que eu conseguisse alcançar o resultado desejado. Buscava, por meio do trabalho fotográfico, um modo de me reaproximar da experiência de um grave acidente automobilístico que havia sofrido anos antes. Ao colidir com o para-choque traseiro de um caminhão, tive um traumatismo craniano severo na região central da testa, com perda de massa encefálica. Não guardo qualquer lembrança do momento do acidente. No entanto, os anos que se seguiram tornaram-se, para mim, decisivos para a compreensão da própria condição da vida.

Atravessado por esse sentimento, eu tentava formular a proposição da série *A Dor do Outro: Ensaios sobre Autorretrato*.

Iniciei então uma pesquisa reunindo diversos exames médicos realizados ao longo do tratamento — raios X, tomografias e ressonâncias magnéticas — procurando construir aquilo que imaginei como um autorretrato "de dentro para fora". A essas imagens somei transparências, papéis delicados, desenhos a lápis e diferentes experimentações materiais. Diversas técnicas foram mobilizadas na tentativa de promover, junto à fotografia, uma tradução visual dessa experiência. Ainda assim, o resultado permanecia distante daquilo que eu procurava.

No primeiro semestre de 2009, enquanto ainda me encontrava mergulhado nessas investigações, fui convidado a apresentar o projeto da série *Autorretrato: Cenas Tangenciais* a uma galeria na cidade de Nova York. Durante essa viagem tive a oportunidade de visitar, no Museu de Arte Moderna, a exposição "Tangled Alphabets: León Ferrari and Mira Schendel", em cartaz de 5 de abril a 15 de junho daquele ano, sob curadoria de Luis Pérez-Oramas. A mostra reunia cerca de duzentas obras desses artistas latino-americanos e investigava o uso da linguagem como matéria visual na arte contemporânea.

Foi ali que encontrei a chave que procurava para avançar no ensaio.

No trabalho de Mira Schendel, percebi uma combinação rara entre sensibilidade poética e rigor conceitual. Suas composições — marcadas pela economia de cor, pela delicadeza da linha e pela presença do vazio — revelavam uma relação profundamente meditativa com a matéria e com o tempo da imagem. A disposição das formas, o diálogo entre superfície e transparência e o ritmo silencioso dos elementos produziam uma intensidade que não dependia do excesso, mas da precisão.

Compreendi então que o caminho que buscava talvez não estivesse na tentativa de representar diretamente a experiência da dor, mas em construir um espaço visual capaz de acolher suas ressonâncias.

Foi a partir dessa percepção que retomei o trabalho e me dediquei a finalizar a série *A Dor do Outro*.

Postos lado a lado, os dois processos — o de Bourgeois, estendido por oito décadas de escultura e instalação, e o meu, condensado em pouco menos de um ano de fotografia — revelam algo que a definição de manual não captura: o momento decisivo raramente está na etapa de "planejamento" ou "produção". Está numa suspensão entre elas, quando a tentativa direta de ilustrar a dor fracassa repetidamente, até que apareça — muitas vezes vinda de fora, do encontro com a obra de outro artista — a compreensão de que a forma não precisa descrever a ferida. Precisa apenas ser capaz de recebê-la. Exorcismo, no vocabulário de Bourgeois; espaço que acolhe ressonâncias, no meu. Duas linguagens para a mesma descoberta: a de que o processo criativo, quando lida com experiências que resistem à representação, não termina na obra que ilustra a dor, mas começa na obra que a hospeda.