

Prospectiva (Frutal-MG).

Refletir, refrescar e dissolver: reflexão e prática de uma pesquisa plástica.

Talita Moreau.

Cita:

Talita Moreau (2016). *Refletir, refrescar e dissolver: reflexão e prática de uma pesquisa plástica*. Frutal-MG: Prospectiva.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/editora.prospectiva.oficial/68>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pVe9/KDv>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

TALITA MOREAU

**REFLETIR, REFRESCAR E DISSOLVER:
REFLEXÃO E PRÁTICA DE UMA
PESQUISA PLÁSTICA**



Talita Moreau

Refletir, refrescar e dissolver: reflexão e prática de
uma pesquisa plástica

Frutal-MG
Editora Prospectiva
2016

Copyright 2016 by Talita Moreau

Capa: Jéssica Caetano

Revisão: A autor

Edição: Editora Prospectiva

Editor: Otávio Luiz Machado

Assistente de edição: Jéssica Caetano

Conselho Editorial: Antenor Rodrigues Barbosa Jr, Otávio Luiz Machado e Rodrigo Portari.

Contato da editora: editorapropectiva@gmail.com

Página: <https://www.facebook.com/editorapropectiva/>

Telefone: (34) 99777-3102

Correspondência: Caixa Postal 25 – 38200-000 Frutal-MG

MOREAU, Talita.

Refletir, refrescar e dissolver: reflexão e prática de uma pesquisa plástica. Frutal: Prospectiva, 2016.

ISBN: 978-85-5864-066-4

1. Processo criativo. 2. Processo criativo. 3. Linguagem visual. 4. Pintura. 5. Desenho. I. Moreau, Talita. II. Universidade do Estado de Minas Gerais. III. Título.

Dedico esse trabalho à minha amada mãe Maria José, meu grande exemplo de vida e amor incondicional. À minha irmã Natalia e ao meu pai Nereu por estarem sempre presentes na minha caminhada. Também quero dedicar esse trabalho ao meu companheiro João Miguel.

AGRADECIMENTOS

À Rachel Vianna, pela orientação, pelo apoio e por ser essa professora dedicada, comprometida, um exemplo a se seguir.

À Márcia Franco pela leitura do meu texto e pela presença na banca examinadora de qualificação.

Aos meus colegas de classe e professores, pela rica troca de experiência.

“Sou um artista eclético
acidental; em quase todos os
livros de reproduções que abra,
consigo encontrar uma pintura
que me poderia influenciar.”

Willem De Kooning

SUMÁRIO

NOTA DO EDITOR.....	9
INTRODUÇÃO.....	10
1 FORMAÇÃO ACADÊMICA E PROFISSIONAL.....	12
1.1. Audiovisual.....	12
1.2 Escola Guignard e experiência profissional.....	08
5	
2 LINGUAGEM VISUAL, MATERIAIS E TÉCNICAS.....	20
2.1 Linguagem visual.....	20
2.2 Materiais e técnicas.....	27
2.2.1 Pintura.....	28
2.2.2 Desenho.....	40
2.2.3 Colagem.....	46
2.2.4 Gravura e textura.....	51
3 PESQUISA PLÁSTICA.....	57
3.1 Mulher ao Mar.....	57
3.2 Mar Grande.....	71
3.3 Doenças do coração.....	77
3.4. Não fora o mar, eu ficaria.....	85

3.5. Eu volto quando o vento me fizer voltar.....	91
3.6 Cemitério das boas intenções.....	94
3.7. Nem o rio que eu aprendi amar.....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	102

NOTA DO EDITOR

Uma produção acadêmica de interesse da sociedade com enorme potencial de esclarecimento de questões do campo educacional faz parte do trabalho de Talita Moreau.

Como trabalho de conclusão do Curso de Licenciatura em Artes Plásticas da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) – Escola Guignard, também contou com a orientação da Professora Rachel de Sousa Vianna.

A versão original impressa poderá ser consultada na Biblioteca da Escola Guignard. Nossa alegria é imensa por contar com a autora no trabalho de popularização da ciência e da divulgação científica. Quando nos permitiu publicar o trabalho para torná-lo acessível para consulta gratuitamente na *internet* contribuiu para a ampliação da cultura do acesso livre ao conhecimento e da transparência das atividades universitárias.

Professor Otávio Luiz Machado
Editora Prospectiva

INTRODUÇÃO

Este memorial integra a pesquisa em artes visuais que venho desenvolvendo ao longo do Curso de Licenciatura em Artes Plásticas da Escola Guignard, da Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG. De caráter prático-teórico, essa investigação compreende o desenvolvimento paralelo de trabalhos plásticos e a descrição e a reflexão sobre o processo de criação desses trabalhos. Nesse sentido, seu intuito é conhecer melhor as motivações, referências e procedimentos envolvidos no meu percurso criativo, possibilitando uma consciência maior dos modos como esses fatores se articulam e indicando novas possibilidades a explorar.

Minha pesquisa procura entender a pintura e o desenho em um campo ampliado, não só no sentido espacial ou de experimentação constante, mas em uma visualidade expandida, na qual a ampliação do campo pode ocorrer também pelas questões conceituais que o trabalho aborda, pelo hibridismo da pintura e do desenho e pela utilização de recursos diversos no planejamento e execução do trabalho. As sete séries de obras plásticas que apresento nesse memorial partem da necessidade de pensar a imagem e suas possíveis abordagens no contexto da arte contemporânea. Sua produção foi marcada pela

construção de uma linguagem própria. A criação de novas imagens é o caminho que encontrei para devolver ao mundo as imagens que absorvi dele, em uma nova configuração, com uma poética que representa a minha personalidade, minha experiência e principalmente como eu decodifico o que vejo.

A experimentação se dá a partir da pesquisa de materiais e técnicas, consultas ao meu banco de imagens e leitura de teorias e história da arte. Também contribuiu nesse processo a minha convivência diária com obras de arte originais e o meu trabalho como mediadora em um centro cultural. Essa combinação configura o meu processo de criação. Para dar conta dos diversos fatores envolvidos nesse processo, esse memorial foi organizado em três capítulos. O primeiro aborda minha formação acadêmica e profissional. No segundo, falo sobre minha pesquisa em linguagem visual, discorrendo sobre materiais e artistas que são minhas referências. No terceiro, apresento meus trabalhos, descrevendo os procedimentos e as temáticas que motivaram o meu processo de criação. Nas considerações finais faço uma reflexão do quanto esse memorial acrescentou na minha vida acadêmica e profissional e aponto caminhos que pretendo seguir.

1 FORMAÇÃO ACADÊMICA E PROFISSIONAL

1.1 Audiovisual

Em 2008 me formei no curso de Graduação Tecnológica em Produção Audiovisual no Centro Universitário do Triângulo - UNITRI. Essa graduação me forneceu bases técnicas, culturais e artísticas para trabalhar, produzir e compreender as especificidades do vídeo e suas interseções com diferentes linguagens e mídias. Durante o curso, minha pesquisa ficou dividida entre fotografia e direção. Quando falo fotografia, refiro-me à luz, suas técnicas e sua influência narrativa e estilística na arte cinematográfica. Fellingine deixa claro que a luz é parte fundamental na criação de uma linguagem visual no cinema:

A luz é a substância do filme e é porque a luz é, no cinema, ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, narrativa. A luz é aquilo que acrescenta, reduz, exalta, torna crível e aceitável o fantástico, o sonho ou, ao

contrário, torna fantástico o real, transforma em miragem a rotina, acrescenta transparência, sugere tensão, vibrações. A luz esvazia um rosto ou lhe dá brilho... A luz é o primeiro dos efeitos especiais, considerados como trucagem, como artifício, como encantamento, laboratório de alquimia, máquina do maravilhoso. A luz é o sal alucinatório que, queimando, destaca as visões... (2000, p. 50).

Já no caso da direção, o que sempre me atraiu foi a possibilidade de interpretar uma história ou uma mensagem e contá-la com as ferramentas cinematográficas. Martin afirma que

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa. A sua gênese é, com efeito, marcada por uma ambivalência profunda: é o produto da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo esta atividade é dirigida no sentido preciso desejado pelo realizador. A

imagem assim obtida é um dado cuja existência se coloca simultaneamente em vários níveis da realidade, em virtude de certo número de caracteres fundamentais... (2009, p. 27).

A imagem das coisas do mundo capturada pela lente da câmera é antes de tudo realista, ela provoca no espectador um sentimento de realidade, tendo o movimento, o som e a cor como elementos de representação objetiva do real. Mas apesar de a imagem reproduzir fielmente os acontecimentos captados pela câmera, ela por si só não consegue prover qualquer indicação quanto ao sentido profundo desse acontecimento. Basicamente, o conteúdo da imagem é responsável pelo sentido lógico e racional, enquanto a forma como a imagem foi capturada potencializa ou minimiza a dramaticidade do conteúdo e a distância e o posicionamento da câmera em relação à imagem influem muito no conteúdo expressivo da cena.

Mas é evidente que a significação da imagem e toda sua elaboração e montagem podem escapar ao espectador: é necessário aprender a ler um filme, decifrar os códigos, os sentidos das imagens tal como se decifra as palavras e os conceitos, para se

compreender a linguagem cinematográfica. Mas também me parece claro que o sentido das imagens pode ser múltiplo. Compreender essa comunicação a partir da linguagem do vídeo foi a pesquisa que me acompanhou durante minha primeira graduação e por alguns anos de trabalho em televisão, até o momento que decidi estudar outro tipo de imagem, uma imagem que antecede a história da fotografia e do cinema.

1.2. Escola Guignard e experiência profissional

Foi perseguindo a compreensão desse pensamento visual que eu conduzi meus estudos. Na primeira graduação direcionei minha energia no estudo teórico da linguagem cinematográfica. A prática artística mesmo se deu a partir de minha nova formação acadêmica, e do vasto panorama de possibilidades que surgiu a partir de informações adquiridas na minha experiência com televisão, teatro, exposições de arte, educação formal e informal, além do meu interesse pela música.

A minha escolha pela licenciatura ocorreu porque as disciplinas que compõem a grade curricular do curso me atraíram mais do que as do

bacharelado. Na minha concepção, estudar antropologia, técnicas de expressão e comunicação visual, estética e psicologia enriqueceriam mais o resultado do meu trabalho, tendo em vista questões conceituais que essas disciplinas abordavam, e a introdução nas diversas técnicas das artes plásticas me pareceram suficientes para trilhar meus próprios caminhos.

Em 2011 comecei a frequentar as aulas na Escola Guignard e meu interesse pela imagem se ampliou. Criei bancos de imagens de artistas diversos: pintores, desenhistas, gravuristas, fotógrafos, ilustradores e *designers* gráficos. Considero esse momento como o formador do reservatório imagético que vem permeando meu trabalho até o presente momento. Destaco que o período mais intenso dessa pesquisa aconteceu nos dois primeiros anos da graduação. Foi um período marcado por um acelerado aprendizado, com muitas aulas práticas, nas quais pude experimentar técnicas e materiais que eu ainda não conhecia. As disciplinas de história da arte também tiveram um papel importante, na medida em que possibilitaram a compreensão da importância da arte na história da humanidade. Também me permitiram conhecer

diversas formas de expressão e o processo que levou até a arte contemporânea.

Nessa primeira metade do curso não realizei nenhum trabalho que considere consistente o suficiente para apresentá-lo como objeto de arte. Realizei muitos exercícios que definitivamente foram importantes no desenvolvimento do trabalho atual. Já na segunda metade do curso, muitas disciplinas teóricas faziam parte da grade curricular e três especificamente mudaram o rumo da minha produção: estética, psicologia e técnicas de expressão e comunicação visual. Foi nesse momento que enxerguei a imagem e sua linguagem de forma mais ampla, e dei início a uma pesquisa teórica e prática dessa leitura e criação visual.

Além das aulas, a minha vida profissional também começou a interferir nesse processo de formação artística. Minha primeira experiência no campo das artes plásticas foi no projeto *Ateliê de Arte na Escola*, que integra o *Programa Institucional de Bolsa de Iniciação a Docência - PIBID*, financiado pela CAPES. Na sua primeira edição na Escola Guignard, o *PIBID* tinha como objetivo criar um espaço de produção coletiva e individual para alunos e professores da Escola Estadual Professor Hilton Rocha. A proposta era montar um ateliê onde

houvesse um encontro com o fazer artístico e com artistas, vivenciando diferentes elementos plásticos e pensando arte.

Fiquei envolvida com esse projeto de julho de 2012 até fevereiro de 2014. Poderia trazer aqui algumas reflexões sobre políticas públicas educacionais, projetos e suas execuções, levantar a questão do mal-estar nas escolas e outros temas ligados à educação e à psicologia, mas opto por relatar o que de positivo tirei dessa experiência. Estar na sala de aula, preparar conteúdo, pensar e discutir arte com os adolescentes que frequentavam o ateliê potencializava tudo o que eu estava aprendendo, porque eu tinha que achar maneiras de apresentar esse conhecimento de uma maneira que os atraísse. Resolvi sair do *PIBID*, pois estava difícil conciliar com o trabalho e a faculdade.

Nesse último ano de graduação passei a integrar a equipe de educadores do Centro Cultural Banco do Brasil, e tive a oportunidade incrível de conviver com importantíssimas obras de arte, estudar sobre as mesmas e seus criadores, além de conviver e dialogar com o público que visita as galerias. A flexibilidade conceitual e técnica, a rotina de pensar e estudar arte cobrada também no meu ambiente de trabalho e a maior capacidade para lidar com novos

materiais me deixaram segura para encarar o desafio de começar a produzir de forma livre e independente do trabalho artístico desenvolvido em sala de aula.

2 LINGUAGEM VISUAL, MATERIAIS E TÉCNICAS

2.1. Linguagem Visual

A não figuração e a expressão mais livre do gesto na pintura e desenho que ocorre no momento da construção e reconstrução da imagem no meu trabalho podem causar a impressão de que tudo é construído ao acaso. Assim como Rudolf Arnheim, acredito que uma obra de arte pressupõe uma organização, possibilitando o observador entender sua estrutura geral e seus vários componentes, diferenças e semelhanças, unidades e separações, inter-relações entre o todo da imagem e suas partes, relações de hierarquia, predominância e subordinação. Perceber os elementos que individualmente compõem o todo da imagem faz parte deste “pensamento visual”, mas ele não é só lógico e intelectual, é intuitivo também. Essa intuição não é um tipo de dádiva de inspiração, mas sim uma compreensão da estrutura como o todo e esse pensamento também serve para a imagem cinematográfica.

Por outro lado, quando falo das qualidades dinâmicas transmitidas por qualquer elemento que faça parte da composição da imagem, sei que inevitavelmente eu as mostro carregadas de significado expressivo. Todas as qualidades perceptivas têm generalidade, mas quando aponto uma mancha azul escura e um quadrado negro em um mesmo espaço, eles transmitem um tipo de relação particular. As cores, por exemplo, só podem representar algo quando são percebidas em sua dinâmica. Esse exercício torna possível entender como a expressão em um trabalho plástico acontece. Arnheim define a expressão:

... como maneiras de comportamentos orgânico ou inorgânicos revelados na aparência dinâmica de objetos ou acontecimentos perceptivos. As propriedades estruturais destas maneiras não são limitadas ao que é captado pelas sensações externas, elas são visivelmente ativas no comportamento da mente humana e são metaforicamente usadas para caracterizar uma infinidade de fenômenos não sensoriais; má disposição de animo, alto custo da vida, a subida dos preços, a lucidez

dos argumentos, a solidez da resistência (1980, p. 438)

O movimento visual, as direções e orientações espaciais, assim como a linha, a superfície e o volume, luz e cor, semelhanças e contrastes e a tensão espacial, organizados de maneiras particulares, condizentes com a minha proposta, compõem essa tal expressão.

Todas as formas do espaço enchem-se assim de conteúdos expressivos, existenciais, que se elaboram espontaneamente a partir de experiência das mais elementares em nosso ser e em nosso autoconhecimento. (OSTROWER, 1983, p 47)

Nunca me proponho a fazer a imagem de um espaço qualquer, mas sim a imagem do meu espaço, de uma realidade vivida por mim. Sendo assim, acredito ser importante conhecer como esses elementos se comportam, pois tenho a intenção de transformar este espaço pictórico em uma imagem do meu espaço vivenciado. Segundo Fayga Ostrower, “daí resulta a natureza complexa do equilíbrio numa imagem artística e o fato do espaço configurado na

arte poder expressar qualidades de vida” (1983, p 54). O contraste, por exemplo, é uma forma de criar dramaticidade e gosto quando ele aparece nesse choque entre o orgânico e o geométrico, entre a organização sistematizada e o gestual. Essa briga que acontece em um mesmo suporte constitui a base da minha pintura e desenho.

Grande parte da linguagem que uso é não figurativa e essa característica foi surgindo de forma natural. Por diversas vezes tentei fazer uso de imagens figurativas na realização dos trabalhos, mas sempre esbarrava no seu significado literal e na sua aparência do mundo cotidiano. Tornou-se impossível me comunicar somente com as imagens que copiavam o mundo concreto e natural. Era preciso me expressar através de uma nova combinação dos elementos que antecedem a criação da cópia da imagem do mundo, uma linguagem visual abstrata. A disposição da linha, os formatos e as cores se tornam elementos livres de qualquer cópia da realidade e da natureza e em uma composição minha, se tornam menos reféns dos simbolismos que impregnam a figura.

É claro para mim que o mundo não se parece com suas representações pintadas, mesmos os artifícios mais naturalistas são para o espectador a

ilusão de olhar ou algo semelhante à vida. Mas quando separamos os elementos, linha e formato, textura e fatura, ritmo e intervalo, luz e sombra, cor e tonalidade, temos componentes abstratos, são propriedades percebidas nas coisas, e não a representação das próprias coisas.

Os poucos elementos figurativos que trago fazem referência a objetos do meu cotidiano, do meu conhecimento ou campos de interesse e que são carregados de significados pra mim, mas que obviamente tem outros significados para quem vê. Assim como Rauschenberg, trago isso como forma de fornecer indícios, com a finalidade de facilitar e aproximar o observador para uma experiência estética com meu trabalho, mas sem estabelecer uma narrativa muito clara e engessada. Essa tentativa de aproximação com o observador acontece porque acredito que a arte tem funções sociais, que a experiência estética é fundamental para a formação de um cidadão autônomo, e como essa experiência muitas vezes se torna mais distante quando não se compreende a linguagem que é apresentada, prefiro trazer algo para dar início a essa comunicação, sem perder o esforço da imaginação e de uma resposta criativa que vem junto com a abstração.

Compartilho da ideia de Goolding, quando ela afirma:

A arte abstrata, até mais do que a arte representacional, exige o encontro do real, a sensação da própria coisa. Ela depende, para obter seus efeitos, sejam, eles simples ou complexos, sensoriais ou conceituais, da presença do observador, que traz possibilidades de significados para suas apresentações de formas e cores, seus padrões e ritmos visíveis, suas formas, configurações e texturas. Os significados são criados quando essas realidades concretas invadem, por meio dos sentidos, a imaginação receptora. É no discurso em torno da arte que as palavras entram em jogo: falada ou escrita, a linguagem responde à imagem, articulando respostas pessoais que possibilitam a negociação de aspectos de significados compartilhados (2002, p. 11).

Uma obra de arte é resultado do trabalho de uma pessoa, esse objeto é carregado de significados e usa uma linguagem própria. Mas diferentemente de outros objetos, a obra de arte carrega um sentido

humano, e qualidades que vão além da estética. Essas qualidades precisam ser compreendidas e percebidas. A arte tem uma linguagem própria, tem símbolos que requerem uma interpretação diferente da interpretação dos outros símbolos do conhecimento humano. Para Housen,

... as artes, um dos meios primários de conhecer a si mesmo e o mundo são construídas sobre símbolos, e estes símbolos requerem habilidades por parte do usuário, habilidades que vão além de decifrar os significados aparentes ou referências (1983, p.43)

Compreender um objeto artístico pode ser uma missão difícil quando o espectador não desenvolveu certas habilidades cognitivas. A consciência de si e dos outros pode ser alcançada com dificuldades até mesmo por um indivíduo já adulto. O desenvolvimento cognitivo estético é importante para o entendimento da arte, mas também para entender o mundo que nos cerca. Para Parsons,

Este tipo de compreensão é caracterizado pela noção de que as opiniões das pessoas,

incluindo nossas próprias, são interpretações, não puras verdades; de que as interpretações das pessoas são influenciadas pela história de cada uma delas, especialmente por seu background cultural; e que, portanto, bons motivos existem para que haja mais de uma interpretação. (1992, p.62).

2.2 Materiais e Técnicas

Quando pesquiso matérias e técnicas tenho como objetivo criar um trabalho que se autoquestione e que procure sua essência, sua verdade, no seu próprio código de representação, na linguagem emocional e expressiva dos elementos pictóricos: cor, forma, linha, massas e suas combinações. Incorporo os acasos do processo no meu trabalho, em uma posição um pouco de espectadora que atua no plano da seleção, uma forma de também negar a minha responsabilidade artística de criar algo com uma mensagem pronta ou narrativa.

Optei por detalhar os procedimentos e as técnicas usadas, mas tendo a consciência que a criação artística é uma experiência muito sutil e

íntima impossível de descrever passo a passo. Mas vou falar das motivações para a realização dos mesmos e não de uma temática, porque acredito que a imagem constitui uma realidade autossuficiente e autônoma. Além de estar claro pra mim que um trabalho artístico não é apenas um fazer ou construção de um objeto estético. Eu considero uma atividade arriscada, na qual nunca sei bem o que procuro, somente quando o trabalho se finda e tenho o prazer de chegar a encontrar. É sempre uma busca atrás da outra, correndo o risco da experimentação, no meu fazer artístico, a concepção da ideia e a realização andam juntas, quase que simultaneamente.

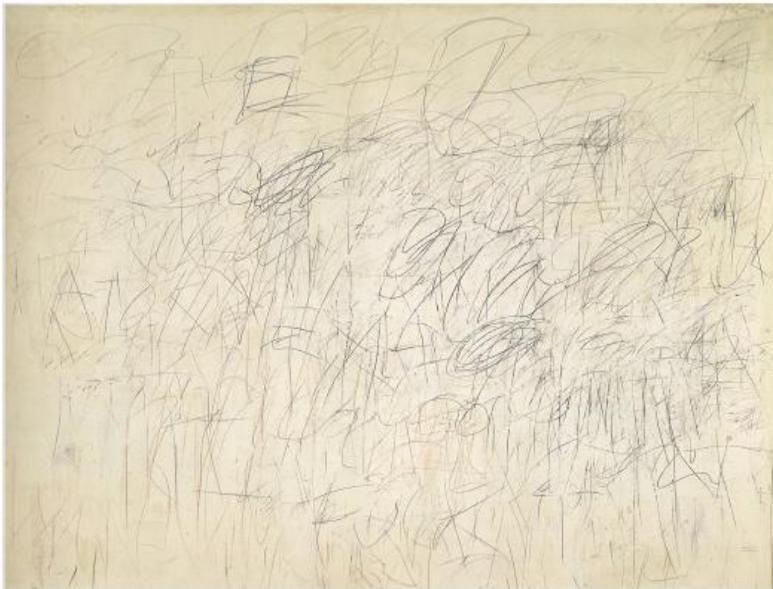
2.2.1 Pintura

A pintura costuma ser meu ponto de partida para a construção dos trabalhos, mas não gosto de criar esquemas, rascunhos ou esboços. Meu esforço caminha no sentido de buscar a expressão mais gestual e espontânea possível. Não é uma missão muito fácil. Na grande maioria das vezes, não alcanço esse objetivo e, me sinto frustrada, mas esse é o tipo de exercício que quero continuar realizando. Eu busco uma pintura expressiva e gestual que

contraponha o meu desenho esquematizado e que se relacione com as colagens.

Eu poderia citar diversos artistas aqui, pois tenho certeza que encontraria algo que conversasse com meus trabalhos, mas cito os que mais me identifico. Tenho uma profunda admiração pelo trabalho do Cy Twombly. Como afirma Pedrosa, sua obra mistura a repetição do gesto, algo extremamente expressivo, com a racionalidade da escrita.

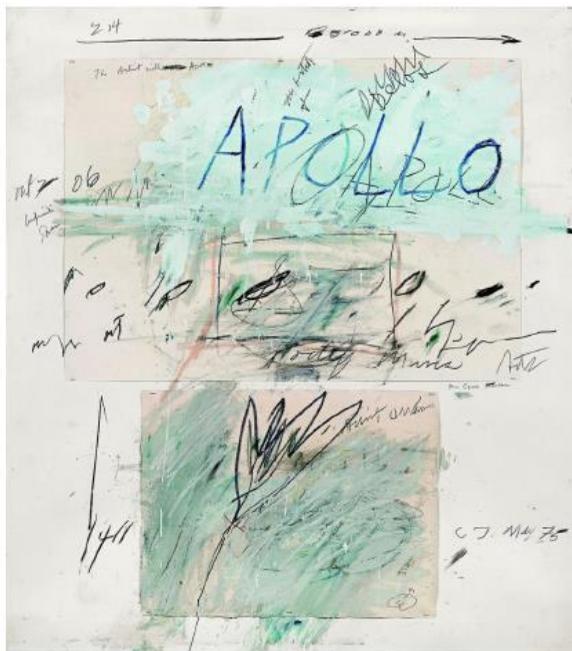
Num primeiro instante quando se olha esta obra a impressão é que o artista rabisca a superfície do quadro aleatoriamente, numa atitude quase gestual, como fazia Pollock. Num segundo olhar é possível perceber a deliberação do artista em fazer uso da palavra como partida para a sua pintura. Embora a pintura evidencie rabiscos ilegíveis, quando o espectador se detém e a olha com mais cuidado, a palavra 'fuck', quase indecifrável, torna-se legível e ganha ainda outro significado quando o espectador ler o título do quadro, completando-se o significado semântico do que possivelmente Twombly intencionou: manifestar sua provocação ou frustração. 'Fuck'Academy` (2007, p.1628).



1 - Cy Twombly. Academy, 1955.

Em alguns trabalhos, Twombly utiliza também a colagem, como na *figura 2*. Vemos aqui uma pintura claramente gestual e agressiva, com sobreposições de camadas e a escrita tratada como desenho. Assim como agressividade, o gesto pode transmitir também outras sensações. Mas olhando para aquela mancha, vejo o artista pintando e

sentindo sua pincelada. É essa espontaneidade e sinceridade que busco trazer para as minhas pinturas, mas sinto que ainda não cheguei lá. Por isso me dedico a exercícios diários de libertação da minha pintura.



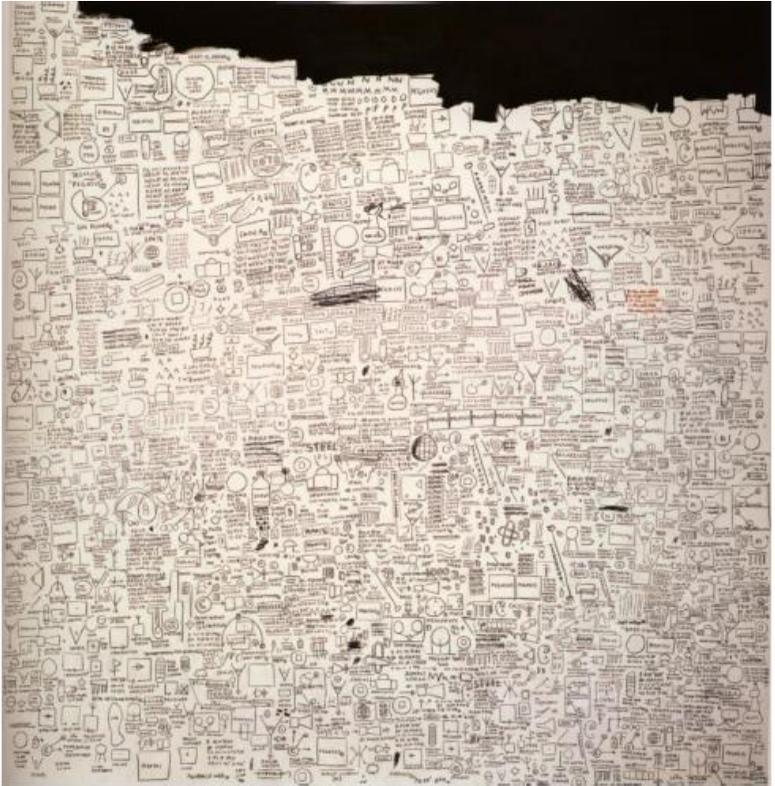
2 - Cy Twombly. Apollo and the Artist, 1975.

Basquiat é outro artista com o qual me identifico porque para entender a sua obra é preciso compreender seu envolvimento permanente com a

música. Seus desenhos de figuras rudes, frases manuscritas e fórmulas científicas misturadas sobre um fundo multicolorido compõem uma cacofonia visual de cores e formas que se associam a seu envolvimento com o jazz, o blues e o rap. Além da rica fusão artística, que integra poesia, desenho e pintura, ainda mistura texto e imagem, abstração e figuração, e informação histórica junta com a crítica contemporânea. Podemos observar isso nas figuras 3, 4 e 5. Meus trabalhos também são fortemente influenciados pela música e por essa necessidade de criar fusões entre coisas contrastantes. Na música brasileira encontro grande fonte de inspiração, às vezes no samba, às vezes no hard core.



3 - Jean-Michel Basquiat. Bird on Money, 1981



4 - Jean-Michel Basquiat. Pegasus, 1987.



5 - Jean-Michel Basquiat. King Zulu, 1986.

Como mencionado anteriormente, a pintura tem um papel importante na construção dos meus trabalhos. Dentro dos procedimentos técnicos que se repetem, as tintas aguadas são as protagonistas - basicamente aquarela, nanquim e mais raramente a têmpera. Em alguns trabalhos fiz uso de tinta óleo, acrílica e até tinta látex, geralmente com o intuito de brincar com o contraste que existe entre os diferentes

tipos de materiais. Mas sem deixar de refletir a história e o que cada uma delas representa não só esteticamente, mas conceitualmente. Não cabe nesse memorial um aprofundamento na história das tintas, mas foi importante para eu entender a origem dos materiais e suportes que trabalho, especialmente as tintas.

No caso do nanquim, o fascínio fica por conta da sua cobertura e presença imponente no papel. Ele funciona como um divisor de mundos e mapas, ou uma ponte que me leva até a pré-história, onde um pigmento negro fabricado a partir de carvão de ossos queimados era a matéria-prima utilizada na confecção das mais antigas imagens produzidas pelo homem que temos conhecimento.

Interessa-me saber que com as primeiras civilizações foram desenvolvidas as tintas aquarela, guache, nanquim e têmpera, as quais, em conjunto com novos pigmentos sintéticos, foram a base da produção artística por milênios. Que no século XV, estudos com óleos vegetais proporcionaram o desenvolvimento das primeiras tintas a óleo, que abriram um novo leque de possibilidades expressivas aos pintores renascentistas. E que com o desenvolvimento da petroquímica no século XX houve uma revolução no mercado de tintas, com o

surgimento das tintas acrílicas, que passaram a ser muito usadas por um grande número de artistas. Esse conhecimento me ajuda a entender como esses materiais e os avanços tecnológicos influenciaram na produção de imagens até os dias atuais.

Meus trabalhos têm o papel e suas diversas opções de cores, gramaturas e texturas como suporte principal, a madeira e o pano também aparecem. O papel é o que mais gosto de usar. Ao mesmo tempo em que é a matéria prima de vários artistas - poetas, escritores, compositores e fotógrafos, entre outros - é um material comum, rotineiro na vida das pessoas. Essas características me atraem na hora de fazer minha escolha. No dicionário, a palavra suporte é definida como a coisa que suporta ou sustenta outra, aquilo em que alguma coisa assenta ou se firma; apoio, base de sustentação, sustentáculo. Então a escolha do suporte muitas vezes fica limitada ao comportamento dos materiais que escolhi para usar, penso em como tais tintas e futuras colagens vão se comportar quimicamente e esteticamente falando nesses suportes.

Meu interesse pelas aguadas veio quase que simultaneamente à minha admiração pelo artista Joseph Mallord William Turner. Todo o seu trabalho me fascina, mas as suas aquarelas com certeza

marcaram meu caminho, em especial dois trabalhos: *Ship on Fire* (figura 6) e *Boats at Sea* (figura 7). Foi quando conheci essas pinturas que iniciei meus estudos com as aguadas. Fiz desenhos de observação de objetos, figuras humanas e paisagens, e gradualmente fui me afastando da figuração e deixando as manchas tomarem conta das minhas imagens. As manchas podem produzir formas ao acaso, das quais a mente recebe sugestões. Fazer borrões é sugerir ideias e essa possibilidade me atraiu muito. Saio do universo da observação para uma realidade sensorial que transcende o mundo sensível e do imaginário. A liberdade expressiva das aguadas torna possível os acasos do processo no meu trabalho, acredito que isso torna o expectador mais responsável pela mensagem.



6 - William Turner. Ship on Fire, 1826.



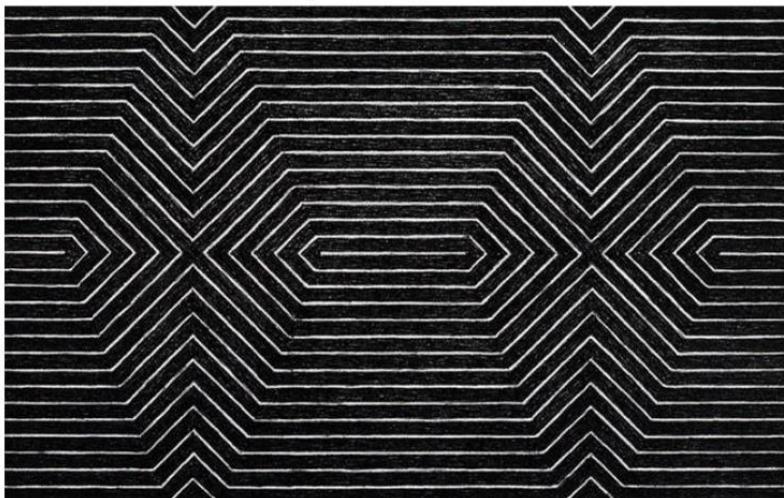
7 - William Turner. Boats at Sea, 1830.

2.2.2 Desenho

Enquanto a minha pintura se dá de forma mais automática e antfigurativa, tendo uma boa carga de intensidade emocional, os meus desenhos são esquematizados. Existe aqui um controle do material e das técnicas, significando também o controle da forma. Gosto de criar texturas com formas geométricas e orgânicas ou somente uma linha que liga pontos ou atravessa a composição. É

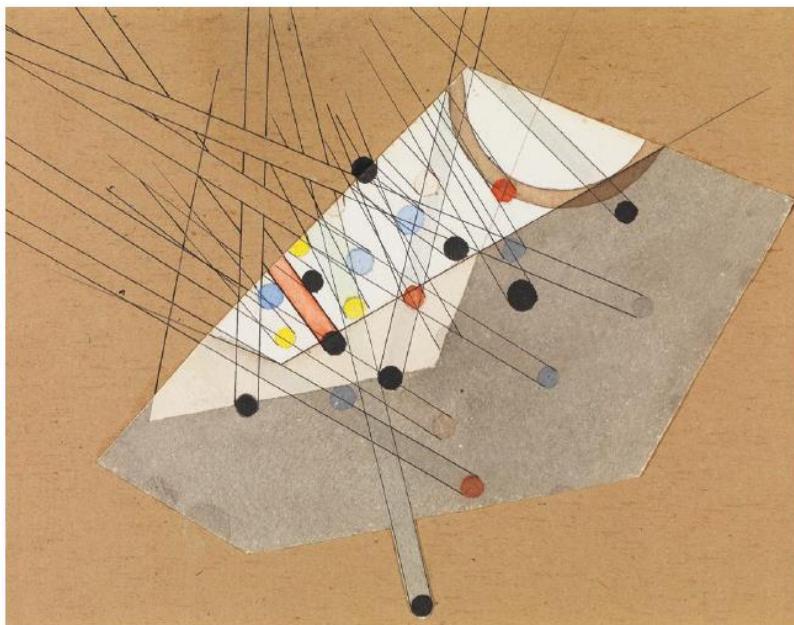
uma forma de investigar a estrutura da imagem e resolver questões de natureza gráfica ligadas ao pensamento do espaço com o auxílio de formas geométricas básicas como o quadrado, retângulo, círculo e triângulo, fazendo uso geralmente de uma pequena gama de cores.

Tenho como uma referência na criação dessas texturas geométricas a *The Black Series II* (figura 8), do artista plástico Frank Stella. Sua simplicidade severa e uso de uma única cor sombria me inspiram. Eu reinterpreto essas obras em forma de pequenos grafismos que em alguns momentos fogem da geometria e passeiam pelas formas orgânicas, aonde vou criando meus mapas, e esses mapas são representações simbólicas de caminhos que nunca existiram ou que ainda estão por existir.



8 - Frank Stella. Sem título da série The Black Paintings II, 1967.

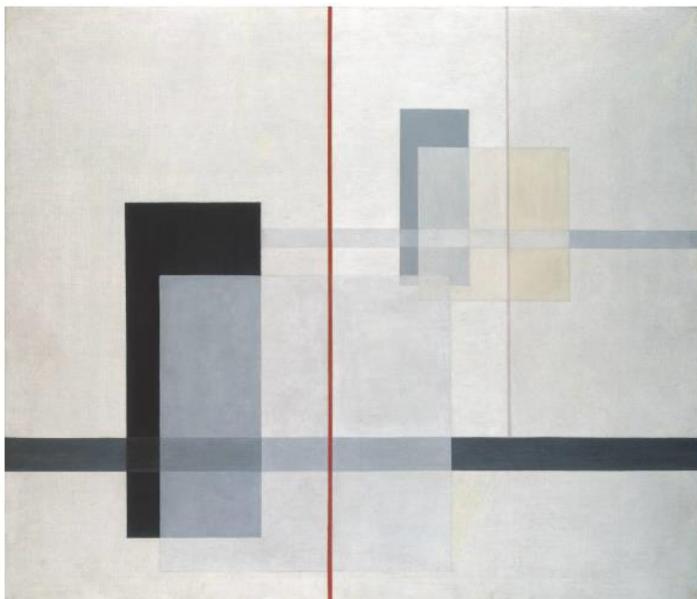
Outro artista que faz parte da minha pesquisa em desenho geométrico é László Moholy-Nagy, cujos trabalhos práticos e teóricos tratam da relação entre espaço, tempo e luz e a interação do homem com essas forças. A maneira como o artista desenha e organiza as linhas, os pontos, as formas geométricas e as cores sobre as colagens de papéis me encantam pela materialidade, pelo contraste na representação da superfície plana, verdadeiramente bidimensional, e o volume que aparece no jogo de sobreposições de linhas (figura 9).



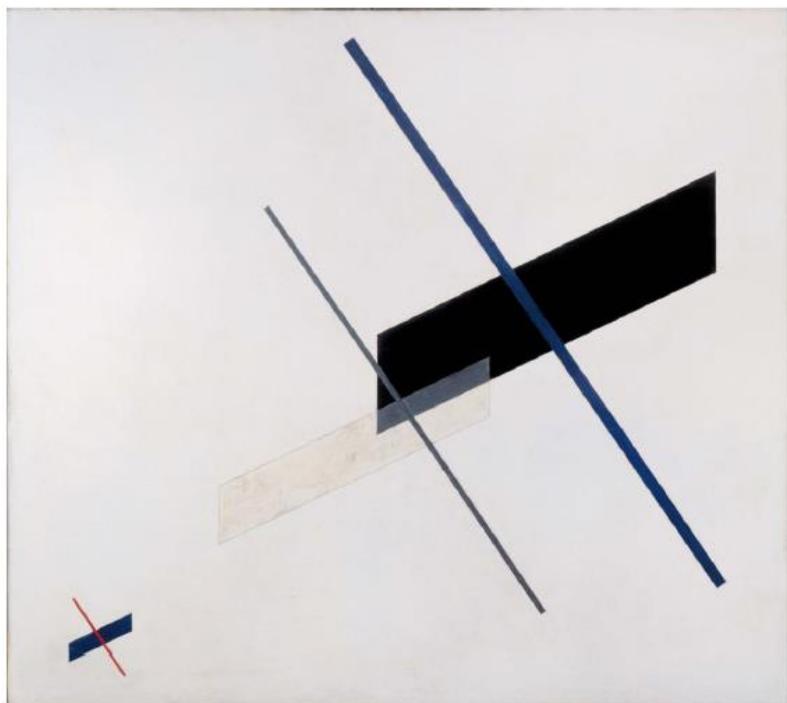
9 - Moholy-Nagy. Sem título, 1930.

Outra característica do trabalho de Moholy-Nagy com a qual me identifico é a forma como ele insere figuras dentro desse espaço criado, único e geométrico. Esse deslocamento de uma imagem que é inserida em um contexto imaginário cria ilusões que busco alcançar no meu trabalho. Também me interessam seus estudos com transparências nas sobreposições de formas geométricas, criando ilusões de profundidade e luz (figura 10 e 11). No meu trabalho, o desenho questiona e se contrapõe à

pintura dentro de uma mesma imagem. São conceitos quase opostos se debatendo e contrastando dentro de um mesmo espaço.



10 - Moholy-Nagy. K VII, 1922.



11 - Moholy-Nagy, 1923

2.2.3 Colagem

Outro procedimento técnico que se repete com frequência é a colagem. Busco imagens, texturas, letras, panos, papéis e outros elementos que me ajudem na elaboração da configuração plástica do trabalho. Faço essa pesquisa no banco de imagens que já tenho, e se não acho nada que procuro estendo essa pesquisa para outras fontes, como revistas e enciclopédias antigas, por exemplo. Ao abrigar no espaço do quadro elementos retirados da realidade, a pintura passa a ser concebida como construção sobre um suporte. Gosto da ideia de trazer para minha pintura e meus desenhos fragmentos, figuras reais ou representadas, de objetos, animais e outros elementos. Como já citado anteriormente, gosto de deslocar essas figuras de sua composição original e inseri-las em outro contexto. Interesso-me pela a liberdade de não utilizar só a tinta, o pincel e a paleta, mais sim todos os materiais percebidos pelos olhos e todas as ferramentas necessárias nessa construção.

O uso de materiais diversificados e a sobreposição dos mesmos dão origem a alguns trabalhos com relevo e até tridimensionalidade. Isso ocorre com grande frequência na sobreposição de

papéis com diversas gramaturas, cores e tamanhos, e também com pedaços de madeiras. Um caos à primeira vista, mas é a minha forma de criar e organizar novos mapas, os meus mapas, é minha forma de dar *Ordem ao Caos*. Existe uma intencionalidade relacionada à vida, ao cotidiano, à arte, à história, e não somente na linearidade de leitura visual.

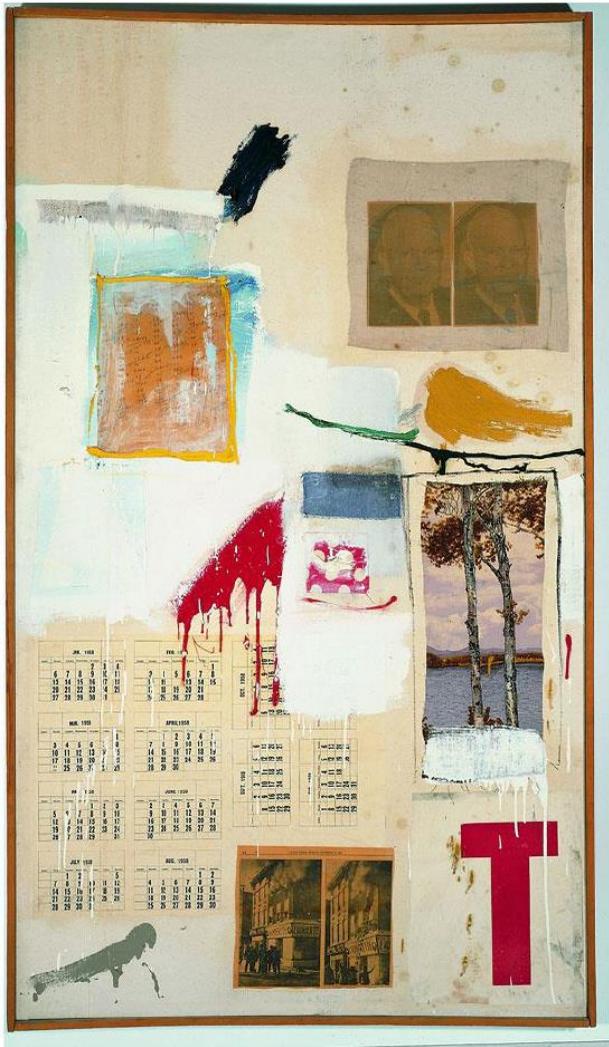
A colagem no meu trabalho, geralmente tem o papel de fornecedora de indícios. Mais à frente discuto como enxergo e trabalho a questão da figuração, juntamente com o meu desejo de facilitar e aproximar o observador para uma experiência estética com meus objetos artísticos. Cy Twombly e Jean-Michel Basquiat trazem a colagem em alguns momentos para o seu trabalho, mas minha grande referência nesse sentido é Robert Rauschenberg. Wanner afirma que:

Ao reinventar a colagem e a *assemblage*, Robert Rauschenberg fez um complexo jogo entre os objetos que representam o cotidiano e a história ocidental, realizando uma organização visual refinada que demonstra o quanto esse artista dominava o vocabulário técnico-formal e conceitual da arte. *Canyon*

(1959), *combine 6*, uma das mais renomadas obras de Robert Rauschenberg, combina pedaços de tecido, papelão, papel, fotografias, metal, tinta e muitos outros elementos de colagem. À primeira vista a obra aparece como um amontoado de *coisas*, um *Acaso* ou um *Caos*? O que sobressai é um tipo de celebração e reverência à realidade precária, o cotidiano como Arte. Muitos dos elementos incluídos no trabalho fazem referência à cultura popular Americana. O artista fornece alguns indícios: uma fotografia preta e branca de um bebê com os braços suspensos; do outro lado, uma imagem embaçada colorida da Estátua de Liberdade, uma águia empalhada, um travesseiro pendente em direção ao chão entre outros. A águia é o *símbolo* do patriotismo de uma América livre, assim como a Estátua da Liberdade também é um *símbolo* Americano. Contrariando a essa ideia, segundo alguns críticos, a águia na obra de Rauschenberg, empalhada, não é patriota, mas uma ave abatida, que não carrega na sua imagem a força do pássaro águia, está recontextualizada por outro espaço, fazendo com que o *Canyon* seja uma denúncia de caráter político.



12 - Robert Rauschenberg. Estate, 1963.



13 - Robert Rauschenberg. Factum I, 1957.

2.2.4 Gravura e textura

Minha relação com a gravura é bem distinta do que eu aprendi nesses anos de Escola Guignard. Compreendo que a impressão é uma das mais antigas formas de representação plástica de que se tem conhecimento, e o que eu vivi na sala de aula reforça bem essa tradição. Mas nas minhas pesquisas sobre o tema foi possível detectar um aspecto de “abertura” no emprego da gravura e o seu anacronismo frente à história da arte. Foi possível identificar a ausência de um estatuto próprio, o que me levou a acreditar que, desde os seus primórdios, a impressão naturalmente se estruturou dentro de um “campo ampliado”, nômade, sem fronteiras.

Já a partir dos anos 90, a gravura contemporânea aborda diferentes fenômenos, atitudes artísticas, individualidades, técnicas, culturas e tradições. Os procedimentos e os processos muitas vezes se entrelaçam. A forma como utilizo as gravuras no meu trabalho reflete bem isso. As impressões contemporâneas sinalizam diversos meios e caminhos utilizados pelos artistas, o que me leva a indagar sobre essas fronteiras e limites entre a função original da gravura e a incorporação dessas constantes transformações.

Eu uso a gravura basicamente para a criação de texturas, trabalhando uma linguagem que considero fundamental no meu desenho e na minha pintura, o contraste. Não só o contraste marcante do preto/branco, branco/transparência, positivo/negativo, mas o principal contraste, o ritmo marcado das formas geométricas versus o orgânico natural da técnica de xilogravura, os veios da madeira. Outros pontos me interessam, como a qualidade do papel, a porosidade da madeira (no caso da xilogravura), tornando possível o choque com a minha pintura, criando assim um novo contraste entre o acaso e o esquematizado. Depois que eu crio a textura, eu gravo e imprimo, para finalmente recortá-la e inseri-la no meu trabalho.

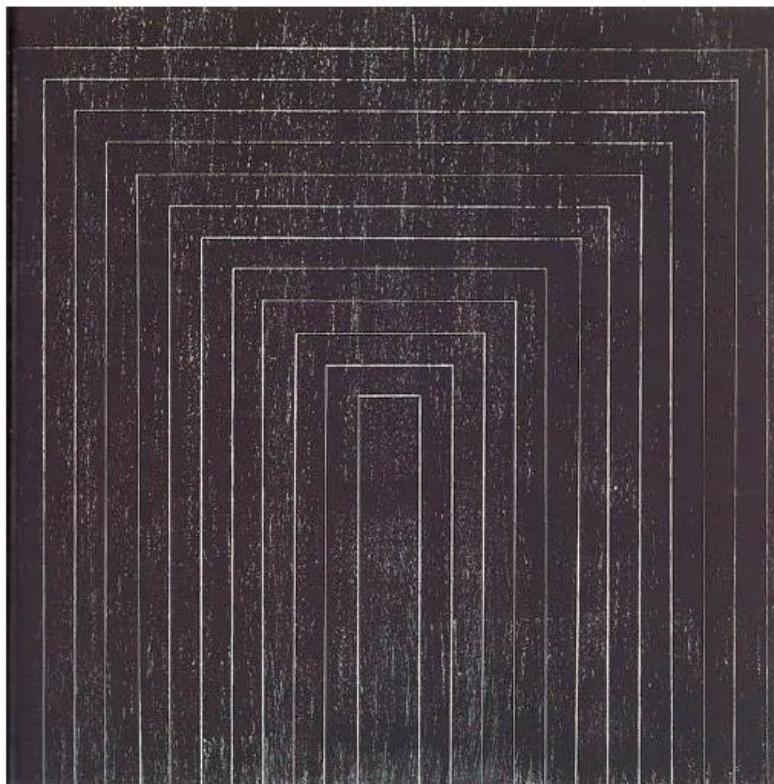
Nos trabalhos que apresento nesse memorial, usei apenas a técnica de xilogravura, mas tenho planos de estreitar meus laços com a gravura fazendo uso da serigrafia também. Uma artista que explora a textura e os veios característicos da madeira, utilizando-os como valores gravados preexistentes é Lygia Pape. Segundo Herkenhoff,

a gravura como forma de conhecimento, Lygia Pape a utiliza para resolver questões de natureza gráfica ligadas ao pensamento do

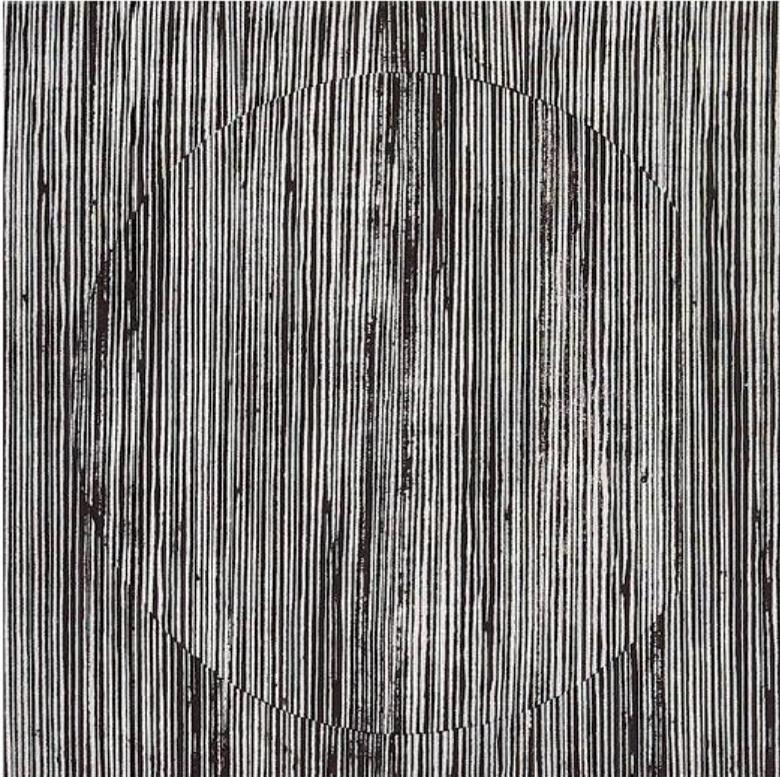
espaço. Nos anos em que participa no Grupo Frente e no neoclassicismo, Lygia efetivamente problematiza o espaço, questionado por artes nas quais se inclui a gravura. Distante de uma visão fruidora, Lygia constrói formas que interagem com o espaço circundante. Em Tecelares, as formas geométricas que se repetem alternadamente efetuam ritmo, que, contínuo, lança o olhar do redor da gravura para o espaço. Sendo o problema do espaço, a gravura também se pensa quanto a sua inscrição espacial; Tecelares é dos ares, não das paredes, pois as formas, dada a transparência do papel, também se vêem no verso, não no reverso, pois, frente do mesmo verso. A qualidade do papel, a porosidade da madeira, a espessura dos cortes articulam-se em Lygia, que impede o acaso. O controle do material e das técnicas significa controle da forma: por isso, Lygia Pape opta pela xilogravura, não pelo metal, no qual o ácido é, como diz agudamente, co-autor. Neste sentido, o artista que incorpora os acasos do processo na obra é espectador que atua somente no plano da seleção, atitude que opera, para Lygia, como negação da

responsabilidade artística e como proposição de obra alusiva (1995, p. 70).

É comum ver no trabalho de Lygia Pape a tentativa de romper com as regras convencionais do fazer arte. E na série *Tecelares* não é diferente, ela inventa novas possibilidades com a técnica da xilogravura trabalhando ao extremo também as possibilidades do negativo/positivo com mesmo valor expressivo e em planos de estrita bidimensionalidade. A gravura, para ela, é quase como uma pintura. Identifico-me com essa série de gravuras da artista, pois meus desenhos e pinturas em grande maioria não são figurativos, é uma mistura de traços e formas geométricas do desenho, com o orgânico da pintura.



14 – Lygia Pape. Sem título da série Tecelares, 1955.



15 - Lygia Pape. Sem título da série Tecelares, 1955.

3. PESQUISA PLÁSTICA

3.1 Mulher ao Mar

Minha produção artística autoral teve início com a série *Mulher ao Mar*. São cinco trabalhos de profunda importância pra mim, quando eu vi o primeiro deles pronto, pensei: é nesse caminho que eu quero seguir. Nesse memorial apresento apenas os três últimos porque os outros dois não estão mais comigo e não tenho registros fotográficos dos mesmos.

Nessa série percebo o começo de uma nova relação com a pintura, o desenho, a colagem e o recorte. Onde criei certos tipos de procedimentos que ditam a forma como a imagem final vai ser composta, que organizei inicialmente em quatro procedimentos, denominados “Pesquisa”, “Construção”, “Desconstrução” e “Reconstrução”.

1º - Pesquisa – Nessa fase procuro refletir sobre a temática do trabalho para começar a pesquisa de elementos que vão compor o mesmo, buscando explorar as potencialidades expressivas da matéria e

seus resultados distintos. Também acesso o meu banco de imagens virtuais e as que foram recortadas ao longo dos anos. Identifico-me com a afirmação de Roland Barthes:

Os materiais são a matéria-prima, como para os alquimistas. A matéria-prima é o que existe anteriormente à divisão operada pelo sentido: um paradoxo enorme, porque, na ordem humana, nada chega ao homem que não seja imediatamente acompanhado de um sentido, o sentido que os outros homens lhe deram, e assim sucessivamente, em um infinito regresso (BARTHES, 1979, p. 58).

2° - Construção – Monto uma composição inicial, onde a pintura e o desenho são a base dessa primeira construção. Acrescento as colagens que acredito necessárias. Finalizado essa primeira assemblage passo para terceira fase.

3° - Desconstrução – Recorto o que foi construído até aqui, com uso de paspatour, com medidas específicas, que depende muito da proposta e da temática de cada um. E todos esses recortes tem uma medida única para cada trabalho.

4° - Reconstrução – Monto uma nova composição a partir dos recortes feitos. E vou acrescentando elementos que me ajudem a elaborar a minha ideia: uma figura, desenho, pintura, papeis, tecido e etc. É amplo o leque de possibilidades aqui.

Os procedimentos de desconstrução e reconstrução são repetidos quantas vezes forem necessárias. Esses procedimentos também não ocorreram de forma aleatória, durante esses dois anos de criação, eu vivi em republicas, não tinha e ainda não tenho um atelier, faço todo o meu trabalho em uma pequena mesa ou até mesmo no chão, a falta de espaço me levou naturalmente ao processo de criação que vivo hoje. Quando recorto as imagens posso guarda-las facilmente em um lugar pequeno e vou brincando com esses quebra-cabeças, monto e recorto novamente e novamente. Somente quando alcanço meu objetivo colo as peças e guardo o trabalho. Pedrosa levanta um dado da vida de Cy Twombly que imediatamente comparei com circunstâncias da minha criação e os procedimentos que uso:

Um fato significativo na vida de Twombly que possivelmente influenciou sua percepção foi prestar serviço militar; o que aconteceu no período entre novembro de 1953 e agosto de 1954. Nestas circunstâncias ele produziu uma série de desenhos, sempre à noite, no escuro, quando as luzes de seu alojamento eram forçosamente apagadas. Se o gesto de escrever ou desenhar pressupõe uma conexão entre o olho e a mão, em desenhar completamente no escuro Twombly retirou do ato de olhar a responsabilidade do controle, da evidência e neste sentido ele liberou o desenho ou pintura do controle do olho. Assim, ele liberou o desenho – atividade gráfica – do ´disegno`- o princípio racional de pintar ou desenhar. Com este método o artista atingiu um tipo de ´automatismo psíquico puro`, já desejado pelos surrealistas. (pág. 1630)

Num primeiro contato com *Mulher ao Mar – Dissolver* o espectador poderá ter a impressão de que desenho e pinto, impulsionada pelo acaso, e isso não é um total equivoco. Eu pinto manchas na superfície do papel aleatoriamente, numa atitude gestual, deixo

a tinta escorrer e ter movimento próprio. Mas em um segundo momento, existe uma deliberação em fazer uso do desenho, da repetição da linha como parte da pintura. E essa relação da pintura e do desenho, quase como uma disputa, persegue o meu fazer artístico, e é nessa serie que isso começa. No *Mulher ao Mar – Refletir e Mulher ao Mar – Refrescar* já não é tão clara essa disputa, a diminuição do tamanho das peças que formam as imagens muda bastante essa relação. No *Mulher ao Mar – Dissolver* a pintura e o desenho ficam mais expostos e claros, enquanto que nos outros dois ficam emaranhados, escondendo um ao outro, criando uma grande textura, como se não tivessem nem principio nem fim.

Para além das questões técnicas e de procedimento, trago nesses trabalhos uma linguagem poética e expressiva com base nas minhas relações com o mundo. A conexão da arte com a vida, parte do individuo, do mundo das ideias e sentimentos que carregamos. Acredito que outras pessoas também compartilham de muito dos meus pensamentos e sentimentos. A vida coletiva pensada a partir do individuo. A humanidade a partir do humano. A arte e seus elementos pictóricos combinados são capazes de expressar esse universo interior humano, que a

fala e a escrita não dão conta, a arte representa o não representável. E aqui, penso o mar e o humano, sinto e me expesso com os elementos pictóricos, e as metáforas possíveis dessa relação. O mar é uma grande extensão de água salgada que se converte para mim em uma poderosa e expressiva figura de linguagem.

Não encontrei muitas obras teóricas que tratem da água e suas metáforas, mas me interessei pelo estudo de Bachelard, no livro *A água e os sonhos*. Ele trata das imagens da água, que se mostraram importante para a minha busca de um melhor entendimento da metáfora marítima. Depois de entender as principais imagens oriundas do elemento natural água é que pude buscar os mistérios, segredos, enfim, criar os trabalhos: *Dissolver, Refletir e Refrescar*.

Ele fala da capacidade que a água tem de dissolver tudo aquilo que com ela entra em contato prolongado, pode-se dizer que a morte, nesse elemento da natureza, surge justamente desse poder de dissolução. A morte está na água de forma mais sensível que nas demais matérias, pois está relacionada ao afogar. Bachelard cita o mito de Ofélia, e é importante observar que Ofélia representa

não apenas o afogamento suicida, mas a morte bela, que conserva a beleza do afogado:

Ofélia poderá, pois, ser para nós o símbolo do suicídio feminino. Ela é realmente uma criatura nascida para morrer na água [...] A água é o elemento da morte jovem e bela, da morte florida, e nos dramas da vida e da literatura é o elemento da morte sem orgulho nem vingança, do suicídio masoquista. (1989, p. 85).

Ofélia morre como a água quando chega a noite. Apesar da ausência do brilho do sol, a capacidade de refletir ainda permanece ativa: “Eis, portanto, por que a água é a matéria da morte bela e fiel. Só a água pode dormir conservando sua beleza; só a água pode morrer, imóvel, conservando seus reflexos” (1989, p. 69).

Outra metáfora relacionada ao caráter de dissolução da água refere-se ao passar do tempo. Geralmente, essa imagem é associada à água calma e clara, ao rio, às águas correntes. É desse movimento que há muito surgiu a metáfora que tende a ver no tempo passado uma água já escoada, descida corredeira abaixo. Contudo, não é no movimento das

águas que se tem a verdadeira sensação do tempo escoado, mas na capacidade que tem esse elemento de dissolver tudo, inclusive o tempo. A verdadeira relação entre água e tempo passado se dá, portanto, num nível mais profundo da imaginação das águas, no mesmo nível em que se encontra a morte tomada como uma eterna viagem marítima.

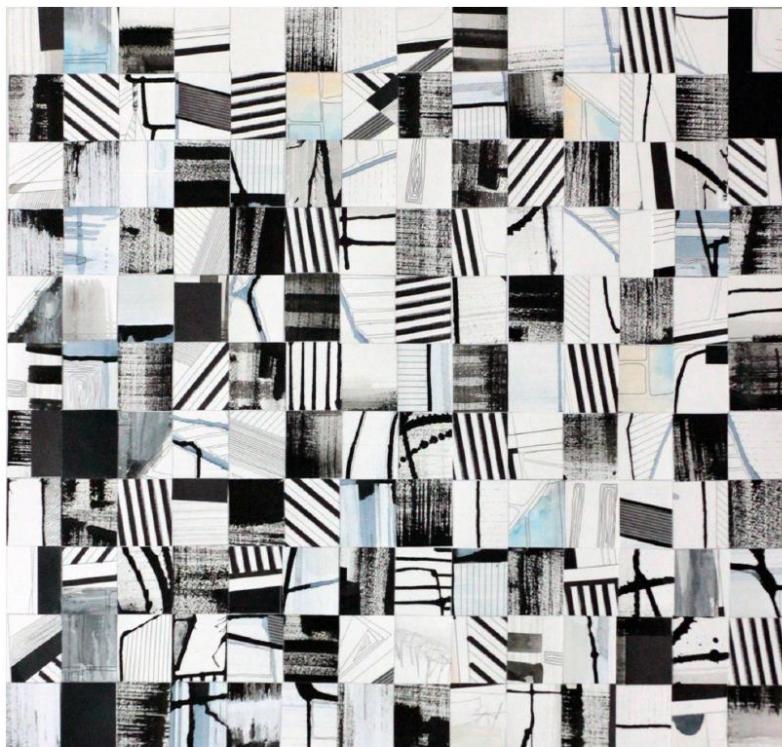
Outra característica da água que ele levanta é a reflexão. No mar, é possível ver um mundo refletido, e um mundo refletido é um mundo invertido e essa inversão pode ser um poderoso combustível para a imaginação humana. “Assim a água torna-se uma espécie de pátria universal” (BACHELARD 1989, p. 54). Onde tudo pode ser imaginado e onde tudo cabe. E por fim, a capacidade que a água tem de refrescar. Bachelard, quando trata do frescor aquático, relaciona diretamente com a ideia de renascimento. Contudo, é importante observar que a renovação é em si uma purificação, ou seja, uma oportunidade para escapar aos erros do passado.



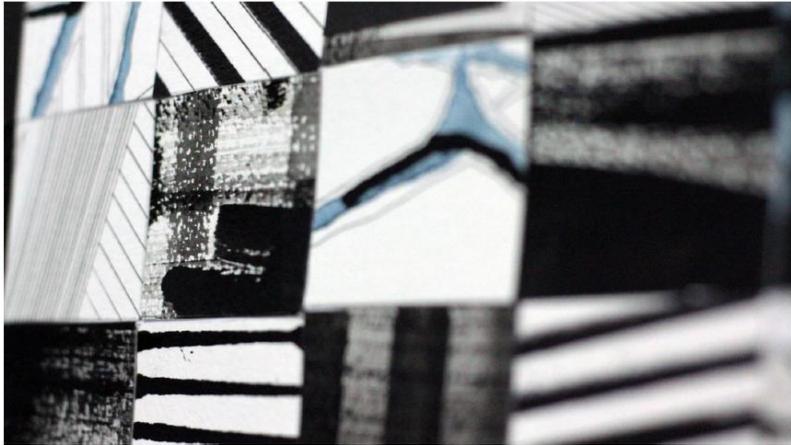
16 – Dissolver. Técnica mista s/ papel, 71 x 75 cm, 2014.



Detalhe – Dissolver



17 – Refletir. Técnica mista s/ papel, 56 x 59 cm, 2014.



Detalhe - Refletr



18 – Refrescar. Técnica mista s/ papel, 66 x 64 cm, 2014.



Detalhe - Refrescar

3.2 Mar Grande

No próximo trabalho, insisto em fazer uso das metáforas marítimas na construção das minhas poéticas visuais. Dessa vez, refletindo a metáfora do marinheiro a deriva, que é incapaz de controlar a sua embarcação desviada pelo vento, pelas intempéries da vida. Mas que de forma inteligente, diante da impossibilidade de oferecer resistência, molda suas reações às dificuldades da vida.

É um único trabalho dividido em seis partes que têm o mesmo tamanho. Os procedimentos técnicos que citei anteriormente se repetem aqui, mas após a quarta etapa realizada, eu cubro por completo ou em parte as imagens, usando uma xilogravura impressa em papel vegetal. O mar é um ser ativo, autônomo, poderoso, inquieto, expressão das forças maiores do que nós, sobre a qual não temos controle. E quando opto pela transparência turva do papel vegetal, encarno a figura do mar, que dificulta a rota inflexível e, assim, exige criatividade.

Pouco importa se o motivo do trabalho é uma desilusão amorosa ou um mal estar com a existência. Na minha condição de artista, de navegante à deriva,

o que me seduz é o estar a sós comigo e o céu aberto, em movimento ordenado e sereno, ainda assim livre. Não há ato livre que garanta resultados confiáveis. Seguir o alto mar é abrir mão das certezas. É pisar em terreno movediço. Quando crio essas imagens carregadas de contraste entre geométrico e orgânico, de cores que expressam o que há de esperança, serenidade e energia nos meus pensamentos, exponho a minha embarcação existencial, sabendo que não sou a única a navegar por esses mares.

Outro dado importante que marca esse trabalho é a minha aproximação da música. Sempre fui embalada por ela no meu dia-a-dia e no meu ateliê, então a promovi de companheira para fonte de pesquisa. E foi inevitável não pensar sobre a relação de Kandinsky com a música.

O artista considerava que a música era a arte que melhor exprimia a vida espiritual de um criador. Através dos meios musicais o artista não pretende representar fenômenos da natureza, mas sim exprimir o seu universo interior, dando vida própria aos sons. Para Kandinsky a música era a mais imaterial das artes, portanto, esforçou-se por descobrir processos similares que pudessem aplicar-se

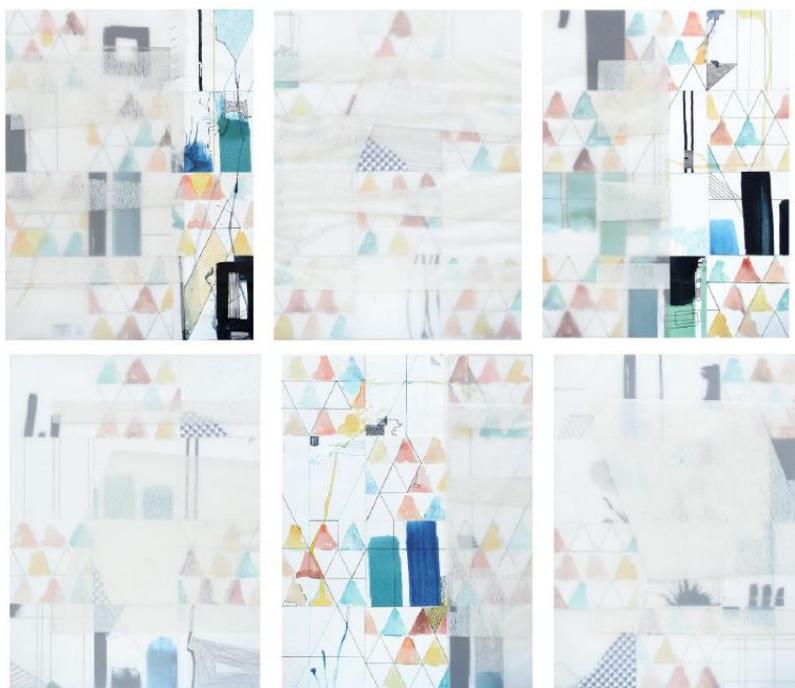
no campo da pintura. Estudou o ritmo, a construção abstrata, a repetição dos tons coloridos e o dinamismo da cor (GOMES 2003, p. 17).

Concordando com Kandinsky, também vejo a música como a arte que melhor exprime a vida espiritual de um criador, mas diferente do artista russo, não pretendo pensar na relação da composição musical com a composição visual. Minha relação com a música está mais para a poética da canção, do conjunto de letra e melodia. Gosto de investigar como essa poética pode ser rica para a construção da minha poética visual.

Fiz um levantamento entre os músicos brasileiros que admiro, com a intenção de entender como eles compõem pensando nas alegorias marítimas. Nesse caso específico, *Mar Grande* de Paulinho da Viola e Sérgio Natureza, gravada em 1996, foi a música que encontrei e traduz essa consciência de que é preciso serenidade ou deixar-se navegar num barco sem cais.

*Se navegar no vazio
É mesmo o destino
Do meu coração
Parto pra ser esquecido*

*Navio perdido
Na imensidão
Lobo do mar, timoneiro,
Me leve pro Sol
Quero outro verão
Não quero mar de marola
Das praias da moda
Na rebentação
Quero mar alto, o mar grande
Por favor não me mande de volta mais não
Não quero cais, outro porto,
Não mais o mar morto
Da minha ilusão
Prefiro ir à deriva
Me deixe que eu siga
Em qualquer direção
Se eu sou de um rio marinho
O mar é meu ninho
Meu leito e meu chão*



19 - Mar Grande. Técnica mista s/ papel, 73 x 81 cm, 2014.



Detalhe – Mar Grande

3.3 Doenças do coração

Ainda pensando na minha condição de artista, de navegante à deriva, um sentimento muito comum me cerca com frequência: a angústia. Então resolvi pesquisar sobre angústia e acabei criando o trabalho chamado *Doenças do coração*. Encontrei na filosofia de Kieerkegard e de Sartre alguns conceitos sobre a angústia. Kieerkegard não é um filósofo que eu tenha muito interesse, uma vez que sua obra pode ser caracterizada como existencialismo cristão, enquanto Sartre me interessa um pouco mais. Mas acredito que não vêm ao caso aprofundar nesses conceitos filosóficos aqui. A angústia está ligada ao nada, ao vazio. Neste estado o sujeito é pura possibilidade, ainda não está determinado. Kieerkegard afirma que:

O conceito de angústia não é tratado quase nunca na Psicologia, e, portanto, tenho de chamar a atenção sobre sua total diferença em relação ao medo e outros conceitos semelhantes que se referem a algo indeterminado, enquanto que a angústia é a realidade da liberdade como possibilidade antes da possibilidade. (2013, pág. 45)

A angústia é a vertigem da liberdade. O indivíduo sente ao mesmo tempo uma repulsa e uma atração. Kierkegaard diz que a angústia tem mais de um sentido e que tem uma importância não só filosófica como também teológica, tornando-se uma categoria fundamental para que ele possa expor a natureza do pecado. Ele começa sua análise do conceito de angústia a partir do mito da queda de Adão e Eva.

Quando Kierkegaard passa a tratar o conceito de angustia com base na teologia, me inclino a procurar outro filósofo, e aí encontro Sartre discutindo a liberdade de escolha que o homem tem para fazer opções em sua vida e, em contrapartida, esta consciência de liberdade suscita no sujeito o aterrorizante sentimento de angústia. Sartre acredita que com a liberdade de fazer escolhas surge no indivíduo a inquietude existencial; ou seja, surge sempre no sentido de que o indivíduo sofre a responsabilidade de ter que decidir sempre que a vida e suas situações o coloquem em frente a uma escolha. Então, sua postura nesta situação pode tomar as mais variadas formas. Mas, sobretudo, de se afirmar nesta tarefa e assumir a responsabilidade por suas escolhas, sejam essas quais forem, mesmo que

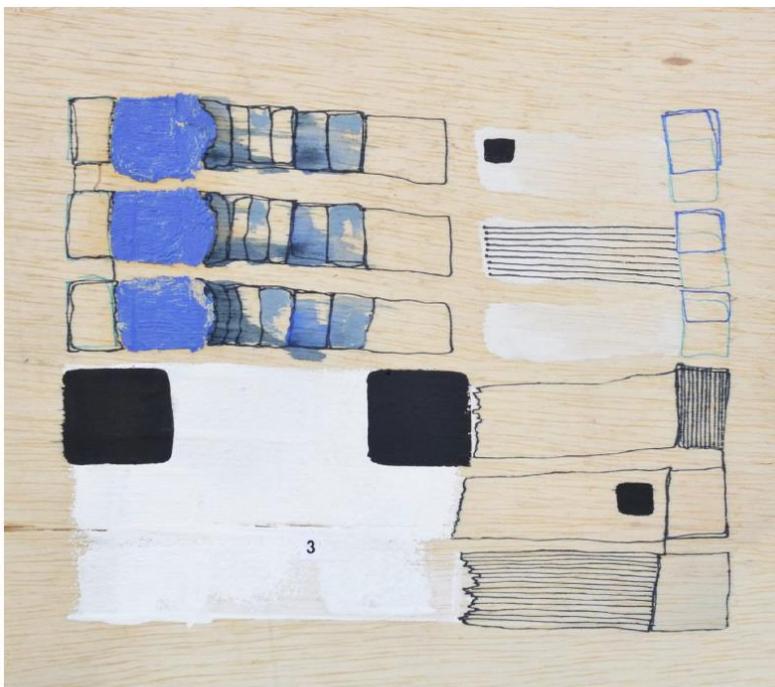
esta atitude lhe gere muitas vezes inquietação, agonia e angústia. Sartre afirma:

O homem é livre porque não é si mesmo, mas a presença a si. O ser que é o que é não poderia ser livre. A liberdade é precisamente o nada que é tendo sido no âmago do homem e obriga a realidade humana a fazer-se em vez de ser. [...], para a realidade humana, ser é escolher-se: nada lhe vem de fora, ou tampouco de dentro, que ela possa receber ou aceitar. Está inteiramente abandonada, sem qualquer ajuda de nenhuma espécie, à insustentável necessidade de fazer-se ser ate o mínimo detalhe. Assim, a liberdade não é um ser: é o ser do homem, ou seja, seu nada de ser (1997, p.545).

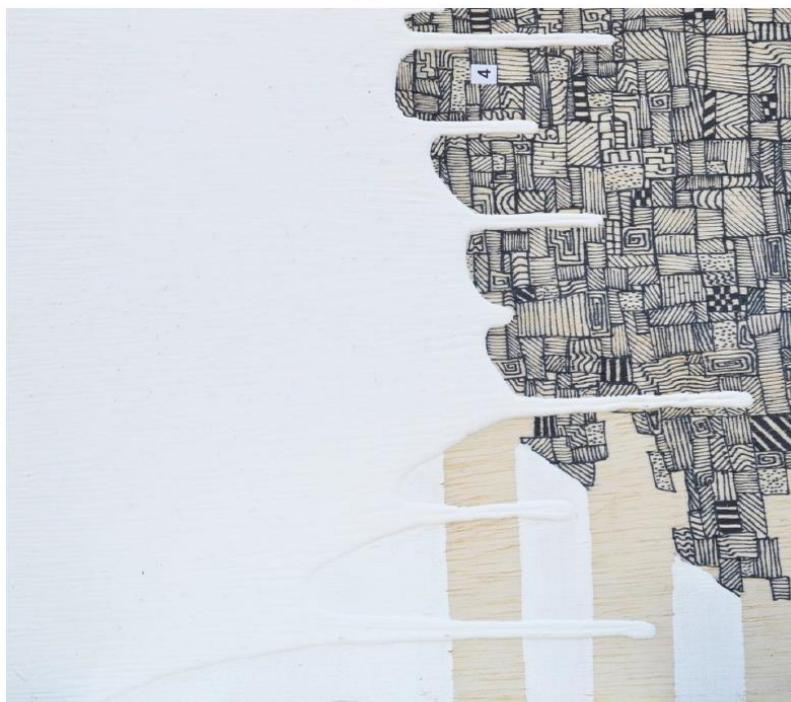
No trabalho *Doenças do coração* refleti sobre a minha relação com a escolha, a liberdade, a angústia e o nada. Além de fortalecer meus laços com a abstração, pois é interessante pra mim a forma como a arte abstrata representa essa realidade, esse “mundo não objetivo”. Kandinsky define a abstração como "expressão da vida interior do artista". E Malevich, antes de conceber o Suprematismo,

afirmou que só existia noite dentro dele próprio. O artista refere-se a uma energia espiritual abstrata, invisível, mas nem por isso menos real.

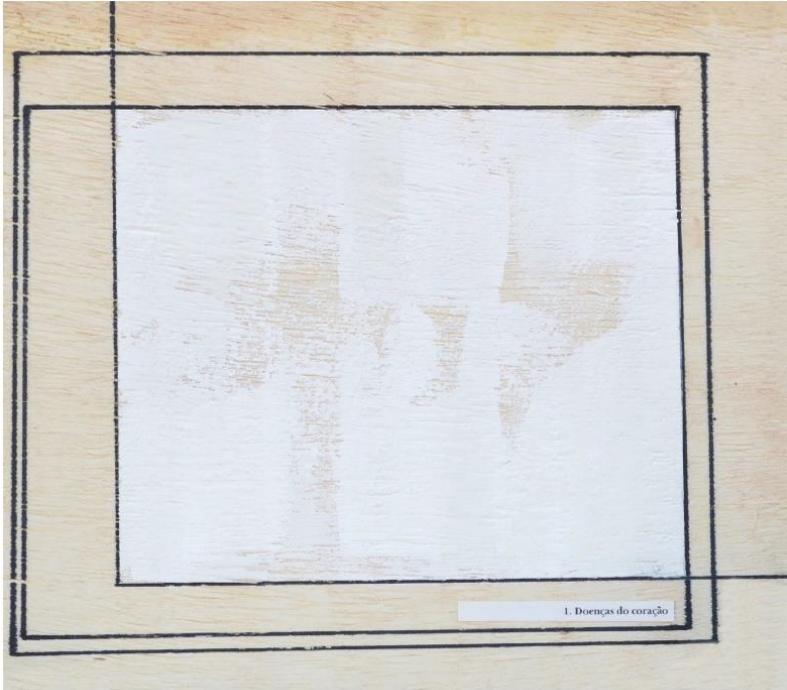
Quando divido essa imagem confusa, angustiada e à deriva, permito que cada um crie suas conexões a partir do mundo que habita. Frida Kahlo diz: "Pinto a mim mesmo porque sou sozinha e porque sou o assunto que conheço melhor." E eu completo: E porque o outro vai se ver refletido em mim.



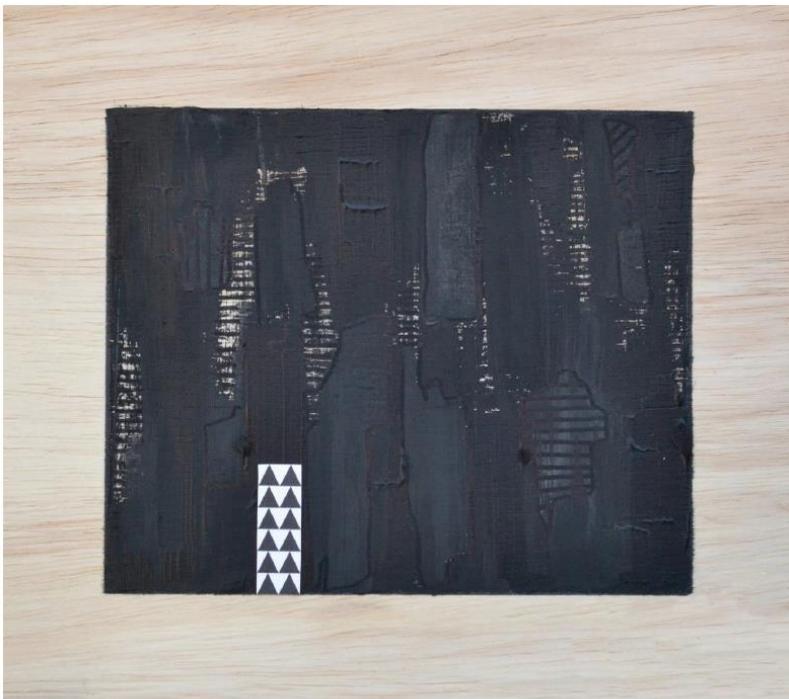
20 - Doenças do Coração. Técnica mista s/ compensado, 45 x 51 cm, 2014.



20 - Doenças do Coração. Técnica mista s/ compensado, 45 x 51 cm, 2014.



20 - Doenças do Coração. Técnica mista s/ compensado, 45 x 51 cm, 2014.



20 - Doenças do Coração. Técnica mista s/ compensado. 45 x 51 cm. 2014.

3.4. Não fora o mar, eu ficaria

*Não fora o mar,
e eu seria feliz na minha rua,
neste primeiro andar da minha casa
a ver, de dia, o sol, de noite a lua,
calada, quieta, sem um golpe de asa.*

*Não fora o mar,
e seriam contados os meus passos,
tantos para viver, para morrer,
tantos os movimentos dos meus braços,
pequena angústia, pequeno prazer.*

*Não fora o mar,
e os seus sonhos seriam sem violência
como irisadas bolas de sabão,
efêmero cristal, branca aparência,
e o resto — pingos de água em minha mão.*

*Não fora o mar,
e este cruel desejo de aventura
seria vaga música ao sol pôr
nem sequer brasa viva, queimadura,
pouco mais que o perfume duma flor.*

*Não fora o mar
e o longo apelo, o canto da sereia,
apenas ilusão, miragem,
breve canção, passo breve na areia,
desejo balbuciante de viagem.*

*Não fora o mar
e, resignada, em vez de olhar os astros*

*tudo o que é alto, inacessível, fundo,
cimos, castelos, torres, nuvens, mastros,
iria de olhos baixos pelo mundo.*

*Não fora o mar
e o meu canto seria flor e mel,
asa de borboleta, rouxinol,
e não rude halali, garra cruel,
Águia Real que desafia o sol.*

*Não fora o mar
e este potro selvagem, sem ação,
crinas ao vento, com arreio,
meu altivo, indomável coração,*

*Não fora o mar
e comeria à mão,
não fora o mar
e aceitaria o freio.*

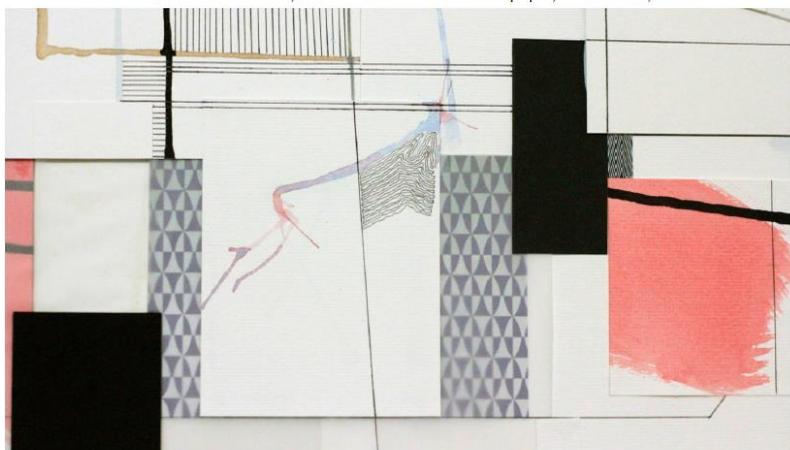
Não fora o mar, eu ficaria, nasceu de uma reflexão após a leitura do poema *Não Fora o Mar!* da poeta portuguesa Maria Fernanda Teles de Castro e Quadros Ferro. Nesse trabalho começo uma nova fase, em que os procedimentos “Pesquisa”, “Construção”, “Desconstrução” e “Reconstrução” se repetem de uma forma mais orgânica e livre. Ocorrem várias sobreposições que geram pela primeira vez uma tridimensionalidade em vários momentos. Uso menos cores, deixo muito mais

espaços em branco do que nos anteriores, é possível ver a pincelada mais rígida e mais próxima do desenho, contrariando meus esforços de uma pintura mais gestual. Crio texturas com palavras, com a repetição de linhas e com colagens, ao mesmo tempo em que repito o uso do papel vegetal. Outra diferença é o surgimento de uma imagem figurativa, a cadeira. Ela é propositalmente colocada no canto superior esquerdo com o intuito de que seja a primeira coisa a ser vista no trabalho. A cadeira nesse contexto é pra mim o símbolo do vazio, da ausência de alguém.

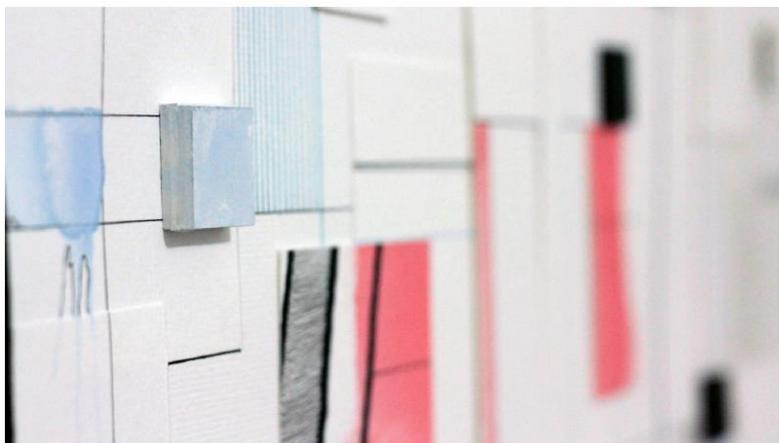
Ficar: conservar-se em algum lugar, estacionar, permanecer em tal ou qual situação ou disposição de espírito, não dar mais um passo, deter-se. Eu não fiquei. E entrego ao espectador mais uma vez a tarefa de fazer perguntas, ao invés de obter respostas no meu trabalho.



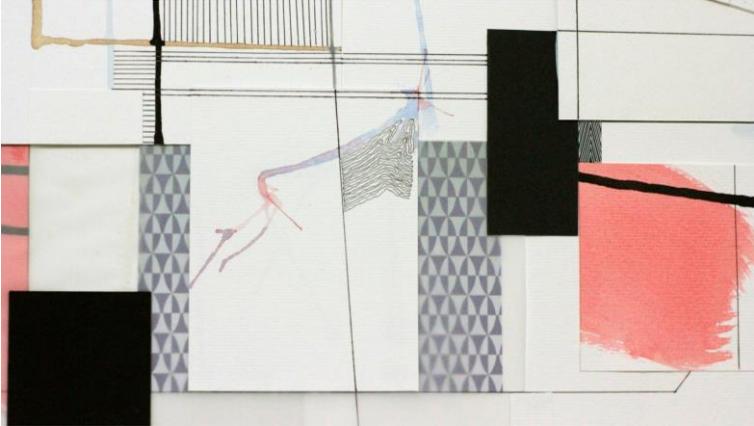
21 - Não fora o mar, eu ficaria. Técnica mista s/ papel, 58 x 88 cm, 2014.



Detalhe - Não fora o mar, eu ficaria



Detalhe - Não fora o mar, eu ficaria



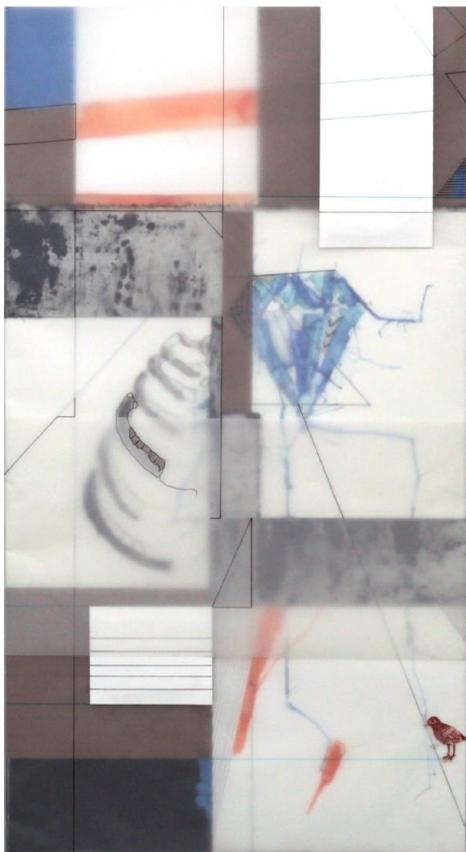
3.5. Eu volto quando o vento me fizer voltar

Aqui fiz uso de três imagens figurativas, dois desenhos e uma colagem. E assim como no trabalho anterior, foram posicionadas de forma estratégica. A gaivota, o diamante e a costela. Na verdade, a gaivota é a única figura que aparece de forma clara no trabalho, é uma colagem, retirei esse desenho da etiqueta de uma roupa. Acho importante esse dado, pois a gaivota é uma ave marinha, passa boa parte do seu tempo sobrevoando a superfície da água de rios e mares à procura de alimento, e aqui ela é símbolo de uma das maiores marcas internacionais de skate e outros esportes radicais. Sem querer oferecer resposta, me interessei pelo questionamento de como as marcas vendem seus produtos como diferencial de *life style*. Se você compra um produto, você leva também a etiqueta de membro desse estilo de vida. Existe um desejo louco de pertencimento a um grupo, as marcas servem para etiquetar esses grupos. Nesse momento me aproximei dos conceitos que permeiam a Pop Art, a linha pop propriamente dita, diretamente ligada ao questionamento do sujeito na sociedade de consumo, e a linha neo-dadaísta, que se apropria de objetos e imagens do cotidiano e cria novas configurações. É claro que nem todos vão

saber identificar esse símbolo, mas a simbologia da ave gaivota permanece para outras diversas interpretações.

A costela humana é também a carcaça de uma embarcação, assim como o diamante é o coração retirado de dentro do tórax. Eu poderia dizer várias coisas sobre o porquê desses símbolos, mas prefiro me ater à concepção geral do trabalho, a sua poética. Quando criei *Eu volto quando o vento me fizer voltar*, estava refletindo sobre a condição humana de estar sempre à espera de algo, um futuro utópico que nunca chega. Isso se aplica também no potencial utópico de uma imagem, quando estou criando, visualizo na minha mente como eu desejo o resultado final, como viria a ser a imagem, e é claro que nunca fica como o imaginado. É tudo sobre essa busca sem fim.

Eu nunca estou plenamente satisfeita. Eu satisfaço um desejo e logo aparecem outros de igual ou maior proporção. É o meu demônio. Como já disse Schopenhauer: "A satisfação de um desejo é como a esmola que se dá ao mendigo: só consegue manter-lhe a vida para lhe prolongar a miséria." E na criação não deixa de ser assim.



22 - Eu volto quando o vento me fizer voltar. Técnica mista s/ papel, tecido e mdf, 102 x 45 cm, 2014.

3.6. Cemitério das boas intenções

Os bovinos pastam a vida inteira pastando para no final levarem uma marretada na cabeça. É sobre isso que o *Cemitério das boas intenções* fala, sobre a necessidade de reação e ação. Nesse trabalho sou um pouco mais pessimista e agressiva do que nos anteriores, e acho que isso fica claro pela paleta reduzida de cores, a pintura mais rápida e a figura do crânio de um animal. É a angústia e o medo de viver uma vida medíocre que tento trazer no conjunto das imagens desse trabalho.

A fotografia aparece pela primeira vez nos meus trabalhos. O ato de cortar e reorganizar imagens fotográficas era uma forma de diversão popular e é comum seu emprego na criação de cartões postais, murais, cartazes e álbuns de família. Já a fotomontagem propriamente dita teria seu aparecimento com os dadaístas em Berlin, em meados da I Guerra Mundial. Ao retirar a foto do seu contexto inicial e dar a ela uma nova apresentação, os dadaístas aprofundam umas das especificidades da fotografia. Elas são utilizadas como *readymades* na criação de imagens caóticas e de ruptura com a realidade.

A fotomontagem é peça fundamental na trajetória da história da arte do século XX. Isto porque a técnica parte das colagens cubistas, passa pelos trabalhos da Bauhaus e do Surrealismo e prossegue pela Pop Art. Já citei o trabalho de Moholy-Nagy anteriormente, mas vale lembrar a sua grande relevância à história da fotomontagem. Também para mim ele é constitui uma grande referência quanto a esse assunto.

Ele conferiu um novo uso para as fotos nas suas montagens utilizando-as de forma repetitiva, sem transformá-las em mero padrão, pois cada elemento de repetição era tratado de maneira a se interagir ao conjunto e continuar mantendo sua força individual. A foto repetida tinha a sua carga representacional diminuída e transformava-se numa peça do projeto da composição. (...) A abordagem encontrada em suas fotomontagens diferencia-se completamente dos trabalhos dos dadaístas que se baseavam nos contrastes e nos conflitos dialéticos. (CARVALHO 1999, p.54)

A tridimensionalidade volta a aparecer de forma discreta e pontual com os toquinhos de

madeira e também faço uso de vários tipos de papel. O desenho e a criação de texturas são muito parecidos com o que venho fazendo nos trabalhos anteriores e a linha de costura aparece pela primeira vez.



23 - Cemitério das boas intenções. Técnica mista s/ papel, 76 x 85 cm, 2014.

3.7. Nem o rio que eu aprendi amar

O *Nem o rio que eu aprendi amar* é um trabalho onde reflito sobre como tudo o que existe está em permanente mudança ou transformação. Essa reflexão veio a partir da frase do filósofo Heráclito: “*É impossível entrar no mesmo rio duas vezes*”. Não pretendo me aprofundar na reflexão sobre a filosofia de Heráclito, mas partindo do princípio de que as águas do rio já não são as mesmas e nós também não, me fiz uma pergunta: Como seria possível amar alguém durante muitos anos, se eu mudo e tudo muda? É claro que não achei a resposta. Mas comecei a pensar nas inúmeras vezes que me afoguei em um rio por achar que o conhecia.

Vejo nesse trabalho uma maior opacidade, tem menos cores e menos informações. E escolhi para compor o trabalho duas imagens que registram uma ação e as coloquei em uma posição específica, pois:

[...] o lado direito inferior é sentido como área de ação ou de conclusão, área especialmente pesada e densa, de grande atração visual, sendo reservada, na maioria dos casos, para o clímax da ação representada, ou para a

resolução formal de toda uma série de relacionamentos espaciais e de tensões. (OSTROWER, 1983. p. 51)

Acredito que essa ação representada no trabalho não seja muito óbvia pra quem vê, e a ideia é de deixar essa dúvida no ar. O título sugere algo, mas ao mesmo tempo serve para criar mais interrogações. Quanto maiores as possibilidades de interpretação que surgem a partir de uma imagem que criei, de um mundo que inicialmente é só meu, mais me aproximo de alcançar minhas pretensões como criadora.



24 - Nem o rio que eu aprendi amar s/ mdf. Técnica mista, 100 x 40 cm, 2014.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização desse memorial me deu a oportunidade de refletir não só sobre a minha formação como aluna da Escola Guignard, como também me permitiu compreender melhor a profissional e estudante que eu era, e como fui amadurecendo ao longo desses quatro anos. O processo de escrita possibilitou reconhecer deficiências e potencialidades da minha vida acadêmica e profissional. Quanto a minha pesquisa em linguagem visual, materiais e técnicas, não existe uma conclusão final. Pretendo mantê-la em andamento, pois acredito na importância de continuar investigando as questões que influenciam a minha produção artística. Pensar essas questões é parte do meu processo criativo, me dá ferramentas para construir uma imagem que traduza as minhas intenções como artista-pesquisadora.

A consciência do fazer artístico como um processo atrelado à minha pesquisa e as experiências estabelecidas no âmbito pessoal é o principal fruto desse memorial. Pude compreender que para enriquecer tal processo é importante ampliar meu leque de conhecimentos e experiências. Quanto maior meu repertório, maiores as chances de criar

novas combinações que me permitam refletir acerca do mundo através do processo de criação artística. Surgiu, a partir daí, o desejo de aprofundar meus estudos em filosofia, literatura e música. Aliado à minha pesquisa sobre a forma visual, materiais e técnicas, essas linguagens apontam possibilidades no sentido de criar um objeto que seja não só algo a ser interpretado, mas um objeto pensante. Que seja capaz de refletir tudo aquilo que escapa à linguagem, dizer o indizível de nosso tempo.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- ARNHEIN, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Edusp/Livraria Pioneira Ed., 1980.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARTHES, Roland. Texto extraído de *Cy Twombly: Paintings and Drawings 54-77*, c.1979, Whitney Museum of American Art.
- BATCHELOR, David. *Cromofobia*; Tradução Marcelo Mendes. Editora Senac São Paulo, 2007.
- CARVALHO, Hélio Jorge Pereira de. *Da fotomontagem às poéticas digitais*. Dissertação à Unicamp em 1999, como requisito para obtenção do título de mestre em multimeios. Orientador: Prof. Dr. Gilberto dos Santos Prado.
- COELHO, Teixeira. *Moderno Pós-Moderno*. São Paulo Editora Iluminuras, 2005. PP. 40-52.

- COSTELLA, Antonio. *Introdução à gravura e História da xilogravura*. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 1984.
- FELLINI, Federico. *Fazer um Filme*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (orgs.). *Escritos de Artista – anos 60 / 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- HERKENHOFF, Paulo. Lygia Pape: fragmentos. In: PAPE, *Lygia Pape*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1995.
- HOUSEN, A. *The eye of the Beholder: measuring aesthetic development*. Harvard University, 1983.
- GOOLDING, Mel. *Arte Abstrata*. Tradução: Otacílio Nunes e Valter Ponte. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.
- MAYER, Ralph; SHEEMAN, Sreven. *Manual do artista de Técnicas e materiais*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- OSBORNE, Harold, *Estética e Teoria da Arte*, Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.

- OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1983.
- PARSONS, Michael J. *Compreender a arte: Uma Abordagem à Experiência Estética do Ponto de Vista do Desenvolvimento Cognitivo*; Tradução Ana Luísa Faria. Editora Presença, 1992.
- PEDROSA, Sebastião. *Sobre a relação imagem e texto na arte do Século XX*. 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas. p. 1628 - 1933. Setembro. 2007.
- SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de fenomenologia ontológica*. Tradução de Paulo Perdiggão. 5º ed, RJ: Vozes, 1997.
- WANNER, Maria Celeste. *Arte e [In]Materialidade: Acaso, Ação e Ordem*. 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas. p.1484 - 1495. Setembro. 2007.



Editora Prospectiva