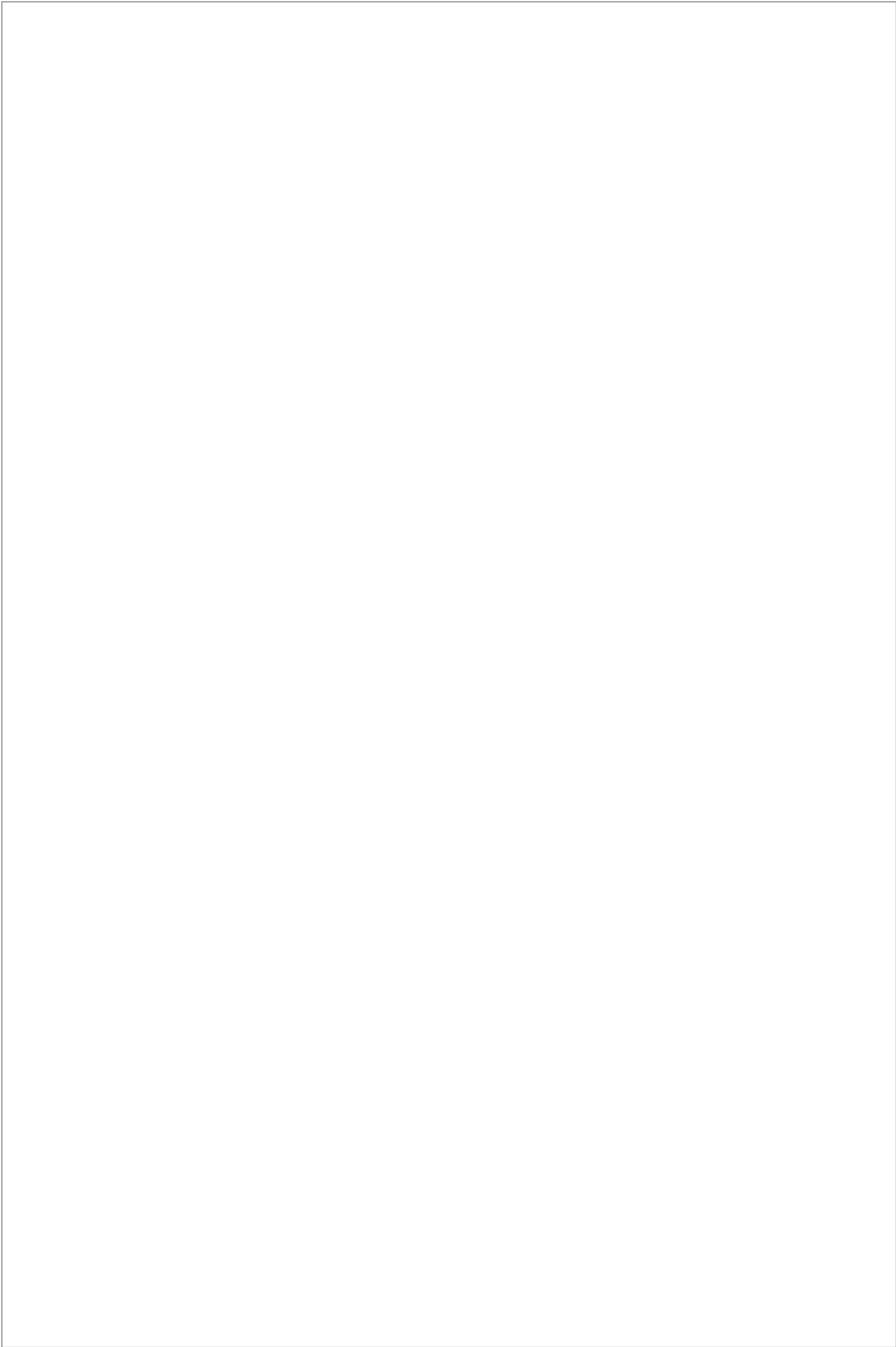




VELADURAS

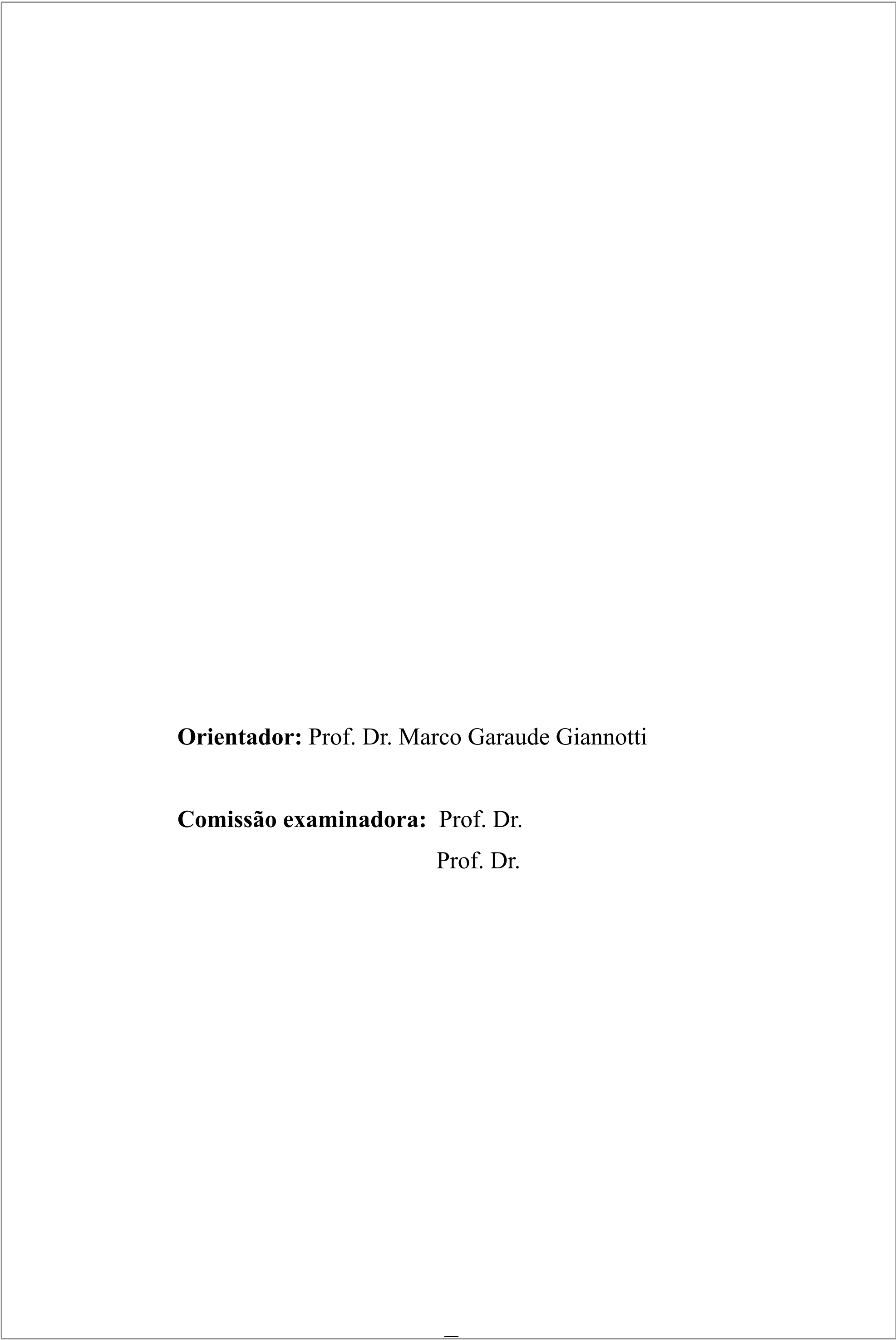


Camila Elis Schneider

Veladuras: notas sobre a prática em pintura e desenho

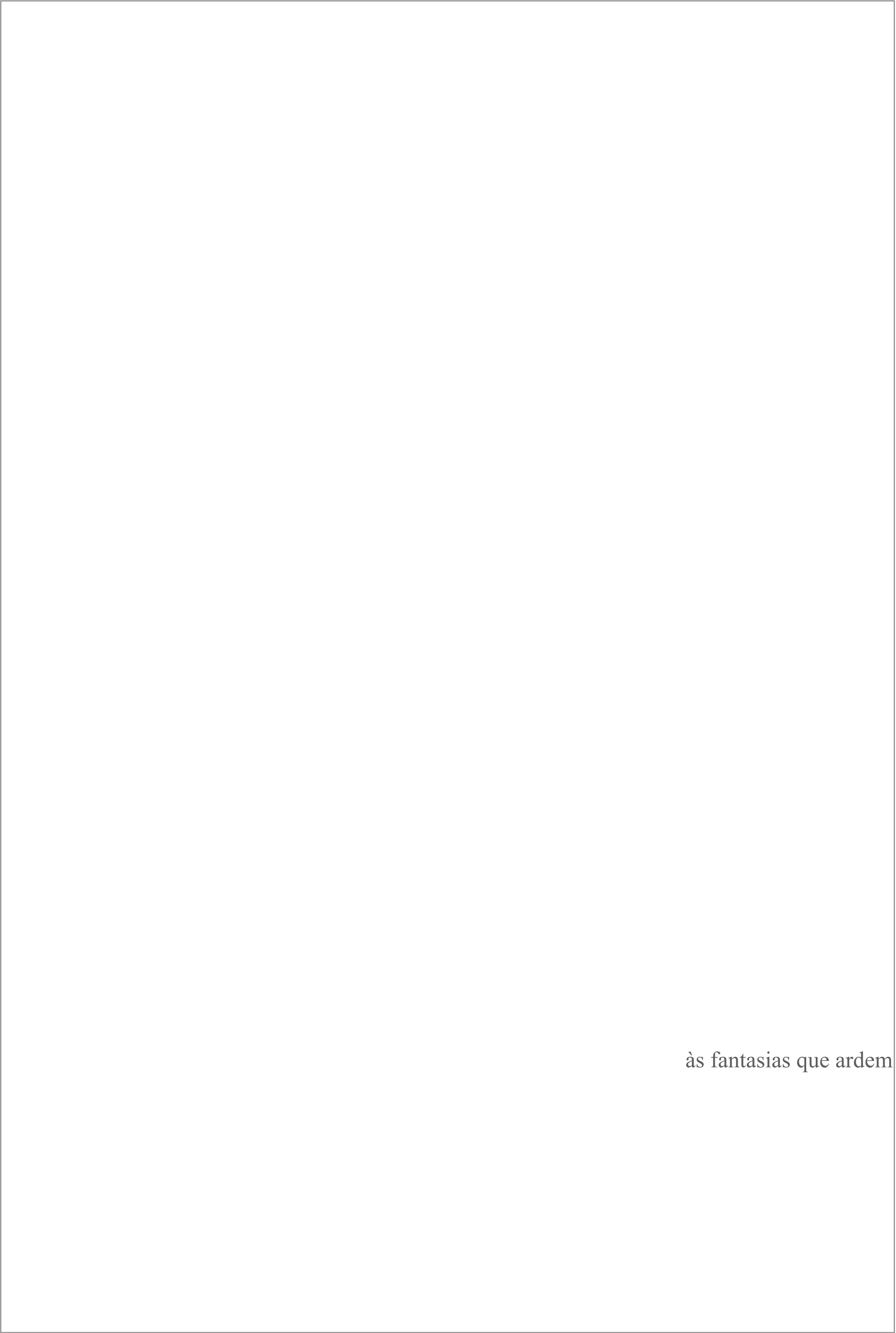
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração Poéticas Visuais, Linha de pesquisa Processo de Criação em Artes Visuais, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob orientação do Prof. Marco Garaude Giannotti.

São Paulo, 2022

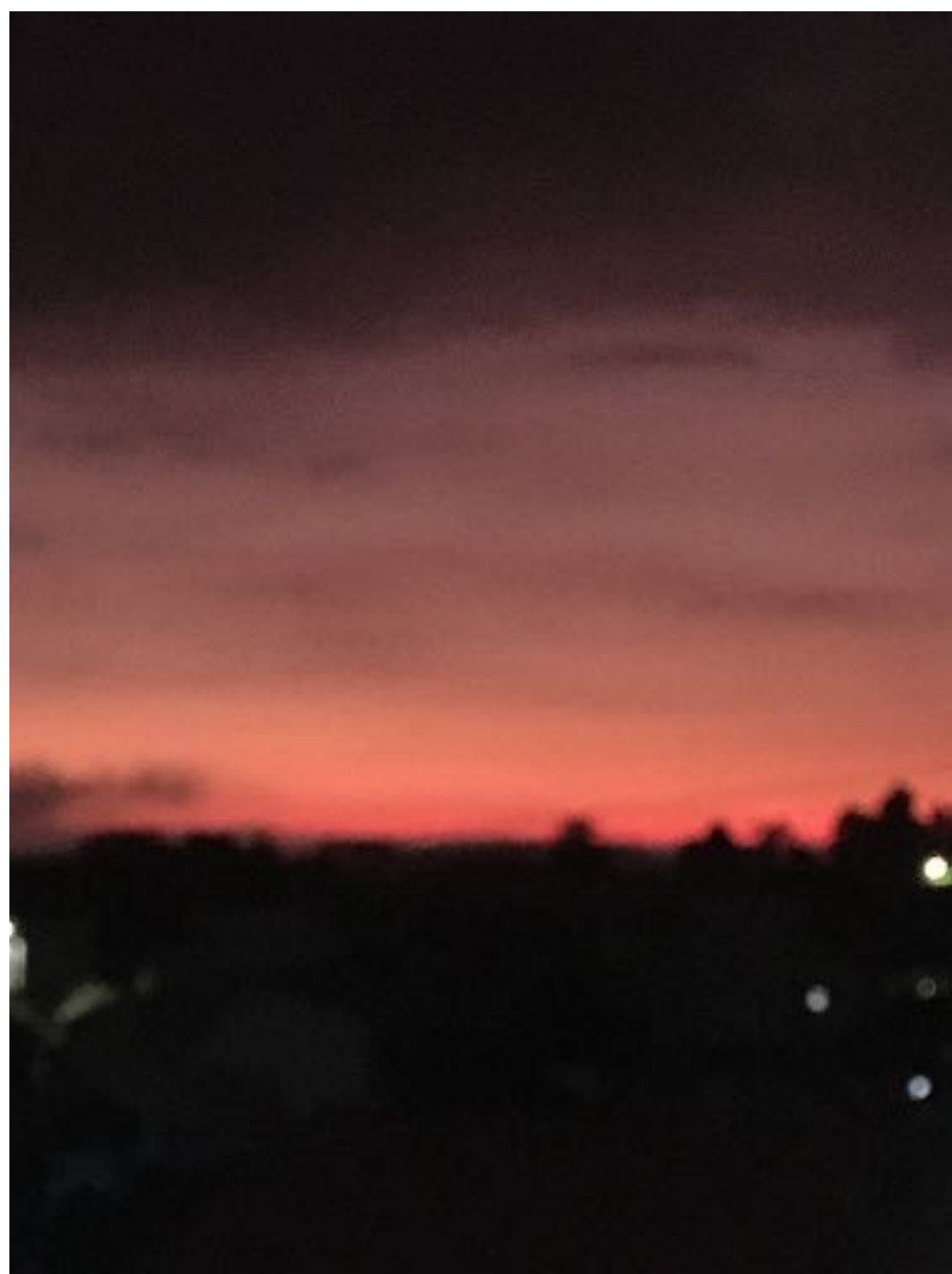


Orientador: Prof. Dr. Marco Garaude Giannotti

Comissão examinadora: Prof. Dr.
Prof. Dr.



às fantasias que ardem



Na imagem: pôr do sol da janela de vidro do quarto. No dia 13 de fevereiro de 2022. Apple iphone 6s, Rear Camera — 29 mm *f*2.2 em Dois Irmãos.

“FEDRA

Eu, reinar! Governar um estado, eu,

Cuja débil razão já não governa a si mesma?

Eu, que perdi o domínio de meus sentimentos...”

(Jean Racine traduzido por Millor Fernandes em 1986. p. 33)



Na imagem: luzes, noite, meio fio e
corrida. No dia 12 de dezembro de
2020. Apple iphone 6s, Rear
Camera — 29 mm *f*2.2 em Dois
Irmãos.

“Vamos sair da horrível concha do saber e nos jogar como orgulhosas amadurecidas frutas
na vastidão, contorcida boca do vento! Vamos nos doar completamente ao desconhecido,
não em desespero mas somente para reabastecer os profundos poços do absurdo!”

(Filippo Tommaso Marinetti, 1909. Traduzido por mim em 2014, p. 4)

Agradecimentos

Ao meu orientador Prof. Dr. Marco Garaude Giannotti, cujos encontros foram sempre profícuos. Suas pontuações e notas guiaram, com foco, meus devaneios e procuras criativas.

Aos professores desta banca, Professor Dr. x e Professor Dr. x, à quem agradeço por seu aceite em participar deste processo. Agradeço pelas contribuições precisas que foram feitas a este trabalho.

Aos meus colegas do Grupo de Estudos em Pintura da ECA/ USP, as discussões e trocas nas reuniões virtuais me deram um sentido de pertencimento e comunidade. Apesar de a pesquisa ser, ao fim e ao cabo, algo que se faz sozinho, o grupo, as pessoas nele, foram pacientes interlocutores deste trabalho.

Ao ensino público, e as instituições públicas de fomento à pesquisa. Escrevi este trabalho enquanto as instituições de cultura, de arte e do livre e democrático discurso sofreram tentativas de implementação de políticas totalitárias que tinham como fim o esfarelamento do que existe de mais precioso na nossa sociedade. Trabalharei para continuar fazendo com que isso não aconteça, assim como o fiz neste mestrado.

Ao meu pai, Sergio Schneider, que me ensinou, à seu jeito, que devo sempre ter coragem para ser quem sou. E, também, que devo ter força para me transformar em quem eu quiser ser, e assim, dar atenção às minhas vozes, mais simples e verdadeiras. Porque me apoiou e confiou.

À minha mãe, Maria Solange, que me deu sentidos, que me deu o meu amor e que me ensina a ver o mundo. Que me lembra, todos os dias, que a beleza das coisas está dentro, e que sempre podemos retomar àquilo que achamos ter perdido.

À minha irmã, Martina Louise, com a qual dividi a mim mesma. Cuja energia, a criatividade e a justiça me inspiram. Que me emprestou suas palavras e sua atenção, fazendo com que eu me sentisse sua cúmplice em missões divertidas e eletrizantes pelas aventuras da cidade e da vida.

Aos meus amigos, os quais não preciso nomear porque eles sabem quem são, que estiveram comigo no carnaval de 2020, que estiveram comigo nas praias da pandemia, no carnaval e no réveillon de 2021, no carnaval de 2022. E em todos os outros dramas e delírios e luas que nascem no mar. Agradeço as *dicas*.



DESENHO DE EXERCÍCIO, 2020 | 20x34 cm, aquarela sobre pedaço de papel

Resumo

O projeto *Veladuras*, apresentado como dissertação de mestrado, é uma proposta expositiva de pinturas e desenhos abstratos. Seu desenvolvimento está documentado no texto, um memorial em forma de escrita ensaísta. Assim, pautado na prática de ateliê, no cotidiano, e nos conflitos entre matéria e palavra. Na pesquisa pensa-se o corpo como campo para a experiência, situando a ficção ou a tragédia como fio condutor para tanto. A mancha, a linha e a cor são elementos trazidos como articuladoras entre o sujeito e o objeto. A escrita confere à pesquisa uma camada em que questões como a transparência, a ausência e o sentido são exploradas conceitualmente, apoiadas pela fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty.

Palavras-chave: Pintura e desenho; Escrita; Transparência; Tragédia; Corpo; Fenomenologia; Prática poética.

Abstract

The *Veladuras* research project, presented as a master’s dissertation, is an exhibit proposition of abstract paintings and drawings. It’s progress is documented on a text, that is a memorial composed by essayist writing. The reaserch is based on thinking the body as a field for experience and positioning fiction, or tragedy, as a conductor for such. Stain, line and color are elements brought as articulators in between subject and object. Writing brings yet another layer, one concerning transparency, absence and meaning as they’re explored conceptually, leaning on Maurice Merleau-Ponty’s phenomenological theory.

Key Words: Painting and Drawing; Writing; Transparency; Tragedy; Body; Phenomenology; Poetic Practice.

SUMÁRIO

Apresentação | página 14

Introdução | página 18

Memória | página 24

Ensaio sobre Cúspides | página 36

Ensaio sobre Desenhos Pretos - Sem título 1,2 e 3 | página 48

Desenhos de memória | página 70

Ensaio sobre Pintura 1 (cena) | página 76

Ensaio sobre 14 sleeping pills | página 88

Ensaio sobre Pintura 2 (o duplo; transparência) | página 108

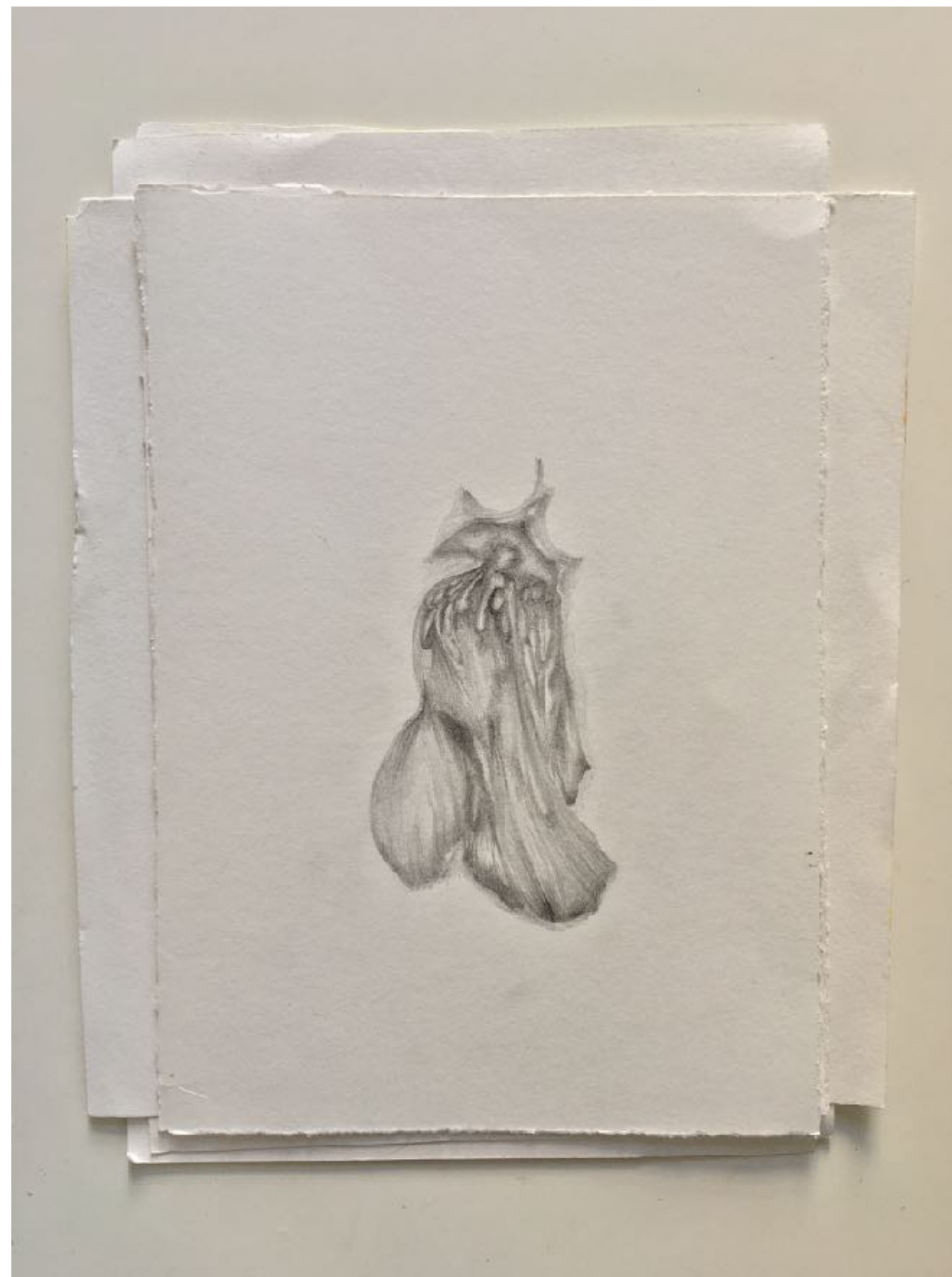
Ensaio sobre Pintura 3 (inverso) | página 122

Considerações Finais; Um outro eu mesmo | página 132

Referências Bibliográficas | página 139



DESENHO DE EXERCÍCIO, 2022 | 21x18 cm, grafite sobre pedaço de papel



DESENHO DE EXERCÍCIO, 2022 | 21x18 cm, grafite sobre pedaço de papel



Na imagem: Peonies, 1980. Cy Twombly. Color Dry Print, 40x27 centímetros. Nicola Del Roscio Foundation.

Apresentação

A presente pesquisa envolve linguagem pictórica e escrita. Em um primeiro momento, concentra-se no cotidiano de prática poética, significa a ida ao ateliê e as ocorrências dentro dele. Disso provém um conjunto de trabalhos abstratos em pintura e desenho, feitos articulando memórias e materiais. Por meio de tais se pensou o corpo, a transparência e a tragédia como temática.

A produção visual formula um tipo de arquitetura de sentidos no espaço expositivo. A fim de tencionar os limites do que entende-se por perceber um objeto/imagem na arte contemporânea. Traz-se o encontro do olhar com a matéria como campo para essa experiência.

Neste documento, acompanham fotografias do ateliê, dos trabalhos e de referências. Ainda, no início de cada capítulo, estão imagens capturadas pelo celular. Em alusão as fotografias de Cy Twombly, sua função é servir de testemunha do desaparecimento, ou passagem, de um alguém. Como dados de presença e ausência. Estão colocadas junto as outras imagens e ao texto porque compõe a justificativa do tema. Portanto, com intenção de sobrepor multiplicidades de espaços, tempos, olhares e técnicas.

O texto, e seu método ensaísta, vincula as ações em ateliê à palavra. Em primeira pessoa, categoriza a redação como memorial. Segue-se a ordem cronológica da concepção das pinturas e desenhos, cada capítulo refere-se às suas respectivas operações. De modo que refletem-se os conflitos e as angústias, com o propósito de fixar mais uma camada de drama ao projeto. A ideia que habitou o espaço do ateliê se faz presente na ambientação do texto. Na escrita destorce os conceitos evolutivamente, por isso começa mais confusa e se conclui mais clara.





Vista do ateliê 2

Introdução

“Deixemos o domínio da física, deixemos para mais tarde mostrar que a psicanálise do conhecimento objetivo é interminável, ou melhor, que, como toda psicanálise, está destinada a não suprimir o passado, os fantasmas, mas para transformá-los de potências de morte em produtividade poética, e que a própria ideia do conhecimento objetivo e a do algoritmo como autômato espiritual, e finalmente a de um objeto que se informa e se conhece a si mesmo está, tanto como qualquer outra, ou ainda mais do que a outra, apoiada em nossos sonhos. Deixemos por hora tudo isso.” (MERLEAU-PONTY, 2000. p. 117)

Este trabalho é um memorial descritivo. Os capítulos são narrativas documentais do que foi a prática em ateliê. Tal produção, de pinturas e desenhos, surge de uma investigação sensível acerca da transparência e da tragédia como temática. Na técnica e no conceito ambas questões são levantadas. As telas e os papéis estão manchados com memórias. Portanto, o que os objetos pictóricos são, resumidamente, é isso: produto de desavenças entre ações e matérias, que procuram ocupar o espaço, ou o olhar, com movimentos dramáticos. Assim, descrevo-os em ensaios.

No primeiro capítulo, *Memória*, faço uma segunda introdução. Levanto as questões que foram o prelúdio da execução dos trabalhos visuais. A decisão entre as linhas de pesquisa discordantes, das exposições individuais *As Coisas Suspensas* e *Filhas do Atrito*. O impasse entre mancha e cor. E ainda um breve relato sobre a pesquisa ter sido feita durante a pandemia da Covid-19 e suas implicações nos estudos do mestrado.

No segundo capítulo, *Cúspides*, analiso a linha e como ocupo o espaço em desenho. Descrevo acontecimentos sensoriais para mostrar a encenação em um traço. De que modo ele pode ser capaz de incorporar múltiplos sentidos. Uso dois trabalhos de Cy Twombly, *Poemas para o mar*, 1959, e *Aquiles enlutado pela morte de Patrolo*, 1962, como referência acerca do jeito que seus gestos exprimem sensações, resgatando, dessa maneira, a temática na pintura.

Em *Desenhos Pretos - Sem título 1, 2, 3*, afirmo o conflito, e portanto a tragédia, como questão no trabalho. Coloco *Simone Weil*, sobretudo seu livro *O Peso e a Graça*, como alusão ao embate entre ausência e presença, do autor (sujeito) e do tempo/espço. As tensões entre matéria e corpo dentro do ateliê se tornam o campo para isso. Este ensaio resume a ideia sensível da pesquisa, exibindo o que ocorre, e determina, a produção de um objeto poético.

Desenhos de Memória é uma breve nota sobre processo. Está ali para ilustrar duas coisas simples mas fundamentais: a transição do desenho para a pintura e a memória como conector entre as coisas.

No quinto capítulo, *Pintura 1 (cena)*, apresento um desencanto com pintar. Mostro como é estranha a relação do artista com o seu trabalho. Parafraseio *Luc Tuymans* em uma reflexão sobre sua própria pintura, aliado ao texto *A dívida de de Cézanne*, de *Maurice Merleau-Ponty*. Assim, em uma tentativa de definir o que é a imagem, para a pesquisa, constato a falha e a angústia. Um trabalho poético no espaço expositivo ou no ateliê é uma situação de projeção e experiência.

Em *14 sleeping pills*, escrevo sobre um conjunto de 14 pinturas que foram reconciliação com a cor. *Eugène Delacroix* em *A morte de Sardanápalo, 1846* cria vibrações cromáticas e faz pulsar a cena. Observo isso em busca de representar o delírio, a fantasia e o sonho. Também surge uma nova ideia de corpo e, por isso, de movimento. Fragmento-o em hiatos afim de produzir no olho associações ambíguas e fantasmagóricas.

Pintura 2 (duplo; a transparência) trata-se de transparência na pesquisa. Me apoiando nas decisões técnicas da fatura, ou seja no uso de veladuras e a composição de manchas, interpreto as camadas. Defino o olhar como fio condutor das ações pictóricas. Tal sentido coloca a superfície como uma espécie de presença, que se constitui entre as coisas.

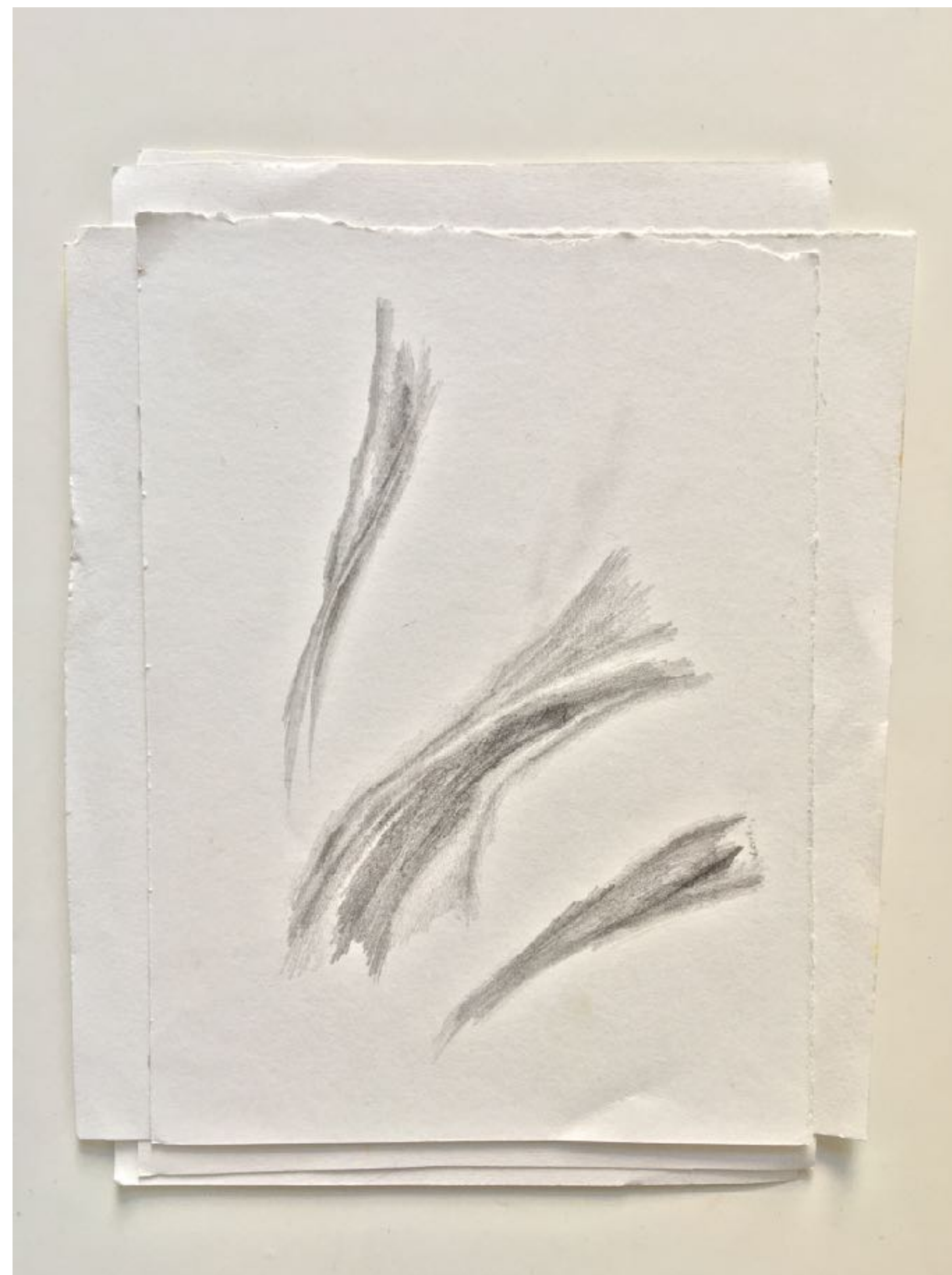
Pintura 3 (inverso) é o último ensaio sobre os trabalhos. Cito *Mark Rothko*, sobre como a mancha ocupa com drama, pela cor e em camadas, a pintura. Associo-a ausência, quando encontro essa característica nos escritos de *Gérard Wajcman* sobre *O Quadro Negro*, de *Kazimir Malevich*. O capítulo resume de forma mais clara como as questões se entrelaçam, por isso completa o texto. Ajusta o sensível ao teórico.

Em conclusão, a pesquisa é fundamentada e produzida sobre intervalos entre ação e memória. Percorre narrativas sensíveis, e abstratas, dedicando-se a iluminar espaços incógnitos. Pensada para ser exposta, se chama *Veladuras*, porque seu núcleo é a transparência e olhar.

No capítulo *Considerações Finais; Um outro eu mesmo* três subdivisões explicam o projeto: a primeira *Ensaio Poéticos - Uma nota acerca da escrita* elucida o modo desorganizado de colocar as ideias no texto, porque mistura-se os processos e a temática. A segunda *Um conjunto de pinturas como tragédia* nota que os trabalhos pictóricos são um projeto expositivo e como tal propõe indagar, levemente e sem comprometimento, os limites da arte contemporânea, no que diz respeito a percepção face a superfície e seus discursos. A pintura e o desenho no ambiente, e o que isso pode suscitar no corpo. E a terceira divisão trata-se de um epílogo sobre o que, ao fim, foi feito em *Veladuras*.



DESENHO DE EXERCÍCIO, 2022 | 21x18 cm, grafite sobre pedaço de papel



DESENHO DE EXERCÍCIO, 2022 | 21x18 cm, grafite sobre pedaço de papel



Na imagem: vento soprando cortina em uma igreja. No dia 4 de outubro de 2021. Apple iphone 6s, Rear Camera — 29 mm *f*2.2 em Rio de Janeiro.

Memória

A primeira coisa que é relevante para o processo de escrita sobre este conjunto de trabalhos é que a sua produção opera através da matéria da memória. Isso significa dizer que, em todos os estágios poéticos da pesquisa, houveram exercícios conduzidos por desenhos do passado, imagens, fotografias, vídeos, palavras e sensações.

Pela conjuntura pandêmica dos últimos dois anos, o isolamento social impôs uma distância física às relações humanas, as quais sempre utilizei como conteúdo para pensar desenhos e pinturas. Por esse motivo, o interesse nas coisas próprias da memória e da fantasia e o desenvolvimento dessa temática se intensificam no processo poético.

Em 2019, realizei duas exposições individuais: a primeira do projeto *As Coisas Suspensas*, e a segunda do projeto *Filhas do atrito*. Ao me reencontrar com a pesquisa em poéticas visuais neste mestrado, iniciado em 2020 (e logo no ano seguinte às duas exposições), deparo com um impasse: a minha própria linha poética havia se dividido em duas.

No projeto de pintura *As Coisas Suspensas* desenvolvi um pensamento mais conceitual em que minha relação com os trabalhos é mais distante. As ideias são executadas sem tanto esforço sobre a tela, que está receptiva e confortável para pensamentos prontos. O conjunto de trabalhos tinha como núcleo a fantasia, a suspensão e o flutuar de seus elementos (forma, cores, linhas). O espaço expositivo era constituído por pinturas que o tornavam uma experiência encenada, quase como uma coisa áurea, celestial. Tratava-se sobre a ambição de forjar sensações relacionadas ao que Eros e Psique providenciaram ao imaginário: exuberância, fantasia e suspensão.

No mesmo mês de abertura desta mostra — em outubro de 2019, mais especificamente —, concluiria, na *Residência Artística Linha*, uma outra pesquisa. O produto final também era uma exposição individual; duraria apenas um mês na galeria temporária dentro do prédio onde trabalhávamos, eu e os outros residentes. Depois da produção das pinturas do projeto *As Coisas Suspensas*, o que se passava no ateliê eram desenhos vagos e aleatórios, fruto

inevitável de um bloqueio e de uma recusa associada à produção anterior.

Dado contexto, em certo caótico, surgem, muito mais por prazos e datas, desenhos quase inconscientes. Eram feitos sob diversos tipos de pedaços de papéis e cadernos, nos quais passei a fazer rasuras de fragmentos de sensações físicas que guardara na memória, ou na memória de meu corpo. As palavras também se manifestavam, apesar de reconhecer a relação conturbada com elas. Isso se materializava em informações fantasmagóricas e, assim, saíam grafismos orgânicos e gestuais por sob os papéis.

Prossigo trabalhando em um desenho que são manchas de um vermelho denso, em tinta a óleo dissolvida em terebintina, sob um papel de 210x165 centímetros. Era um impulso de transparência e foi a primeira vez que trabalhei a estrutura e a forma dissociadas da linha. Um choque, um susto, um momento de rompimento na produção. Noto que a tinta a óleo, quando encontra o papel junto à terebintina, é absorvida e vira imediatamente um tipo de pó. O que garante à qualidade da cor um aveludado, de modo que o percebi muito sedutor aos olhos. Esse momento teve relevância para a realização da série dessa dissertação. Finalmente, feitos estes desenhos, apresentei-os na exposição da residência, a qual chamaria de *Filhas do Atrito*.

Esta breve introdução sobre o andamento da pesquisa serve para melhor explicar o motivo e a necessidade que levaram a produzir o que produzi e por que o fiz da maneira que o fiz. Limitada entre estas duas situações: a primeira, de uma pintura encenada, dramática e melancólica, e a segunda, de desenhos ligados ao corpo, ao olho e a matéria. Para mim, as duas circunstâncias eram imiscíveis, em nenhuma condição existiriam em um mesmo trabalho. Parecia que havia, por fim, separado o desenho da pintura, apesar de ambos serem pictóricos, e ainda articularem a cor e a tinta.

Com o isolamento social, passei a viver na casa de meus pais no interior do Rio Grande do Sul, longe de amigos e colegas. Longe da universidade, que depois foi mediada pelas redes sociais e salas de aula virtuais. Longe do ateliê. Sempre utilizei memória para pintar e desenhar, mesmo antes da pandemia. A diferença é que, durante este período, a memória crescentemente parecia ser o que nos restava, já que não se sabia nada sobre o desenrolar dos incidentes.

Cada vez menos as lembranças dos sentimentos de outrora perduravam por consequência da passagem do tempo. Lição da saudade, da solidão, da confusão em que as pessoas, e eu mesma, viviam todo dia. No entanto, sonhos de sensações não cessaram e continuei a anotar em pedaços de papel que encontrei guardados.

Mantínhamos ligações periódicas nas salas virtuais — amigos, família, colegas, professores, as pessoas que faziam *lives*, aqueles que davam notícias. Então, passei a perguntar, arbitrariamente, como era a matéria de suas memórias de toque, ou seja, como lembravam de ser encostadas e de encostar. Esse assunto já vinha rondando o ateliê desde que li, em 2018, *Mirror Touch Synesthesia: Threshold of empathy with art*, um livro organizado pela artista britânica Daria Martin, uma referência recorrente.

O livro dialoga com o interesse em pensar a imagem não somente como repositório subjetivo, mas também como objeto para a intersubjetividade. O antropólogo Thomas J. Csordas, em colaboração com a artista Trisha Donnelly, exibe em um texto (dentro da seleção de Martin), aliado a fenomenologia da percepção, as possibilidades de pensar a imagem dessa maneira. Retomando, assim, Maurice Merleau-Ponty acerca da pintura como *logos* do mundo estético, como unidade indivisível do corpo e das coisas, algo que desconhece a ruptura entre sujeito e objeto.

As respostas das pessoas com quem conversei sobre os toques, não eram mais nem menos conclusivas. Ou seja: o processo de tradução que buscava naquele momento acabou se revelando irrealizável. Porque, para traduzir em imagem uma memória de sensação física, e portanto de um corpo, só seria possível fazê-lo através do meu próprio.

Neste momento, volto ao problema do corpo na pesquisa e, por consequência, no que vem a ser seu discurso. Sempre reconheci o corpo do outro como ponto inicial da percepção dos trabalhos, e não admitia o meu como a sua origem. Custei a compreender a precisão de utilizá-lo como algo presente no discurso sobre a poética.

Pensei, então, meu corpo por meio do toque e através da mancha. Utilizei memória tátil para construir pequenas constelações de manchas em tinta a óleo



DE FILHAS DO ATRITO - MANCHA N 1, 2019 | 210x165 cm, óleo sobre papel

com tons dissolvidos. Organizei-as uma em relação à outra pintando por camadas e fiz 80 desenhos. Acabou por ser uma investigação concentrada na minha pele, na luz que incide sobre ela, como se de dentro do corpo eu pudesse ver o toque, ou a imagem de quando fechamos os olhos contra os raios de sol.

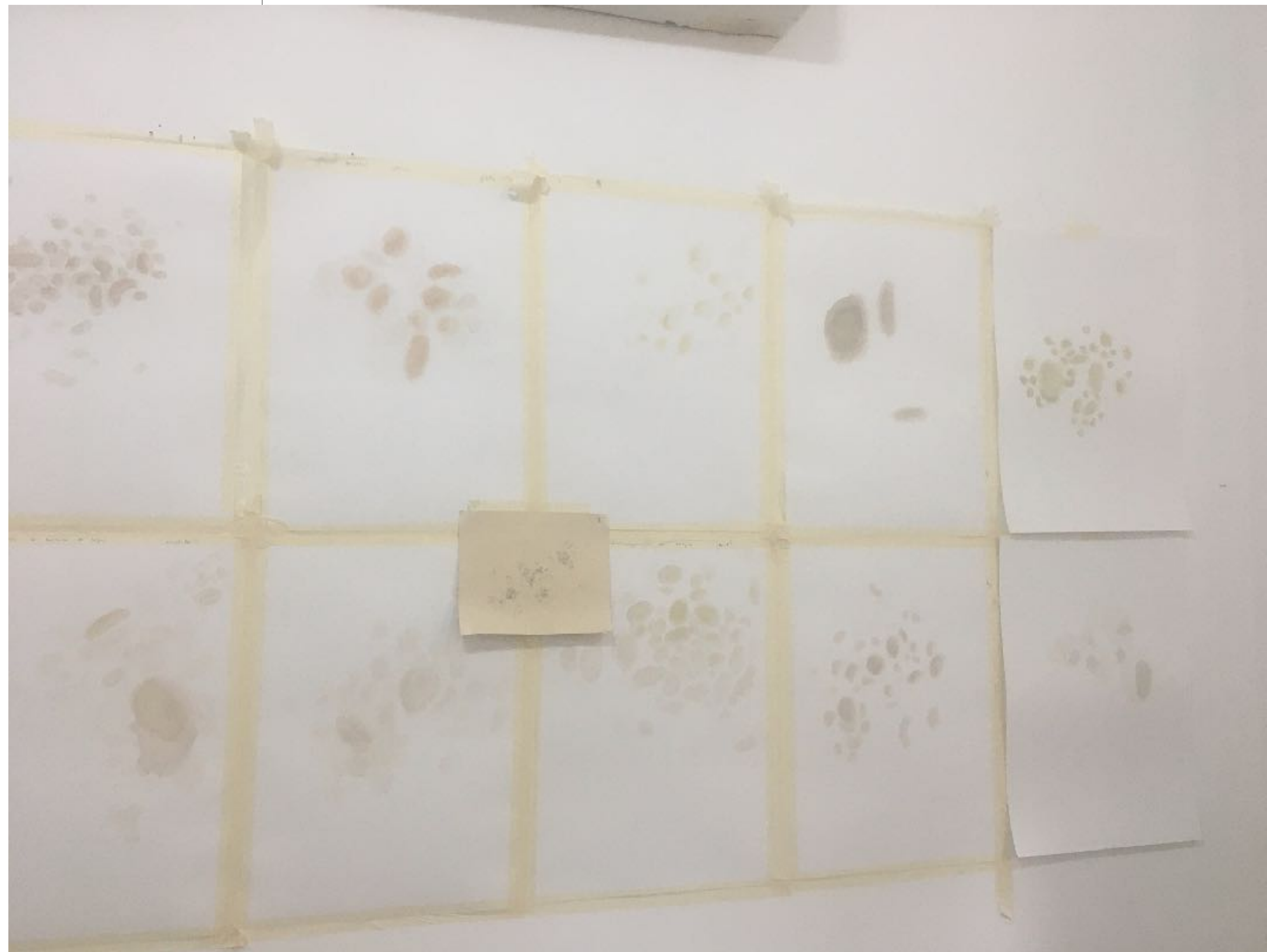
Oitenta desenhos em que procurei acessar a memória e a frequência, através da imagem de uma membrana. Tal como as manchas fossem a própria pele. Gradações de força e de repetição. Este trabalho era uma tomada de decisão, ou um primeiro entendimento acerca do que viria a ser uma das necessidades de pesquisa: a transparência. As dúvidas relacionavam-se à pesquisa *Filhas do Atrito*, em que as investigações partiam também deste lugar do sonho e do corpo.



DESENHO DE MANCHAS TRANSPARENTES, 2020 | 42x28 cm, óleo sobre pedaço de papel



DESENHO DE MANCHAS TRANSPARENTES, 2020 | 42x28 cm, óleo sobre pedaço de papel







Na imagem: sol se pondo na janela onde está apoiado um rolo de papel. No dia 19 de abril de 2022. Apple iphone 6s, Rear Camera — 29 mm $f2.2$ em Porto Alegre.

Cúspides

Depois de quase um ano, retomo o ateliê.

Dentro dos estudos em desenho surgem os mapas de sentidos, como espécies de conjuntos sensoriais. A partir do pensamento das manchas e toque, explorei mais profundamente as possíveis traduções e a ficção dos impulsos nervosos do corpo e mente, em como guardamos uma memória, também inconscientemente. Agora, busco compreender as maneiras como ela se transforma.

Considerarei, portanto, em como somos capazes de ficcionalizar as coisas que nos acontecem. Projetamos sobre elas novos significados particulares que, diretamente, relacionam-se com o que somos, ou com o que estamos vivendo e sendo em momentos específicos. Os mapas são como espaços - lugares. Existem entre o vivido, o corpo, e os ecos e as distorções dessas vivências. Assim, cada elemento sígnico — formas, linhas, rasuras, espaços — faz parte de algo como uma estrutura do sentido. O que persigo é pensar maneiras plásticas de fazer presente algo essencialmente ligado à qualidade humana do sentir e aos seus processos psíquicos de transfiguração e criação.

Nos mapas, as linhas podem ser tanto duras e rápidas, ou menos duras e flutuantes. Há uma quantidade de camadas transparentes (névoas) que cobrem as formas, mas que são cortadas por linhas. Existem ali pequenos conjuntos, pequenas conjunções de formas que se aglomeram com linhas em camadas desordenadas. Talvez operem na ambiguidade das suas próprias leis, talvez sejam fluxos. Mas, me ocorre que são um tanto estáticas em certos momentos.

Lacan diz que “isso a que o artista nos dá acesso, é o lugar do que não poderia ser visto” (LACAN, 1961. p. 184). Dessa forma, é possível que as investigações plásticas estejam obstinadas a explorar, quase em uma prática arqueológica, como é o lugar do que não pode ser visto, como é o imaginário.

Cortaderia Selloana é o nome daquela planta com enormes plumas. Cada uma de suas finíssimas penugens são levadas pelo vento do que chamaria de um



CÚSPIDES, 2021 | 183x150 cm, Óleo, carvão mineral e grafite sobre papel



Vista do ateliê 3

modo agressivo — porque qualquer coisa que as atinge parece chegar para levá-las para sempre de onde estão. Uma vez fiz um vídeo em uma praia de uma concha pequena colorida. Estava presa (ou talvez prendesse a areia) em um montinho minúsculo. As praias de Santa Catarina em janeiro são assoladas por rajadas de vento. Era um dia desses, e a conchinha quebrada segurava seu montinho de areia enquanto os demais grãos voavam em uma velocidade desordenada à sua volta. A sua resistência era sobre o que era o vídeo.

Esses dois acontecimentos narrados acima são fundamentais porque os desenhos e pinturas surgem deste devaneio sensorial, surreal de imagens e vivências espalhadas pelo tempo. Coleciono as imagens em fotografias, em vídeos, publico nas redes sociais e, depois, levo o que insiste e ressoa para novas formas de arquivamento. O que quero dizer é que, além da experiência em si com esse vento existe o vento que movimenta as estruturas da memória. Que suspende as coisas e as faz agitar, gingar por este espaço incógnito, elaborado, encenado. Esse movimento se torna o personagem de uma cena que resolvo construir com linha, mancha e forma.

O desenho, logo, é uma teatralização da fantasia que criei a partir da percepção das coisas e do mundo. E é, também, ao mesmo tempo, um novo espaço que passa a existir para que, a partir destas linhas, manchas e formas, outro alguém perceba e elabore devaneios.

“Cena nenhuma tem sentido, nenhuma avança para um esclarecimento ou uma transformação. A cena não é prática ou dialética; ela é luxuosa, ociosa: tão inconsequente quanto um orgasmo perverso: ela não marca, não suja. Paradoxo: em Sade, a violência também não marca: o corpo é restaurado instantaneamente.” (BARTHES, 1977, p. 74)

Comecei construindo pelo papel manchas de toque, as cores dérmicas (com a cor da minha pele); fui com muita lentidão forjando algum tipo possível de ordem estrutural das coisas. Esse processo logo se dissolveu e deu espaço ao frenesi de linhas. A cada nova inserção da força sobre o carvão mineral no papel instituíam-se ritmos. Então, camadas de tinta branca dissolvida em terebintina produziram transparências em um espaço, com apagamentos mal feitos e coisas mal esquecidas. Depois, as linhas iam confundindo os caminhos por onde os olhos gostariam muito de continuar. Linhas de frente, linhas que são pontos.

Linhas duras, feitas de preto. Caindo, subindo. E aí, enfim, a cor, que corta liricamente as membranas das formas. Um vermelho do mais profundo. Pedacos de vermelho que instituem uma estrutura de soluços, sustos. Explosões cítricas e agudas. Cúspides.¹

Cy Twombly foi o artista que causou esta suspensão, ou esta incógnita do que é o instante de ver, estar ou ser afetado por uma imagem em um espaço. Tendo bebido de Poussin e da mitologia grega, do drama e da poesia, suas pinturas são algo de muito próximo com a essência do que é fazer e fazer ser vista uma sensação ou um sentimento por através de uma pintura ou um desenho.

Quando escrevo acerca de um acontecimento ou fato que contribuiu para os conjuntos de memórias que causam um trabalho, lembro de seus *Poemas ao Mar, 1959*, que são a comunhão entre o momento vivido, sua memória, sua expressão cênica subjetiva e, ainda, sua tradução ou transfiguração em uma linha. Tal linha que absorve e contém todas essas coisas em um presente, uma imagem. Como escreve Heiner Bastian, em um breve texto:

“ [as pinturas] elas são a memória, o recolhimento subjetivo do que foi visto. Mas, finalmente, elas não nos dizem como alguma coisa poderia ter sido. Em algum lugar sem proporções - seu lugar de origem - com transições flutuantes entre memórias e projeções, entre o intelecto e o alerta da mão, elas assumem sua própria realidade. Não há axiomas ou metafísicas que nos deixem para trás do irreconhecível espaço dessa fisionomia, porque suas palavras escritas desapareceram. A leveza, a matéria transparente em uma só imagem de reflexo apolonica, não mais que um eco.” (BASTIEN, 1989. In: STILES, SELZ, 2012, p. 36)²

Aquiles enlutado pela morte de pátroclo, 1962, exprime o sofrimento profundo, interno e dilacerante de Aquiles ao se confrontar com a realidade da morte de Pátrolo. Na mitologia grega, Pátroclo ou Pátroklos (em grego: Πάτροκλος, "glória do pai") é um dos personagens centrais da Ilíada, era filho de Menécio e amigo de infância, companheiro de guerra próximo e amante especulado de Aquiles.

1. Cúspides: Extremidade aguda e alongada de alguma coisa. O ponto mais elevado de algo; ápice, apogeu, culminância, píncaro. Ponto de uma curva contínua em que o vetor tangente inverte o seu sentido; ponto cuspidal, ponto de reversão. (Dicionário da Língua Portuguesa Michaelis)

2. Em tradução livre. Segue o original: “...they are the memory, the subjective recollection of what was seen. But finally they do not tell us how something could have been. In a deep space without degrees - the place of their origin - with flowing transitions between memory and projection, between the intellect and sirens of the hand, they assume their own reality. No methaphysics and axiomatics lead us behind the unrecognizable space of this physiognomy, because its written words have disappeared. The lightness, the transparent materiality in only apollonic image of reflection, no more than an echo.” (BASTIEN, 1989. In: STILES; SELZ, 2012. p. 36)

Cy Twombly, em seus gestos — ou, como categoriza Brice Marden, em suas marcas —, retoma a temática na pintura no pós-expressionismo abstrato americano. Mas não só: ele também resgata uma certa autoria e presença do artista como articulador entre a matéria, o tema e a memória. Por isso, sua obra é tão marcante para mim. Existem, nas imagens, nas marcas, múltiplas camadas e densidades de sentido.

Na ocasião da abertura de uma retrospectiva de Cy Twombly em uma conversa no MoMA, na presença de ninguém menos que Richard Serra, Francesco Clemente, Julian Schnabel e Kirk Varnedoe, Marden ainda nota que

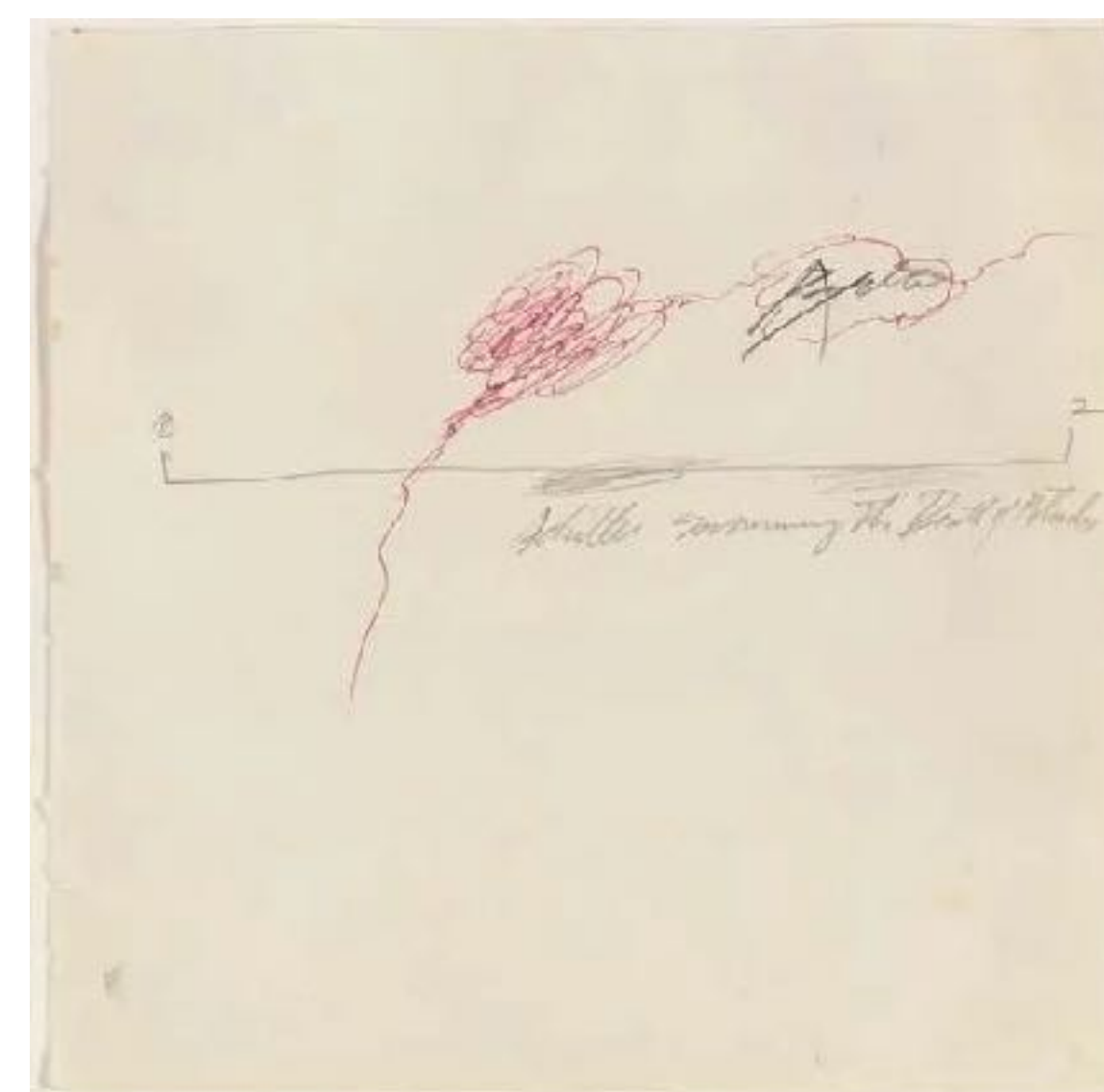
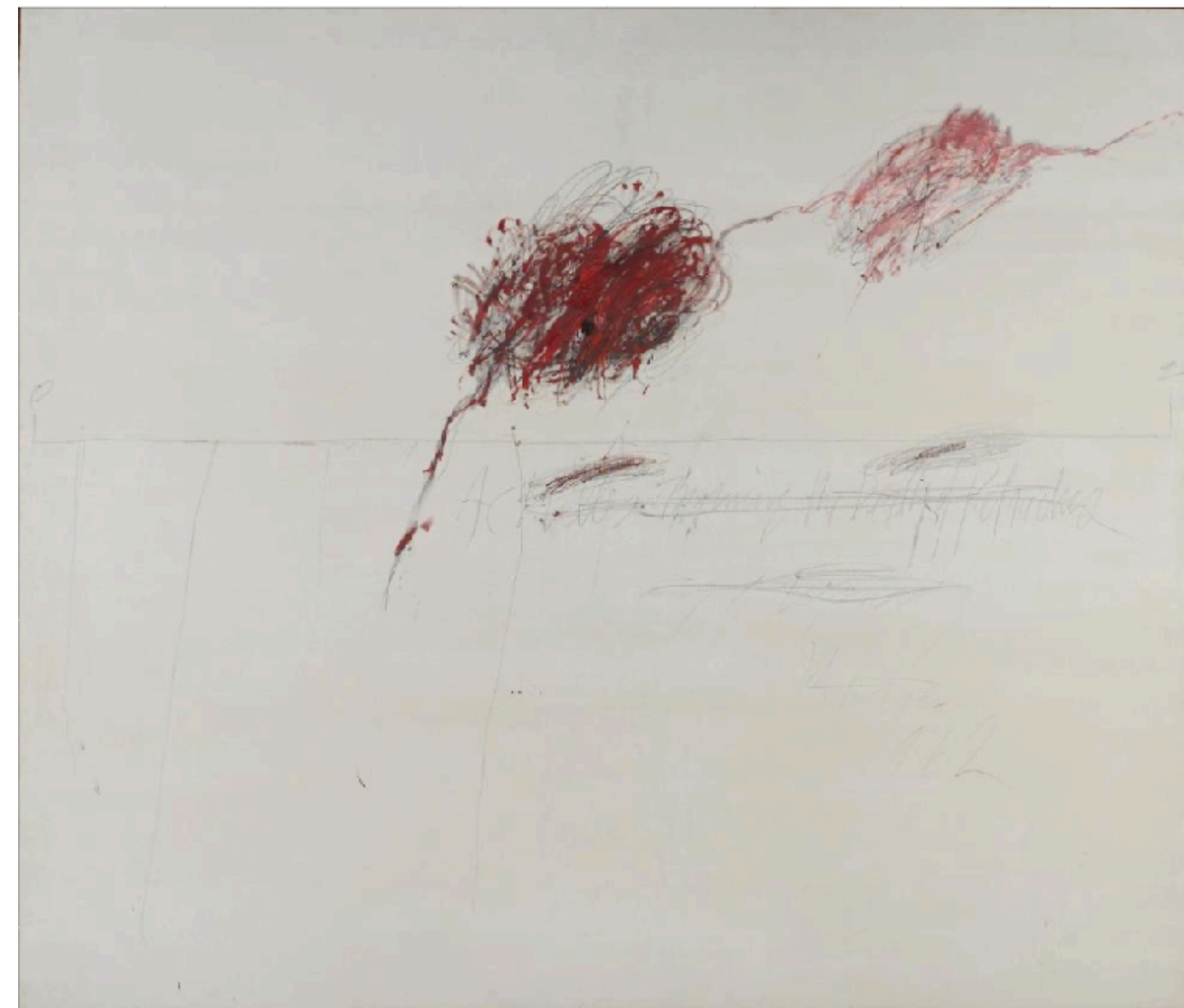
“Eu também acho que muito, na verdade, está sendo prendido pela tela branca. E assim, você tem estas marcas sendo feitas como se estivessem cobertas por um véu, vidradas. A tela se torna um vidro, sabe, para todos estes significantes e estes eventos.” (MARDEN, 1995, p. 172)³

Propondo, portanto, que o que é a cola, o que junta todas estas experiências, sensações, tempos e matérias é a própria superfície, a tela — que se torna uma espécie de vidro. A superfície e as coisas nela são sobreposições de camadas do que poderíamos chamar de vernizes de sentidos.

Ademais, trago uma última, porém não menos importante, questão que estabelece um diálogo no que diz respeito a esta comunhão entre temática, experiência e superfície. Twombly, primeiro esboça o gesto da pintura *Aquiles enlutado pela morte de Patrolo*, 1962, em um desenho e, com isso, arquiteta sua pincelada e mede os espaços em branco. A pintura final é dotada de uma gestualidade expressiva que poderia, inclusive, evidenciar uma atitude, um movimento impulsivo, da parte do artista em relação à construção estrutural do trabalho. Mas o desenho, como ensaio do gesto que existe na pintura, mostra que o que ocorre é sua encenação na pincelada, da caneta para a tinta. E esse é um fato considerável.

Processualmente, o gesto principal da pintura é fundamentado em uma ação expressiva anterior a ele. Tal dado sobre o processo de Cy Twombly é significativo, uma vez que percebo como, também no meu processo, uma linha é

3. Em tradução livre. Segue o original: “I also find that a lot is really being held together by the blank canvas. And so, you have these markings being as if covered by a veil, glazed. The canvas becomes a glaze, you know, for all these significantes and these events.” (MARDEN, 1995, p. 172).



Nas imagens: acima: Aquiles enlutado pela morte de pátroclo, 1962
óleo e carvão mineral sobre tela, 259 x 302 cm.
Coleção do Museu Centre Pompidou. Imagem: Museu Centre Pompidou.

abaixo: estudo em desenho, 1962
caneta sobre papel, 24.1 x 24.1 cm
Imagem: Barbara Gladstone Gallery

arquitetada no desenho. O traço se fundamenta em determinados sentidos e memórias que quero exprimir, ou articular, aparados a cor e a forma.

Aquiles enlutado pela morte de Patrolo, 1962, é uma pintura cuja complexidade e sensibilidade desmontam o tempo e o espaço. De alguma forma, ela atravessa o corpo, quase como um rasgo. Pinceladas vermelhas misturadas a palavras e riscos sob uma tela lavada de camadas de um branco difuso.

detalhe: CÚSPIDES, 2021 | 183x150 cm, Óleo, carvão mineral e grafite sobre papel





SEM TÍTULO, 2021 | 183x150 cm, Óleo, carvão mineral e grafite sobre papel





Na imagem: homem segurando fios que saem de um buraco em um asfalto. No dia 18 de outubro de 2021. Apple iphone 6s, Rear Camera — 29 mm *f*2.2 em Porto Alegre.

Desenhos pretos - Sem título (núcleo) 1, 2 e 3

Logo depois de *Cúspides*, fiz mais um trabalho que começou com a mesma ideia: *Sem Título, 2021*. Porém, não consegui elaborar novamente o estado de perplexidade e de liberdade dos mesmos elementos que havia utilizado no anterior. O ritmo e a combinação das coisas haviam se dispersado, como se os tivesse esquecido. Agora, além de insistir em negar a cor — e, portanto, a pintura —, não percebia o sentido na cena. Passei a não enxergar através das linhas nos meus desenhos. Por vários dias estava longe de cada um deles, esvaindo, cada vez mais, no branco leitoso do papel e da tela.

Distanciei-me das experiências sensoriais e das memórias. Suspeito que tenha estado inclusive fora de meu próprio corpo por um certo período. O tempo e os dramas que estão presentes no processo de ateliê estão relacionadas com os objetos de investigação na pesquisa, fazem parte do que é a teia sensível das pinturas e dos desenhos. Os trabalhos vêm de uma prática cotidiana e estão submetidos às variações do sujeito que os faz. Por isso, comportam um romantismo niilista. Sobretudo, mantive a prática diária de ler pela manhã, caminhar até o ateliê, desenhar e voltar caminhando, esperando que algo me arrastasse para fora da inércia. Uma pilha de folhas A1 com apenas rabiscos se amontoavam no ateliê.

Se aprende a desenhar rabiscando aleatoriamente em um papel, até que apareça uma imagem. Minha analista fala o mesmo sobre o processo psicanalítico. Do emaranhado de palavras, um ato falho assusta e alerta o inconsciente. Já ao discutir sobre essas coisas em uma sala de aula virtual com colegas, enquanto observávamos os recentes desenhos de Richard Serra, notei a aspereza, a qualidade aveludada do pigmento no papel. Percebi como este era um dado para o artista, já que suas esculturas de metal eram envolvidas por uma espécie de pó denso e aveludado que informam a passagem do tempo extenso.

No ateliê, ao entrelaçar as referências e os diálogos, o que me retirou da imobilidade foi a conexão com a imagem de um material. Sua tomada do espaço no contrafluxo das outras formas e dos outros materiais da cidade, ou o contraste

entre o brilho dos prédios espelhados e do denso fosco metal das esculturas. E foi essa ideia que formou a necessidade, tão simples, de estudar uma matéria fosca, aveludada e densa. O que não reluz, o que não brilha. O que retém e o que guarda. A matéria seca preta que seduz o olho e não o reflete, mas o atrai para dentro de si.

Existem dimensões oníricas na pesquisa. Desenho muito sobre imagens coloridas e sensoriais, também, memórias abstratas. No mesmo período em que estudei e vi os desenhos de Richard Serra, sonho estar dentro de uma massa densa e preta que engolia-se a si mesma e suspendia-se a si mesma em um movimento central, ora lento, ora mais rápido. Foi também quando visitei a instalação de Carmela Gross na Bienal de São Paulo. Ainda na mesma semana, concluiria a leitura de *O Peso e a Graça*, de Simone Weil.

“Se eu simplesmente soubesse desaparecer, haveria união ao amor perfeito entre Deus e a terra em que caminho, o mar que escuto...

Que importa a energia que há em mim, os dons, etc.? Sempre tenho o suficiente para desaparecer.

“A morte, mergulhando meus olhos no escuro,
Devolve à luz do dia o seu brilho mais puro....” [trecho de Fedra de Jean Racine]

Que eu desapareça, para que essas coisas que vejo se tornem - por não mais serem coisas que vejo - perfeitamente belas.

O que eu desejo não é, absolutamente, que este mundo que foi criado não seja mais sensível; mas, sim, que não seja mais para mim que ele seja sensível.

Para mim, ele não pode dizer seu segredo, que é alto demais.

Que eu parta - e o criador e a criatura trocarão seus segredos.

Ver uma paisagem como ela é quando eu não estou...

Quando estou em algum lugar, eu maculo o silêncio do céu e da terra com a minha respiração e o batimento de meu coração.” (WEIL, 2020, p. 76)

Só esse fragmento de texto é suficiente. Nada que eu, ou ninguém, escrever será tão preciso quanto isso. Simone Weil foi uma descoberta impetuosa.

Por entre os sonhos, nas noites insones, lia *O Peso e a Graça*. Existe um silêncio e algo modesto, primordial mas muito complexo sobre o que ela fala. Uma verdade máxima.

O eco da leitura está na espinha dorsal deste conjunto de trabalhos. Os escritos do livro partem de uma coletânea de cadernos em que Weil escrevia diariamente seus pensamentos. São uma experiência interior muito severa, de uma precisão que absolutamente suspendeu-me os sentidos e encorajou-me os sonhos. Girando em espiral para dentro de mim mesma, para dentro do corpo.

Produzir um conjunto de trabalhos de arte é também uma entrega de si para um outro místico. Para Simone Weil, era a Deus. Simone escreve que “Deus permite que eu exista fora dele. Resta a mim recusar essa autorização.” (WEIL, 2020, p. 74). Aqui, o eu só existe em função do outro, que é um outro divino, sublime e inatingível. E a existência do ser, e do eu, através do “Deus, que não é nada além do amor, não criou nada além do amor.” (WEIL, 2020, p. 74), interrompe um mundo criado e perfeito onde há somente Deus.

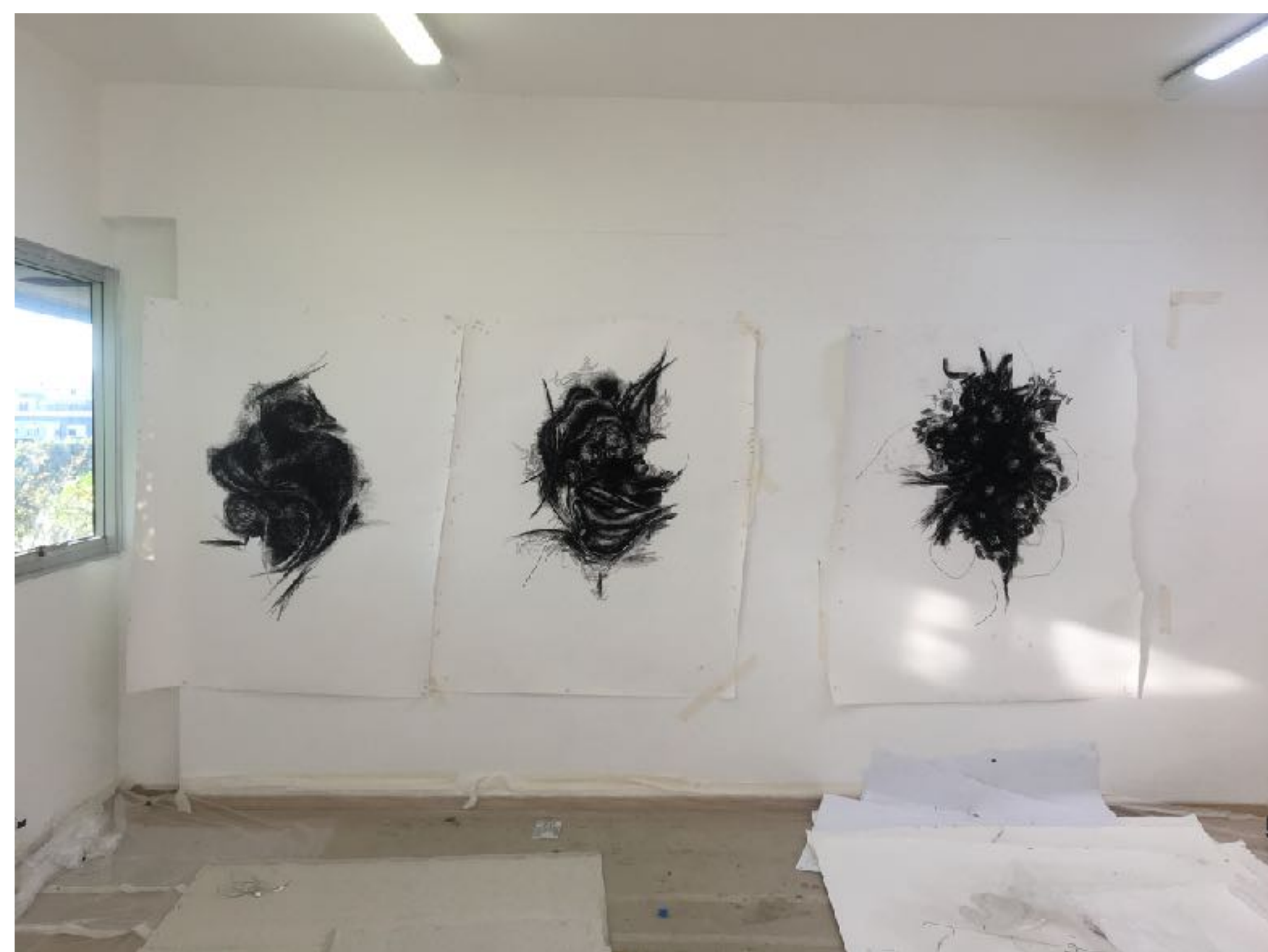
Os trabalhos são a criação de um mundo sensível que existe somente em função do desejo do outro (místico), e que depende da ausência para existir. Essa complicada e sutil ambiguidade é um nó do trabalho que me prende, ao qual consinto e que pretendo seguir trabalhando.

E em um processo profundo — no sentido de que, finalmente, concentrei completamente no trabalho —, fiz o primeiro dos três desenhos pretos. O papel deveria ser grande, o branco importa. O carvão mineral era ideal para a textura que procurava. Contra o papel, as primeiras linhas denunciavam a presença do corpo, e quanto mais o desenho se complexificava, mais procurava na memória a sensação da imagem que desejava ver. Movimentos circulares se amontoavam, se sobrepunham, formando massas de formas. Entre elas e as linhas constituem-se zonas de indefinição que são a mancha preta central.

O desenho não é só mancha: é linha também, linhas que o suspendem e lhe conferem um tipo de dinâmica autônoma em relação às partes brancas do papel. Rabiscos mais ritmados no canto superior à direita arranham o ritmo lírico da estrutura e o fazem tremer. Queria produzir uma imagem que não parecesse estar pronta e estática, mas, sim, se transformando a partir de si mesma.



Vistas do ateliê 2



Vista do ateliê 2



Dei por finalizado o primeiro desenho com uma estrutura, e, no entanto, ele era a ideia da imagem que procurava, e não a imagem em si. Os três desenhos pretos são um só pensamento, mas podem existir sozinhos, já que o elaboram de três maneiras diferentes.

O segundo exercício é diferente do primeiro. Aqui, circulava no entorno do que já tinha — no primeiro desenho —, porém com movimentos abertos, linhas ampliadas, acabamentos mais soltos. Este é mais rápido, o olho corre nas suas armações pretas. Um desenho em espiral, como o primeiro, no sentido de que vai em direção ao interno, mas, aqui, tal movimento se projeta mais ao externo. Ou seja, com curvas ritmadas, mas com alguns estouros, pulsos, que montam a imagem. Arcos esticados e linhas rompem os aveludados. É um desenho elétrico, embora um elétrico suave.

Tive que mudar de espaço de trabalho, por motivos outros. No novo lugar, um elevador todo de vidro levava ao quarto andar, em que estava uma sala/cubo branco com janelas quadradas onde o sol se punha todos os dias. Revesti o chão com plástico bolha. O ateliê é um ambiente absolutamente delirante, passa-se 12/16 horas em completa solidão com papéis e tintas.

Comecei a fazer atividades de ativação do corpo para conseguir desenhar. Também a pensar em memórias que eram referências plásticas, como a sensação de frio, força, ardência, etc. Neste momento, viria a encontrar uma série de vídeos no canal do *youtube* do *Victoria and Albert Museum* em Londres. Nos vídeos, uma equipe de *design* de som grava e filma funcionários do museu mostrando e conservando objetos do acervo. São vídeos que promovem ASMR (*Autonomous sensory meridian response*), que causa em quem assiste uma leve sensação de formigamento na parte de trás da nuca. ASMR é um tipo de parestesia ou sinestesia, uma sensação anormal que ocorre quando, por exemplo, se sente o toque na pele sem que ela tenha sido efetivamente tocada. Esses vídeos são virais e muito comuns na internet, o que pode significar que exista um apelo e um sucesso relacionado a imagens que, quando vistas, produzem falsas sensações táteis.

No seu trabalho *Sesorium Tests*, 2012, um filme em 16mm de dez minutos, a artista Daria Martin, quem mencionei anteriormente, filma pessoas com uma condição sinestésica aumentada, isto é, que espelham as sensações quando



DESENHO PRETO 1, 2022 | 150x145 cm, Carvão mineral sobre papel



veem, inconscientemente, em seus corpos. Com esse trabalho, a artista propõe um alerta em relação às nossas capacidades e limites perceptivos quando conectados com uma imagem ou um objeto artístico, tensionando as nossas relações com o desejo, com a realidade e com o que existe entre essas duas coisas.

Marilena Chauí, em sua introdução à coletânea de textos *Os Pensadores*, que trata de Maurice Merleau-Ponty, resume:

“A relação corpo-mundo é estesiológica: há a carne do corpo e a do mundo; há em cada um deles uma interioridade que se propaga para o outro numa reversibilidade permanente. “O mundo está todo dentro e eu estou todo fora.”, escreve Merleau-Ponty em *Signes*. Corpo e mundo são um campo de presença onde emergem todas as relações da vida perceptiva e do mundo sensível.” (CHAUÍ, 1984, p. XII)

Aqui está o interesse em pensar o quanto ou como determinados signos da imagem são acessados pelos sentidos, e como os repetimos, imitamos e relacionamos às nossas experiências, no inconsciente. Em *Veladuras*, este conjunto de desenhos e de pinturas, tenho por objetivo instaurar o campo de presença do qual Chauí, parafraseando Merleau-Ponty, fala. Um campo em que um sistema de imagens (signos) estão organizados de maneira que se sinta melancolia, drama; ou uma profundidade, um sonho interno. E por este motivo preciso da pintura e do desenho e da tinta a óleo com o carvão mineral.

Pretendo construir propostas para os sentidos, inventariadas em narrativas sobre as minhas próprias sensações e percepções das coisas. Estou usando meu corpo e suas ficções para fabular acerca de “Como o ‘eu penso’ poderia emigrar para fora de mim, se o outro sou eu mesmo?” (MERLEAU-PONTY, 1969. p. 67). A pesquisa se debruça sobre a ambiguidade, ou esse jogo entre o eu e o outro, sujeito e objeto, utilizando a experiência e a ficção como método.

O terceiro e último desenho preto: a imagem do sonho.

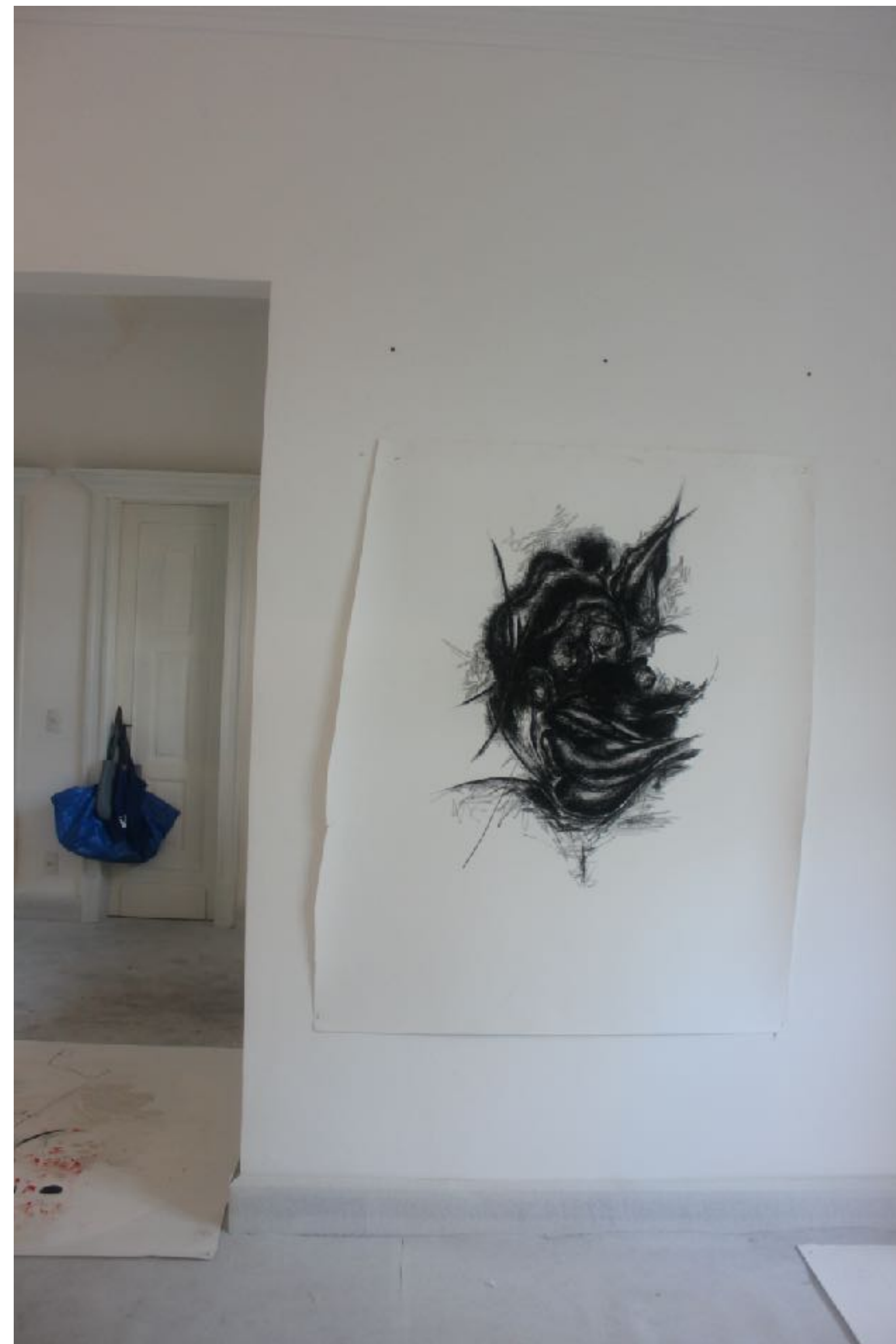
Depois de algumas semanas olhando para o papel branco, esticado na parede, todos os exercícios em desenho ao lado, e com o carvão mineral em punho, comecei a mancha pelo meio. Lentamente a fui abrindo e expandindo. Linhas foram surgindo das manchas com a memória da centralidade direta e da



Nas imagens: Stills de *Sensorium Tests*, 2012
Daria Martin
16mm, 10 min de duração
Imagens: Site da artista Daria Martin



DESENHO PRETO 2, 2022 | 150x145 cm, Carvão mineral sobre papel





suspensão. Com força repeti as mesmas ações sobre o papel. Cada vez mais interno, cada vez mais adentro. Como se estivesse manipulando uma névoa, fui puxando da mancha à forma. Algo que se engole a si, que se suspende em si, que se movimenta em torno do mesmo. Uma mancha que regra sua própria dinâmica, que se prende em sua gravidade. As linhas vinham de dentro do pó que restava dos gestos e do atrito do carvão mineral contra o papel. Ritmos cada vez mais rápidos de incisão de força entre os materiais.

O pedaço de carvão esquentou na minha mão e, quando olhei à volta, circulavam o que realmente pareciam gotículas pretas em uma névoa que se espalhava pelo ateliê. Tomei distância do papel quando a forma finalmente entrou em foco e sintonizou com a imagem que tinha vivido em meu sonho. Aconteceu a mesma perplexidade e o susto de *Filhas do Atrito*, a exposição que realizei em 2019. Não é tão frequente que isto ocorra em ateliê, este envolvimento total com os materiais. Porém, acho que todos os outros trabalhos são feitos em função de momentos assim, porque é a realização do artista.

Passei muitos dias duvidando do que estou fazendo e do que já fiz em ateliê, da qualidade daquilo ou do seu estatuto. Este tipo de trabalho que rompe, que radicaliza a própria lógica de produção, de metodologia já inventada, admite que outras dimensões — também de mim mesma, mas mais importantemente do trabalho — sejam inauguradas. Os desenhos pretos são trabalhos que contêm em si algo do que já fiz e algo novo a procurar fazer.

“Todos os movimentos naturais da alma são regidos por leis análogas às do peso material. A única exceção disso é a graça.

Devemos esperar que as coisas aconteçam sempre de acordo com o peso - a não ser que haja intervenção sobrenatural.

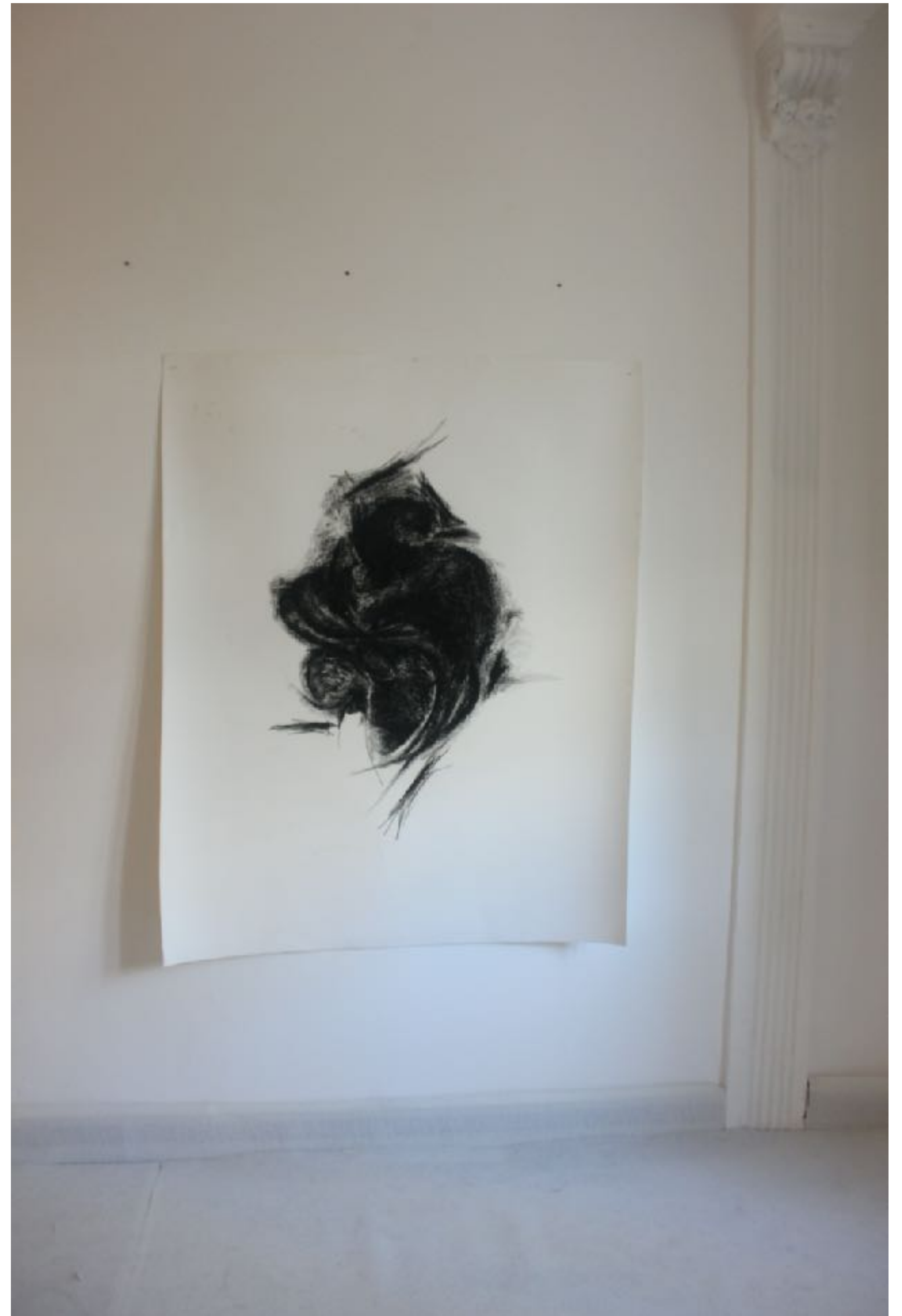
Duas forças reinam no universo: luz e peso.” (WEIL, 2020, p. 35)

Estes desenhos são a ideia de absorção da luz pela matéria preta e a suspensão do peso pela estrutura e formam três propostas para o espaço.

No entanto, não posso deixar de notar que os trabalhos e a maneira com a qual decidi escrever sobre eles abrem espaço para questionar como contraditório



DESENHO PRETO 3, 2022 | 150x145 cm, Carvão mineral sobre papel



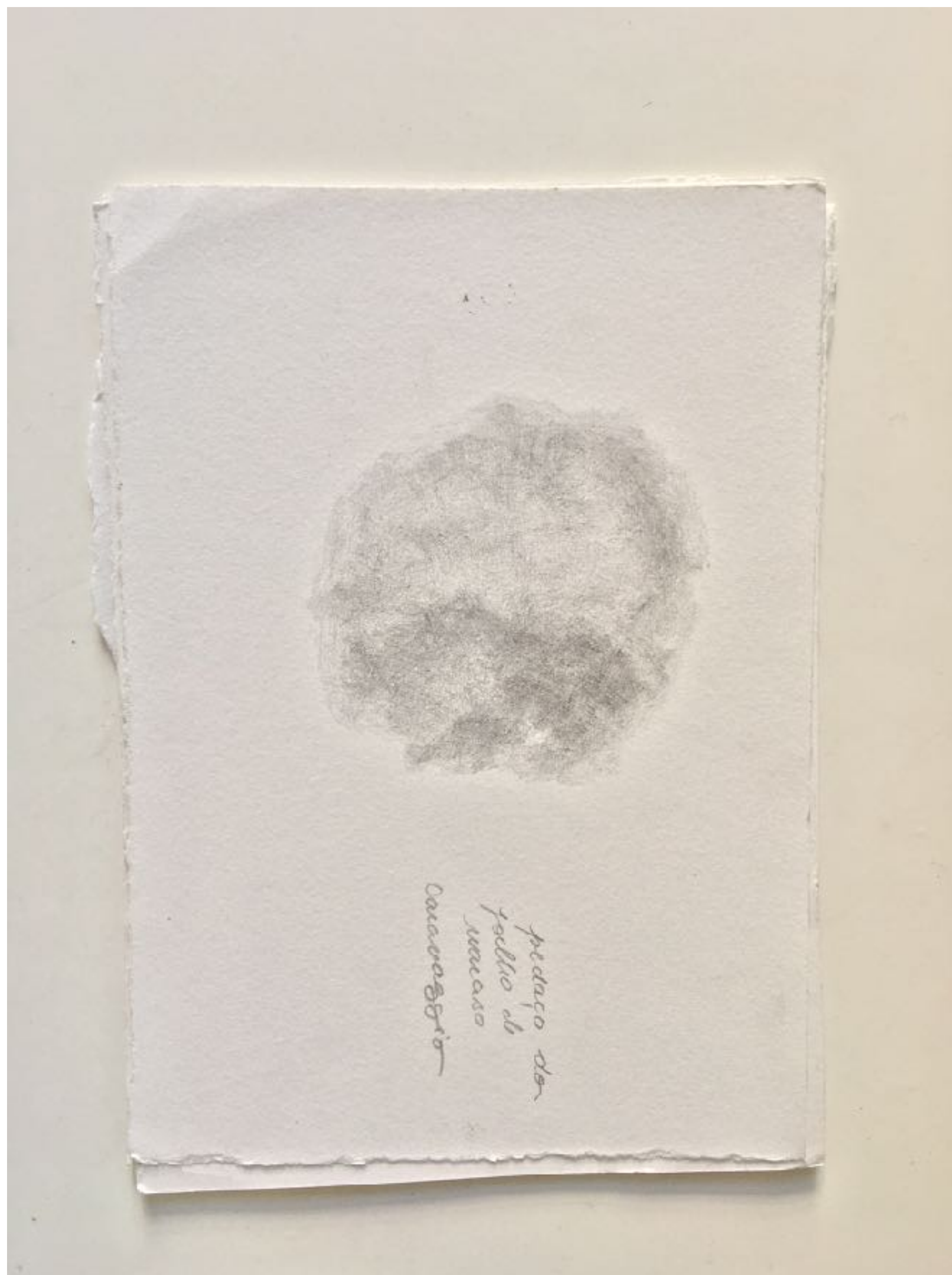
a mim mesma em relação à expressividade da linha. Se em *Cúspides*, no capítulo acima, quase retiro esta característica, aqui coloco-a como ponto indispensável.

É importante que se explore as possibilidades da contradição e da ambiguidade dentro do discurso para além da sua existência no processo e nos trabalhos finais. Isso sempre foi uma temática em pesquisa; dediquei a observar dissonâncias, atos falhos e contradições das atitudes das pessoas e das minhas. A incoerência interessa porque é nela que procuro respostas acerca do invisível e do não dito, do que está velado pelo discurso. Sendo assim, no embate e no atrito entre coisas ambíguas está a questão.

Então, pensando a respeito da diferença e dos reflexos destas duas dimensões de prática em desenho — a primeira de um desenho arquitetado, que é cena (*Cúspides*) e a segunda de um desenho expressivo, que é corpo (*Desenhos pretos*) —, retorno à pintura.







DESENHO DE EXERCÍCIO, 2022 | 21x18 cm, grafite sobre pedaço de papel

Desenhos de memória

A prática de ateliê é quase ritualística. Em muitos momentos da escrita se vê a recorrência de certos vícios ou manias relativas à isso. Os desenhos de rotina, em pedaços aleatórios de papel, nos quais penso/anoto ideias e memórias, são um exemplo.

Crescentemente, a matéria e a sensação física se tornam uma procura. As ideias principais eram transparência e luz, densidade, contraste, dramaticidade e melancolia. Algo sob o qual o olhar deleita um aveludado suave e ao mesmo tempo sombrio. Estudei Caravaggio sabendo que a pintura barroca é o lugar do drama e do olho concêntrico. Por estudar, refiro-me à sentar em frente ao computador com uma imagem em alta qualidade (encontrada em acervos digitais dos museus de arte), olhar com detalhe e paciência as pinceladas e os movimentos feitos pelo pintor e, então, anotar, desenhá-los em papéis.

Exercito pequenas cópias do movimento das pinceladas. Nesse processo, também observo a luz, a cor e a construção de camadas dessas pinturas. O que acontece é um fragmento de imagem abstrata, somente um pedaço dos elementos que constituem a imagem. Os desenhos eram feitos pela manhã ou pela noite, quando estou em casa, e nunca no ateliê. Quando lá, trabalho a memória.

Descrevo o que são exercícios para fixar a matéria e a cor na memória, as variações entre luz e linha, volume e transparência, entre outros elementos. Por conseguinte, são desenvolvidos no processo em pintura, mas começo os investigando no desenho porque, para mim, a pintura é resistente, é um embate. Pede um jogo.

Os desenhos de memória, em imagens espalhadas pelas páginas deste texto, são projetos e notas do processo. São como interpretações, variações e análises do imaginário. Por isso, além de serem estudos de Caravaggio e de outros pintores barrocos, como Rachel Ruysch, alguns são sonhos, sensações ou traduções de experiências. Não estão ligados propriamente às imagens que existem, mas sim ao corpo e à percepção das coisas. Os tipos de desenho — suas referências — se misturam, têm aparências semelhantes e não preocupo em os diferenciar.



DESENHO DE EXERCÍCIO, 2022 | 21x18 cm, grafite sobre pedaço de papel

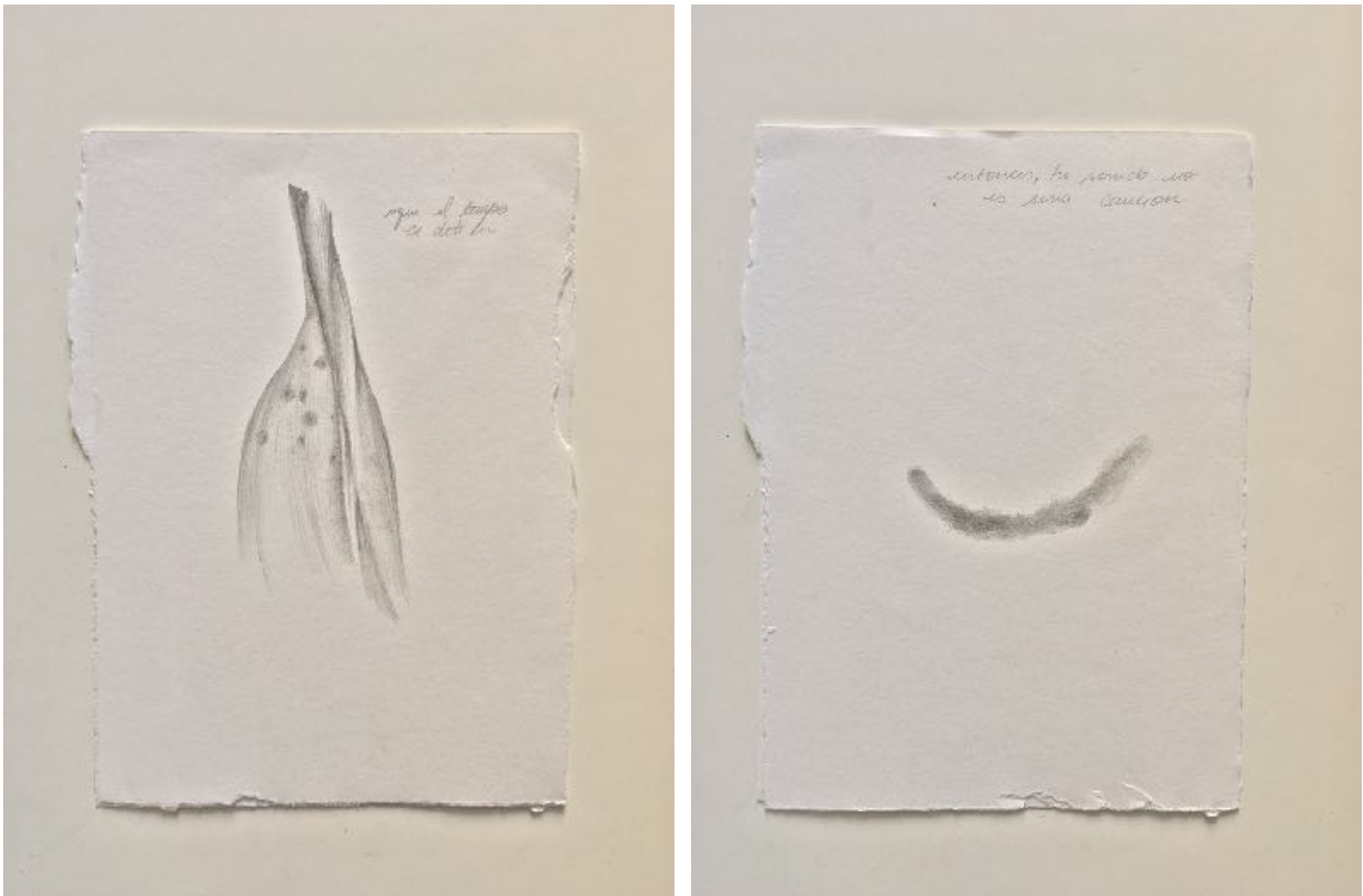


DESENHO DE EXERCÍCIO, 2022 | 21x18 cm, grafite sobre pedaço de papel





DESENHO DE EXERCÍCIO, 2022 | 21x18 cm, grafite sobre pedaço de papel



DESENHO DE EXERCÍCIO, 2022 | 21x18 cm, grafite sobre pedaço de papel



Na imagem: luzes de uma noite na cidade. No dia 13 de junho de 2022. Apple iphone 6s, Rear Camera — 29 mm *f*2.2 em Porto Alegre.

Pintura 1 (cena)

Vinha de um mergulho turvo em matérias pretas e, por isso, comecei a colecionar cores, formas, manchas e sensações. Estava interessada na melancolia e em produzir algo nebuloso e úmido.

A pintura é a transparência que existe da luz e a luz que existe da cor, com a qual conflitava. À vista disso, me aprofundei nos estudos do barroco italiano, mais importantemente em Caravaggio. A técnica pictórica característica desse período parte do escuro para o claro, ou seja, constrói-se a claridade, a luz, na tela, a partir da adição de tinta clara sob a tinta escura, intensificando contrastes. Obcecada pelo preto e adversa a qualquer outro tom, concluiria que a única alternativa seria usar um método novo: começar do escuro à luz. A veladura, procedimento em que se produz a imagem a partir de camadas transparentes de cor, começa a ter importância.

Sempre pinte camadas de tinta muito dissolvidas em terebintina, e nunca a partir do preto como fundo. Construir uma estrutura de manchas, cores e luzes utilizando o branco ou o preto são processos completamente diferentes. Através do desenvolvimento desse trabalho era como se duas coisas se unissem: a primeira da temática da melancolia e a queda para a densidade preta; e a segunda do encontro com a técnica (veladura) e os estudos em Caravaggio.

Selecionei tubos de tinta dos seguintes tons: Gris de Paine, Preto de Marte, Sombra queimada, Sombra natural, Preto de carbono, Preto, Vermelho cádmio claro, Amarelo pele e Branco de titânio. A partir dessa seleção, viria a construir as camadas de toda a pintura, exceto algumas linhas finais com laranja e Crimson puros.

Parti de pinceladas densas de uma mistura de todos os pretos sob a tela, lentamente espalhando a tinta e criando familiaridade com a matéria. Exercitei a lembrança de tons sombrios das pinturas que estudava nos desenhos de memórias. Reconfortando-me nos calores e friezas facilmente construídos com os tons suaves das tintas de sombra.

O que tinha era tão somente a familiaridade com a pesquisa cromática, o desejo de atribuir à imagem uma qualidade melancólica e a memória de ter



Print da tela do celular, na imagem: Os Músicos, 1595
Óleo sobre tela, 92,1x118,4 cm
Coleção do Metropolitan Museum of Art
Imagem: Coleção do Metropolitan Museum of Art



detalhe: PINTURA 1 (CENA), 2022 | 165x145 cm, Óleo sobre tela

fotografado luzes em movimento com o celular numa noite aleatória na cidade. O processo de pintura é muito denso, é o verdadeiro esgotamento do corpo, uma passagem em curto-circuito de sensações e sentimentos entre ele e a matéria. Dedico horas ininterruptas de expediente a fim de atingir uma determinada coerência da imagem e do conjunto de ideias que evoluem com ela.

Este trabalho não funciona como os outros do projeto: talvez ele seja uma não pintura porque acaba por ser só memória. Luc Tuymans, em um breve texto chamado *Disenchantment* — encontrado quando procurava companhia para entender porque este trabalho custava a funcionar —, escreve em relação a sua pintura *Our new quarters*, 1986:

“A imagem é impossível como não se pode lidar com ela como um indivíduo. Há uma ideia de memória que não é nem individual ou coletiva; é só uma imagem de memória, uma não-imagem. O trabalho desenvolve da ideia da perda e uma ideia de beleza... Isto é uma completa falha, completo terror.” (TUYMANS, 1991. In: STILES, SELZ, 2012, p. 314)⁴

Ao tentar impor à pintura a responsabilidade de ser memória, de ser técnica barroca, pura melancolia, perdi o sentido da imagem. Não existe nada para além dos processos técnicos de pensamento. Apliquei cor branca, àquela que mais me conformo, que é o meio pelo qual a aplicação de luz se dá na pintura. Camadas transparentes de tons (que crescentemente clareiam) formam massas de tinta como névoa, mas também como linha. A pintura brilha e se projeta. O fim desse processo são pinceladas largas e ainda transparentes, que conferem-lhe movimento.

Ou seja, este trabalho é um aglomerado aleatório de matéria — como as outras pinturas de certa maneira também; a diferença, aqui, é que isso causa um descompasso em relação ao sentido ou ao equilíbrio sensível da imagem. Talvez ela seja a impossibilidade mesma, a última coisa que existe do que não existe mais. Se Merleau-Ponty, em *A dúvida de Cézanne*, diz que

4. Em tradução livre; Segue o original: “The picture is impossible, as one cannot deal with it as an individual. There is an idea of memory that is neither individual nor collective; it’s just a picture of memory, a non-picture. The work develops the idea of loss and an idea of beauty... This is a complete failure, complete terror.” (TUYMANS, 1991. In: STILES, SELZ, 2012. p. 314)



PINTURA 1 (CENA), 2022 | 165x145 cm, Óleo sobre tela

“O pintor retoma e converte justamente em objeto visível o que sem ele permaneceria encerrado na vida separada de cada consciência: a vibração das aparências que é o berço das coisas. Para este pintor, uma única emoção é possível: o sentimento de estranheza; um único lirismo: o da existência incessantemente recomeçada.” (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 120)

então a pintura seria a vibração das aparências — daquelas escondidas e daquelas que estão expostas. Na tentativa de situá-la em um campo, em um cânone — também porque utilizo Caravaggio como referência cromática —, me afasto do poético.

Ao finalizar o projeto e pensar a escrita, cogitei mais de uma vez deixar esta parte fora. Mas percebo-a como elo estranho entre a matéria e a memória, a técnica e a teoria, o sonho e a realidade. É um dado processual, e já que este texto é uma narrativa tangente aos trabalhos pictóricos finais, acaba por ser sobre providenciar memórias, embates, da prática cotidiana.

A dúvida de Cezanne é também o incessante vazio ou estranhamento do artista em relação ao seu trabalho, ao mundo, à nomear as coisas e a si próprio. Procuro debruçar-me sobre a relação sujeito-objeto que uma pintura contém, e trago para o texto a falha, a angústia.

Quando está-se dentro da pintura, transita-se constantemente entre nós mesmos e o outro, o que significa dizer que a pintura e o pintar é um lugar, ou uma situação entre uma projeção e uma experiência. Posteriormente, em espaço expositivo, a superfície da tela espelha a mesma situação. Isso ocorre pois, a tela já tendo sido quando dentro do ateliê (com o artista), repete-se como projeção e experiência assim que alguém a encontra. Ao passo que o sujeito projeta-se a si, no momento que percebe.

Notar as dobras que uma imagem pode render quando comparada ao espaço em que esta instalada, a quem está dentro dele e, também, ao tempo - que comporta tudo isso - pode produzir um estranhamento ao artista. Confronta-se múltiplas problemáticas internas e externas àquilo. Escrever sobre isso se torna relevante, uma vez que fiz da escrita uma espécie de documento que está ligado aos problemas da prática. Procuro entretecer-los à temática e a técnica nos produtos da pesquisa, nas pinturas e desenhos bem como no texto.



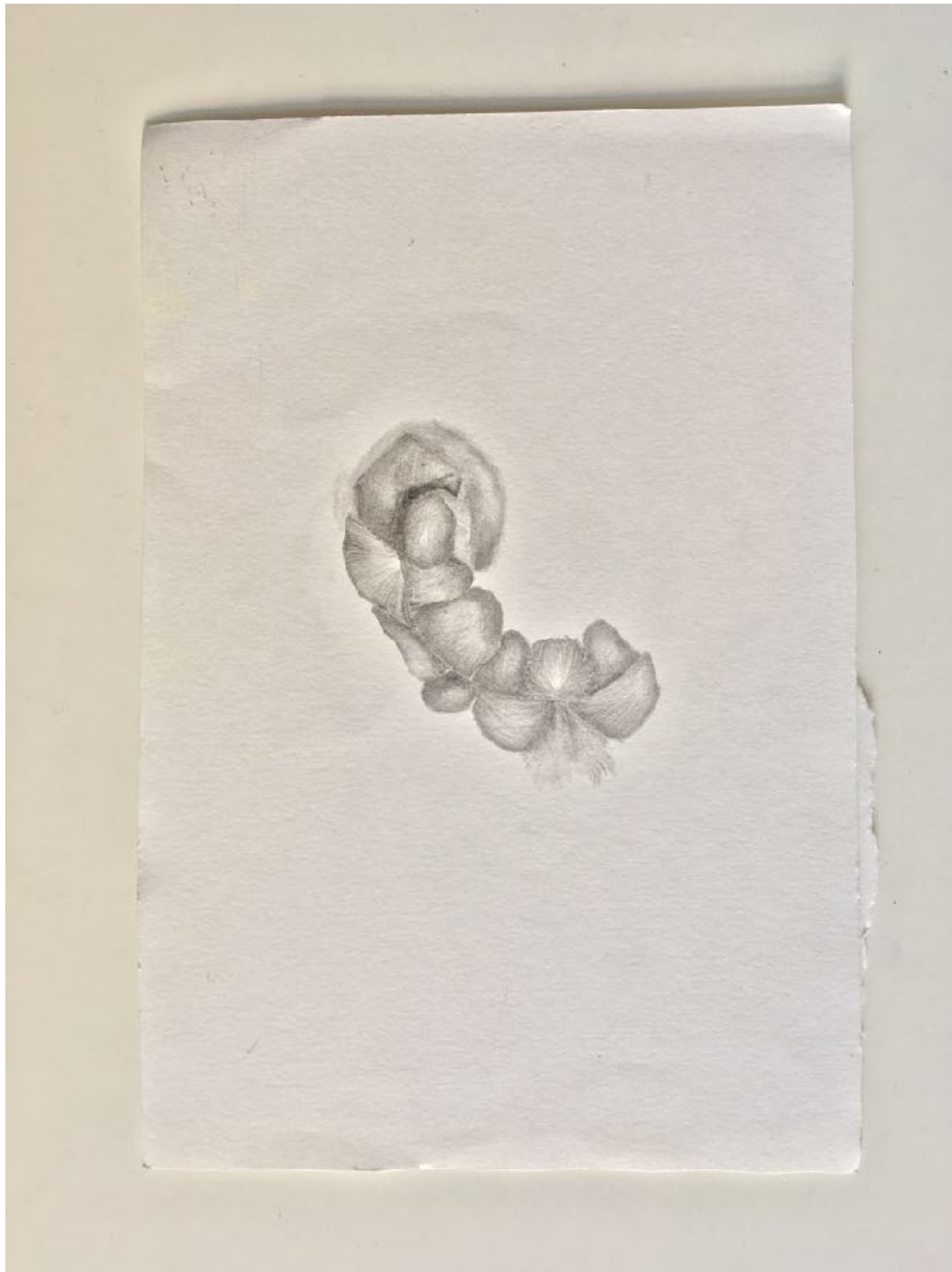
PINTURA 1 (CENA), 2022 | 165x145 cm, Óleo sobre tela



detalhe: PINTURA 1 (CENA), 2022 | 165x145 cm, Óleo sobre tela



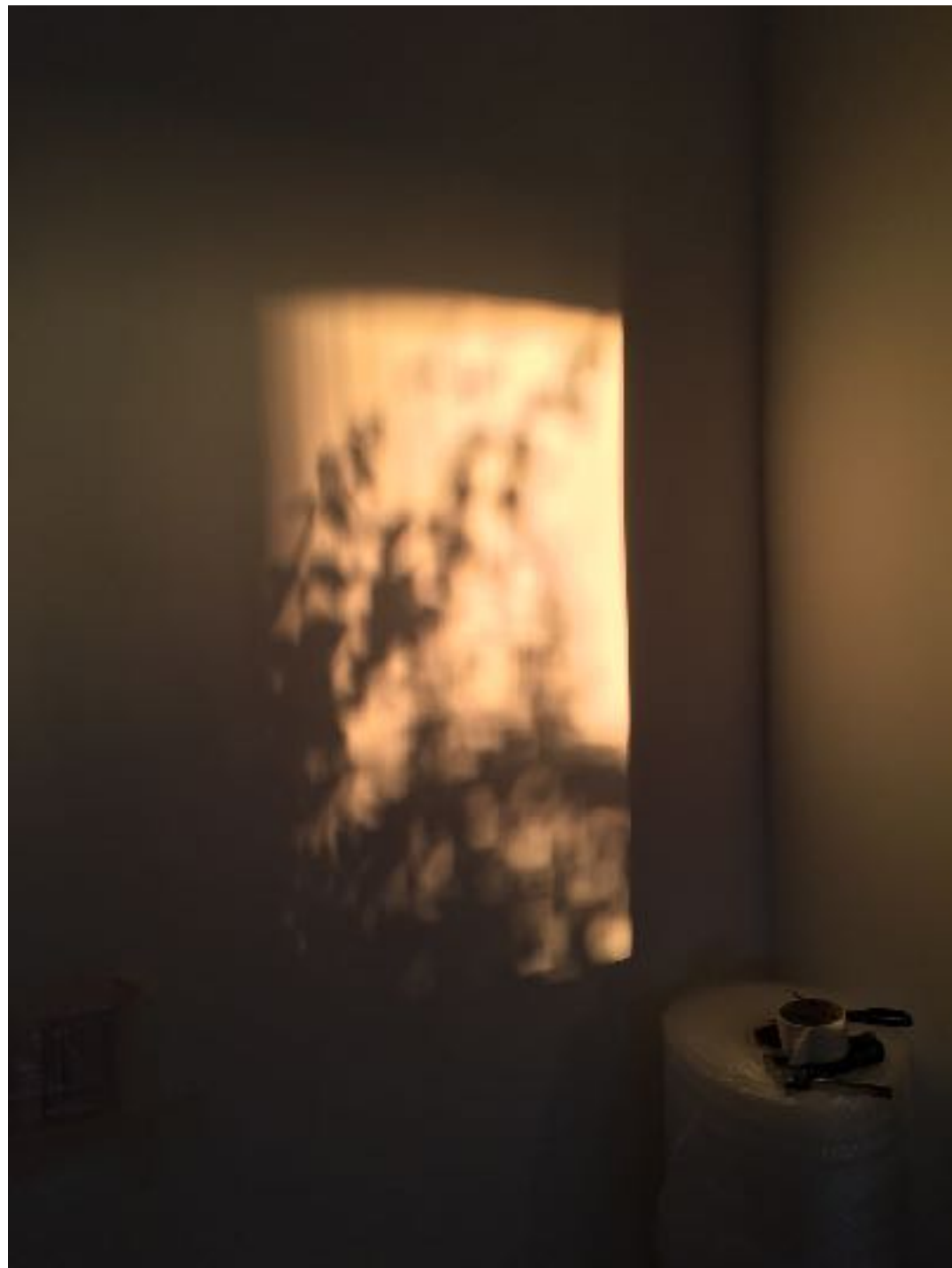
detalhe: PINTURA 1 (CENA), 2022 | 165x145 cm, Óleo sobre tela



DESENHO DE EXERCÍCIO, 2022 | 21x18 cm, grafite sobre pedaço de papel



DESENHO DE EXERCÍCIO, 2022 | 21x18 cm, grafite sobre pedaço de papel



Na imagem: reflexo do sol contra as plantas e rolo de plástico bolha. No dia 7 de fevereiro de 2022. Apple iphone 6s, Rear Camera — 29 mm f2.2 em Porto Alegre.

14 sleeping pills

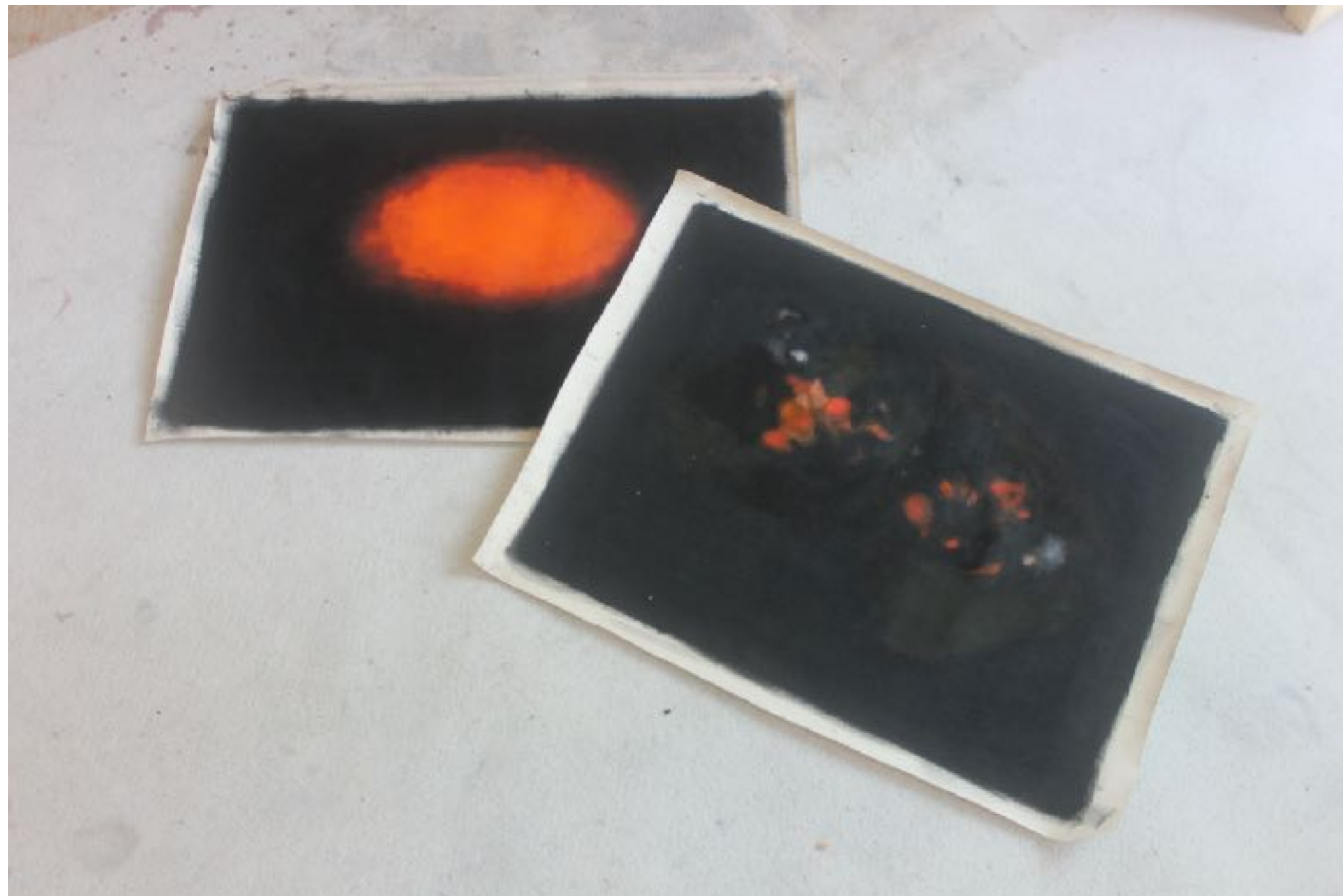
Em fevereiro de 2022, pensava em como poderia, com a pintura, criar a qualidade não brilhosa, meio áspera dos desenhos pretos. O importante era a densidade do material, não reflexiva, interna. Procurava algo com aparência crua, antiga; pensar o próprio tecido como havia também pensado o papel.

Durante a deriva pelo ateliê, encontro um rascunho de pintura, um pedaço de tecido no chão; a parte pintada estava virada porque ressentia o seu conteúdo. Observei os raios de sol que se moviam pela trama da tela de linho no chão. Depois de fixar os quatro cantos da tela, de seleccionar os tons de sombras, terras e pretos, sentei-me no chão abaixo da luz do sol que refletia, confundindo minha visão.

Comecei pelo fundo preto da pintura; dissolvi bem a tinta em terebintina e óleo de linhaça pastoso e fiz três camadas de preto, variando os tons. A tela não preparada absorvia a mistura no mesmo momento da aplicação. Lembro que a tinta a óleo procede da mesma maneira quando sob papel, converte-se rapidamente em uma espécie de pó aveludado. O olho é seduzido pela superfície macia. A sedução do olho é o que a pintura deve fazer.

Abri um livro intitulado *Delacroix and the Rise of Modern art*, que estava no chão um pouco mais ao lado. É o catálogo de uma exposição apresentada na National Gallery de Londres, cuja visita em 2016 foi singular. Observei o movimento da tinta, a mancha sobre a mancha, e a cor. Recordo ao ver as imagens no livro. Delacroix é o mestre da cor na pintura moderna, como já confessava Cézanne.

Em *A morte de Sardanápalo*, 1846, uma das suas pinturas mais controversas, a construção cromática de manchas gera fortes contrastes na imagem, como ricas névoas de cor. Tem aspecto desfocado e ao mesmo tempo vibrante. Quando Delacroix a apresenta, ouve duras críticas em relação a propriedade caótica da obra e da cena de morte de Sardanápalo. Entretanto o artista faz uma réplica dessa pintura, na qual ressalta a violência, a sua virtude pulsante, e essa o acompanha por sua vida. As ideias de Eugène Delacroix



vista de ateliê: 14 SLEEPING PILLS, 2022 | 50x50 cm, Óleo sobre tela



vista de ateliê: 14 SLEEPING PILLS, 2022 | 50x50 cm, Óleo sobre tela



A morte de Sardanapalus, 1846,
Eugène Delacroix
Óleo sobre tela, 737x824 cm.
Museu de arte da Philadelphia



vista de ateliê: 14 SLEEPING PILLS, 2022 | 50x50 cm, Óleo sobre tela



14 SLEEPING PILLS, 2022 | cada aproximadamente: 35x38 cm, Óleo sobre tela



14 SLEEPING PILLS, 2022 | 50x50 cm, Óleo sobre tela

influenciaram Édouard Manet e a pintura moderna. Paul Cézanne disse que todos pintavam na língua de Delacroix.

A atitude de juntar óleo e pigmento sob tela é a técnica que mais permitiu que fossem criadas línguas, como a que se refere Cézanne. A partir da combinação entre elementos se forma, pelas mãos de alguém, uma sutil corrente de informações e métodos. Por isso é sempre nova, enquanto existirem línguas a se criar existirão pinturas.

Vermelho Cádmio claro foi o primeiro tubo de tinta não preta que usei. Adicionei névoas laranjas e Crimson e depois alguns azuis, montando uma mancha dramática, uma ária. A primeira das 14 pinturas de *14 sleeping pills* surgiu de um devaneio aleatório de materiais e de situações do ateliê e, depois, do sonho, do delírio, da memória.

Em sequência, as pinturas foram feitas uma após a outra. Todas articulavam, em diferentes aspectos, operações da primeira. Tinham o mesmo tamanho da tela, os movimentos da mão eram mais utilizados (porque ficavam sobre a mesa ou sobre o chão enquanto as produzi), e centralizava-se as formas e manchas. Também se valia do uso de diferentes tons e densidades de preto e da dissolução da tinta em terebintina para a construção de camadas.

O processo de elaboração destes trabalhos é trazer a temática da materialidade, conferindo a cada uma qualidades específicas. Porque, sempre a partir da mancha, começava a pensar as formas com a cor, criando luz dentro da escuridão. São todas fragmentos de movimentos, de sensações, de coisas com dimensões internas e oníricas, inventariadas na memória. Para além de serem exercícios de cor e de luz, tornam-se exercícios de fantasia. *14 sleeping pills* concernem o sono, o sonho também.

Individualmente, são só pinturas sobre coisas, propriedades ou variações. As pinceladas contra a trama de linho se dissolvem em explosões lentas e delicadas, mas difusas de cores. Desenvolvo mais a complexidade dos processos de tradução de fantasia, resultado do pensamento que se inicia nos *Desenhos transparentes* e em *Cúspides*. Porém, trago a cor como signo principal.

Se antes as cores eram um problema na concepção das ideias de um fantasiar acerca do que guardamos na memória e que se transforma, agora elas são

o conteúdo fundamental. A pele e a transparência eram sua retirada, agora são por elas construídas. A transparência é um dado adquirido pela luz que cada camada de tinta traz às imagens.

Como conjunto as pinturas alimentam o olhar com uma dinâmica própria, porque se tornam uma proposta quase cósmica. O passo rítmico dos trabalhos, quando organizados assim, constitui-se pela ambiguidade de um em relação ao outro. E, portanto, resulta em uma maneira diferente de pensar o corpo na pesquisa. Sempre parti de escalas grandes, mas, dividindo uma ideia em fragmentos, as reduzo.

O corpo, por isso, parece se transformar em movimento. As pinturas, a ideia fragmentada, como *stills* de um filme, formam, porque em conjunto, um espaço ou um corpo fantasmagórico, quase como uma projeção. Os trabalhos compõem um ambiente de sentidos e órbitas, onde a gravidade acabaria por ser quem as vê.

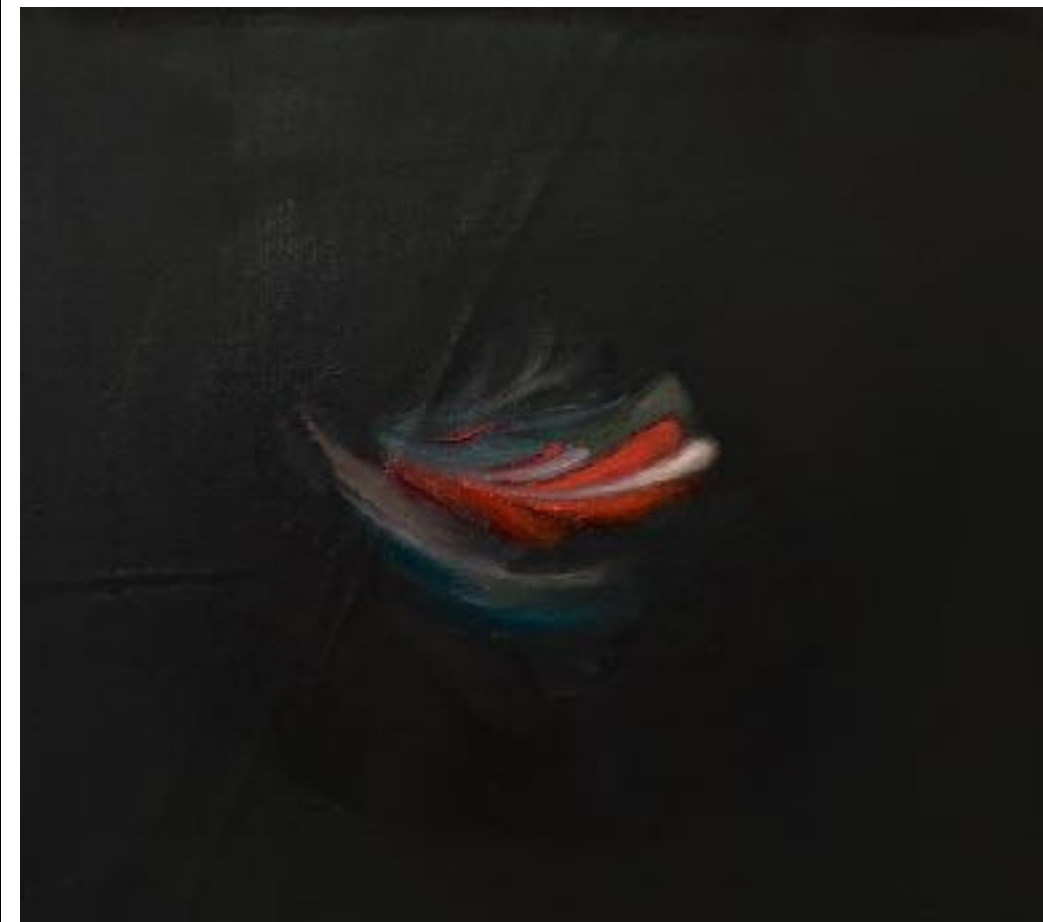
“E inversamente, não é porque no mundo “objetivo” tal ou tal fenômeno não possui índice visível, que devemos renunciar a fazê-lo figurar no mundo vivido; as imagens descontínuas do cinema nada provam quanto à verdade fenomenal do movimento que as liga umas às outras perante os olhos do espectador - nem mesmo provam que o mundo vivido comporta movimentos que não tem móvel: poderia acontecer que o móvel fosse projetado por quem percebe. Tudo o que adiantarmos acerca do mundo, deve provir não do mundo habitual - onde a nossa iniciação no ser e as grandes tentativas intelectuais que a renovaram na história se encontram inscritas sob a forma de vestígios confusos, esvaziados de seu sentido e motivos - mas deste mundo presente que vela às portas de nossa vida, e onde achamos com que animar a herança e, se oportunidade houver, retomá-la em nossos ombros.” (MERLEAU-PONTY, 2000. p. 156)⁵

A proposta é que se retome as imagens a partir de associações ambíguas. *14 sleeping pills* se fundamenta em sonhos e delírios que procuram um corpo. Como vultos, inquietos e velozes, transitam entre o material e o imaterial, entre a imobilidade e a ação, entre a intensidade e o desencanto pelos intervalos de uma multiplicidade de temporalidades e espaços.

5. Merleau-Ponty no capítulo O Entrelaçamento - Quiasma descreve a percepção como encontro, colocando o imaginário como campo. Este fragmento do texto foi posto no capítulo com o fim de refletir acerca de aspectos das pinturas como conjunto. Significa que, essas têm individualmente um sentido, e quando agrupadas outro. Dessa maneira fazendo do espectador produtor de um movimento, ou conceito regido pelas associações ambíguas subjetivas a ele.



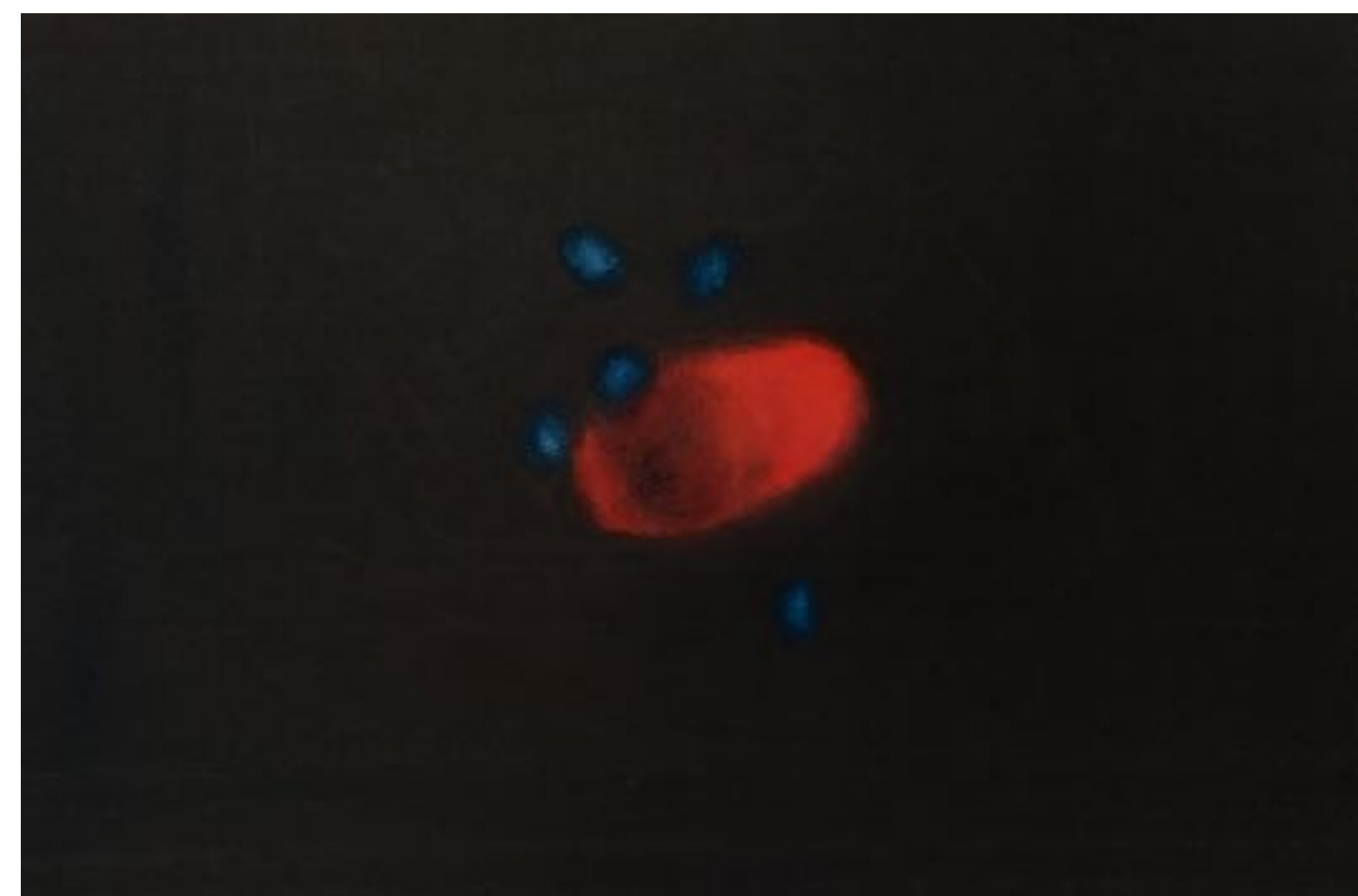
14 SLEEPING PILLS, 2022 | cada: 25x25 cm, Óleo sobre tela



14 SLEEPING PILLS, 2022 | cada: 25x25 cm, Óleo sobre tela



Vista de ateliê 3

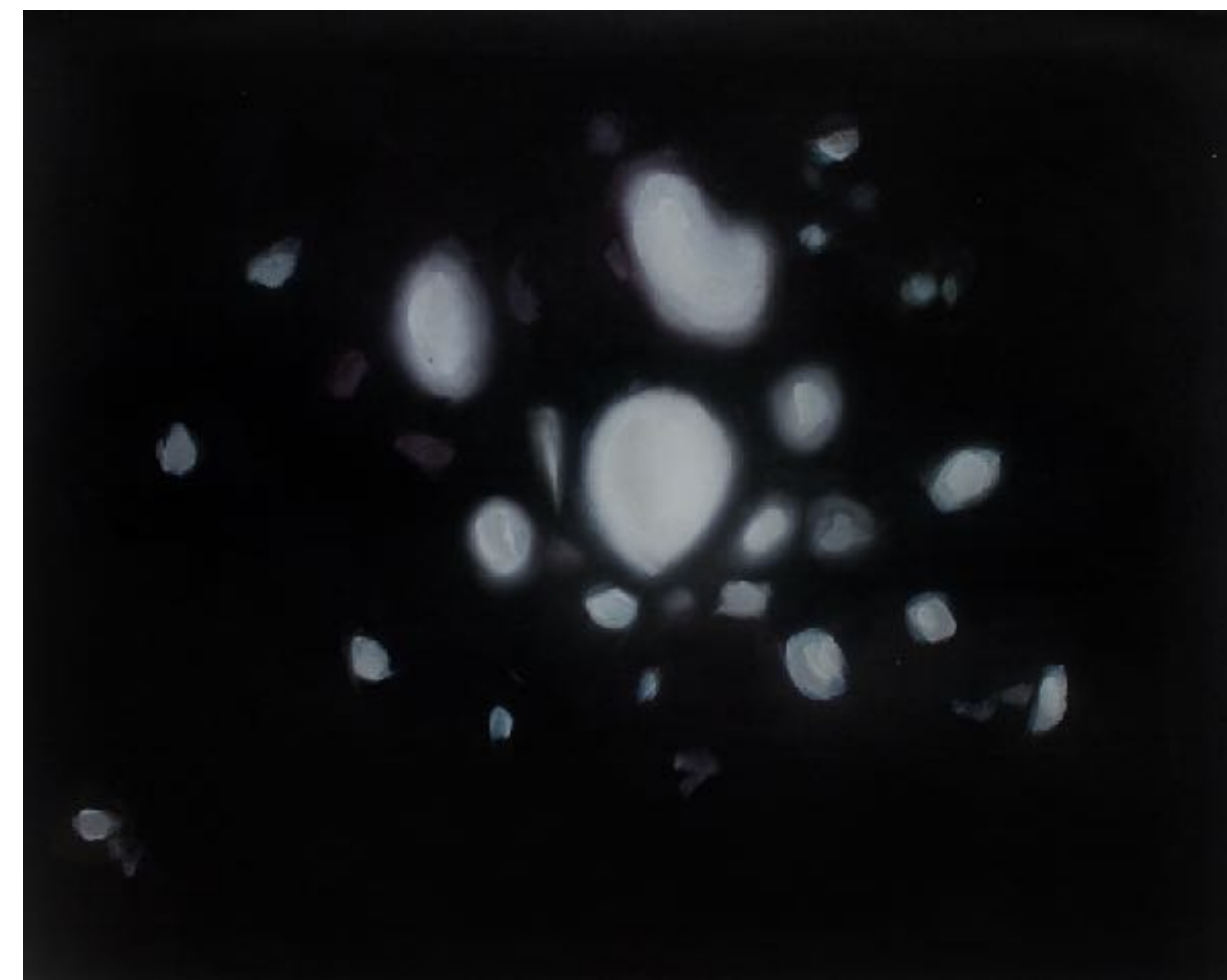


14 SLEEPING PILLS, 2022 | cada aproximadamente: 35x38 cm, Óleo sobre tela





14 SLEEPING PILLS, 2022 | cada: 50x50 cm, Óleo sobre tela



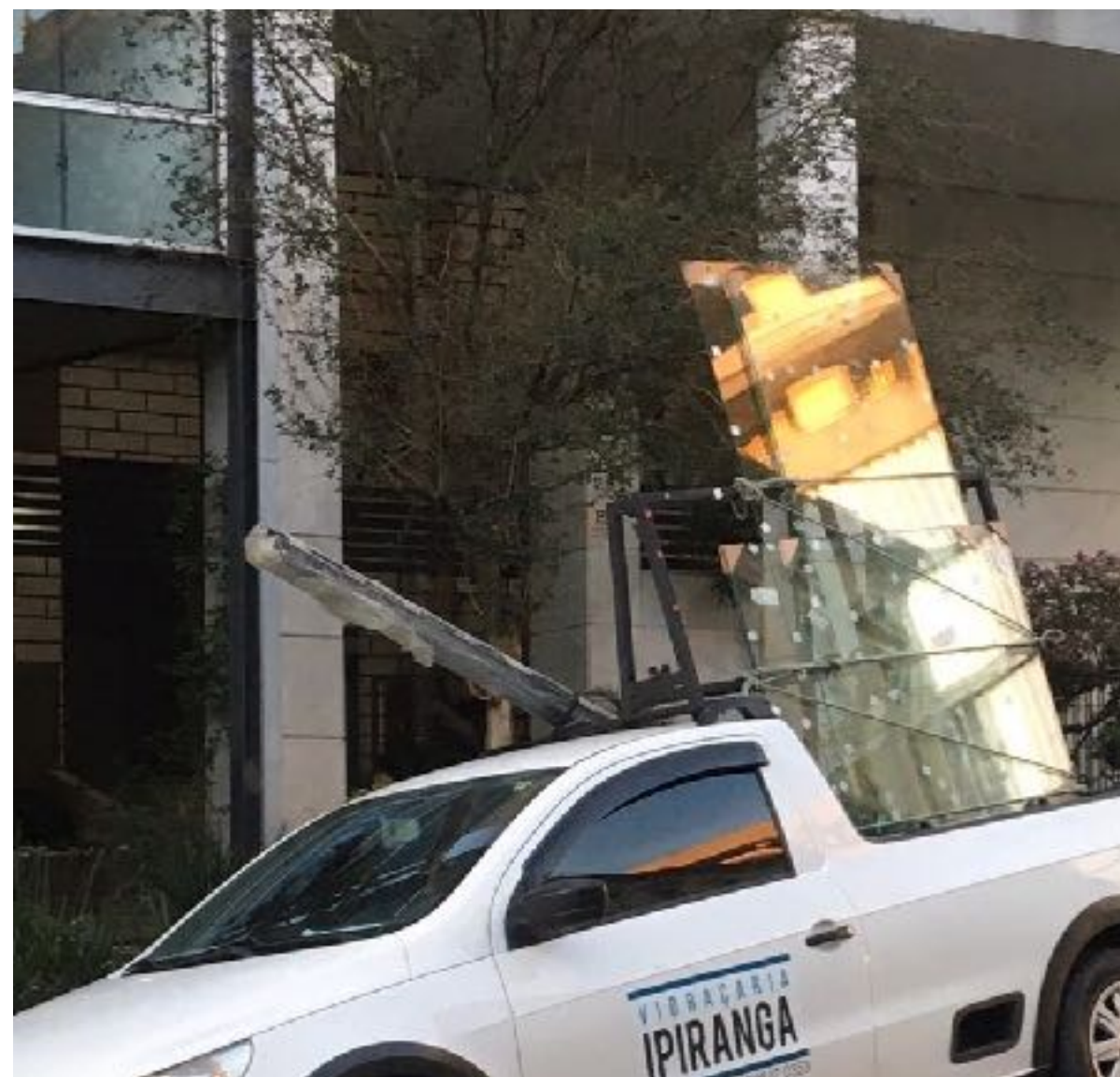
14 SLEEPING PILLS, 2022 | cada: 50x50 cm, Óleo sobre tela



DESENHO DE EXERCÍCIO, 2022 | 21x18 cm, grafite sobre pedaço de papel



DESENHO DE EXERCÍCIO, 2022 | 21x18 cm, grafite sobre pedaço de papel



Na imagem: carro da vidraçaria Ipiranga estacionado e carregado de vidros que refletem o sol. No dia 18 de outubro de 2021. Apple iphone 6s, Rear Camera — 29 mm *f*2.2 em Porto Alegre.

Pintura 2 (o duplo, a transparência)

Voltei a mim mesma para a produção da pesquisa. Uma vez que de início pensava os trabalhos com certa distância, desconsiderando os fatos referentes ao processo em si. Entendia a justificativa ou temática como alguma coisa que não estava relacionada ao cotidiano da produção, mas sim a uma ideia independente dela. No entanto, é propriamente na arqueologia dos hábitos de ateliê e da prática cotidiana sensível em que se elabora o tecido conceitual do trabalho.

Passei a observar as pinturas de Goya para complexificar a densidade das cores escuras. Apropriei o uso, que o artista fez, de uma camada laranja como base. Tal método providenciava um tipo de vibração fria e quente simultânea. A tela é de dimensões grandes: 165 por 180cm. Trabalharia nela somente a partir de manchas e da técnica veladura.

Espalhei três camadas de tinta por todo o fundo da pintura, a primeira de Vermelho Cádmio claro e a segunda e a terceira de laranja. Mas entre eu e o fundo laranja reside uma relação de embrulho e angústia pertencente a projetos passados. A cada pincelada, outro problema amarrava e retinha movimentos no ateliê. O trabalho era sobre velar, no sentido de esconder, e a respeito de um tipo de duplo. Esta pesquisa protagoniza, ao mesmo tempo, conflitos e reconciliação com os materiais. Por entre isso surge a temática.

Ironicamente — e demorei a entender—, a solução estava no próprio interesse primário na técnica de Goya; o laranja era algo que deve ficar no fundo, tapado pelas outras camadas de cor. Adoto o mecanismo de apagar as coisas dentro da pintura. Em 2020, fiz um pequeno desenho em aquarela, em que pintei um conjunto de manchas com cor e, depois, as “apaguei” com tinta em aquarela branca. Venho recorrendo a este método desde as aulas de desenho, assim misturei desenho e pintura. Apagar com branco é o princípio mesmo da ideia — necessidade — de transparência. Uma camada leitosa de tinta dissolvida.

Encontro nessa marca sobre processo um fundamento desta pesquisa. Com o impasse com o desenho vermelho, de *Filhas do Atrito*, aquele que, no início do texto, defino como um susto, um objeto de absoluta



perplexidade, considero a transparência. Essa é a mancha, constituinte da estrutura e da justaposição de cores na pintura.

Assim, foram colocados, no mesmo momento, o laranja do fundo e três manchas pretas centrais. Uma das três foi escondida pela camada de apagamento, feita com tinta a óleo branca titânio dissolvida em terebintina. As outras duas restantes aglutinam o olhar no centro da tela. A terceira mancha, encoberta, se torna apenas um vestígio.

Dessa maneira, a construção estrutural da imagem ocorre através de manchas. Como se estivesse querendo fazer das camadas, dentro da pintura, membranas, bolhas, ou então vidros. No sentido de que existe algo que impede o contato, mas que permite ao olho imaginar, e se torna, portanto, uma superfície de transparência. Significa, ao mesmo tempo, uma superfície de atravessamento e de espelhamento.

Em um outro sentido, seria, na verdade, um tipo de olhar, e portanto, um, ou mais, tipo de outro. Conforme a filosofia e a psicanálise, olhar implica uma relação sujeito/objeto. O prelúdio destas manchas pintadas era um olhar, inventariado na minha memória. Que aconteceu e do qual lembro, mas, que agora entrelaçado à pintura, se transforma em um olhar (verbo) total ou universal, puro olhar. Este sobre o qual escreve Merleau-Ponty, que é

“... capaz de sustentar tanto as operações lógicas e a linguagem como desdobramento do mundo. Ele será aquilo sem o que não haveria nem mundo nem linguagem, nem o que quer que seja, será a essência... o puro olhar, que não subentende nada, que não tem atrás de si, como o de nossos olhos, as trevas de um corpo e de um passado, não poderia aplicar-se a algo sem restrição nem condição: aquilo que faz com que o mundo seja mundo, a uma gramática imperiosa do ser, a núcleos de sentido indecomponíveis, redes de propriedades inseparáveis.” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 109)

A pintura, logo, é o encontro, ou a superfície que contém em si tais definições. Em camadas, comporta sentidos — meus, do espectador atento ou de quem quer que a encontre. É uma presença que se constitui entre as coisas, de múltiplos espaços e tempos. Desse modo, se antes as entendia como relacionadas a somente um tipo de outro (olhar), que estava externo a ela (e por isso é o espectador), agora entendi esta pintura como um novo

exercício. O desdobramento é que são múltiplos outros (olhares) e o eu, que também está contido nela.

Sonhei, antes de começar os processos em pintura para este projeto, sobre uma tela de vidro maciça, em que era possível ver uma luz, mas não senti-la. Cheguei a fazer uma anotação desse sonho. Talvez seja exatamente essa a função do translúcido aqui, e o motivo pelo qual a sua presença me perturbou como uma equação não resolvida durante estes dois anos de pesquisa.

O transparência é olhar, que é a própria pintura. Assim, é uma superfície de transparência e reflexão. Elaborada por meio de manchas, processos de apagamento, de velar as coisas, resulta em um objeto que integra os processos psíquicos de sua produção e de sua futura leitura.

Retornando ao processo de ateliê, foi em uma dessas noites longas que lavei a pintura novamente, agora já inteira, o laranja já seco, com quatro camadas de branco de titânio dissolvido em terebintina e óleo de linhaça em pasta. Adicionei alguma quantidade de sombra natural para esfriar e equilibrar a cor e voltei à ela com muita paciência. Procurando explorar a conexão das formas/manchas entre si mantive um ambiente ou uma situação que ainda indicasse o desvio para o preto, dessa maneira sistematizo a evolução das operações.

As pinceladas desorganizadas guiam o movimento do olhar em diversos trajetos; também o deslocam para as manchas pretas, que estão confortáveis no abismo iluminado que é a pintura. As camadas esvoaçantes de cor suspendem as manchas. As formas circulares são úmidas. Existem planos de espaço e algumas linhas mais horizontais.

Finalmente, na pintura, há ainda duas formas esbranquiçadas, feitas sob o apagamento da terceira mancha preta. Estão em espelhamento invertido com as duas manchas escuras principais. O duplo já me ocupou anteriormente. Acho que está relacionado à ideia do íntimo e do público, do interno e do externo. A replicação e o estranhamento da mesma coisa.

Este projeto é sobre a procura pelo que vela e pelo que é velado, como já dito, e tem como resultado o encontro de nenhuma dessas duas coisas. É sobre sondar e circular pelo que há de visível em coisas propriamente invisíveis e

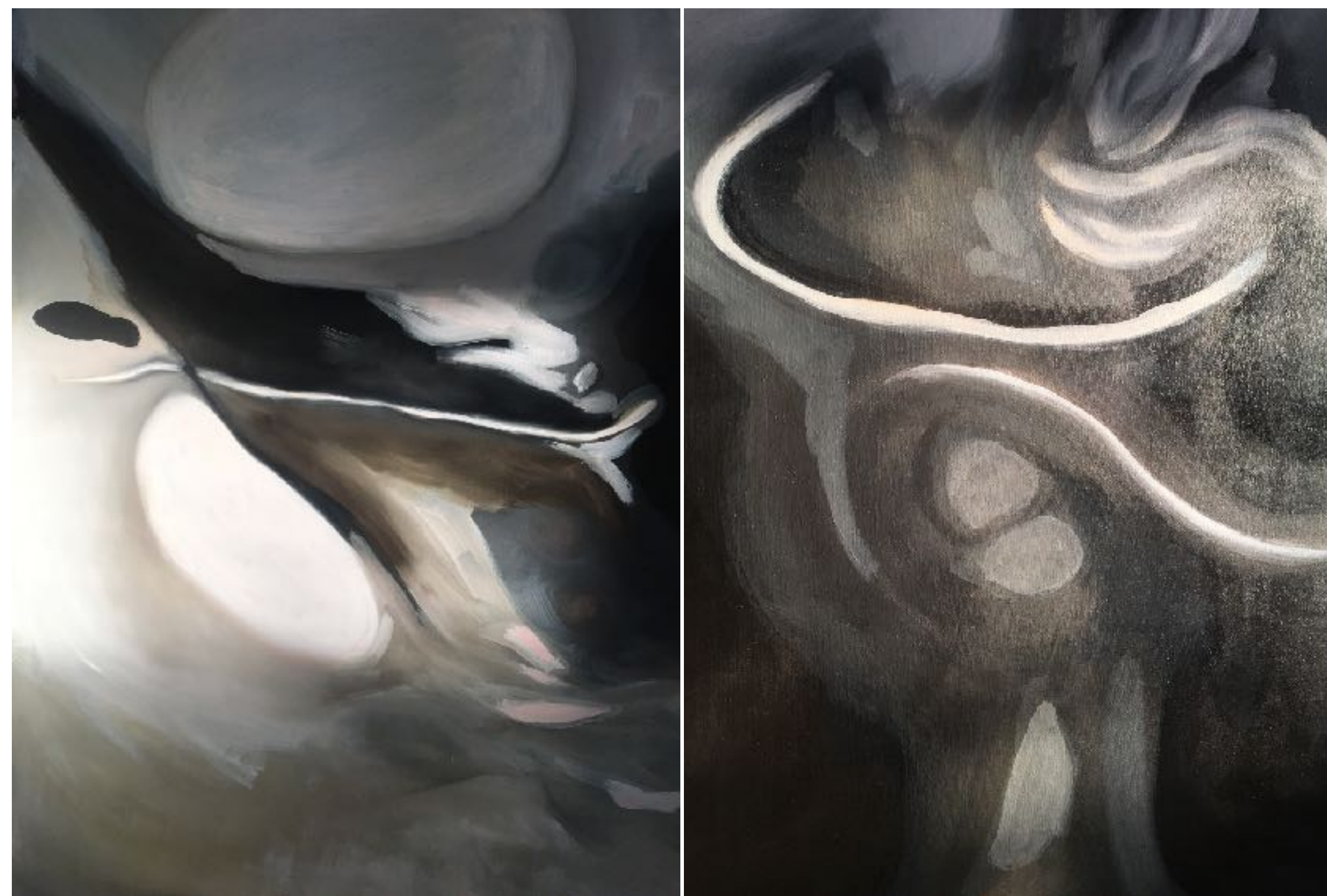


PINTURA 2 (O DUPLO; TRANSPARÊNCIA), 2022 | 165x180 cm, Óleo sobre tela

indefiníveis. Também da falha em entendê-lo ou defini-lo em um só sentido. São efeitos da dúvida. O reluzente e o fosco, o transparente e o nebuloso.



detalhe: PINTURA 2 (O DUPLO; TRANSPARÊNCIA), 2022 | 165x180 cm, Óleo sobre tela



detalhe: PINTURA 2 (O DUPLO; TRANSPARÊNCIA), 2022 | 165x180 cm, Óleo sobre tela



PINTURA 2 (O DUPLO; TRANSPARÊNCIA), 2022 | 165x180 cm, Óleo sobre tela



DESENHO DE EXERCÍCIO, 2022 | 21x18 cm, grafite sobre pedaço de papel



DESENHO DE EXERCÍCIO, 2022 | 21x18 cm, grafite sobre pedaço de papel



Na imagem: fungos dentro de uma taça de vinho com resto de líquido rosado. No dia 28 de janeiro de 2022. Apple iphone 6s, Rear Camera — 29 mm *f*2.2 em Porto Alegre.

Pintura 3 (inverso), 2022

A terceira pintura deste projeto é a qual concluo *Veladuras*. O rolo de tela havia terminado e tinha mais uma ideia para pintar. Insisto em dizer que os dramas cotidianos do ateliê acabam sendo fatos sobre os trabalhos, e por isso os escrevo.

Outro aspecto sobre o projeto *Veladuras* é que, quando não é sobre o sonho, é sobre insônias. Olhando bilhetes e pedaços de papéis que ficam no móvel ao lado da minha cabeceira, lembrei de uma pintura que fiz em junho de 2021. Ocupava uma antiga cozinha como ateliê em um casarão no centro histórico de Porto Alegre,. Lembro de esticar a tela na parede e começar a pintar uma imagem que procurava clarear o espaço escuro e úmido da cozinha, que se contrapunha ao azulejo craquelado. Não consegui terminar a pintura e a guardei junto a uma pilha de papéis.

Assim comecei a terceira pintura, esticando essa mesma tela pelo avesso na parede do novo ateliê. Se utilizasse a parte preparada do tecido, seria necessário um confronto com a imagem que já existia nela, algo complicado. A ideia para esta nova pintura já estava pronta, qualquer tipo de embate seria um perigo. Portanto, a primeira informação sobre o trabalho é que a imagem está pintada sob o avesso da tela, evidenciando e dando ênfase à trama.

Mark Rothko é o mestre da mancha. Constrói espaços que contêm um tempo, uma duração, no sentido de que utiliza camadas de cor e a trama da tela para fazer uma pintura que se propaga pelo espaço quase que em um movimento ondulatório. São pulsos de cor, vibrações de matéria. Um contínuo de entradas e saídas. Suas pinturas são o próprio espaço enquanto criam novos espaços. Para mim, estão diretamente relacionadas ao olho concêntrico barroco, que não dá saída ao olhar que se entretém em cor. Rothko escreve que

“Eu penso minhas imagens como dramas; as formas nas imagens são os *performers*. Eles foram criados a partir de uma necessidade por um grupo de atores que podem se mover, dramaticamente, sem constrangimento, e executar gestos sem vergonha.” (ROTHKO, 1947. In: STILES; SELZ, 2012, p. 572) ⁶

Este movimento dramático da mancha, ao qual se refere Mark Rothko, é essencial quando penso em criar uma imagem que mais parece uma vertigem. Aqui, comecei pelas manchas. A transparência e a organização delas, de minhas cores dérmicas, dos desenhos transparentes, citados no início deste trabalho, eram uma ideia que ainda não havia sido completamente contemplada no decorrer desta pesquisa. Por esse motivo, retomo à ideia de pensar, na pintura, a possibilidade de materializar uma memória de toque. Como se quisesse refletir acerca da parte interna, do avesso da pele que guarda essa sensação. Desta vez, em uma escala grande pois procurava um mergulho na ideia, quase como uma queda aveludada nas terminações nervosas.

Então, pinte sobre a tela de linho manchas em cores transparentes, com tinta a óleo dissolvida em terebintina. Construindo, como nos desenhos, vibrações, por causa da quantidade de camadas de cor. Tons de amarelo lhes conferem tal característica. Tons rosados, mais calor. E fiz esta constelação de manchas suspensas estremecidas. A sua disposição é organizada relacionando uma a outra.

Começo por uma marca mais centrada e, depois, vou tomando o espaço com as outras em uma lógica natural, do que poderia se comparar a um fungo que se espalha ao longo de uma parede. Meu apartamento, que é bastante úmido, está tomado por essas manchas, que se proliferam e destroem a pintura branca. Sempre cismo com isso quando as limpo.

Esta pintura tem muito a ver com os fungos, todo este projeto tem. Sempre senti um apreço por eles. São lindos pois são dados da passagem do tempo. Se deixarmos um objeto — uma taça de vinho, por exemplo — parado tempo suficiente, os fungos se fazem aparecer, como memórias, ou como resto do que se passou naquele espaço e naquele tempo enquanto não percebíamos que as coisas



Na imagem: Black on Maroon, 1958
Mark Rothko
óleo sobre tela, 228 x 207 cm
Acervo de Kate Rothko e Christopher Rothko.
Imagem: Tate Modern

6. Em tradução livre; Segue o original: “I think of my pictures as dramas; the shapes in the pictures are the performers. They have been created from the need for a group of actors who are able to move dramatically without embarrassment and execute gestures without shame.” (ROTHKO, 1947. In: STILES, SELZ, 2012. p. 572)



PINTURA 3 (INVERSO), 2022 | 165x140 cm, Óleo sobre tela

estavam mudando. Eles abrigam em si um certo dado de uma não presença, do esquecimento. São produto da ausência.

Uma das coisas mais importantes sobre a memória é que ela é o que resta da presença, portanto é por essência, também, sempre uma ausência. Está sempre renovada, pois está para o agora e para o depois como esteve para o antes.

A memória vai deixando rastros, marcas no espaço. Os fungos, alguns, rompem a pureza da desapareição do tempo com a sua existência. Por isso a mancha é importante e fundamental em todas estas pinturas e desenhos, porque pretende ser estas coisas também, memória e ausência, enquanto produz presença.

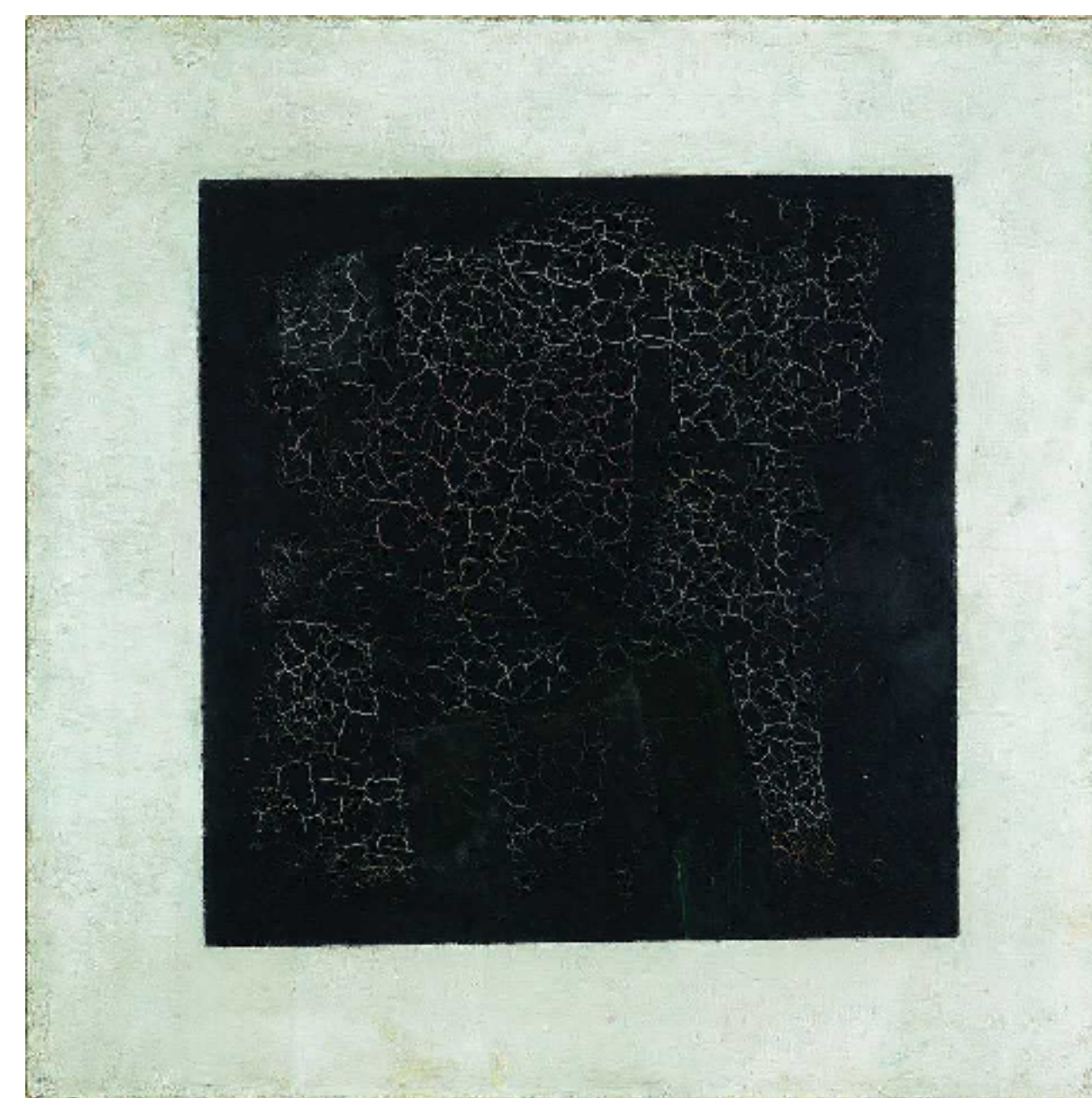
Este trabalho está ligado à ideia de promover a sensação de impermanência e, se formos nos direcionar novamente a aventuras com termos da psicanálise, da falta simbólica. Se essa pesquisa tem como fio condutor o sonho e a angústia, e por isso, o desejo, o amor, há de haver também a falta simbólica. Ou seja, no capítulo anterior, falei da pintura como uma superfície transparente, onde se reflete e se atravessa. Dessa maneira, novamente, aqui se evidencia a pintura como objeto que é olhar, que é sujeito e que, por isso, só pode se construir como o nada.

Kazimir Malevich, fundador da pintura Suprematista de 1915, pintou *O quadrado Negro* em 1913, logo após a exposição do futurismo italiano na Sackville Gallery em Londres, que ocorreu em 1912. *O Quadrado Negro* é um marco zero no trabalho de Malevich, uma vez que abre um campo para o desenvolvimento de um vocabulário de formas coloridas, predominantemente retangulares e com a aparência de estarem sobrevoando o espaço pictural. Em relação a esse trabalho, Malevich diz: “Não foi um simples quadrado vazio que eu expus, mas sim a experiência da ausência de objeto.” (MALEVICH, 1915, apud: WAJCMAN, 2016, p. 71). Porque a pintura Suprematista é, como o pintor escreve, um sistema em relação à evolução da cor. O que Gérard Wajcman, em um brilhante texto intitulado *A arte, a psicanálise, o século*, publicado em uma antologia de textos acerca do psicanalista Jacques Lacan, mostra é que

“O quadrado é pintura, que está ali, como diz Malevich, para confrontar a “experiencia da ausência”. Ele não é, portanto, um

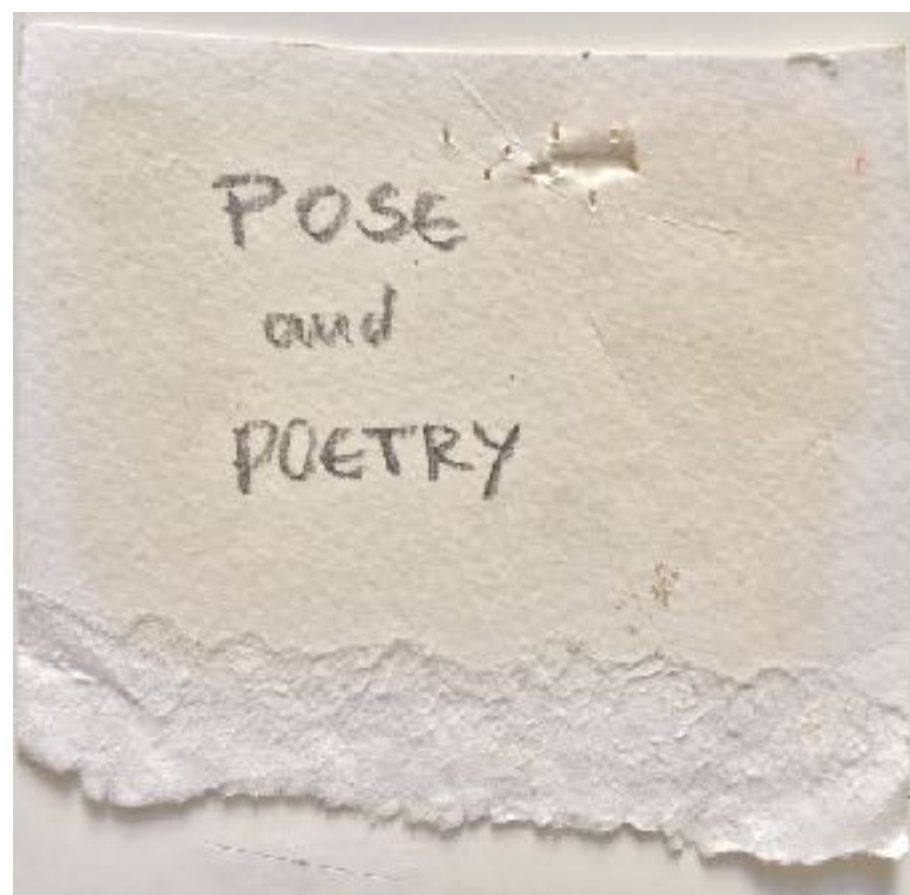
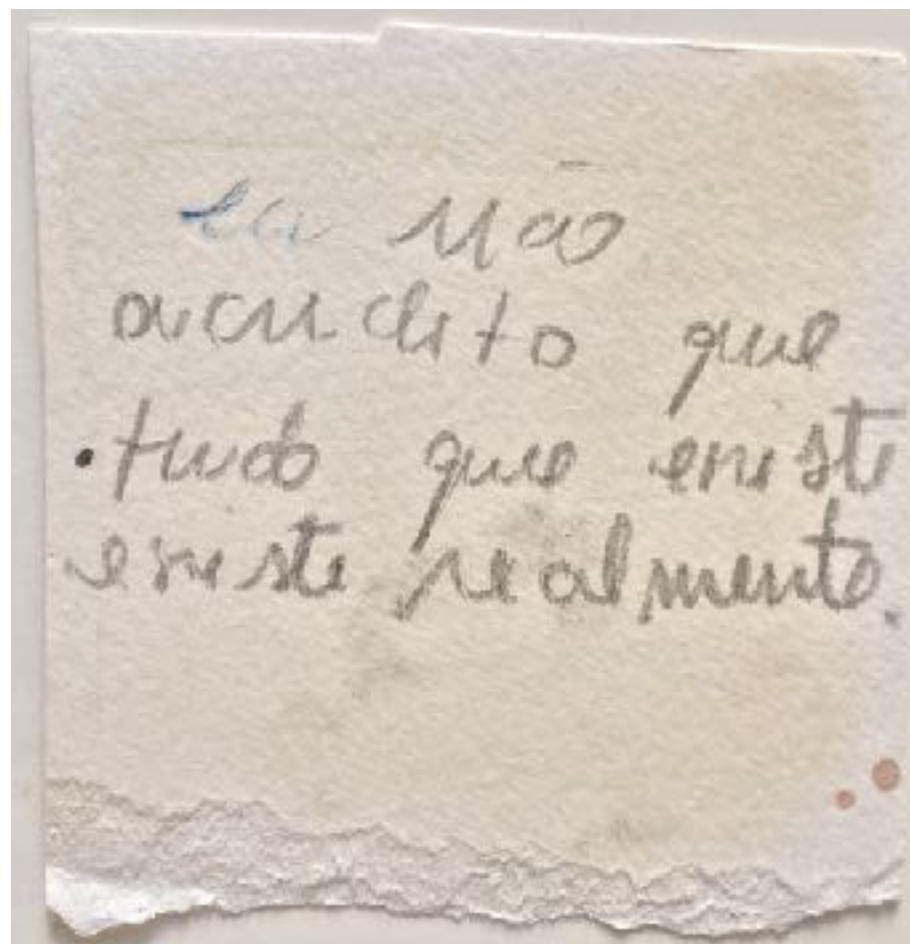
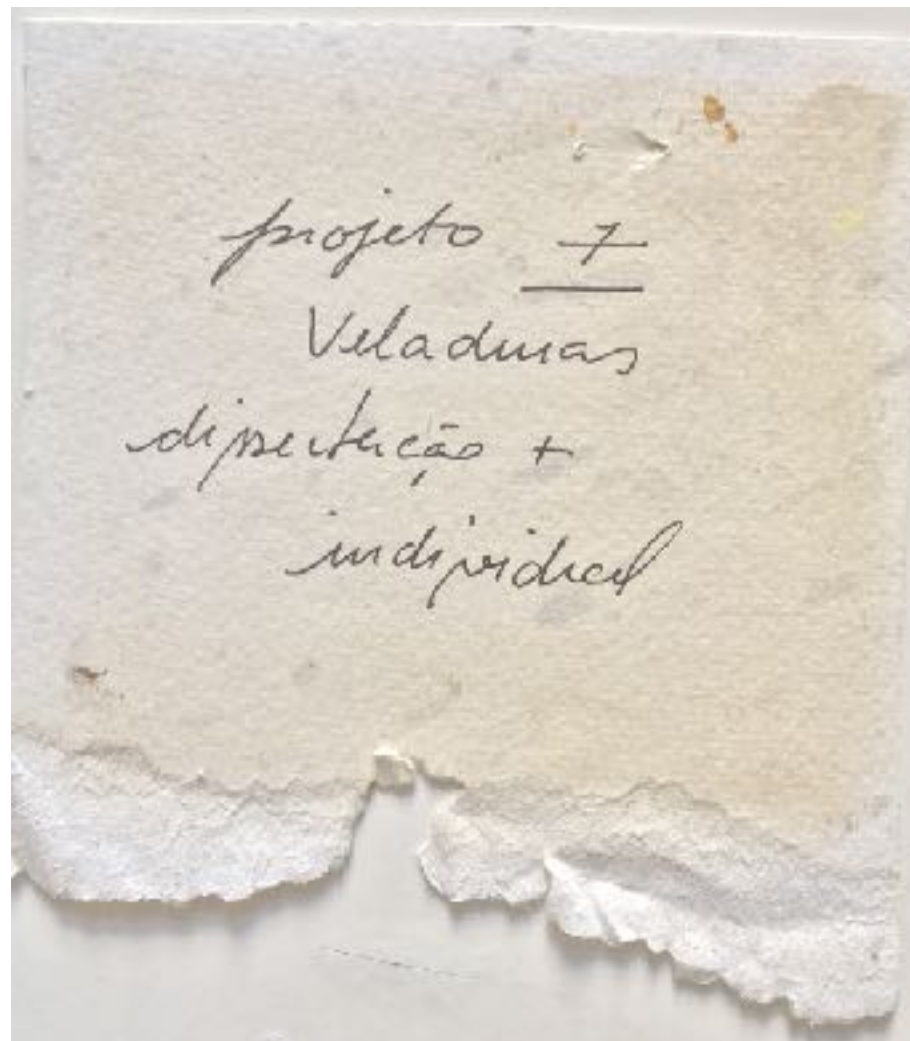
símbolo, ele não é exatamente uma imagem, ele é uma ausência: real, opaca, espessa, “palpável”. Malevich dá forma à ausência. A ausência de objeto como tal. A ausência pintada. A pintura da espessura a ausência.” (WAJCMAN, 2016, p.71)

A ideia vai de encontro com o entendimento que tenho da pintura como transparência. A partir de coisas invisíveis, como a memória e a fantasia, produz a sensação pintada. Se, como diz Wajcman, Malevich fez a ausência pintada, poder-se-ia, talvez, fazer a presença pintada. Os trabalhos deste projeto são o hiato entre essas coisas e, por isso, a única coisa que podem ser é fantasia, algo relacionado à tragédia e ao romance, um drama.



Na imagem: Quadrado negro, 1913
Kazimir Malevich
óleo sobre tela, 79.5 x 79.5 cm
Acervo da State Tretyakov Gallery.
Imagem: Tate Modern





Um outro eu mesmo

“certo azul do mar é tão azul que somente o sangue é mais vermelho.”
(MERLEAU-PONTY, 2000, p. 131)

Ensaio Poéticos - Uma nota acerca da escrita

Veladuras é um projeto expositivo. Só foi possível conceber esta dissertação de mestrado pensando o trabalho como exposição. Havia duas ideias que queria unir no projeto: aquela de produzir uma tragédia e a de pensar a pintura e o desenho como constituintes de uma espécie de arquitetura de sentidos. O desenrolar do projeto ainda trouxe a terceira coisa, que é um posicionamento, ou estudo, para todos os efeitos, da poética na escrita.

Começamos pela terceira coisa. Mas, antes, e ainda assim, se faz importante dizer que todo este projeto visual começa sempre a partir dos trabalhos e da prática de ateliê e, depois, quase como que entra em mutação na escrita. Por isso, inicio o capítulo explicando minhas decisões em relação a textualidade — que acaba por ser tão importante quanto os trabalhos em si.

Escrever é uma das partes mais difíceis da realização de um trabalho poético acadêmico. Somos confrontados com a demanda de nomear não somente as camadas de sentido contidas no trabalho pictórico, mas também nas nossas ações. Ainda, há a importância de relacionar isso com o que já foi feito e dito quanto ao campo em que estamos inseridos.

Levei o computador para dentro do ateliê, uma atitude inédita. Esse é um espaço quase religioso, onde se cultua o corpo, o delírio e a fantasia através da matéria. Sem considerar sua transformação em nada além do mesmo. Compreendi que era necessária a invenção de meios para exprimir ações físicas em linguagem. Seria um texto como espaço (cubo) branco, no qual represento pela palavra as mesmas ideias antes manifestadas pela tinta e pela tela, quando eram aliadas ao espaço físico do corpo e do ateliê.

A escrita acaba por ser, como os demais processos, em camadas. Logo, redijo de maneira que se misturam alguma teoria e a prática com estilo desordenado e livre, como sempre é o ambiente de trabalho. Entendi a redação como documento do que foi construir as pinturas e os desenhos do projeto. Procurei tornar claras as minhas intenções com as suas etapas. Por exemplo, falar sobre o que considero superfície na pintura: a transparência, como opero com a linha-movimento, e por que a mancha-memória.

Este texto, portanto, poder-se-ia comparar ao bilhete de suicídio que Fedra deixa a Teseu na *Iliada* de Homero. Para além do bilhete de Fedra ser de suicídio, ainda conta uma mentira - põe a culpa em Hipólito. Assim, escrever acaba por não ser processo, e sim algo outro sobre ele. Não é, necessariamente, uma mentira, como a que Fedra conta a Teseu no bilhete, mas é o uso da palavra como documento único de uma experiência que passou e que não existe mais. Teseu, tendo o bilhete de suicídio de Fedra como último relato da amada esposa, acredita sem pestanejar no que está escrito nele, justamente porque é a última e única coisa que resta da voz e da existência de Fedra.

A primeira pessoa, já não é sujeito das coisas que foram feitas nas pinturas e nos desenhos. Quando Roland Barthes decreta a morte do autor e diz que quando “o autor entra na sua própria morte, a escrita começa.” (BARTHES, 1968, p. 41) e, dessa forma, concede autonomia total do trabalho em relação ao artista (escritor), ele inaugura uma nova relação participativa com o objeto artístico. O que é relevante em toda esta pesquisa. Por esse motivo, assim como as pinturas e os desenhos são transparência, são puro olhar, a escrita também adquire tais características.

Uma das conclusões principais do projeto é compreender como seria possível escrever acerca de uma coisa que, por essência, só pode ser silêncio e está encerrada em mim. Parece simples perceber que é através da cena e da poesia, e, sendo assim, da forma que exhibo as coisas quando as organizo em uma poética, articulando-as como uma fantasia.

Os trabalhos pictóricos são o arranjo entre a matéria e o sujeito (artista ou espectador), a escrita também. Ao semantizar palavra como matéria me refiro a comparação inexata entre ações escritas e ações em ateliê. O texto tem como temática a prática cotidiana de pintar e desenhar. Utilizo a narrativa para dar

pervivência aos movimentos dessa prática. Explorando a traduzibilidade da poesia contida neles os abro a novos sentidos, porque o que acontece é a escrita se torna uma nova situação de criação. Seja por ela ou pela pintura, no fim, como em Fedra, há um suicídio e um bilhete.

Um conjunto de pinturas como uma tragédia

Veladuras é uma tragédia, significa que se origina da crise e subsiste como conflito. Na cultura antiga grega, essa é a condição para a tragédia. Em modo de dramas, se fundamenta das grandes contradições que existem nos humanos — como as questões entre destino e liberdade, por exemplo.

Decidi empregar a tragédia como núcleo temático do trabalho ao tomar direção à linha de pesquisa da exposição *Filhas do Atrito*. Pelo motivo que essa surgiu do sonho e do corpo, repercutiu em um conflito. Nela apresentei desenhos pequenos, em grafite, sobre fantasias abstratas em frente a dois desenhos grandes, em tinta, sobre corpo e cor. O que gerou um ruído no espaço expositivo, de maneira que o que o unia era o restante desta combinação ambígua de pensamentos. Assim, a mostra se caracterizou como marcante e expressiva.

Percebi que a temática não havia se esgotado e que tinha alguma coisa relacionada ao atrito para qual ainda precisaria voltar minha atenção. Vim a descobrir o drama, a cena e a melancolia. São pensamentos que foram tomados como ponto de partida para a elaboração dos trabalhos de *Veladuras*.

Veladuras é um conflito entre o que é fantasia e o que é realidade. É um conflito entre sujeito e objeto que toma o corpo como resto. Se manifesta, aqui, um tumulto. O drama e a melancolia estão entrelaçados no tecido dos trabalhos. Por isso, decidi que os pretos são opacos e as cores, vibrantes, ou então transparentes.

O proposto é instaurar uma situação em que se fixe as sensações a um drama. As pinturas e os desenhos têm dados, signos que procuram movimentar

o olho. Meu tipo de linha se caracteriza pela sua projeção e suspensão na tela ou no papel, levando o olhar a flutuar ou sobrevoar por sobre a superfície. Pinceladas que indicam uma ação.

Retorno ao que escrevi sobre Cy Twombly forjar o gesto na pintura *Aquiles enlutado pela morte de patrolo*, 1962. Para mim, semelhantemente, a ação não necessariamente se compromete em ser expressão pura do corpo em relação ao material. Tampouco, de ser unicamente expressão falsa, de ser projetada somente para quem a vê como espectador. Ela é as duas coisas em comunhão. As linhas pretendem ser o senciente e o sentido. São a mão que toca e que está sendo tocada. Sujeito e objeto indivisos.

No transcorrer do texto, utilizo de Maurice Merleau-Ponty como tangente teórica para a narrativa do processo e suas justificativas. Este trabalho está ligado ao que o autor escreveu em seus últimos textos, *Interrogação e Intuição* e *O entrelaçamento – quiasma*, ambos presentes no livro póstumo *O visível e o Invisível*, publicado pela Gallimard em 1964. O filósofo inaugura uma maneira de entender a obra de arte, a técnica e a cultura utilizando o embate sujeito-objeto, o corpo e a linguagem como o que constitui uma experiência. O posicionamento entre as coisas do corpo.

Veladuras seria sobre projetar uma arquitetura de sentidos ou um ambiente sensorial no espaço expositivo. Cria-se um drama a partir dos trabalhos pictóricos, o que forma uma sensação no corpo. O drama acontece ao passo que o uso dos materiais produzem movimentos no olho. Quer dizer, camadas de cor e sobreposição de pinceladas transparentes, a própria linha e a superfície da tela.

Nesta lógica se dá uma troca entre coisas físicas (reais) e o movimento do olho, o que poderia causar uma experiência fantasiosamente tátil, uma ilusão. Ou seja, um conjunto de pinturas e desenhos provoca uma experiência física, e real, e ao mesmo momento fantasiosa, e simbólica. Porque se poderia fazer existir um corpo imaginado. Que provém e depende do real (da matéria da pintura e do olho). Quero dizer, está-se percebendo não somente um espaço, um tempo real, mas também um possível novo espaço, dentro de um tempo que não cessaria de se renovar porque é memória. Tal é o motivo pelo qual penso os trabalhos em conjunto, são sobre uma situação perceptiva.

Este projeto é uma deriva pela estranheza que é, também, para mim, a produção de um conjunto de trabalhos poéticos. Ele é quase como um devaneio em ambientes incógnitos, em uma tragédia sem personagem e sem narrativa. Está todo solto pelo espaço e pela escrita. O que o une e o conforma é a ambiguidade das associações que são feitas dentro dele.

Transparência, pele, luz, sombra, ausência, presença, amor, conflito, fungos, Caravaggio, Goya, sonhos, insônia. É sobre prática de poesia. Está situado em um tempo colérico, de um presente de caos político, simbólico e de quando tudo é fugaz. O texto é uma experiência que ecoa outra, que, por sua vez, ecoa outras múltiplas e que tenta solidificar, pelo menos algumas, em memórias. Começo a escrita dizendo que operei pela sua matéria, mas é conveniente que diga que além da memória também me utilizei do corpo. Esse é o repositório de toda a experiência, é o manto que vela todas as camadas. O corpo é o campo, e o campo é o corpo.

Um dos textos mais importantes para minha formação como artista e como acadêmica é o *Manifesto Futurista* de Filippo Tommaso Marinetti. Um fascista, que esteve à frente de um dos movimentos artísticos mais importantes para a modernidade: o futurismo. Uma vez me predispus a traduzir o texto do inglês para o português para que todos da turma, em uma aula, pudessem ler com mais facilidade. Respondi que faria a tradução, sem nunca tê-lo lido, sem saber o que encontraria. O interessante foi deparar com uma escrita que desloca a linguagem de uma maneira louca. Nunca tinha visto nada parecido. No transpassar das palavras, crescentemente me entregava aos movimentos velozes, espirais, explosivos.

Foi formador porque foi visceral, o que é importante para um artista, do meu ponto de vista. Nunca mais consegui me desvencilhar de utilizar as palavras nesse sentido — e não somente as palavras, mas as coisas todas. Da atenção e do desencanto simultâneos, de estalos de evidência e depois falsidade. De oscilar entre a fantasia e a realidade vivida. Irresponsável, *reabastecendo os profundos poços do*

absurdo. Se já não temos mais nada e o tempo já acabou, se todos nós já morremos, o que haverá, além disso e do silêncio, na memória? ⁷

7. “8 - Estamos parados no último promontório dos séculos!. . . Porque deveríamos olhar para trás, quando o que queremos é quebrar as portas misteriosas do impossível? Tempo e Espaço morreram ontem. Nós já vivemos no absoluto, porque criamos o eterno, velocidade onipresente.” (MARINETTI, 1909. In: STILES; SELZ, 2012, p. 148)

Referências Bibliográficas

Publicações

ANFAM, David; DAVIDSON, Susan (Org.). **Abstract Expressionism**. 1. ed. Londres: Royal Academy Of The Arts, 2016. 320 p.

ARASSE, Daniel. **Nada se vê**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

ALVES, Cauê. **A dimensão filosófica do trabalho de Mira Schendel**. Orientador: Marilena de Souza Chauí. 2010. Tese Doutorado (Doutorado) - Doutorado, São paulo, 2010. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-09022011-141953/es.php>. Acesso em: 5 jul. 2021.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008. 248 p.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

BARTHES, Roland. **Cy Twombly**. Paris: Éditions Seuil, 2016.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

BISHOP, Clair (Org.). **Participation: Documents of Contemporary Art**. 1. ed. Londres: Whitechapel Gallery, 2006. 207 p.

BRUNO, Giuliana. **Surface: matters of aesthetics, materieality and media**. Londres: The University of Chicago Press, 2014.

BOZAL, Valeriano. **Goya: Black Paintings**. Madri: Fundación Amigos Del Museo der Prado, 1999.

COELHO, Frederico. **Livro ou Livro-me**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

ELKINS, James. **What Painting is: How To Think About Oil Painting**, Using the Language of Alchemy. 1. ed. Nova York e Londres: Routledge, 2000. 193 p.

FERREIRA, Gloria; CONTRIM, Cecilia (Org.). **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. 4. ed. Rio de Janeira: Zahar, 2014. p. 350.

RACINE, Jean. FERNANDES, Millor (trad.) **Fedra**. [S. l.], 2016. Disponível em: <https://docplayer.com.br/12480964-Fedra-de-jean-racine-traducao-de-millor-fernandes.html>. Acesso em: ago. 2022.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo**. São Paulo: Iluminuras, 1999

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar aura e memorização**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

HOMERO. **Ilíada**. 1. ed. São Paulo: Penguin Editora, 2013.

HOMERO. **Odisséia**. 1 ed. São Paulo: Penguin Editora, 2013.

HUI, Yuk. **Art and Cosmotechnics**. 1. ed. Londres: e-flux, 2021.

LACAN, Jacques. **Maurice Marleau-Ponty**. In: Les temps modernes, n. 184-185. Paris: Juilliard, 1961, p. 254.

LACAN, Jaques. Seminário 8, A transferência. Zahar: São Paulo, 1992.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir).**A pintura**. Textos essenciais. Todos os volumes (até agora do 1o ao 8o volume). São Paulo: Editora 34, 2004-2005

LISPECTOR, Clarice. **Explicação**. In: Todos os contos, Org Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2016. p. 527.

MARTIN, Daria. (Ed.). **Mirror-touch Synaesthesia: Thresholds of Empathy with art**. Oxford: Oxford University Press, 2018. 380 p.

MARINETTI, Filippo Tommaso. The foundation and Manifesto of Futurism. in: WOOD, Paul et HARRISON, Charles. **Art in theory –1900-2000**. Oxford: Blackwell, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas - 1948**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Belo Horizonte: Autentica editora, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. CHAUÍ, Marilena (org) Coletânea Os Pensadores. São Paulo: Editor: Victor Civita, 1984.

NANCY, Jean-Luc. **Arquivida**. São Paulo: Iluminuras, 2014.

O'DOHERTY, Brian. **Studio and Cube: On The Relationship Between Where Art is Made and Where Art is Displayed**. Princeton: Princeton Arquitetural Press, 2012. 80 p.

PARENTE, André (org.). **Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual**. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2009. 80 p.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo**. 2. ed. rev. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2006.

STILES, Kristine et SELTZ, Peter (org.) **Theories and Documents of Contemporary Art**. Berkley: University of California Press, 1996.

VARNEDOE, Kirk, CLEMENTE, Francesco. MARDEN, Brice, SERRA, Richard. **Cy Twombly: An Artist’s Artist**. Res 28, outono. Peabody Museum Press: Cambridge, 1995.

WEIL, Simone. **O peso e a graça**. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2020.

WITTING, Felix. PATRIZI, M.I. **Caravaggio**. Nova York: Parkstone Press, 2007.

WOOD, Paul et HARRISON, Charles. **Art in theory –1900-2000**. Oxford: Blackwell, 2005.

WAJCMAN, Gérard. **A arte, a psicanálise, o século**. In: Lacan. O escrito, a imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

Vídeos

ASMR at the V&A - 2/ Belinda Wright, Vivien Leigh, Sandie Shaw, PJ Harvey. Youtube: Victoria and Albert Museum, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MLbn3auMLPQ>. Acesso em: ago. 2022.

Daria Martin Sensorium Tests, 2018. [S. l.: s. n.], 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ht-tdjDs0uw>. Acesso em: ago. 2022.

Podcasts

Noites Gregas. Claudio Moreno e Felipe Speck: [s. n.], 2021. Disponível em: <https://noitesgregas.com.br>. Acesso em: ago. 2022.

S2 Ep 5: Simon Critchley on Pandemic Mysticism. [S. l.: s. n.], 2021. Disponível em: <https://artreview.com/podcast-simon-critchley-on-pandemic-mysticism/>. Acesso em: ago. 2022.

Imagens Licenciadas pelos sites (por ordem de aparição no texto):

Cy Twombly, Peonies: Licenciada pelo Site da Gagosian Gallery. Disponível em: <https://gagosian.com/exhibitions/2012/cy-twombly-photographs/>. Acesso em: ago. 2022.

Cy Twombly, Aquiles enlutado pela morte de Patrolo: Licenciada pelo Site do Centre Pompidou. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/Vm6rPRY>. Acesso em: ago. 2022.

Daria Martin, Sensorium Tests: Licenciada pelo Site da Artista Daria Martin. Disponível em: <http://dariamartin.com>. Acesso em: ago. 2022.

Eugène Delacroix, A morte de Sardanápalo: Licenciada pelo Site do Philadelphia Museum of Art. Disponível em: <https://philamuseum.org/collection/object/82626>. Acesso em: ago. 2022

Mark Rothko, Black on Maroon: Licenciada pelo Site da Tate Modern. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-black-on-maroon-t01031>. Acesso em: ago. 2022.

Kazimir Malevich, Quadrado Negro: Licenciada pelo Site da Tate Modern. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square>. Acesso em: ago. 2022.