



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES, ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES BASE
GRADUAÇÃO EM PINTURA

LUIZA DIDECO ANTUNES KLOH

SILÊNCIO/VAZIO

RIO DE JANEIRO

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES, ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES BASE
GRADUAÇÃO EM PINTURA

LUIZA DIDECO ANTUNES KLOH

SILÊNCIO/VAZIO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito obrigatório à obtenção do título de Bacharel em Pintura, do Departamento de Artes Base, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Professor Orientador: Julio Ferreira Sekiguchi.

Rio de Janeiro

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES, ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES BASE
GRADUAÇÃO EM PINTURA

SILÊNCIO/VAZIO

LUIZA DIDEKO ANTUNES KLOH / DRE: 117078170

Orientador: Julio Ferreira Sekiguchi

Aprovada em __/__/____

Prof. Dr. Julio Ferreira Sekiguchi

Prof. Me. Maria de Lourdes Barreto

Prof. Dr. Pedro Meyer Barreto

Rio de Janeiro, 2022

A estudante supracitada está ciente de que o Trabalho de Conclusão de Curso será publicado na Base Minerva/Sistema Phanteon da UFRJ e poderá ser integralmente publicado no site do Curso de Pintura da EBA – UFRJ. Compromete-se com a possível reformulação de seu material de apresentação conforme orientações da banca no prazo de 30 dias, visando sua posterior publicação online. Compromete-se também a enviar em documento separado o resumo e no mínimo três imagens dos trabalhos realizados com ficha técnica completa para seu orientador, a fim de serem divulgados online no site do Curso de Pintura da UFRJ. O cumprimento desses requisitos é necessário para o lançamento da nota da estudante.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos amigos que conheci através da Escola de Belas Artes, dentre eles os queridíssimos: Victor, Danilo, Maria e Vinicius, com quem passei a maior parte dos meus dias nesse período.

Agradeço ao João por sentar-se comigo e compartilhar momentos de atenção nessas coisas pequenas ou grandes demais; e rir junto.

Agradeço à minha mãe pelo seu cuidado e por me apresentar Jiddu Krishnamurti. Também ao meu pai, com sua cabeça matemática, frenética porém, carinhosa.

Agradeço ao meu irmão, por existir. E agora também à sua família.

Agradeço aos professores e professoras que foram ignitores de questões fundamentais que ultrapassam a pintura. Em especial: Julio Sekiguchi, Rosane Preciosa, Pedro Meyer, Lourdes Barreto e Liliane Benetti.

Agradeço às parceiras de dança, pelos movimentos em conjunto.

Agradeço aos funcionários, prestadores de serviços e demais estudantes da universidade.

Agradeço aos músicos que fizeram as músicas que escutei durante esse período.

Agradeço.

RESUMO

Nesta pesquisa, faço uma equivalência entre pintura e pensamento enquanto duas operações formadoras de imagens, ambas com o potencial de arranjar e transmitir mensagens. É colocada em dúvida a instância que seleciona tais imagens. Será mesmo autêntica ou estará condicionada por discursos, ideias e propagandas e portanto, será sua imagem/seu conteúdo, também fruto desse condicionamento?

Partindo desta inquietação, a pintura foi explorada procurando escapar dos significados e representações, numa oportunidade de diminuir a intensidade da exaustiva dinâmica de seleção, justificação e comparação de conteúdos. No lugar da mensagem, o silêncio. No lugar do conteúdo, o vazio. Tal exploração se deu por duas vias: através de pinturas repetitivas e rítmicas, evocando o silenciamento dos significados e através de pinturas subtrativas, realizadas ao dispersar pigmento de superfícies pintadas naturalmente pelo tempo ou temporalmente pela natureza (camadas de ferrugem, lodo e poeira).

Diante da fragilidade dos discursos e representações, silêncio/vazio foram possibilidades de tensionar percepções e definições, antes fixas.

Palavras-chave: silêncio; vazio; ritmo; sensível; potencial.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO (TUDO/NADA)	9
CAPÍTULO 1 (SOM/SILÊNCIO)	12
CAPÍTULO 2 (VAZIO/CHEIO)	40
CONCLUSÃO (SIM/NÃO)	55
EXPOSIÇÃO NA GALERIA MACUNAÍMA VIRTUAL	59
BIBLIOGRAFIA	66

Entre o sim e o não existe um vão.

Itamar Assumpção

(TUDO/NADA) INTRODUÇÃO

Ciente da potencialidade da arte em transmitir ideias, estive durante os últimos anos preocupada com o que dizer. Muitas obras, produzidas em diferentes contextos históricos, foram capazes de disparar discussões políticas e sociais relevantes. Hoje, com liberdade para dialogar diretamente com outras áreas do conhecimento. Diante de tantas urgências precisei direcionar meu olhar a um ponto.

Escolher um assunto para pintar tornou-se tarefa difícil a partir do momento que considerei a responsabilidade envolvida em defender uma ideia. Qual a ideia mais urgente? Qual seria o critério para a escolha? Para escolher corretamente, exige conhecer todas as possibilidades e optar dentre elas a que me parecesse mais verdadeira. Porém, se quisermos conhecê-las todas, levaremos um tempo incalculável; se elas crescerem em progressão geométrica, não conheceremos nunca; e quem sabe se na hora de fazer a escolha, nós não tenhamos mudado a ponto de precisar reconhecer todas elas com nossos novos olhos.

Para Fedro, personagem do livro *Zen e a Arte de Manutenção de Motocicletas*, a concepção das hipóteses parecia afastá-lo da verdade, porque essas se multiplicavam e não era possível experimentar todas.

No laboratório, percebera reiteradamente que a concepção das hipóteses, que pode parecer a parte mais difícil do trabalho científico, era invariavelmente a mais fácil. O ato de escrever tudo formalmente, de modo claro e preciso, parecia por si só sugerir-las. Enquanto ele testava a hipótese número um pelo método científico, uma torrente de outras hipóteses lhe vinha à mente; e, enquanto ele as testava, vinham ainda outras; isso até o doloroso momento em que se evidenciou que, embora ele continuasse testando hipóteses, eliminando-as ou confirmando-as, o número delas não diminuía. Na verdade, esse número aumentava à medida que ele progredia. (PIRSIG, 2015, p. 110)

A escolha racional de um assunto, feita a partir de análise, comparação e julgamento das opções, era insustentável. Para além dos limites do tempo, uma dúvida maior me assombrava, a da confiabilidade do meu julgamento. *“Tendo visto com que lucidez e coerência lógica certos loucos justificam, a si próprios e aos outros, as suas ideias delirantes, perdi para sempre a segura certeza da lucidez da minha lucidez.”* (PESSOA, 2006)

Se a arte transmite mensagens, talvez já houvesse um vestígio de mensagem no que vinha produzindo. Esse era um movimento menos abismal que partir de um ponto zero. E, provavelmente, mais sincero, me guiando através da intuição do gesto que pintou. Ao encarar o corpo de trabalho, me perguntei o que diziam. Esperei a transmissão; e nada. Depois de tentar encaixá-los em contextos dos mais variados, percebi que o esforço era em vão porque os trabalhos eram mudos.

Diante de tamanha responsabilidade em falar, calei. Porém, é importantíssimo lembrar que um corpo mudo ainda se expressa; tem outros sentidos e vibra. Se os trabalhos são silenciosos, haverá outras formas de acessá-lo que pela interpretação. Pode haver encontro sem mensagem.

Quantas vezes, quando a sala de aula se faz quieta espontaneamente, um aluno logo afirma em voz alta “Nossa! Que silêncio!” Interrompe para codificar o acontecimento. O vazio gera um constrangimento, um desconcerto, algo de insuportável que nos impele a preenchê-lo. A minha recusa em preencher esse espaço é um exercício. Pintar o silêncio requer o enfrentamento das pressões dos significados. E o silêncio deve ser ativo, para que não se confunda com apatia.

Investigar o silêncio e facilitá-lo foi se tornando o foco, com isso a pintura como representação ia perdendo força. O silêncio, diferente da mensagem, não evocava nada de específico. Abria um espaço onde tudo poderia se precipitar e ao mesmo tempo nada chegava a se definir.

Nesta pesquisa, a abordagem do silêncio e do vazio na pintura se faz em dois momentos:

No primeiro capítulo, usando a ideia de que não existe silêncio absoluto e que este é composto por sons, penso o silêncio na pintura a partir dos ritmos e da pulsação. Silenciando o significado, me conecto diretamente aos desenhos, identificando uma simpatia entre os ritmos do desenho e os ritmos corporais e mentais.

Já no segundo capítulo, a partir da dualidade vazio/cheio, experimento a pintura como subtração de pigmento, desenhando com o nada. O tempo se torna um elemento fundamental nesse processo.

Esta pesquisa sobre silêncio e vazio na pintura parte da motivação de aquietar para ouvir melhor. Da tentativa de se conectar com a vida sem o intermédio de uma narrativa ou mensagem, porque talvez do silêncio nasça algo mais autêntico. Um período quieto, porém vibrante em que para compreender qualquer coisa, preciso nada compreender.



Fig. 1 *Silêncio*, 2019. Óleo e acrílica sobre tela.

(SOM/SILÊNCIO)

Não existe essa coisa de espaço vazio ou tempo vazio. Sempre há algo para ver, algo para ouvir. Efetivamente, não importa o quanto tentemos fazer silêncio, não podemos. (CAGE apud. GARCIA, 2019)

Para o músico John Cage, em uma conferência sobre Música Experimental (1957) conforme citado por Garcia (2019), não há silêncio absoluto. O que chamamos por silêncio seria então uma convenção. Os sons da natureza (como de quedas d'água, insetos, pássaros e árvores balançando com o vento) e também os ruídos das máquinas e do tráfego ficam todos escondidos sob a alcunha de *silêncio*; são sons que nos descuidamos de escutar, mas que estão presentes. À noite, ligamos os ventiladores para fazer “silêncio”; funcionam como um ruído branco que abafa os demais, mas ainda é ruído. Porém, mesmo se todos os sons exteriores fossem isolados, nosso corpos não perceberiam um absoluto silêncio, pois eles mesmos são fonte de sons. Demonstra Cage:

Para certos propósitos de engenharia, é desejável ter uma situação tão silenciosa quanto possível. Um ambiente desse tipo é chamado câmara anecoica, suas seis paredes feitas de material especial, uma sala sem ecos. Há vários anos, na Universidade de Harvard, eu entrei em uma e ouvi dois sons, um grave e um agudo. Quando os descrevi ao engenheiro encarregado, ele me informou que o agudo era meu sistema nervoso em operação, e o grave, meu sangue em circulação. Até eu morrer haverá sons, e eles continuarão depois da minha morte. Não é necessário temer pelo futuro da música. (CAGE apud. GARCIA, 2019)

Nos intervalos entre os sons intencionais de uma peça musical, outros sons se fazem notar, os não-intencionais: as páginas das partituras sendo viradas, a respiração dos músicos, a tosse do ouvinte, o ranger da madeira etc. Cage compôs a peça 4'33" com o intervalo em mente. Durante 4 minutos e 33 segundos, os músicos se sentam, contam os compassos mas, não chegam a tocar nada em seus instrumentos. Apesar da peça ser silenciosa, cada realização desta soará de forma diferente a depender dos sons da platéia e local de exibição. É um acontecimento. Enquanto obras mais convencionais servem como veículos de uma mensagem do artista ao público, o trabalho de Cage cria um espaço que tensiona o espectador a alterar sua percepção. O que antes era “nada” agora é alguma coisa.

John Cage cita em algumas entrevistas a sua aproximação com o zen-budismo. O silêncio é também uma das questões fundamentais dessa prática. Costuma-se acreditar que meditar é sentar-se e não pensar em nada, com isso, cada pensamento que surge é severamente censurado, o que só pode causar mais agitação. Mas, me recordo que, durante as práticas de meditação coletivas que participava, um homem, que era quem as facilitava, indicava para a observação do que se passava ao redor: no ambiente, no corpo e na mente, sem se apegar e nem refutar nada que surgisse. Assim, não havia separação nem seleção dos conteúdos, tudo ia e vinha na mesma intensidade, ou pelo menos parecia se encaminhar para tal equilíbrio.

Porém, convencionalmente, realizamos a separação dos sons em mais e menos importantes. Tal operação pretende tornar a vida mais eficaz. Estamos aparelhados para dar atenção aos sons intencionais; sons do discurso e do pensamento, que podem ser comunicados, explicados, contestados e que sirvam a algum propósito. Já os sons não-intencionais são relegados a um segundo plano e chamados de silêncio, por não serem encarados como úteis. Dentro da lógica dessa hierarquia, uma diversidade de naturezas sonoras é ofuscada pelos sons do pensamento, das propagandas e dos ideais.

A partir dessas convenções, exigimos significados e propósitos dos sons que escutamos. Filtramos e selecionamos frações de sons, o que é bem diferente da percepção meditativa, que abre espaço e permite que todos eles fluam. Em um trecho do filme “Écoute” de Miroslav Sebestik, John Cage comenta que, para ele, os sons não precisam expressar, nem representar, basta que sejam o que são.

Os discursos e palavras têm o potencial de serem contraditos, gerando conflitos internos e entre pessoas. Para além da contradição de sermos capazes de pensar algo e seu oposto, as palavras, por mais que façam referência à realidade, não são a realidade. Se partíssemos da palavra silêncio, que é uma abstração, para fazer silêncio, estaríamos perdidos. Não reconheceríamos o quão plástico e espontâneo é esse espaço, pois nos aproximaríamos dele através de uma limitação que é da natureza da palavra (que define) e não do acontecimento (que é).

*

No artigo *A Redução ao gesto: Mira Schendel encontra Walter Benjamin* (GONDAR, VALLE, 2014), as autoras usam a noção de gesto em Benjamin para frisar a diferença de uma arte que representa para outra que *apresenta*. Ao citar o teatro Butoh, dizem:

[...] o que se põe em jogo é a apresentação e não propriamente a representação, posto que esta última categoria se refere a uma ordem simbólica, ou seja, à produção de sentidos que são instaurados pela linguagem. Já a apresentação não está submetida ao discurso. A apresentação não cria sentidos pela via da linguagem, pela via do discurso formal, e sim pela via do sensível. (GONDAR, VALLE, 2014)

As autoras encaixam o trabalho de Mira Schendel no campo de apresentação. A artista é uma das grandes referências dessa pesquisa, porque o silêncio e o vazio também eram inquietações suas.

O silêncio está fora do campo discursivo, mas nem por isso é um espaço estéril e sem sentido; é a partir do sensível que o sentido acontece. Por isso, me interessa o silêncio como operação e não assunto. Pretendo provocá-lo, escapando do teor representativo da pintura. Sequer é minha intenção *representar* o silêncio. Fazer silêncio não é um exercício de imaginação, mas sim de observação. Nesse sentido, para pintá-lo eu não precisaria me preocupar em dar conta de uma imagem fiel do nada ou do vazio, mas antes, estar atenta aos sons e imagens que nada dizem ou que não têm a intenção de dizer. Mais à frente, isso fica claro com as pinturas feitas a partir da observação dos ritmos orgânicos e sons não-intencionais (que apenas são).

*

Uma pintura que não representa é então uma pintura sem signo algum? Isto é possível? A arte não preocupada em representar não necessariamente exclui os signos, mas pode desvirtuar seu uso convencional. Nos exemplos seguintes, os signos não representam, mas apontam para a própria fissura da linguagem.

Em algumas monotipias de Mira Schendel, as letras, ainda que se acumulem na superfície, não formam palavras. Estão suspensas; em potencial; irrealizadas; em silêncio. As monotipias da série *Objetos Gráficos* (1967/1973) chegam a se assemelhar à poesia concreta, mas sua organização/desorganização é ainda mais atômica, ao não dispor palavras, mas sim, letras, vírgulas e sinais em uma ordem aparentemente desordenada, ou que ao menos não referencia.

Se uma palavra sequer se formasse nesse emaranhado, toda a lógica de potencialidade e silêncio poderia ser arriscada em prol de um significado prévio, de uma fração de som.

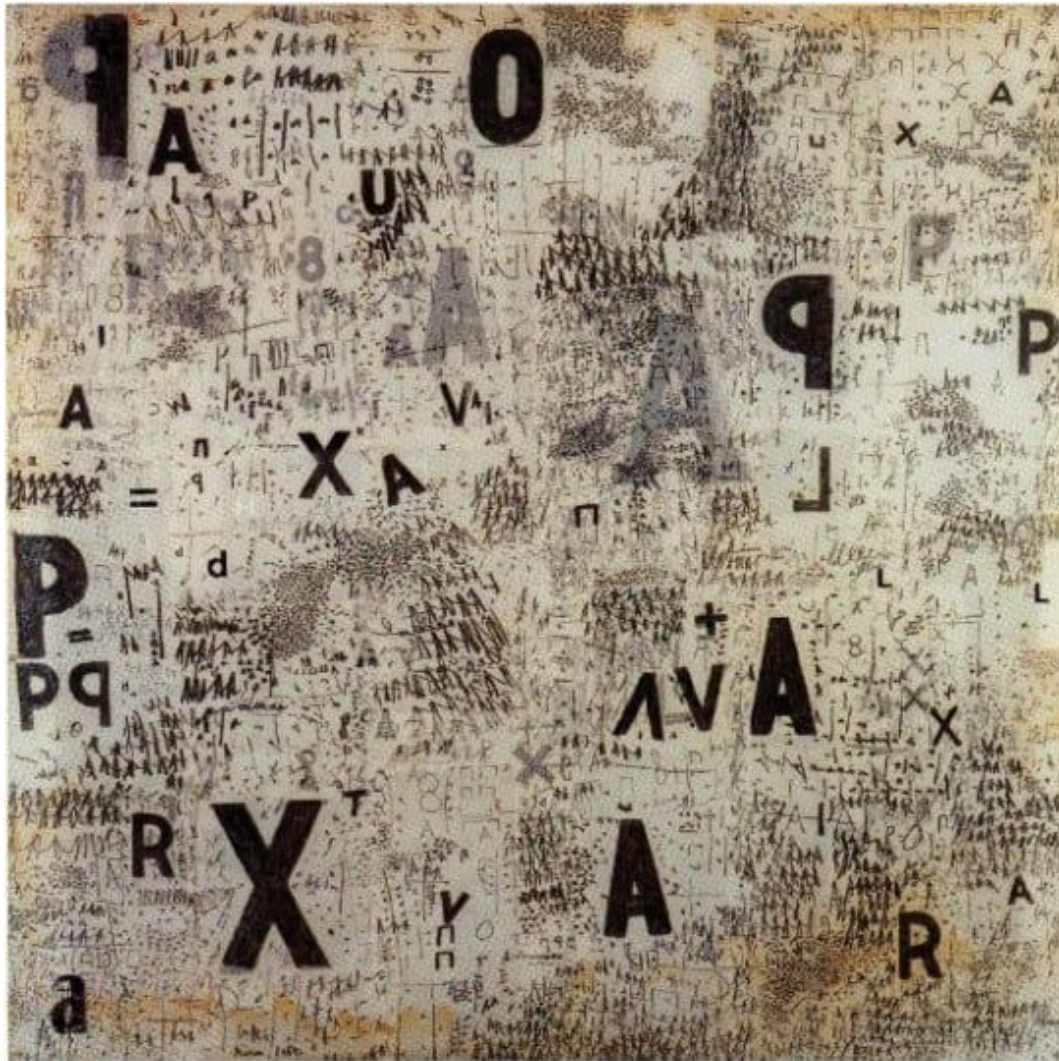


Fig. 2 Sem Título, 1967. Monotipia da série Objetos Gráficos de Mira Schendel.

Cy Twombly também usa a escrita nos seus trabalhos e muitas vezes ela se apresenta como uma trama ininterpretável, um rabisco. Para Roland Barthes, o trabalho de Twombly, é sobre a operação/gesto mais do que é sobre o produto: “[...] *seu trabalho não se origina de um conceito (uma marcação), mas de uma atividade (operação de marcar)* [...]” (BARTHES, 1992, tradução nossa).

Na obra “*Academy*” de 1955, é até possível identificar palavras, mas tal associação se faz tão dificultada pela apresentação da imagem que é como se fosse mero acaso e assim o significado não se fixa por muito tempo e voltamos a perceber a marcação como ruído.

¹ “[...] *his work does not derive from a concept (mark), but from an activity (marking)* [...]”

Quando sons, palavras e imagens não são organizados de forma a transmitir uma determinada mensagem, o significado do que vemos e ouvimos parece perder o protagonismo. Se eu me pusesse a ler um texto em japonês, um idioma que não conheço, não seria capaz de me informar, mas conseguiria identificar a repetição de signos e estaria em contato com o desenho-ritmo sob o qual a mensagem se assenta. Com a matéria da mensagem, antes de ser significada. Quando os signos são deslocados de seus significados prévios, um efeito diferente se dá e o contato com o conteúdo não necessariamente precisa passar pela interpretação.

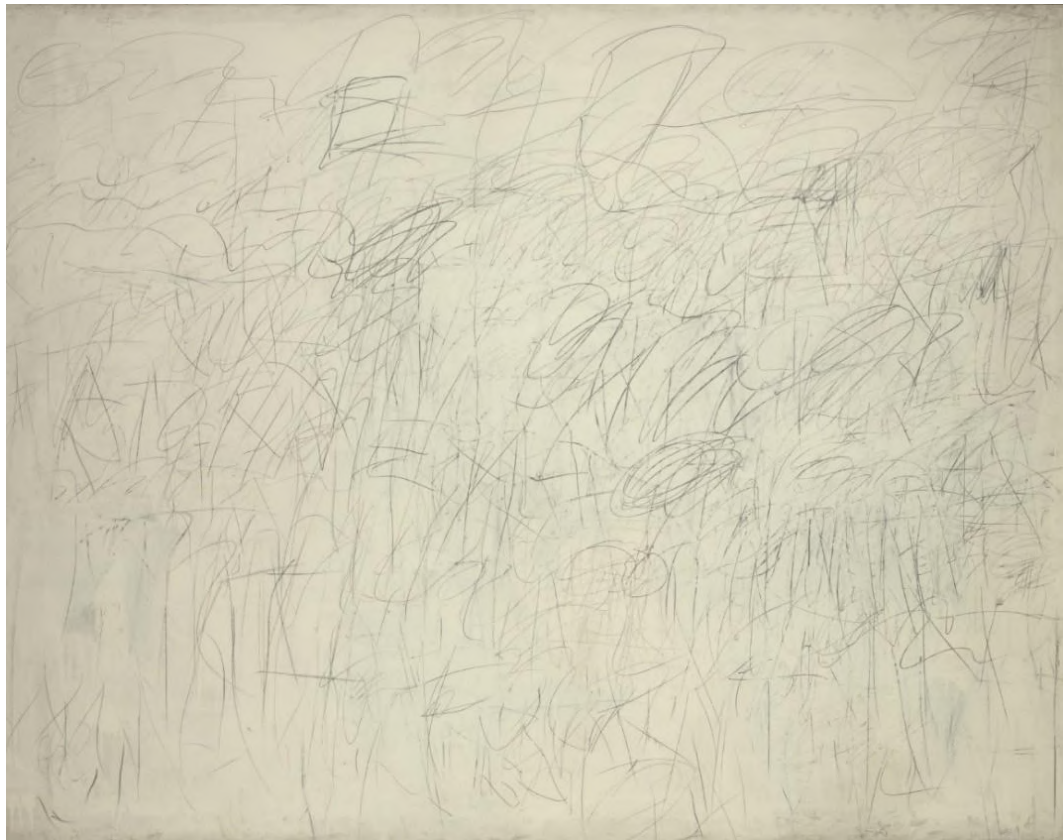


Fig. 3 *Academy*, 1955. Cy Twombly.

A poesia, por exemplo, ao inventar palavras, fazer afirmações logicamente absurdas e romper regras gramaticais, nos faz encarar uma insuficiência geral da palavra condicionada para dar conta de tudo ou do nada. A poesia muitas vezes tenta alcançar o que ainda não se pôde dar nome. O poeta Manoel de Barros, em seu *Livro Sobre Nada*, diz: [...] “*Eu queria avançar para o começo/ Chegar ao criancimento das palavras/ Lá onde elas ainda urinam na perna/ Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos/ Quando a criança garatuja o verbo para falar o que não tem.*” (DE BARROS, 1998) O poeta brinca com a linguagem,

deslocando as palavras de seus significados convencionais, para alcançar o que está pré-codificado, o que ainda não é palavra.

Para as autoras de *A Redução ao Gesto: Mira Schendel encontra Walter Benjamin*, os artistas que se arriscam nesse sentido, querem alcançar com a linguagem, a experiência real antes que ela seja narrada.

Toda narrativa é precária. É indiferente o material do qual é feita: seja literária ou pictórica, nenhuma narrativa consegue cernir a experiência real. Tentamos alcançá-la com palavras ou imagens, mas as próprias palavras e imagens impedem que a experiência possa ser atingida. Mais do que presentificar alguma coisa, uma narrativa torna presente a distância que dela nos separa. Ainda assim, existem os que se dispõem a enfrentar a impossibilidade, franqueando a distância que separa uma narrativa daquilo que ela narra. São autores que querem arrebentar a casca das palavras e das imagens para descobrir o segredo que elas escondem. São escritores, poetas ou pintores que pretendem conduzir o leitor ou o espectador a vislumbrar, por meio das palavras ou das imagens, algo que elas jamais poderiam dizer. Eles desejam transpor a separação entre a linguagem e as coisas, procurando atingir o fundamento rochoso da experiência. (GONDAR, VALLE, 2014)

No monólogo *Not I*, escrito pelo dramaturgo Samuel Beckett, uma boca, descontextualizada de rosto e de corpo, profere palavras ansiosas que refletem um incessante diálogo interior. O texto é repetitivo e ritmado. A voz procura contar uma história, mas é interrompida por frases e sons que servem como verdadeiras âncoras. A boca transmite com sofreguidão; pausa; recomeça. Não leva a lugar nenhum.

O vídeo parece nos atingir pelo estômago, tamanha é a ansiedade. A repetição tem suas conotações negativas como as obsessões, fixações e traumas, porém este trabalho consegue materializá-las sem focar na narrativa particular. Produz esse efeito muito mais através do ritmo e do som. O que nos resta é um esquema do pulso do pensamento, materializado pelo som da voz. Pude identificar que a mesma operação era recorrente em mim, independentemente da diferença dos conteúdos.

O discurso é levado ao extremo, isso faz com que o conteúdo da mensagem proferida pela boca seja menos significativo do que a própria operação de pensar/elaborar verbalmente. O contato direto é com o ritmo frenético sob o qual a mensagem tenta se definir.



Fig. 4 *Not I*, Samuel Beckett

A frase “O Meio é a Mensagem”, do pesquisador Marshall McLuhan, implica que o conteúdo da mensagem, seja qual for, tem sempre um impacto menor sobre nós do que o impacto da instauração do meio/da mídia. (MCLUHAN, 1965) A internet, por exemplo, nos afetaria muito mais pela sua estrutura e novas dinâmicas que traz consigo, uma espécie de ambiência, do que pelos conteúdos veiculados por ela. Trouxe essa ideia para subvertê-la e encarar, através dessa lógica, o impacto das operações discursivas (dizer e pensar) como maior do que especificamente o conteúdo do discurso (o que está sendo dito ou pensado).

Como no monólogo de Beckett, há uma voz incansável constantemente ocupada em elaborar a vida. Enquanto nos ocupamos dos conteúdos, a operação passa despercebida, como se fosse um meio imparcial, uma base firme. McLuhan, quando diz que “o meio é a mensagem” também está evidenciando que o meio é parcial, o meio engendra uma mensagem em si mesmo. Para D. T. Suzuki, em *Introdução ao Zen-Budismo*:

O intelecto não tem interesse na condição do sujeito que percebe enquanto este só pensa logicamente. O intelecto está por necessidade ocupado com a digestão dos conteúdos da consciência e com os seus métodos digestivos. Necessita-se de uma paixão filosófica para forçar a tentativa da conquista do intelecto e arremeter através da percepção do que se percebe. (SUZUKI, 1961)

Os próprios assuntos pictóricos foram encarados nessa pesquisa como tais conteúdos da consciência. Minha incompetência para lidar com eles parte da percepção do eterno diálogo interior, do dinamismo incansável de dizer, contradizer, atacar e defender. O silêncio, em contrapartida, diminui a intensidade desses conteúdos, permitindo talvez a observação da própria corrente dos assuntos. Um passo para trás.

A razão pela qual o Zen é tão veemente em seu ataque contra a lógica e porque o presente trabalho trata em primeiro lugar do aspecto ilógico do Zen é que a lógica embebeu de tal modo a vida que nos faz concluir que a lógica é vida e sem ela a vida não tem significação. O mapa da vida tem sido tão definido e minuciosamente delineado que o que temos a fazer é simplesmente segui-lo, e não pensar nas leis da lógica, que são consideradas finais. (SUZUKI, 1961, p.65)

O Zen, assim como a poesia, traz várias proposições ilógicas. Através do aparente absurdo, fissuram o condicionamento lógico ao qual estamos submetidos.

Com isso em mente, elaborei o trabalho *O Meio é a Mensagem* cuja proposta era desenhar um texto em uma linguagem que não pretendesse ser compreendida logicamente, mas (talvez) sensivelmente. Foi formulado a partir de fotografias autorais feitas de uma planta. As ramificações do vegetal me interessavam para construir signos de uma nova escrita, que fosse menos rígida e mais orgânica, me inspirando na relação não interpretativa das plantas com o mundo e a sensibilidade de suas superfícies.

Uma vez que a organização desses signos vazios de significado está posta num esquema de anotação escrita e no papel em orientação vertical, espera-se que haja alguma mensagem; mas, não há. Não se trata de uma escrita codificada. Não é como o alfabeto secreto e pessoal elaborado pela artista Joana Cesar, que pixa em letras gigantescas pela cidade os seus segredos. Nada será decifrado no trabalho, mas isso não impede que a sensibilidade seja ativada.

O silêncio, assim como proposto por Cage em 4'33'', é plástico, um acontecimento que é sempre diferente. Funcionando como espaço de espontaneidade e observação e não de conhecimentos resolvidos. Por isso, não elaborei nenhuma mensagem prévia, o que me interessava era provocar qualquer tipo de silêncio ou intervalo no “leitor”.

A partir da aceitação da impossibilidade de extrair significado, qual será o estado do observador? O que é que surge do silêncio?



Fig. 5 *O Meio é a Mensagem*, 2020. Canetinha sobre papel A4.

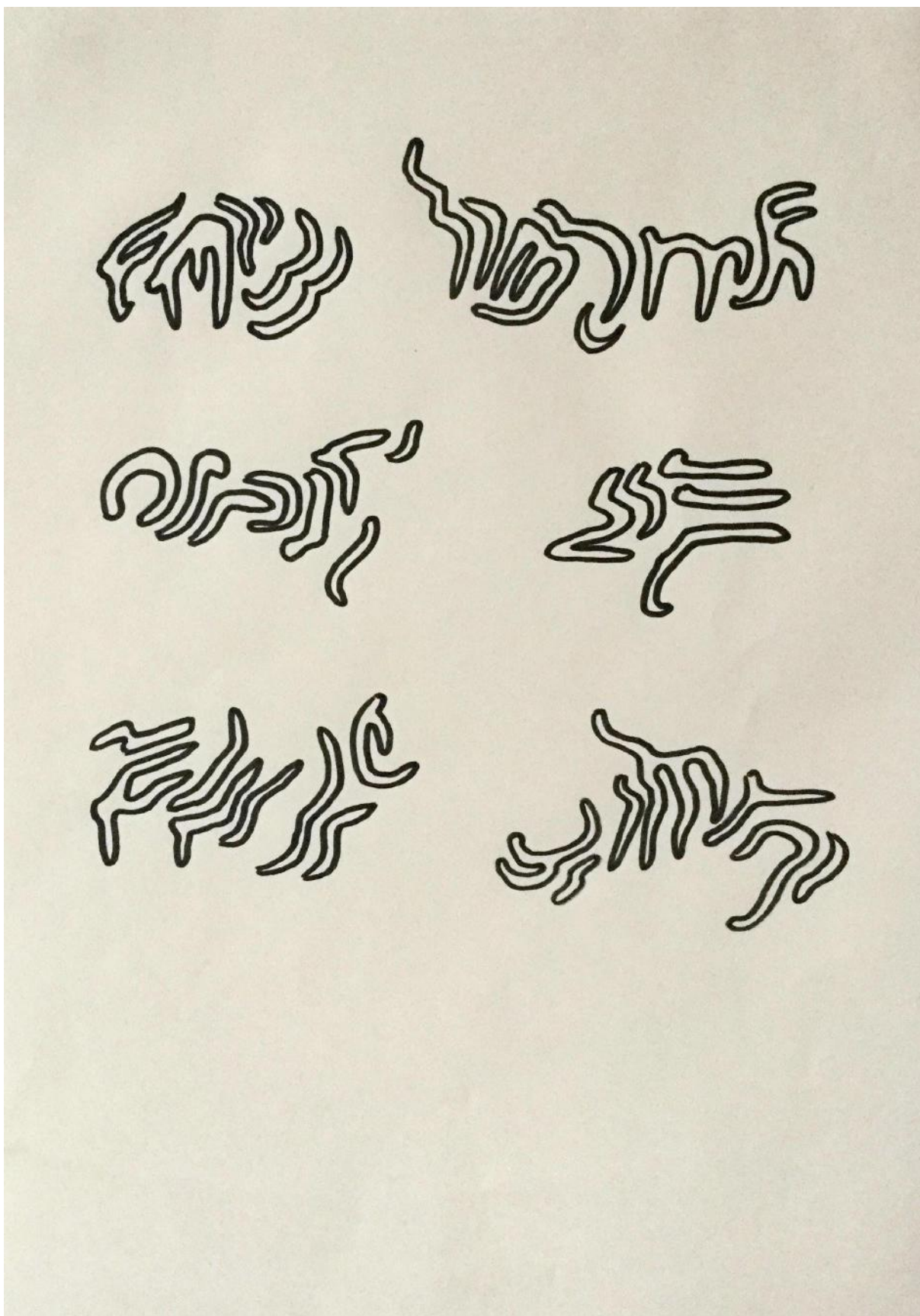


Fig. 6 *O Meio é a Mensagem*, 2020. Canetinha sobre papel A4.

*

A apresentação não cria sentidos pela via da linguagem, pela via do discurso formal, e sim pela via do sensível. (GONDAR, VALLE, 2014)

As imagens, mesmo quando mudas, provocam algum efeito. Antonin Artaud, propositos do teatro da crueldade, que o pensava longe dos dramas particulares e sem o protagonismo do texto, pretende que a obra atinja o espectador pelo organismo.

Se a música age sobre as serpentes, não é pelas noções espirituais que ela lhes traz, mas porque as serpentes são compridas, porque se enrolam longamente sobre a terra, porque seu corpo toca a terra em sua quase totalidade; e as vibrações musicais que se comunicam à terra o atingem como uma sutil e demorada passagem; pois bem, proponho agir para com espectadores como para com as serpentes que se encantam e fazer com que retornem, através do organismo, até as noções mais sutis. (ARTAUD, 2006)

Como em certos ambientes religiosos, onde é o tambor que leva o fiel ao transe e não o sermão. Para empreender isto na pintura, que esta atinja o organismo, busquei a repetição e os ritmos. A base “silenciosa” e vibrante que sustenta o discurso. A matéria não moldada por significados. Através da atração pela imagem, por esse rabisco que vibra, suspeito que haja uma simpatia direta entre corpo e desenho, que não requer as capacidades interpretativas para acontecer. Como se dessa relação, os ritmos visuais pudessem ser reconhecidos pelos corporais. Ou ainda, que os ritmos corporais fossem reconhecidos como a própria causa dos visuais. Quando digo ritmos corporais não me refiro apenas às pulsações do sangue e dos nervos mas também aos ritmos mentais, desde que descolados do seu conteúdo.

Algumas imagens da natureza me ajudam a ilustrar essa simpatia, como a do raio que atinge o chão e tatua sua imagem à superfície e a erosão por ondas ou vento, que molda a matéria de acordo com sua própria substância. Esta simpatia corpo-desenho seria a via sensível pela qual o sentido se dá nos trabalhos que proponho a seguir.



Fig. 7 líquido, 2021. Tinta Acrílica sobre tela.



Fig. 8 2021. Díptico – Tinta acrílica sobre MDF.

As pinturas que compõem este díptico partem da observação de plantas, porém o meu interesse era observar as relações que cada folha traçava com as demais, e não propriamente representá-las. Quis manifestar o ritmo que ditava seus movimentos.

No livro *O Espiritual na Arte*, Kandinsky considera que a música, a pintura e a natureza possuem seus próprios ritmos:

Cada composição musical possui um ritmo próprio; tal como na pintura, também na natureza podemos descobrir um ritmo na ordem aparentemente fortuita das coisas. Mas na natureza este ritmo está longe de ser aparente, já que as intenções da natureza (em certos casos e, sobretudo, nos mais importantes) permanecem ocultas. Daí que esta combinação confusa se chame “arrítmica”. A divisão em “rítmica” e “arrítmica” é portanto relativa e puramente convencional. (Assim como a divisão entre a consonância e a dissonância, que no fundo não existe). (KANDINSKY, 2013)

A dúvida colocada pelo pintor sobre a pertinência da diferenciação entre consonância e dissonância reverbera em John Cage, que também questiona a hierarquia que discrimina o que é música e o que não é. Toda separação parece arbitrária; todos os sons interessantes.

Explorando o silêncio como espaço aberto ao fluxo de sons intencionais e não-intencionais, a referência ficou sendo o próprio fluxo. Sendo os sons não-intencionais desprovidos de significação (não são úteis ou inúteis; feios ou bonitos; bons ou maus, simplesmente são e escapam às definições), achei menos difíceis de observar sem exigir significado.

São silêncios vivos: a respiração; o pulsar do coração; o piscar de olhos; o bater de asas; o correr do rio; o gotejar; o trepar da planta; o nascimento das folhas; o ventar; o piar ritmado do pássaro; o esparramar do líquido etc.

Ao pintar os ritmos, dos quais falava Kandinsky, a repetição e pulsação se evidenciavam como operações. Na repetição, mesmo que não pareça, cada traço é um traço. Os trabalhos produzidos que transparecem a característica repetitiva não partem da fixação pelo elemento repetido mas sim da proposta de um exercício de percepção. Percepção dos intervalos, da heterogeneidade dos elementos ditos iguais e dos ritmos que organizam tais elementos na superfície.

Mesmo na repetição, busquei escapar da rigidez da cópia. O que me interessava era tanto a semelhança quanto a diferença. Algumas reflexões que tive sobre os gestos repetitivos na pintura, foram:

- É possível encarar o ritmo pela perspectiva da figura ou pela perspectiva do fundo; é abalada a hierarquia figura-fundo.
- A periodicidade dos elementos determina um desenho-ritmo que estrutura a imagem, por de baixo de qualquer assunto.
- A semelhança das figuras sugere a existência de uma forma original que reverbera e se transforma. Essa reverberação cria a noção de tempo na imagem. Ao mesmo tempo, é posta

[...] evidencia a não separação entre espaço e tempo, e questiona o mito da instantaneidade propalada pela teoria modernista, trata de obras de Hans Bellmer, Marcel Duchamp, Richard Serra, entre muitos outros. (FERREIRA, 1998)

A instantaneidade, aqui questionada, refere-se à noção da crítica moderna de que no campo pictórico, o valor da imagem é dado imediatamente e através da visão. Já a pulsação evidencia o ritmo, e esse processo demandaria, ao menos, dois tempos. Como dito mais cedo, a repetição de um elemento dá a impressão de reverberação e transformação de um original, inserindo o fator tempo na pintura.

Um outro exemplo de não-instantaneidade na percepção de um trabalho é a que tive enquanto encarava uma parede de museu, perplexa, por minutos. A parede parecia iluminada por uma luz fraca e colorida, como daquelas faixas de cor que aparecem quando não há sinal de TV. Procurei o projetor pela sala toda e não achei. Me movi buscando a minha sombra e nada. Estranho. Outras pessoas passavam e sequer havia vestígio de suas sombras. Talvez a parede fosse um televisor que emitia uma fraca luz. Me aproximei, curiosa, da superfície e, para minha surpresa, a luz era desenho.

Wall Drawings #95 era o nome da obra, de Sol Lewitt. A parede foi dividida em 15 faixas de cor e cada faixa era composta de linhas verticais irregulares muito finas e próximas uma das outras. O branco da parede se revelava entre as linhas. O desenho parecia luz que vibrava sobre a superfície. O tempo entre todo o estranhamento e a descoberta pareceu muito mais extenso do que realmente foi, talvez tenha sido instantâneo afinal, mas o experimentei de outra forma. Eu colocaria este trabalho sob a operação de Pulsação. Além de se tratar de um grande ritmo de linhas verticais, a obra me atingiu de forma inusitada; dilatou o tempo, enganou meus sentidos e fez com que eu abrisse os braços e acenasse para ela (em busca da sombra). Quando se pensa em como um trabalho de arte afeta um sujeito a tendência é pensar que o trabalho está carregado de ideias e conceitos que ressoam com nossa subjetividade. Porém, os meus encontros mais significativos com trabalhos artísticos não são dessa natureza. Dessa vez, eu era atingida pelo organismo.

Acredito que as repetições e pulsações, a partir da simpatia dos ritmos, carreguem tal potencial: o de nos atingir pelo organismo. A ausência de discurso nos põe em contato com ritmos de um silêncio vivo, e como isso nos atinge depende da espontaneidade do acontecimento e da nossa disponibilidade em se desprender dos significados.

Para Cage, em conferência sobre *Musical Experimental* (1957), o desprendimento só é possível quando:

Ao perceber que sons ocorrem, seja intencionalmente ou não, alguém se direcione àqueles que ele não intenciona. Essa virada é psicológica e parece a princípio, um abandono de tudo que pertence à humanidade – para um músico, o abandonar da música. Essa virada psicológica leva ao mundo da natureza, onde, gradualmente ou repentinamente, se percebe que humanidade e natureza, não separados, estão nesse mundo juntos; que nada foi perdido quando tudo foi abandonado. Na verdade, tudo se ganhou. Em termos musicais, quaisquer sons podem ocorrer em quaisquer combinações e continuidades. (CAGE, 1961, tradução nossa)



Fig. 10 *Wall Drawings #95*, 1985 de Sol Lewitt.

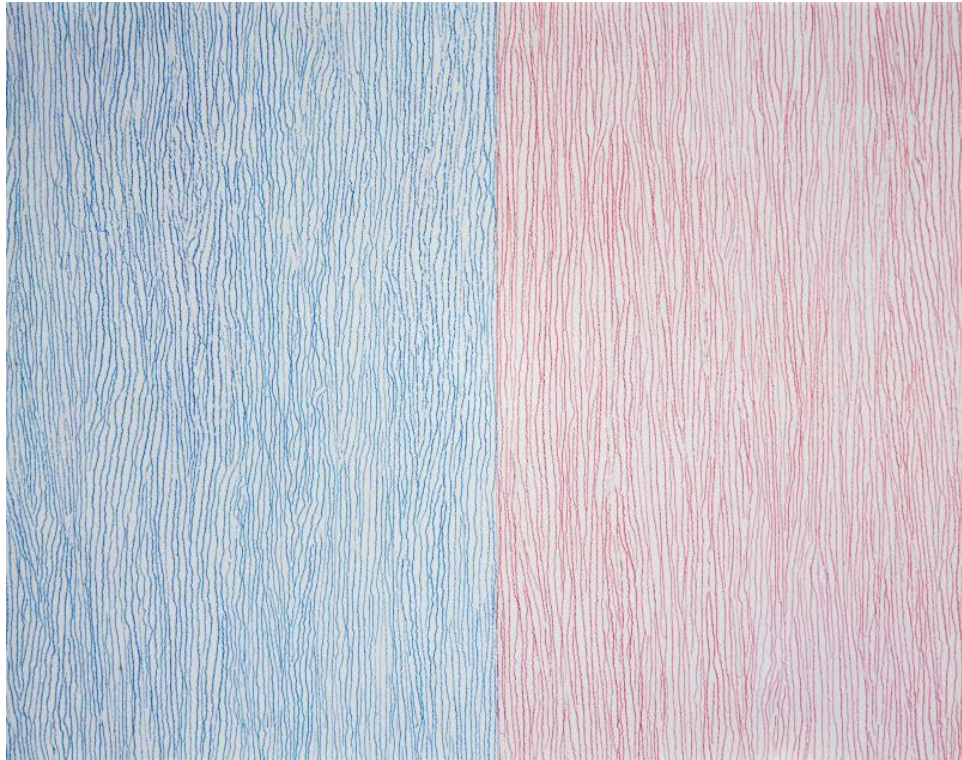


Fig. 11 Detalhe de *Wall Drawings #95*, 1985 de Sol Lewitt



Fig. 12 *Revoada*, 2020. Tinta à óleo e giz pastel sobre tela.



Fig. 13 *Alimento*, 2020. Tinta à óleo sobre tela.



Fig. 14 Sem Título, 2021. PVA e acrílica sobre lona.



Fig. 15 Placa I de Díptico, 2021. Acrílica sobre MDF.



Fig. 16 Placa II de Díptico. Acrílica sobre MDF.

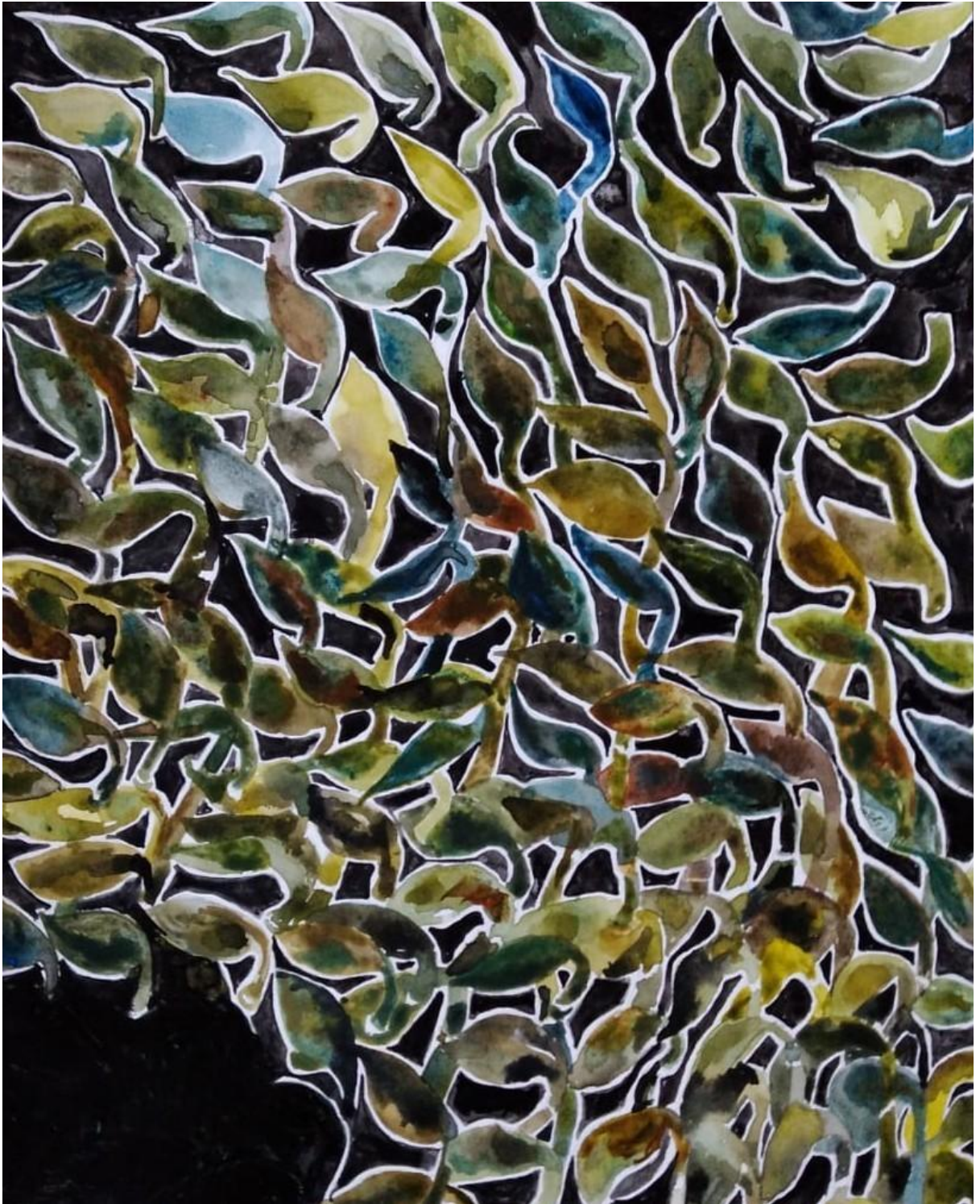


Fig. 17 Sem Título, 2021. Acrílica sobre Papel A3.



Fig. 18 Sem Título, 2022. Acrílica sobre papel A2.



Fig. 19 Sem Título, 2019. Óleo sobre lona.



Fig. 20 *Subterrâneo*, 2021. Acrílica sobre papel A3.



Fig. 21 Sem Título. Acrílica sobre papel A1.



Fig. 23 Sem Título, 2019. Óleo sobre Tela.

(VAZIO/CHEIO)

É certo que ao tratar do vazio e do silêncio, estes podem ganhar certas qualidades de “sujeito” e assunto; questões que justamente quis abrir mão durante a pesquisa pictórica. Também não é mentira que este trabalho fez com que eu elaborasse verbalmente o silêncio, traindo-o. E que usei a linguagem para duvidar da linguagem.

Fernando Pessoa, no trecho *Nossa Senhora do Silêncio*, presente no Livro do Desassossego, escreve durante páginas sobre algo que ele não pode dar o nome. Uma espécie de vazio. Dá a *ela* tantos nomes e atribuições mas o faz consciente de que os nomes não referenciam diretamente à coisa ou não-coisa. Inclusive, o acúmulo de nomes descaracteriza e descredibiliza qualquer um dos termos isoladamente. Coloca em pronomes femininos, não por acreditá-la mulher, mas sim por ser uma maneira de ser mais cordial e grato à algo que era tão maior que ele. Diz:

Por isso, curva um voo de ave, que parece que se aproxima e nunca chega, em torno ao que eu quereria dizer de ti, mas a matéria das minhas frases não sabe imitar a substância ou do som dos teus passos ou do rasto dos teus olhares, ou da cor triste e vazia da curva dos gestos que não fizeste nunca. (PESSOA, 2006, p.452)

É um corpo incorpóreo, um silêncio sonoro, um contorno vazado. Paradoxos que mesmo que difíceis de conceber, são possíveis de expressar, bastando alguma disposição poética. Portanto, estou consciente do despropósito, o despropósito é apenas lógico. Pretendo fazer da dúvida um motor de experimentação, como é com as crianças.

Sendo assim, quis experimentar o vazio de forma pictórica. A série surgiu de uma outra proposta. Me programei a pintar por 7 dias a mesma escova de madeira. Gostaria de manifestar a mudança da minha percepção sobre o objeto, ao longo do tempo. Antes de cada sessão de pintura, eu também passaria aproximadamente uma hora escovando muros escuros, com a escova-modelo. Suspeitava que assim, eu poderia me envolver com o objeto e conhecê-lo melhor. Ao longo dos dias, durante a escovação, tive algumas percepções relacionadas à atividade e ao meu corpo. Meu ombro direito começava a doer; ficava em silêncio e a saliva acumulava na boca; a água que limpava o muro ficava escura ou amarela com facilidade. Parei no quinto dia, percebendo que a atividade de limpar era para mim mais interessante que a de pintar.



Fig. 24 *Pinturas das Escovas*, 2022. Acrílica sobre MDF.

Durante as escovações, olhando bem para aqueles muros, vi que mofo, musgos, fungos e poeiras haviam criado uma camada de cor sobre o bege e azul artificiais. Percebia isso mais facilmente quando depois de esfregar bastante com água e sabão neutro, via o líquido escorrer amarelo e marrom. A água continha milhares de pontos de poeira, que se agregavam e desagregavam ao correr pelo chão. O resíduo formava alguns padrões.



Figs. 25 e 26 Fotografias do resíduo dos muros, 2022.

O pigmento que cobria os muros era fruto do tempo. Era o tempo, como gostei de colocar. Essas reflexões surgiam enquanto eu esfregava.

O tempo havia pintado as paredes e eu fazia o quê? Fazia aparecer o bege e o azul. Pintava com bege e azul? Não, as cores já estavam ali antes de eu chegar. Eu fazia o que? Retirava o tempo das paredes, a camada grosseira, mistura do orgânico com não-orgânico. O próximo passo era destruir os muros? E o pó-pigmento, para onde foi? Desceu com a água para dentro do rio, voou pelo ar e agregou-se à outra superfície ou foi inalado por mim, que não usava máscara de proteção. Estava então pintando meu interior? E quem poderia ver? Acho que estava pintando e desenhando sobre aqueles muros com o vazio, com o nada. Abria espaço. Uma ação que não agregava, mas dispersava.

Subvertendo a lógica tradicional da pintura como adição de pigmento sobre a superfície, essa operação era subtrativa; *dispersava* o pigmento-tempo. Escovar, raspar,

esfregar e lavar eram operações possíveis. O gesto era mais intenso e exigia a preparação do corpo, visto que meus ombros e calcanhares ficaram doloridos pelas semanas seguintes. Também o gesto corporal se manifestava como dispersão de energia uma vez que a ação não tinha produto/não produzia um objeto. A camada de tinta já estava posta, bastava um gesto que ativasse essa percepção.

A operação subtrativa é reconhecida no campo da escultura como uma maneira de criar a forma retirando matéria de blocos de madeira, mármore etc. Porém, ela se manifesta ainda de outras formas. Um grande exemplo de subtração é a ação de Robert Rauschenberg, que pede a William de Kooning por um desenho seu e depois o apaga, expondo o papel “em branco”; as ruínas de um de Kooning. Para além das reais intenções do artista, poderia pensar a ambiguidade do tempo na imagem apagada. A imagem revela o pré-de Kooning ou o pós (a destruição)? Existe a impressão que o papel volta ao estado pré-desenho, que volta a carregar o potencial de se tornar aquele mesmo ou qualquer outro desenho.

Outro caso de subtração é a do artista Alexandre Orion que realiza o trabalho *Ossário* dentro de um túnel em São Paulo usando apenas um pano e limpando seletivamente a superfície cheia de fuligem proveniente dos carros, formando o desenho de crânios. A suposta distância entre pixação e limpeza, nesse caso, se torna uma proteção para o artista das reprimendas policiais. Não se prende pessoas por voluntariamente limpar a cidade.

Também o artista Gordon Matta-Clark, no campo da arquitetura, alterava a dinâmica do espaço recortando pedaços de paredes, chão e teto e vazando o ambiente para o que antes não estava visível. Remodela o espaço adicionando mais espaço, mas o seu gesto é direcionado aos contornos, subtraindo-os. Subtrair acaba sendo adicionar.



Fig. 27 De Kooning Apagado, 1953. Robert Rauschenberg.

*

Primeiro abri uma clareira no mato. Com a tesoura cortei capins longos demais e depois puxei os tufo de onde eu iria pisar. Fiquei em silêncio porque precisava prestar atenção no possível barulho das cobras. Uma formiga me picou e eu derrubei a escova. A camada sobre o concreto era bem escura. Achei que uma escova de aço faria o trabalho mais

rápido. Tracei o contorno do quadrado com a escova seca e o pigmento preto voou me cobrindo de pontos. Por mais que o aço fosse mais agressivo, não retirava tantas camadas. Voltei para a escova de cerdas pretas e mergulhei-a na água e sabão. Muito mais foi revelado enquanto eu esfregava. Uma tinta escura, que parecia a soma de todas as primárias mais o preto se formou na superfície de espuma. Joguei um balde de água e assim que a superfície secou, aquela cor cedeu espaço à uma cor mais parecida com a da construção em seus primeiros dias. Como se dentro do quadrado, o tempo não houvesse passado. Ou então passou e voltou atrás.



Fig. 28 Fotografia dos arredores de *Escavação #1*, 2022.

Logo, o mato que cortei vai voltar a crescer. E esse quadrado vai voltar a ser preenchido. Não sei se os contornos vão sumir, talvez fiquem mais sutis. Parece que essa operação só evidencia o quanto a pintura já se dá organicamente; como uma ação do tempo sobre as superfícies. Cada vez meu gesto se mostra mais supérfluo como pintura.

Sinto que já cheguei quase à liberdade. A ponto de não precisar mais escrever. Se pudesse, deixava meu lugar nesta página em branco: cheio do maior silêncio. E cada um que olhasse o espaço em branco o encheria com seus próprios desejos. (LISPECTOR, 1999)

Não é possível prever o efeito do silêncio. Se existe uma mensagem, posso adivinhar que você vá reagir a ela, seja concordando, discordando ou estando confuso. Quando o espaço é vazio, por mais que o estímulo seja baixo, o potencial de ação é infinito. O vazio é cheio.

Se encaro a poeira como pintura, o que é meu gesto? Se encaro o silêncio como som, o que é minha mensagem? A importância entre uma coisa e outra é assim de tal modo abalada que perco e ganho tudo de uma só vez. “*Até eu morrer haverá sons, e eles continuarão depois da minha morte. Não é necessário temer pelo futuro da música.*” (CAGE apud GARCIA, 2019) E nem temer pelo futuro da pintura. Começo a dirigir meu olhar às pinturas não-intencionais.

Vamos falar a verdade: isto aqui não é uma crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gênero. Gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério. Preciso ter um ritual para o mistério? Acho que sim. Para me prender à matemática das coisas. No entanto, já estou de algum modo presa à terra: sou uma filha da natureza; quero pegar, sentir, tocar, ser. E tudo isso já faz parte de um todo, de um mistério. Sou uma só. Antes havia uma diferença entre mim e escrever (ou não havia? Não sei). Agora mais não. Mas vale a pena. Mesmo que doa. Dói só no começo. (LISPECTOR, 1999)

Se é abalada a separação entre a pintura que o tempo e a natureza produzem espontaneamente e a pintura que eu produzo, é como se agora meus gestos fossem apenas gestos. “*Sou uma só*”. Já não sei se o que faço é pintura. Apenas faço. Entre o meu gesto e o gesto da natureza, haveria pouca diferença. [...] “*se percebe que humanidade e natureza, não separados, estão nesse mundo juntos; que nada foi perdido quando tudo foi abandonado.*” (CAGE, 1961, tradução nossa)



Fig. 29 *Escavação #1*, 2022. Gesto sobre muro.

Para Mira Schendel, o que a interessava era “o vazio, ativamente o vazio”. (SCHENDEL apud BRETT, 2001) Deve ser ativo mesmo, ou então bastaria não pintar, ou melhor, não agir. Guy Brett, no texto *Ativamente o Vazio*, discorre sobre o trabalho da artista, que de início pareceu a ele demasiado econômico, e pensa o paradoxo da preocupação com o nada. Diz:

Obviamente, dar importância a um 'nada' é um paradoxo, mas o ponto é precisamente esse. O vazio é sempre uma relação dialética entre a ausência total (null-and-void, na expressão inglesa) e seu oposto: o potencial total. [...] O paradoxo, na verdade, está em seu coração. Os usos do vazio por artistas contemporâneos trazem de volta um antigo dilema filosófico : definir e nomear a realidade é de algum modo reduzi-la. (BRETT, 2001)

De fato, senti que pintar poderia ser adicionar mais camadas de definições, as quais não confiava. Por isso, na primeira parte do trabalho, o silêncio funcionou como uma tentativa de diminuir a intensidade dos sons intencionais que buscam definir a realidade para escutar um silêncio vivo dos sons que apenas são, através de seu movimento e pulso.

Agora, num segundo momento, pintar com o vazio através da operação subtrativa parte da mesma motivação de não definir. De dispersar ao invés de agregar. A atenção é dirigida às pinturas não-intencionais, que são produto do tempo e estas vão sendo ativadas através de gestos econômicos de contornos e fotografias.



Fig. 30 2022. Fotografia.



Fig. 31 *Escavação #2, 2022* detalhe. Gesto sobre muro.



Fig. 32 *Escavação #3*, 2022. Gesto sobre muro.

*

Certa vez, de uma aula de física da qual eu não conseguia compreender nada, saí sem pensar, sobrecarregada e a bater portas. Fui para o pátio, estava sol e o calor era forte e real sobre minha pele. Senti as mãos vibrarem como se pesasse o peso de algo visível nelas, e não havia nada. Mas o nada tinha peso e textura. Era gelatinoso e pulsava feito um coração. Era ridiculamente despropositado. Ao abandonar aquela aula, renunciava as próprias leis da física, que naquele momento estavam suspensas.

O acontecimento era a fissura dos teoremas. O real era opressivo como o sol. Não se tratava de negar a convenção, mas de tomar consciência das fissuras. Voltei à sala de aula tomada por uma paixão sem objeto.

Pintar com o vazio é, em parte, a tentativa de se conectar ao espaço de “potencial total”, onde tudo pode vir à tona; desgarrar-se das definições. Antes de haver os teoremas, como abstração, havia o real, como mistério. Definir é recusar o espontâneo para lidar com o abstrato, o que tem seus benefícios práticos. Mas, e para além da prática? Para além da funcionalidade? Retirar pigmento é andar para trás. Mas antes, é pôr em dúvida a ideia de progresso. Um intervalo nos teoremas, estes sempre passíveis de serem substituídos por outros.

As pinturas estão acontecendo, quer eu tenha intenção ou não. O tempo arranja em poeira, ferrugem, mofo e vegetação as camadas de cor sobre as superfícies. Vi muros construídos por homens serem pintados de amarelo-vivo e recebendo água toda semana, tão rápido serem manchados de negro e verde escuro.

O meu gesto, como escavação, é apenas o atestado da existência das pinturas espontâneas e impessoais. O gesto revela as camadas de pigmento-tempo. O pigmento é diverso; o aglutinante é o tempo. Eu faço o tempo parar. Não, não faço nada. “*Sou uma só*”.



Fig. 33 *Escavação #2*, 2022. Gesto sobre muro.



Fig. 34 *Escavação #4*, 2022. Gesto sobre muro.

Nesta ação, escolhi um muro branco coberto por uma camada de vermelho terroso. Ao escovar o muro, esperava reencontrar o branco do fundo. Porém, logo me deparei com um pigmento ocre muito intenso que estava escondido nas camadas anteriores. Talvez fosse o fundo vermelho e a superfície branca. E de onde surgia o amarelo? O vazio não necessariamente revelava um branco ou neutro, nesse caso guardava camadas surpresas de cor. O que entendia como subtração de pigmento esbarrava agora num pigmento que estranhamente ficava mais espesso quanto mais eu o esfregava.



Fig. 35 Processo, 2022. Fotografia



Fig. 36 Escavação #5 (espiral), 2022. Gesto sobre muro.

Mais tarde choveu e o pigmento escorreu.



Fig. 37 Escavação #5 (espiral), 2022. Fotografia do dia seguinte.



Fig. 38 Água, sabão e escovas, 2022. Fotografia de processo.



Fig. 39 Escavação #6, 2022. Gesto sobre muro.

(SIM/NÃO) CONCLUSÃO

De certa forma, há para mim uma equivalência entre a atividade de pintar e a operação de pensar/elaborar verbalmente, uma vez que a pintura é um campo aberto à formação de imagens e o intelecto também. Assim, escolher um assunto para pintar e uma mensagem para passar se equivaleria a passear pelos conteúdos mentais e escolher dentre uma infinidade de possibilidades, uma imagem mais importante que as demais. Porém, o que é que escolhe? Não estaria o julgamento condicionado por fatores prévios como propagandas, ideologias, grupos e hábitos? Reitero que o intelecto não é assim tão imparcial e a lógica não é irremediável. Corro o risco de ser encadeada infinitamente por essas condições, perdendo contato com aquilo que é espontâneo.

O silêncio e o vazio são possibilidades de uma outra pintura, desgarrada de significados. O silêncio, não sendo absoluto, abre espaço para a percepção de sons e imagens que apenas são, que não representam e nem significam. E o vazio, que também não possui forma fixa, faz contato com um espaço ilógico onde, em potencial, tudo e nada coexistem.

Diante da fragilidade do discurso, silêncio/vazio se tornam possibilidades de tensionar as percepções e definições, antes fixas. No caso desta pesquisa, de que as imagens devem carregar mensagens, de que a pintura é uma ação intencional e humana e de que formar imagens se equivale a formar juízos. Sinto que coloquei tudo isso em dúvida em relação ao meu processo.

Atraída pelo mistério do que está por baixo dos conteúdos e significados, entendo agora o porquê de ter feito pinturas com *grids* nos primeiros anos, queria o contato com a trama por debaixo da imagem/do assunto. Com a matéria da imagem antes que essa fosse definida por um conceito. Mas não levei muito mais à frente porque a grid era constante demais, lógica demais. A sua geometria era euclidiana. Nos trabalhos, já ensaiava sem perceber as brechas desse esquema e desse plano. Espaços vazios furavam a superfície. Entre os minimalistas, era Eva Hesse quem me atraía. Seus acúmulos eram de objetos semelhantes e não idênticos. Para mim isso era mais científico que o contrário. A artista parecia não ignorar a resistência do ar e não arredondar os números quebrados. A distância entre os objetos era calculada de forma intuitiva e de alguma forma isso funcionava melhor que um sistema rígido.

Por debaixo de toda organização lógica e do discurso, existe o silêncio; os sons que apenas são. Essa foi a base que pude estabelecer. Uma trama de ritmos que, como o silêncio, fosse sempre diferente mas, que fosse possível reconhecer de certa forma.

O Zen não significa uma simples fuga da prisão intelectual, que algumas vezes pode acabar em completo desregramento. Há algo no Zen que nos liberta dos condicionamentos e nos dá ao mesmo tempo um firme apoio que, entretanto, não é um apoio no sentido relativo. O mestre Zen tenta retirar todos os apoios do discípulo, já que este nasceu na terra. Em troca ele oferece um apoio que realmente nada apóia. (SUZUKI, 1961)

Os ritmos pintados no primeiro capítulo buscam um emaranhado potencial; a matéria em movimento que ainda não ganhou definição fixa. Contra essa indefinição, a lógica tem pouca eficácia. É por meio da sensibilidade e do organismo que algum sentido pode se dar. A base por baixo da imagem, que antes era *grid* lógica, agora era um tecido orgânico, mais maleável e espontâneo. Ainda é um chão, mas é um chão líquido, de uma estabilidade instável. Não ando mais pelo mundo, flutuo/estou imersa.

Como Kandinsky coloca, nem sempre podemos identificar o ritmo pelo qual a natureza se manifesta, ainda há muito mistério. Mas, assim como reconhecemos similaridades entre veios de rios e veias sanguíneas, por exemplo, entre estes dois desenhos, intuo que existiria simpatia entre o organismo e o próprio desenho e pintura. Os ritmos visuais, eu reconheço por meus próprios ritmos internos (corporais e mentais). Assim como ao assistir ao monólogo de Beckett, algo foi reconhecido por meus ritmos internos. Isso antes mesmo que eu compreendesse o conteúdo do texto, que estava em outra língua. Através do organismo, algo foi desmistificado e pude olhar para meu próprio funcionamento.

As pinturas subtrativas, as *Escavações*, sugerem a pintura como uma manifestação espontânea do tempo e da natureza. Camadas coloridas de poeira, fungos, ferrugem etc. cobrem superfícies. Uma pintura que se dá em outro ritmo. Num ritmo que não depende apenas da intenção humana. Num ritmo lento da erosão, do tempo, da insistência, da destruição, do crescimento. A partir desse exercício liberto-me um pouco da responsabilidade e da compulsão de formação de imagens e juízos. Pude observar que as criações do tempo e da natureza dependiam apenas do ser das coisas, e não de intenções ou ideias. Deixo como exemplo o trecho do livro *A Vida das Plantas*:

É simplesmente por existirem que as plantas modificam globalmente o mundo, sem sequer se mexerem, sem nem mesmo começarem a agir. Ser significa para elas fazer mundo, e, inversamente, construir (nosso) mundo, fazer mundo não passa de um sinônimo do ser. (COCCIA, 2018, p.42)

Nas *Escavações*, meu gesto deixou de ser pintura para virar a ativação de pinturas alheias e impessoais. Meu gesto é um gesto, apenas. Não estou pintando? Não importa.

Preciso ter um ritual para o mistério? Acho que sim. Para me prender à matemática das coisas. No entanto, já estou de algum modo presa à terra: sou uma filha da natureza; quero pegar, sentir, tocar, ser. E tudo isso já faz parte de um todo, de um mistério. (LISPECTOR, 1999)

No fundo, não se trata da condenação das teorias, mensagens, imagens e sons intencionais. Este trabalho mesmo está cheio delas. Apenas me utilizo da pintura, nesse momento, como uma oportunidade/uma brecha para entrar em contato com a operação. Utilizo a pintura para duvidar de si mesma; como veículo para duvidar da constante formação de imagens e conteúdos pelo intelecto, uma vez que a própria pintura se trate essencialmente da formação de imagens.

A pintura me desafia porque quando impulsionada por ideias, carregando mensagens, representando um ideal e combatendo outro, endossa minha própria compulsão pela formação de juízos, imagens e conceitos. O que, dependendo, pode ser uma atividade geradora de diversos conflitos interiores. Agora, existe para mim a dimensão do que pode ser a pintura como ação espontânea, assim como a pintura do tempo e o estar-no-mundo das plantas, onde o fazer e o ser não se diferenciam. Onde não há motivação, mas nem por isso há inércia.

Estar-no-mundo significa necessariamente fazer mundo: toda atividade dos seres vivos é um ato de design na carne viva do mundo. E, inversamente, para construir o mundo, não há nenhuma necessidade de fabricar um objeto diferente de si (derramando matéria fora de sua pele) nem de perceber, de reconhecer, de visar direta e conscientemente uma porção do mundo e querer mudá-lo. A imersão é uma relação mais profunda que a ação e a consciência — que a práxis e o pensamento. Um design silencioso, mudo, ontológico. (COCCIA, 2018, p. 43)

Pintar em silêncio; retirar camadas; ver o que está por detrás; ouvir o silêncio; ouvir sem compreender; compreender sem interpretar; não saber; sentir; ouvir; dizer e não concluir;

dizer até que perca o sentido; repetir até que perca o sentido; retirar; subtrair camadas; ver o que está atrás e antes; ver e ouvir sem interpretar; interpretar porque ainda não consigo evitar; dizer dizer dizer; explicar o inexplicável; demonstrar o inexplicável; gesto que subtrai; gesto que adiciona; gesto; entender ou não; ouvir; fazer sentido, não fazer sentido; sentir ou não; sim ou não.

Não é porque elaborei sobre o silêncio que o compreendi. O excesso de elaboração o afasta, inclusive. O silêncio ainda é um mistério. E é assim porque é sempre novo. Sinto que ao escrever esse texto fiz colocações absurdas e pareci razoável; usei o silêncio para falar copiosamente; usei lógica querendo falar do absurdo; escapei dos assuntos mas fiz da escapada o assunto; discurssei sobre não-discurso; soube o que ainda não sei; pinteí sem pintar; duvidei de tudo mas tive certeza da dúvida; fiz do vazio, cheio e do silêncio, som.

EXPOSIÇÃO NA GALERIA MACUNAÍMA VIRTUAL



exposição virtual
na galeria macunaíma



eba ESCOLA DE
BELAS ARTES
Universidade Federal
do Rio de Janeiro

Fig. 40 Cartaz de Exposição na Macunaíma Virtual

apanhar um peixe vivo com as mãos

A linguagem normativa presume dentro de cada palavra uma ideia fixa. Usá-la é repetir, sem jogo de cintura, ideias de outros. Ideias essas tão antigas que perderam seu pulso e são hoje carcaças que arrastamos com esforço dentro do tempo.

A palavra condicionada está descontextualizada de um corpo e de uma voz. Age num espaço abstrato, sem resistência do ar. Um lugar onde nada está vivo. Um sistema fechado, nada afeito à natureza, um lugar onde não há diferença. Para Roland Barthes, a linguagem “é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer”. Cautela! O que é que estou dizendo? Meu interesse está no pulso do real, mas continuo me distraindo com formas engessadas e cânones.

Para encontrar o real por debaixo da superfície, preciso do silêncio. E a palavra silêncio sugere que ele seja absoluto, não é? Uma estase impossível. Nem um pio, nem um movimento. Que cessem as respirações! A palavra silêncio, se for aceita assim de cara, é coisa imaginada/distorcida. Porque na vida, o corpo que percebe nunca será imparcial; estará ele mesmo produzindo sons. Então o silêncio deve ser outra coisa. E reivindico a autonomia de descobrir.

Como artista, repetirei exaustivamente um mesmo gesto ou palavra, até que se desgaste seu significado comum. Até que se suspendam as convenções. Que a cabeça volte a ser corpo. Que os pés tenham tanta autonomia quanto a mente.

O mundo em que se costuma viver está despovoado e se faz urgente criar uma língua própria. Recusando o caminho mais caminhado, seguir por um tempo as pegadas dos bichos e não a dos homens. Como planta, emaranhar-se no ambiente.

Para Adélia Prado, “a palavra é disfarce de uma coisa mais grave”. Busco me ocupar dessa coisa, que é viva, e ter, de vez em quando, a chance de apanhá-la.

Luiza Dideco

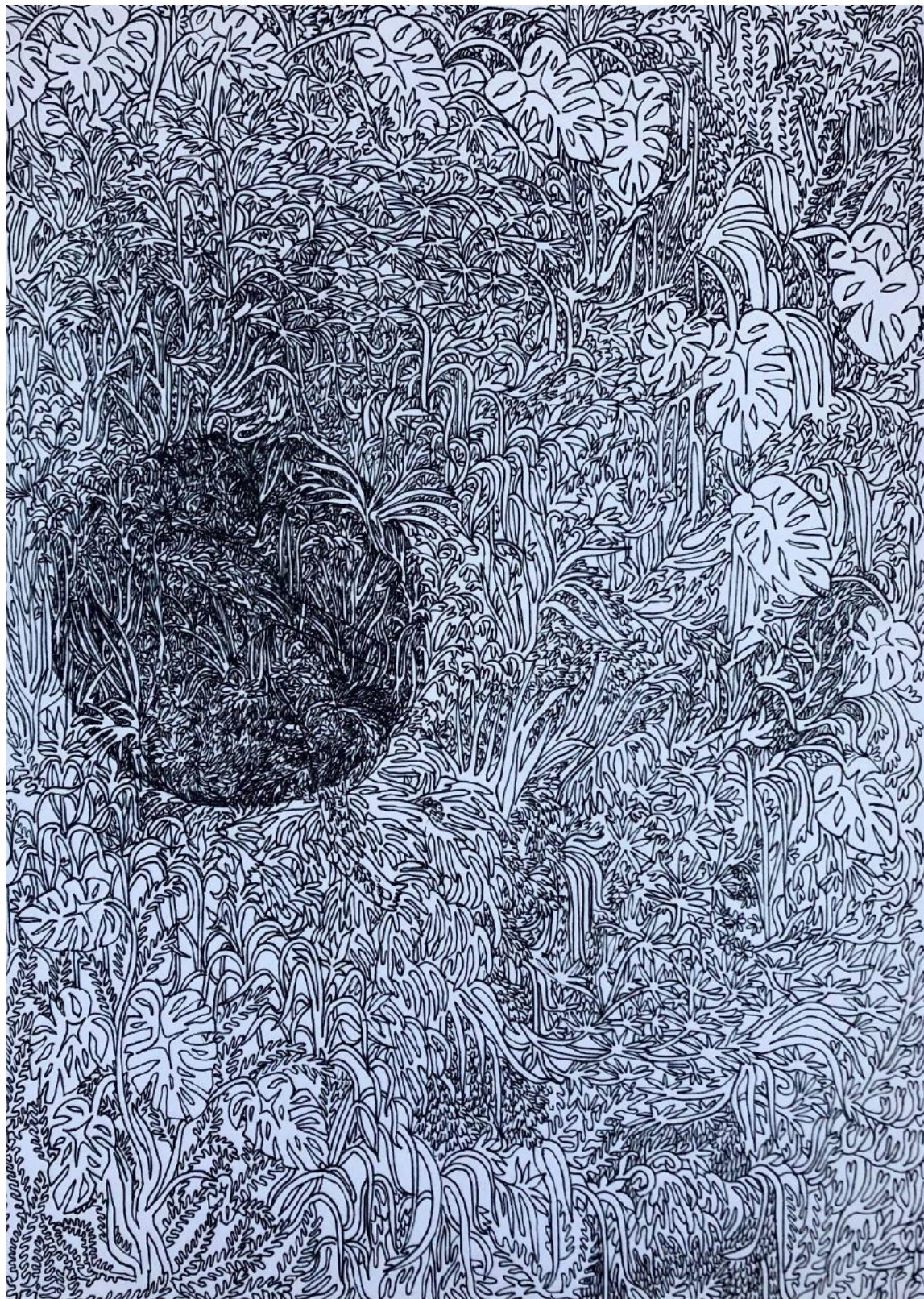


Fig.41 *Tornar-se Lugar*. Desenho de Nanquim sobre Papel, A4, 2023



Fig. 42 Desenho da Série “Emaranhada”. Nanquim sobre Papel, A3, 2023

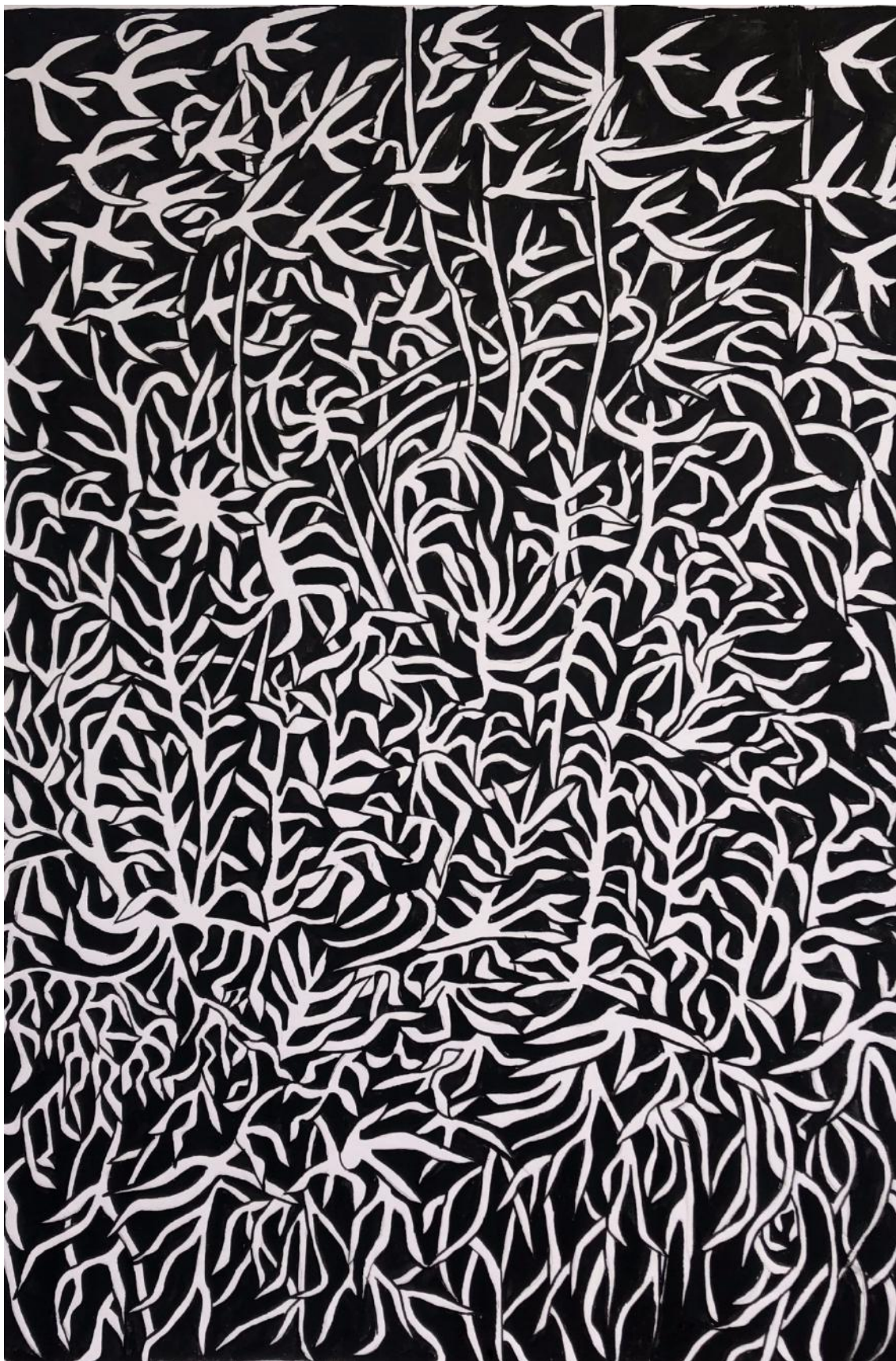


Fig. 43 Desenho da Série “Emaranhada”. Nanquim sobre Papel, A3, 2023.



Fig. 44 Da Série “Rendas de Papel” Recorte sobre Papel. 65x50cm, 2023.



Fig. 45 Recorte e Colagem sobre Papel. 65x50cm, 2022.

BIBLIOGRAFIA

ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. Tradução Teixeira Coelho; revisão da tradução Monica Stahel. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARTHES, Roland. Cy Twombly: Works on Paper. In: BARTHES, R. *The Responsibility of Forms*. University of California Press, 1992.

BRETT, G. Ativamente o vazio. In: BASBAUM, R. (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Marca D'Água, 2001.

CAGE, John. Experimental Music. In: CAGE, J. *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Wesleyan University Press, 1961.

COCCIA, Emanuele. A Vida das Plantas: Uma Metafísica da Mistura. Cultura e Barbárie, 2018.

DE BARROS, Manoel. Livro sobre Nada. 3ª ed. São Paulo: Record, 1998.

FERREIRA, Gloria. L'informe, mode d'emploi. Revista do Mestrado em História da Arte EBA/UFRJ. Arte & Ensaios nº5, 1998.

GARCIA, Gabriela. John Cage e o Silêncio: A música da mudança em cinco fragmentos. In: Zumbido, 2019. Disponível em: <https://medium.com/zumbido/john-cage-e-o-sil%C3%A0Aancio-a6a4078c789c>.

GONDAR, J.; DO VALLE, A. M. A redução ao gesto: Mira Schendel encontra Walter Benjamin. Dossiê Arte, Narrativas E Subjetividade - Artigos • Fractal, Rev. Psicol. 26 (spe) • 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1984-0292/1324>.

KANDINSKY, Wassily. Do espiritual na arte. 9ª ed. Publicações Dom Quixote, 2013.

LISPECTOR, Clarice. A Descoberta do Mundo. Rocco, 1999.

MCLUHAN, Marshall. The Future of Man in The Electric Age. Entrevista concedida a Frank Kermode. Marshall McLuhan Speaks Special Collection: The Future of Man in The Electric Age, 1965. Disponível em:

<https://www.marshallmcluhanspeaks.com/interview/1965-the-future-of-man-in-the-electric-age/index.html>.

PESSOA, Fernando. Livro do Desassossego. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIRSIG, ROBERT M. Zen e a Arte de Manutenção de Motocicletas: Uma investigação sobre os valores. 3ª ed. WMF Martins Fontes, 2015.

SEBESTIK, Miroslav. Écoute. John Cage - in Love with another sound - 01. In: Écoute, 1992. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2aYT1Pwp30M>. Acesso em: 08/04/2022.

SUZUKI, D. T. Introdução ao Zen-Budismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.