

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

ESTHER BLAY ROIZMAN DE VASCONCELLOS

EPIDEMIA DE SOLIDÃO

RIO DE JANEIRO
2024

CIP - Catalogação na Publicação

V331e Vasconcellos, Esther Blay Roizman de
EPIDEMIA DE SOLIDÃO / Esther Blay Roizman de
Vasconcellos. -- Rio de Janeiro, 2024.
56 f.

Orientador: Rafael Bteshe.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em Pintura, 2024.

1. Pintura. 2. Têmpera a ovo. 3. Tempo. 4.
Intimidade. 5. Diário. I. Bteshe, Rafael, orient.
II. Título.

ESTHER BLAY ROIZMAN DE VASCONCELLOS

EPIDEMIA DE SOLIDÃO

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

Orientador: Rafael Bteshe

**RIO DE JANEIRO - RJ
2024**

Epidemia de solidão

Esther Blay Roizman de Vasconcellos
DRE:118141633

O estudante supracitado 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 do estudante.

Aprovado em:
Banca examinadora:

Profa. Dra. Yoko Nishio (BAF/EBA/UFRJ)

Profa. Ana Clara Guinle (BAB/EBA/UFRJ)

Prof. Dr. Rafael Bteshe (BAP/EBA/UFRJ) - orientador

ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE AVALIAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO

Às 11 horas do dia 01 de outubro de 2024, reuniram-se na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro o professor orientador da pesquisa – Rafael Bteshe (BAP/EBA/UFRJ) junto aos membros da banca avaliadora composta pelas professoras Ana Clara Guinle (BAB/EBA/UFRJ) e Yoko Nishio (BAF/EBA/UFRJ) para avaliar a produção final das pinturas e do trabalho teórico intitulado: Epidemia de solidão da estudante Esther Blay Roizman de Vasconcellos, DRE:118141633. Os trabalhos foram apresentados para cumprir os pré-requisitos para a conclusão do curso de Bacharel em Pintura. O Professor Orientador Rafael Bteshe abriu a sessão apresentado os membros da Banca e a candidata, que teve vinte minutos para a apresentação de seus trabalhos. As examinadoras tiveram, cada uma, quinze minutos para proceder à arguição e a explanação, tendo também a candidata quinze minutos para a resposta a cada uma. Em seguida, a Banca se retirou para a deliberação sobre a nota da candidata. A Banca atribuiu-lhe o grau 10,0 (DEZ). O resultado final foi comunicado publicamente, encerrando-se a sessão com a assinatura da presente Ata.

Avaliadores		Rubrica	Grau
1º	Prof. Dr. Rafael Bteshe – BAP/EBA/UFRJ (Orientador)		10,0
2º	Profª. Ana Clara Guinle – BAB/EBA/UFRJ		10,0
3º	Profª. Dra. Yoko Nishio (BAF/EBA/UFRJ)		10,0

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

Epidemia de solidão

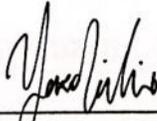
Esther Blay Roizman de Vasconcellos
DRE:118141633

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.

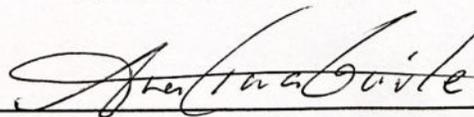
Aprovada em 01 de outubro de 2024

Grau: 10,0 (DEZ)

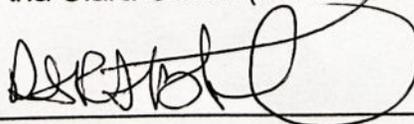
Banca examinadora:



Prof. Dra. Yoko Nishio (BAF/EBA/UFRJ)



Prof. Ana Clara Guinle (BAB/EBA/UFRJ)



Prof. Dr. Rafael Bteshe (BAP/EBA/UFRJ) - orientador

À minha família, à minha mãe (*in memoriam*), ao meu pai e ao meu tio Geraldo. Ao Pedro, aos meus amigos, aos professores e todos aqueles que tornam um pouco menos solitário o processo de criação.



RESUMO

DE VASCONCELLOS, Esther. **EPIDEMIA DE SOLIDÃO**. 2024. 56 páginas.
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Pintura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2024.

Compartilho aqui como se dá o processo criativo de uma sequência de pinturas e desenhos feitos ao longo da graduação em Pintura na UFRJ, em tela, madeira, papel ou no caderno, e as motivações e referências que inspiram essa criação. Mergulhada em uma rotina solitária e repetitiva olho para aquilo que se repete em minha vida, sejam cenários, sensações abstratas, sonhos, emoções e memórias. E assim como essa rotina se dá sem um início ou fim, mas em ciclos que se repetem cada dia, semana, ano, também o processo de pintura não se fecha, ganhando na serialidade um sentido poético. Características materiais das técnicas utilizadas, como a têmpera a ovo, contribuem poeticamente nos trabalhos, trazendo a ideia de intimidade e tempo às pinturas, e são investigadas e analisadas ao longo do texto. O caderno serve como suporte que permite acumular pinturas em páginas, ir e voltar, desgastar, rasgar, escrever, pensar.

Palavras-chave: Processo criativo. Materialidade. Intimidade. Caderno. Têmpera a ovo.

ÍNDICE

RESUMO

SUMÁRIO

MONOTONIA

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO 1: O FAZER

- 1.1 Têmpera a ovo
- 1.2 Cola animal e gesso

CAPÍTULO 2: PAPEL

- 2.1 Caderno
- 2.2 Sonho e cotidiano
- 2.3 Cor
- 2.4 Serialidade e tempo
- 2.5 Consumo
- 2.6 Memória

CAPÍTULO 3: TELA, MADEIRAS E OVO

- 3.1 Coração
- 3.2 Entranhas
- 3.3 Tijolinhos

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MONOTONIA

Sentir o tempo derreter como gelo, vazando através da grade que se estrutura dos afazeres que se repetem todas as semanas, todos os dias. Rotina organiza a vida, e gira a roda do tempo, e monotonia é uma rotina sem espaço para o prazer ou imprevistos.

Repetição, repetição, repetição. Toda noite antes de dormir entro na frente do espelho e começo a passar o fio dental nos dentes. São 28 dentes, 28 esforços cada noite para manter intacto o interior da minha boca. A estante do meu quarto eu desisto, porque são mais de 28 livros, e a poeira cai sobre eles constantemente, mas de uma forma tão lenta que em um dia não se percebe a diferença, nem em dois, em uma semana se nota alguma coisa, em um mês só é que passa a perturbar, diferente do dente, que um dia você não passa fio dental e no outro o dentista está extraindo ele da sua boca com pinça.

As mesmas ruas, o mesmo supermercado, onde compro pão, leite...

Cinco vezes por semana

Pequenas ações para manter o corpo vivo, a boca limpa.

Raspar os pelos e eles crescem de novo.

Tudo se repete sempre da mesma forma, mas em cinco anos tudo está diferente. A pele, o corpo, talvez as amizades, a família, as ruas, o país.

Como a poeira, que cai de forma imperceptível, mas depois de dois meses está lá: um lençol feito de uma teia felpuda, cinza e frágil. Como o mofo, de partículas invisíveis a olho nu, que se deposita e cresce e de repente uma pequena, porém chamativa mancha, sobre a casca da laranja, o pão guardado, a superfície da pintura.



INTRODUÇÃO

Manchas acidentais, imagens ambíguas entre abstração e figuração, aparência de uma pintura não finalizada ou de que foi até mesmo feita por uma criança são características dos trabalhos que venho criando. Nas séries elaboradas, é como se eu criasse pinturas que precisam de mais camadas para cobrir os erros e ficarem completas. As séries apresentadas aqui têm um processo de criação se dá como algo espontâneo e entregue ao acaso, como a escrita de um diário. Uma pintura que faço raramente apresenta, sozinha, uma sensação de completude e unidade, pois não é o que busco.

O pensamento de série é algo que acontece de forma mais ou menos natural no meu trabalho. Os suportes pequenos que utilizo cabem juntos no meu campo de visão, facilitando que os pense como conjunto e trabalhe de forma simultânea em mais de uma pintura. Pintar no caderno está sendo um exercício de aprofundar e desafiar minha capacidade de articular diferentes ideias e desejos para os trabalhos em uma sequência de pinturas que dialoguem entre si. No sketchbook não é possível pensar as páginas de forma totalmente individual, pois as pinturas acabam se contaminando umas com as outras. Uma pintura acaba invadindo a outra fisicamente, com borrões de tinta, mas a mistura também se dá no virar das páginas, nos olhos de quem o folheia, e no meu pensamento como pintora, pois uma composição em uma página me leva a tomar certas decisões na página seguinte.

Tento exercitar ali a liberdade, deixando a tinta, as pinceladas e o papel me mostrarem o caminho, como uma continuidade do exercício que faço também nos suportes fora do caderno. O formato do caderno, seu tamanho, o papel e a possibilidade de passar as páginas geram uma corporalidade que só encontro ali, e não nas telas. Sobre ele, padrões, manchas, linhas e mesmo rasgos dão forma ao meu pensamento e se tornam solo para que ideias surjam e se desdobrem. Assim, muitas das pinturas não têm uma forma fechada, e trazem significados abertos e ambiguidades, que convidam à interpretação e associações de cada espectador mesmo quando vêm de um contexto íntimo e pessoal.

Crio composições que nascem da memória mais do que da observação, alimentadas por sensações do corpo e do cotidiano. Às vezes uma imagem proveniente de um sonho que tive à noite ou memórias específicas de lugares ou objetos fornecem inspiração para as pinturas, e raras vezes há a presença de um objeto como referência durante o processo da pintura. Algumas das imagens que trabalho surgem a partir de sonhos, ou de anotações do meu diário pessoal. No geral, elas vêm de um universo íntimo, de onde tento capturá-las em uma forma crua para recriá-las em trabalhos artísticos. É nesse terreno do sonho que nasce a ideia, também, das pinturas sobre casca de ovo, que levo para meu trabalho, e alguns desenhos mais

ou menos abstratos com forma de tijolos e minhocas, que crio sobre telas e madeiras, e as pinturas do caderno.

Liberdade para rabiscar, pintar, escolher um suporte, decidir que uma pintura está finalizada mesmo quando é feita de poucas pinceladas é algo pelo qual eu prezo. Por isso, muitas vezes faço pinturas que são quase como desenhos, ou que tem aspecto de um estudo e não de uma pintura finalizada. Gosto do aspecto cru, de poucas camadas. Assim, mudar rapidamente de uma pintura para a outra acontece de vez em quando, o que é acentuado na minha forma de trabalhar no caderno, onde posso apenas virar uma página e ali imediatamente começa uma nova pintura, com o pincel ainda carregando a mesma cor da pintura na página anterior.

CAPÍTULO 1. O FAZER

1.1. Têmpera a ovo

Trabalho com a têmpera ovo, uma técnica tradicional que, no meu processo, envolve o preparo da tinta de forma artesanal com gema de ovo. Inicialmente comecei a incorporar essa técnica em alguns estudos e trabalhos como uma forma de investigar e compreender melhor a materialidade nas pinturas. Quando se olha para a materialidade em um trabalho de arte, o foco está no tipo de material utilizado, e o interesse está na diferença entre as texturas e aspectos visuais de cada tipo de elemento. Peso e leveza, aspereza ou maciez, opacidade, brilho, transparência, cada tipo de suporte ou tinta utilizada trarão diferentes sensações a uma obra.

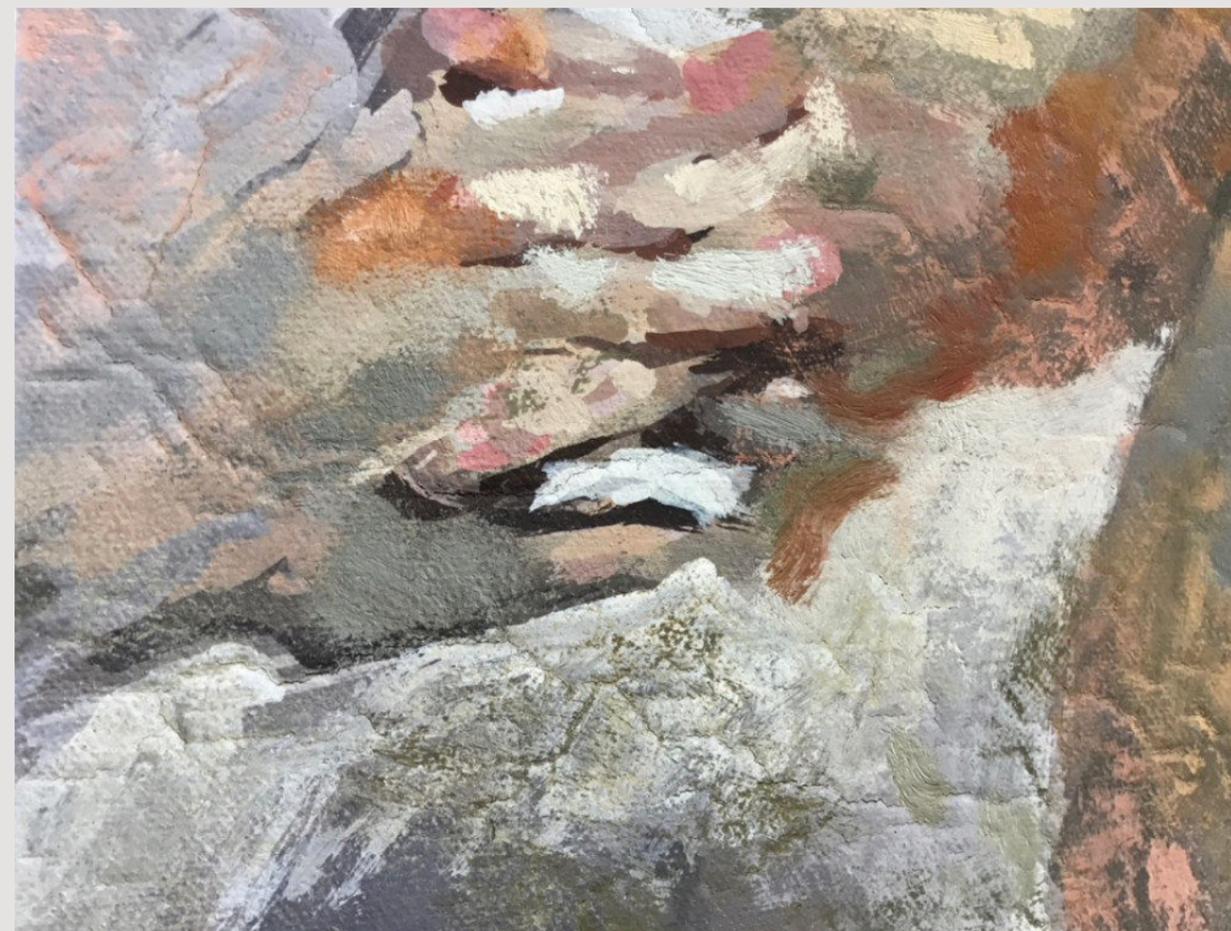
O meu interesse inicial pela têmpera se deu por sua característica opaca e aveludada, algo diferente da tinta óleo ou da acrílica, que possuem uma aparência naturalmente brilhosa. A princípio pensei em experimentar com a mistura de materiais com diferentes acabamentos, como óleo e têmpera, para trazer brilho e opacidade em diferentes áreas de uma pintura. No entanto, comecei a utilizar a têmpera cada vez mais por encontrar nela características que atendiam aos meus interesses poéticos mais do que na tinta à óleo ou acrílica.

A têmpera contribui, ainda, com as imagens que busco criar, livres como as que vêm da intimidade dos diários e dos sonhos. A técnica favorece um trabalho leve e com toques de cor em poucas camadas (MAYER, 1940), o que combina com a efemeridade das imagens surgidas em sonhos. Além disso, a forma de misturar os pigmentos e fazer a minha própria tinta ao longo do processo da pintura colabora com uma sensação de intimidade com o trabalho, algo diferente de quando utilizo tubos de tinta pronta. Sinto como se assim eu conseguisse me misturar um pouco mais à obra.

Também a própria presença da gema do ovo, que é um material orgânico, traz uma contribuição ao sentido poético na pintura. De um ovo dentro da minha geladeira eu retiro a gema, separando-a da clara, e, misturando com duas partes de água, tenho o aglutinante da minha tinta. Essa gema com a água não precisa passar por nenhum processo de pasteurização ou clarificação, basta juntá-la com pigmentos em pó e utilizá-la diretamente na pintura. Por isso, a tinta mesmo depois de seca ainda contém resíduos orgânicos do ovo. Dessa forma, em condições de umidade, e sem o uso de um fungicida potente, podem surgir mofo sobre a pintura feita com têmpera, uma vez finalizada. Precisei lidar com esse problema mais de uma vez, que consegui resolver com uma simples limpeza da superfície da pintura. Apesar de um desafio a mais na conservação de algumas obras, sinto que a possibilidade de isso acontecer nos trabalhos trouxe uma noção de organicidade, tempo e fragilidade onde pude perceber um ponto de partida para pensar a temporalidade nas pinturas.

1.2. Cola animal e gesso

Ainda estudando a matéria nos meus trabalhos, comecei a investigar um preparo tradicional de suporte: com cola animal e gesso. A imprimação serve tanto para criar o fundo sobre o qual se construirá a pintura, como para proteger a madeira, tecido ou qualquer superfície sobre a qual se deseja trabalhar, do contato direto com a tinta e da degradação a longo prazo. Porém, para além dessa função, cada modo de preparar afeta diretamente a forma como a tinta e as pinceladas se comportam na hora de pintar. Foi pensando nisso que escolhi trabalhar com a cola animal, uma técnica da qual eu tinha pouco conhecimento, que proporcionaria uma base bastante absorvente para a pintura. Esse tipo de preparo traria um efeito opaco na tinta aplicada sobre ele e uma suavização do rastro do pincel. Pude experimentar na prática essas qualidades ao longo do processo, junto com algumas dificuldades para chegar ao ponto correto da mistura, enfrentando levadas de preparos que deram completamente errado e tendo que refazê-lo algumas vezes.





Only you beneath the moon and under the sun, 2021. Têmpera a ovo e tinta a óleo sobre tecido encolado em madeira. 21,5 cm x 15 cm.

Trabalhei com cola de osso de boi, popularmente chamada de gelatina, e com a cola de pele de coelho. Durante o processo de aprendizado dessas técnicas, alguns dos suportes que preparei apresentaram rachaduras na imprimação depois de seca. O gesso traz resistência e rigidez à mistura realizada com a cola, o que é fundamental para uma boa qualidade do suporte. No entanto, pequenos erros na proporção ou mesmo na forma de aplicar a combinação sobre a tela podem levar a uma rigidez excessiva, e torná-la suscetível à ruptura. O ideal é, além de acertar na proporção entre gesso e cola, aplicar camadas finas, para obter-se uma superfície protegida e resistente.

A pintura ao lado foi feita sobre um suporte cujo preparo apresentou rachaduras depois de pronto. Isso provavelmente se deu pelo excesso de gesso utilizado na receita, ou pela grossura da camada. Resolvi aproveitar, no entanto, esse suporte com o fundo rachado para fazer uma primeira pintura misturando duas técnicas, têmpera ovo e tinta a óleo. Na foto em detalhe, é possível ver tanto as rachaduras quanto as diferenças de textura de cada tinta. As pinceladas com óleo destacaram-se sobre a opacidade da têmpera ovo. Usei como referência uma foto que tirei das minhas mãos, um detalhe de uma visão cotidiana e íntima como o ato de espreguiçar-se, mas que traz também a ideia de união e entrelaçamento. A pintura foi feita sem pretensão de realizar um bom trabalho, pois estava trabalhando sobre um suporte que, de início, já havia dado errado. No entanto, consegui um resultado que me agradou nas pequenas variações de cores obtidas nas pinceladas, e nas diferenças de texturas das duas técnicas utilizadas. De repente, senti que as rachaduras do fundo deixaram de ser um problema para mim nessa pintura, trazendo até mesmo uma contribuição poética.

Assim como das rachaduras nasceu essa pintura, que eu gostei no fim das contas, também nos outros trabalhos às vezes um defeito, uma falha, é o ponto de partida de uma ideia. Algo inesperado no processo da pintura abriu portas para um pensamento poético. Isso ocorre tanto na pintura em si, em que às vezes uma pintura ruim forma uma camada sobre a qual construo uma pintura melhor, mas também nos assuntos que me inspiram a criar um trabalho de arte. Isto é, incômodos, perturbações, dores e tristezas, sentimentos desagradáveis do qual tento fugir, no fim se mostram características essenciais à experiência humana, e conseqüentemente ao meu pensamento artístico. Afinal, o melhor jeito de atravessar as dores e tristezas é sentindo de verdade e expressando, só assim é que uma coisa pode mudar para melhor.





CAPÍTULO 2: PAPEL

2.1. O caderno

O *Sketchbook* da Canson fazia parte da lista de materiais de alguma das disciplinas do primeiro período da graduação de Pintura. É um caderno de capa dura preta, dedicado ao desenho e à pintura, ou a produção de esboços, *sketches*, que comprei como material para utilizar ao longo das disciplinas do curso. Me lembro que em Criação Pictórica II nos foi recomendado que utilizássemos esse caderno para organizar os estudos, como algo de apoio para a nossa criação artística. Foi o Licius Bossolan ou a Martha Werneck, professores dessa disciplina e da seguinte, respectivamente, que me mostraram um de seus diários de pesquisa, e era algo muito interessante de se olhar, que me passou uma sensação de algo organizado, um estudo com uma direção, uma pesquisa. Eu no início tentei me organizar utilizando o meu caderno de uma forma parecida, mas não demorou muito tempo para eu começar a vê-lo como um tipo de diário, daquele de escrever pensamentos íntimos, porém feito para desenhar e pintar, ao invés de escrever. Talvez por uma certa urgência que sentia, deixei que desenhos se formassem ali sem o objetivo de resolver questões para uma pintura maior. No máximo eu buscava solucionar, através deles, questões desses próprios desenhos, das imagens que os inspiravam, e do virar das páginas do caderno.

Faz muitos anos que eu escrevo e desenho pensamentos, vontades, medos, sonhos, e todo tipo de coisa em pequenos cadernos que não são feitos para serem lidos por ninguém. A prática de escrever em diário é algo que a minha irmã mais velha me mostrou quando eu era criança. Me lembro dela explicando como aquilo funcionava, dizia que eu tinha que escrever ali o que tinha acontecido no meu dia, e me ensinou a fazer pequenos desenhos para substituir algumas palavras. Nesse mesmo quarto em que estou escrevendo agora ela pegou um caderno provavelmente com a capa rosa e uma caneta com glitter, e foi escrevendo enquanto me mostrava:

Hoje nós andamos de  e depois tomamos um 

A escrita e os desenhos nos cadernos foram algo a que aderi quando era criança, e que continuei. Virou um hábito que se intensificou nos anos em que eu era adolescente, talvez como modo de entender, em meio às mudanças no meu corpo e nas minhas amizades, qual era o fio que me conectava a mim. Talvez, para mim, essa seja sempre uma forma de poder enxergar o que está por baixo de tudo, de todas as minhas camadas, e entender o que eu sinto de verdade - apesar de que essa é provavelmente uma busca que não termina, pois, como os nenúfares de Monet, jamais permanecemos imóveis, sob a mesma luz, os mesmos reflexos e cores. Portanto, acho que não posso encontrar **a minha verdade**, há muitas verdades em mim.

Dessa forma, quando peguei o meu caderno, que comprei na papelaria Caçula com queridos amigos que conheci no primeiro período, senti algo entre um respeito por esse elegante e útil objeto, e a sede de devorar suas páginas brancas e *acid free*. Esse *sketchbook*, com toda sua seriedade e o peso das suas cem folhas, logo se tornou um espaço de liberdade para criar e experimentar diferentes ideias, com um pequeno adesivo “confidencial” que colei na capa. Realmente aquele se tornou um ambiente de intimidade para mim. Quando eu podia, levava ele comigo para os lugares, e um estojo de canetas e pastéis oleosos para desenhar por aí. Rapidamente o preenchi com cores, traços, figuras e frases me inspirando nas coisas que vivia, que via e que pensava.

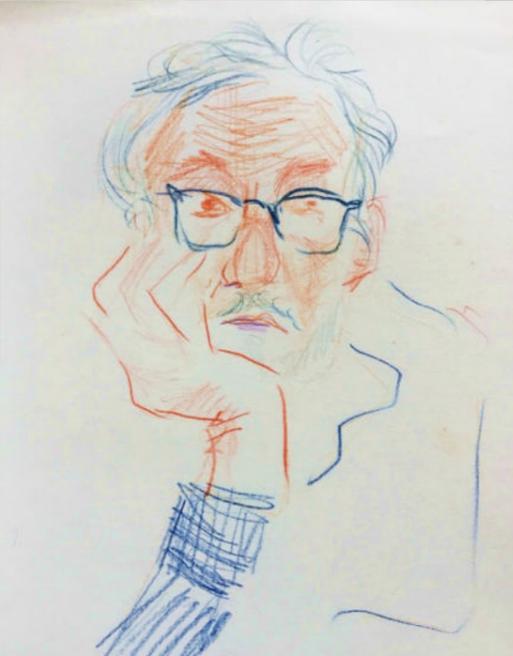
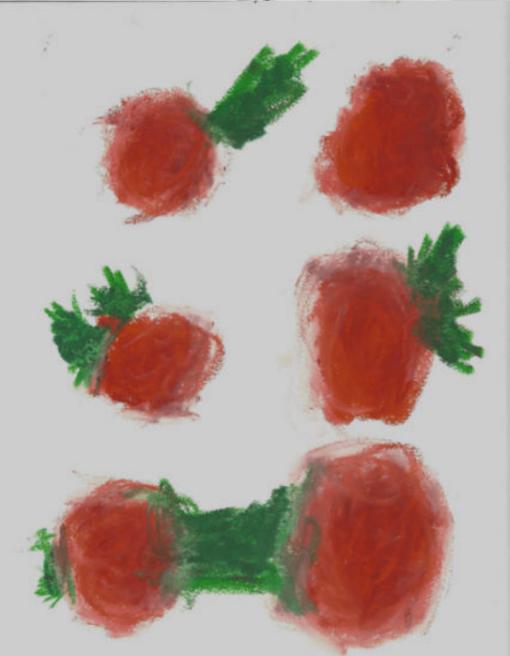


Após esse primeiro caderno, que rapidamente foi todo preenchido entre exercícios para as disciplinas da faculdade e momentos de criatividade livre, completei os dois seguintes da mesma forma. Registrando estudos, sensações, e a liberdade que o espaço entre duas páginas proporciona, enchi um segundo *sketchbook* de criações, registros e memórias. Objetos, retratos de pessoas, e abstrações de pastel oleoso, caneta e lápis foram ocupando as páginas. Foi assim que transformei em desenhos o período muito difícil do adoecimento da minha mãe em 2018 e, depois, o luto após a sua morte.

Uma flor resistiu por um mês, de um pequeno buquê que recebi nesse ano. Eu reparava que mesmo murchando e envelhecendo ela sobrevivia. Fiz alguns desenhos registrando esse processo. Fiz, também, muitos desenhos da minha mãe e das cadeiras e poltronas de salas de espera enquanto a acompanhava em consultas médicas e no tratamento pelo qual passou. Tristeza, medo, solidão e até mesmo raiva eram coisas que senti durante esse ano e meses dos anos seguintes. Naquele momento, no entanto, infundi aquelas páginas também com a esperança, a vida e o amor que eu sentia por minha mãe. Tínhamos uma relação de amizade e acredito que poder estar ao seu lado durante esse estado tão difícil foi tão importante para mim quanto para ela.

O adoecimento da minha mãe foi muito rápido, uma hora era uma pessoa ao mesmo tempo delicada e energética, jovial, corajosa e forte, e em poucos meses foi tomada completamente pela fragilidade da doença. Agora, alguns anos depois, olho para os desenhos que fiz e vejo que de uma certa forma eles tem um pouco daquilo que eu sentia que minha mãe carregava dentro de si. Os traços fortes do pastel e as manchas de cores vivas parecem ter uma intensidade e uma doçura semelhantes às que eu via nela. Um dos retratos que fiz quando a acompanhava nas sessões do tratamento pelo que passou capturou bem a sua intensidade, mas também o enfado e a solidão de estar passando por aquela situação. Ela em uma pose típica, com sua roupa habitual e uma expressão de aborrecimento no rosto, que surgiu sem querer com o somatório dos borrões do pastel oleoso. Ao seu lado, ninguém além da máquina e o aparato hospitalar ocupando grande parte da cena.



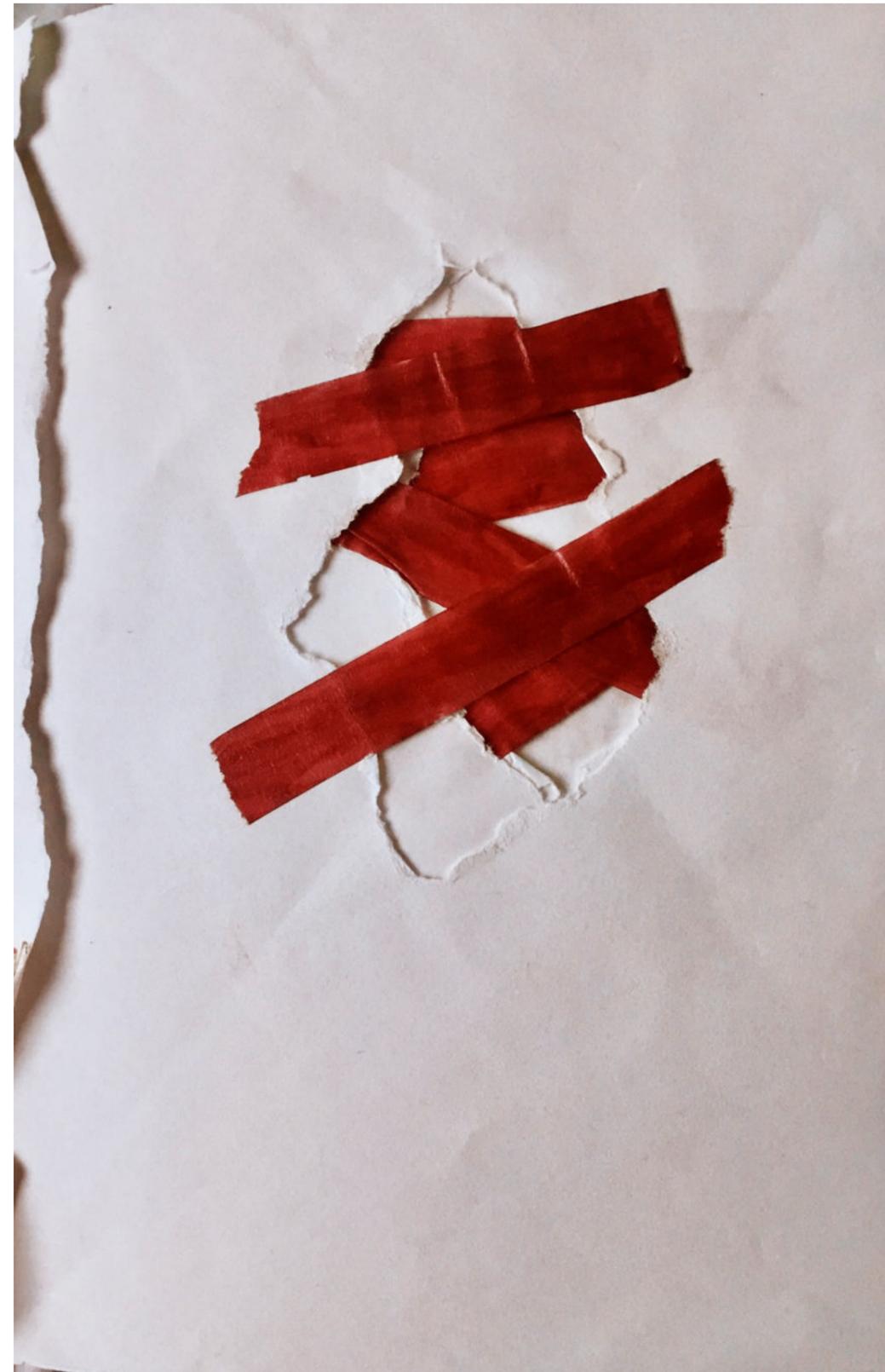


Simultaneamente, ao longo desse ano e dos seguintes, eu rabiscava e escrevia em diferentes folhas soltas e cadernos. Entre o Canson, folhas comuns de papel sulfite e os meus diários ainda mais íntimos, momentos, ideias, desejos, medos e sonhos eram registrados. Já havia alguns anos que eu às vezes anotava as coisas que sonhava à noite. Nessa época, continuei escrevendo e às vezes fazia desenhos também das cenas que vivenciava quando dormia. Isso é algo que ainda faço agora e de onde nascem, além de desenhos, textos e conversas, alguns dos meus trabalhos de pintura dos quais falarei mais adiante.

Cheguei até mesmo a criar os meus próprios cadernos. Primeiro juntei com linha algumas folhas tamanho A4 dobradas. Depois, vi um tutorial da internet que mostrava como aproveitar sacolas plásticas para fazer algo como uma folha de plástico, então tive a ideia de fazer uma capa para o caderno a partir das sacolas, em uma delas acrescentei um botão verde para servir de fecho. Fui percebendo como o papel, mesmo o mais comum de papelaria, tem um interesse sensorial para mim. Sua finura que permite dobrá-lo, rasgá-lo, amassá-lo, a sutil transparência de um papel sulfite e a sua leveza, que torna possível que o transportemos por aí. Também o folhear das páginas, e as manchas que podem se criar no verso de cada uma.

Nessa época em que confeccionei alguns cadernos, tive um sonho onde mostrava uma página à minha analista, com quem tenho sessões há alguns anos. Ela vinha à minha casa e a sessão acontecia no meu quarto, aqui eu lhe mostrava o meu diário. Dentro dele, em uma das páginas, havia um rasgo profundo que atravessava várias folhas. Alguns pedaços de fita adesiva vermelha estavam colados sobre o rasgo, como se eu os houvesse colado ali numa tentativa de cobrir ou remendar esse retalho nas folhas. Ao acordar desse sonho, reproduzi esse acontecimento sobre o caderno real, criei dentro dele o rasgo e coleí as fitas vermelhas.

O conteúdo inconsciente, como aquele que se manifesta nos sonhos, informa meu processo de criação. Essa página do caderno é um exemplo de algo que crio na tentativa de trazer para a vida desperta uma parte do mundo que vivenciei enquanto dormia. Às vezes, porém, acontece de forma mais indireta. Enquanto os sonhos me intrigam e fascinam, e são o ponto de partida para muitas das coisas que crio, nem sempre sou capaz de lembrar deles ao despertar. Acredito, no entanto, que o mesmo inconsciente que se manifesta nos sonhos também se expressa nas pinturas e ideias de imagens que surgem sem esforço no meu trabalho.



x



2.2. Sonho e cotidiano

Da mesma forma que utilizei os cadernos mencionados e mostrados anteriormente, venho utilizando o meu sketchbook mais recente como um espaço para a criação livre. Isto é, crio nele pinturas que não se destinam a ser apoio para projetos maiores, ou um estudo para algo que será realizado em um outro suporte. O papel que rasga e amassa, o virar das páginas, a semelhança com a intimidade dos diários, suas muitas folhas, a possibilidade de contar uma história como um livro ou um álbum, e de transportá-lo comigo são características em comum com o universo sobre o qual desejo falar: o da intimidade. O fato de suas páginas serem guardadas por uma capa dura e, ao abri-lo, eu me deparar com um mundo na parte de dentro, é, ainda, algo que uma tela dificilmente permite.

Assim, o caderno se mostrou um suporte interessante para as pinturas mais recentes. Permite não só o agrupamento das diferentes composições em páginas consecutivas, que somam significados umas às outras, mas também a adição de sentidos à leitura das pinturas, com a própria presença do caderno como objeto. Gosto da possibilidade de segurá-lo em mãos, da curiosidade de abri-lo, e da forma como é possível folheá-lo em diferentes lugares e cenários. Me interessam as contradições e dualidades que podem acontecer nesse movimento das pinturas pelos diferentes ambientes. No caderno, elas podem circular por casas, ruas e lugares compartilhados, e sair tanto do lugar de intimidade de onde vêm, quanto de um pedestal de 'alta arte' tradicionalmente associado à pintura. Dessa forma, o sketchbook, daquele vendido na papelaria, com todas suas partes, capa, folhas, contracapa etc., é onde sinto que as pinturas apresentadas realmente pertencem.

Estampas de objetos do dia a dia se misturam aos dentes da minha boca e a aviões sobre as páginas. Flores não como as de Van Gogh e muito menos as Nenúfares de Monet, vivas, fluidas, em movimento e mutação, mas mortas e desmanchando-se pelo desbotamento de algum tecido desgastado. Flores solidificadas na memória, como a de estampas de roupas ou mesmo das que adornam túmulos. Dentes de papel rasgado e pinceladas aguadas, como aqueles que escovamos todos os dias, mas também dos que amolecem em sonhos e quebram. Há um limite para quanto a realidade pode invadir o sonho, e é justamente esse limiar que percorro com as minhas pinturas.

Esse repertório de elementos vem daquilo que marca a minha intimidade: uma mescla entre o cotidiano e o sonho. Nela, se funde aquilo que vejo repetidamente, cotidianamente, junto com lembranças imagéticas, e até lembranças do que nunca vivi. Um desenho de flor inspirado

na estampa impressa sobre uma toalha da minha casa, e outro feito de flores puramente imaginadas, dentes, línguas e bocas cuja imagem já está gravada na minha memória, e a partir dela os desenhos, são exemplos da mistura que permito acontecer, entre a imaginação e o banal. Também nascem abstrações e pinturas inspiradas em elementos do passado e de filmes. Assim, a partir do desejo de registrar alguma imagem ou pensamento, deixo o próprio trabalho de pintura e o inconsciente mostrarem o caminho sobre as folhas.

Dessa forma, crio pinturas situadas entre figura e abstração, que nem sempre correspondem a alguma referência visual sólida e identificável. Algo semelhante à sensação de acordar de um sonho do qual apenas se lembra a sensação, e nada mais - até que levantamos da cama e de repente nos deparamos com uma cena ou objeto comum que nos traz alguma lembrança do enredo. Nessa lógica, deixo que algumas pinturas fiquem incompletas, sem a urgência de cobrir o vazio de cada página, assim como sonhos, desejos e fantasias não sempre mostram de onde se originam, ou a que se destinam. Isto é, o branco do papel preenche partes de muitas das pinturas, algo que é difícil de evitar quando se trabalha de forma rápida e com pinceladas aguadas. Assim, o caderno, que naturalmente contribui com a sensação de se estar criando esboços que não precisam ter um aspecto acabado, se assume como parte do trabalho, e ideias pouco elaboradas ganham espaço.

No entanto, pinturas rápidas com aspecto inacabado, no caderno, acompanham outras mais densas, em que cubro páginas com camadas de tinta. Esses dois aspectos são bem-vindos, do cru a algo mais carregado. Abrigadas por um mesmo suporte, afinal, essas composições influenciam umas nas outras e se complementam. Enquanto o trabalho rápido me ajuda a capturar sensações transitórias e necessidades de expressão, a sobreposição e repintura de algumas páginas acumulam tinta com as múltiplas coberturas que recebem. Pinturas de poucas camadas me ajudam a manter uma relação de espontaneidade com o trabalho, algo que justamente os cadernos sempre me permitiram, e trabalhos carregados trazem intimidade através do próprio tempo do fazer, da persistência e repetição de gestos sobre uma mesma folha. A isso atribuo parte da importância de ter os trabalhos lado a lado, um atrás do outro, reunidos em uma mesma série.

2.3 Cor

O eixo de dessaturação é um aspecto da cor que exploro em minhas pinturas. A saturação diz respeito ao nível de pureza ou intensidade de uma cor (ITTEN, 1970). Isto é, uma cor pode perder sua saturação quando misturada ao branco, ou ao preto, ou à sua cor complementar¹. Na imagem abaixo, produzida digitalmente, é possível ver como adicionando-se branco a uma cor (laranja) ela não apenas se torna uma cor mais clara, mas perde sua intensidade e pureza.



Dessaturação no digital do laranja com branco

Dessa maneira, na demonstração digital o laranja se torna cada vez mais dessaturado conforme caminha para o branco. O mesmo ocorre se misturamos as tintas laranja e branca na paleta, e pode-se dizer o mesmo para diversas outras misturas. Se adicionamos preto ao laranja, por exemplo, o resultado é semelhante, porém ao invés de o laranja caminhar para um valor tonal mais alto, isto é, ao invés de ganhar claridade, a cor escureceria, mas igualmente perderia sua característica laranja. Da mesma forma, é possível obter a dessaturação misturando-se qualquer cor saturada ao branco, preto, cinza ou à sua complementar. Nesses casos, com exceção do branco e do preto, nem sempre o valor tonal, ou o nível de claridade, irá se alterar. Assim, em sua definição, cores dessaturadas são as que apresentam algum grau de impureza do matiz, e que se afastam de sua intensidade original (ITTEN, 1970).



Demonstração no digital da dessaturação do vermelho com cinza

Nas pinturas, frequentemente exploro a dessaturação de diferentes cores com o branco, mas também com preto, cinza ou complementares. Vejo uma semelhança nesse processo com as coisas que envelhecem e desgastam, com a contaminação de um alimento pelo mofo ou ainda pela poeira cinza da cidade que cai e se acumula na casa e sobre os objetos. Cores como essas estão presentes na intimidade e nos detalhes silenciosos e repetitivos do meu dia a dia. São coisas que vejo nos cantos da casa e nas prateleiras, nas roupas que desbotam pelo uso, nas comidas e até pinturas e objetos que eventualmente são cobertos pelo mofo. É uma característica presente também no cabelo de pessoas que eu amo, esse desbotamento, e algum dia acontecerá no meu -entre "pessoas" incluo uma não-pessoa, a cachorrinha que tínhamos em casa, e seu focinho que ficou esbranquiçado com o passar dos anos. Fala, assim, no tempo que se acumula nas superfícies e nos fios. Caminho, então, entre tons vivos, enérgicos e suas versões silenciadas.

Contribui, ainda, com esse aspecto poético o uso, em geral, de contrastes médios nas pinturas, isto é, sem mudanças bruscas de tonalidades e matizes. Percorro os matizes vizinhos, criando harmonias de análogos nas pinturas, explorando a ausência de fortes contrastes. A proximidade entre os matizes nas paletas de cores que escolho trabalhar, e os poucos contrastes de claro e escuro, permanecendo nas tonalidades médias, têm relação com o contexto íntimo de onde as pinturas nascem, com a solidão e a monotonia rotineiras. Trabalhar com elementos análogos é, de certa forma, repetir. Repete-se características semelhantes presentes nas cores e tonalidades. Azul e violeta. São cores diferentes, porém próximas, vizinhas no círculo cromático. A mudança de uma para a outra pode ser sutil, imperceptível. Assim também se dá a repetição de uma rotina monótona, e de tudo aquilo que se repete cotidianamente diante dos olhos. Perde-se a noção do dia da semana, duvida-se se o hoje ainda é ontem, tudo é mais ou menos parecido e junta-se em uma névoa de instantes.

A sutileza do caminho entre duas cores análogas pode ser comparada a características do próprio tempo e sua forma imperceptível de passar. De uma hora para a outra já não é dia, é noite, mas se olhamos atentamente para o céu, é impossível dizer em que momento o dia terminou e a noite começou. A pele lisa, jovem, que pouco a pouco, lentamente, se torna velha, enrugada. A sequência dos momentos, das horas, acumula-se sorrateiramente em meses e

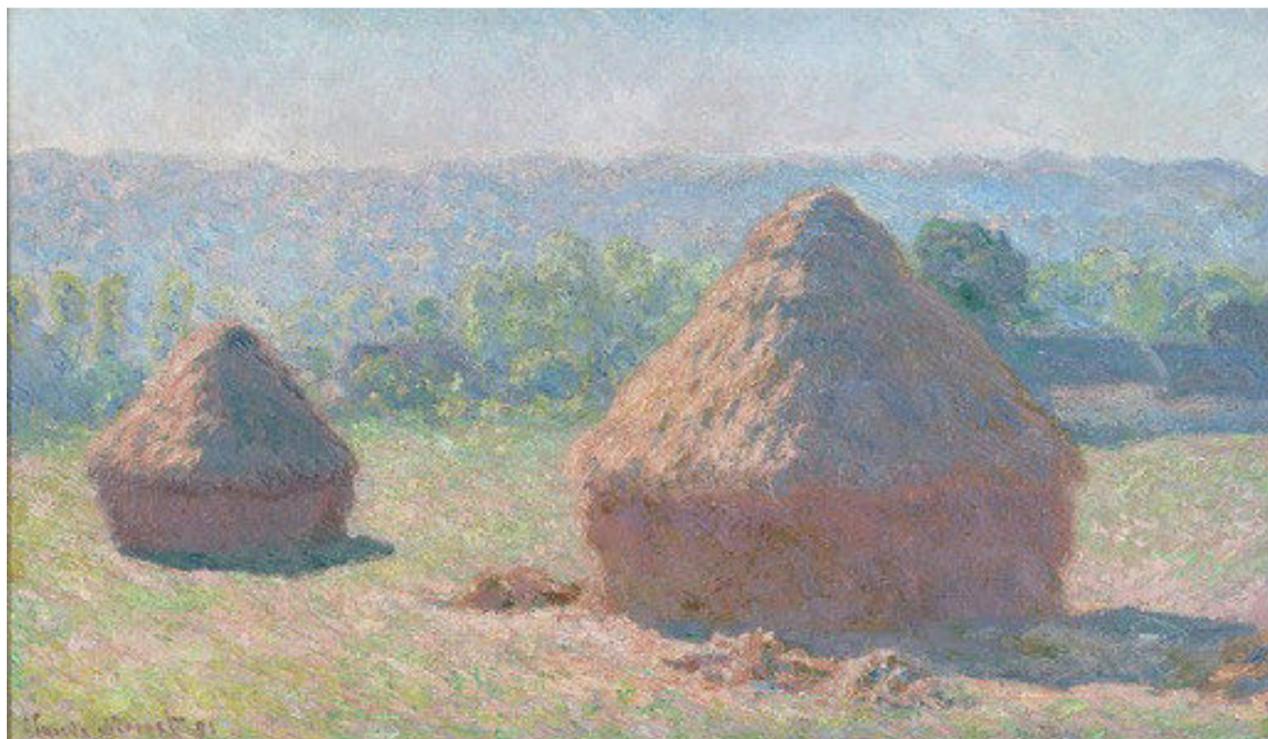
¹ Cores complementares são pares de cores que, ao serem misturadas, na forma de tinta, geram um tom cinza/preto neutro (ITTEN, 1970).

anos. O uso de cores análogas e médios contrastes, nesse sentido, fala desse caminhar sutil, silencioso, e das transformações movidas pelo tempo.

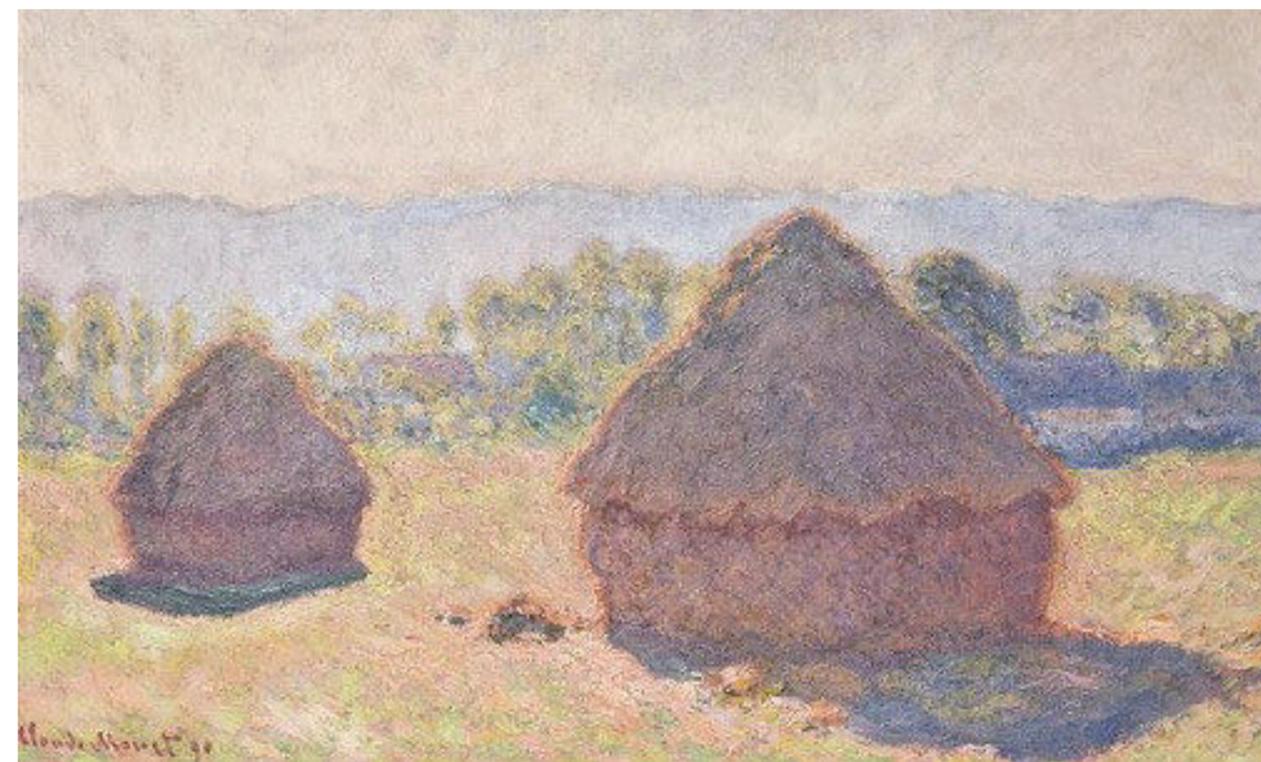
Vejo no trabalho de Claude Monet (1840-1926) uma inspiração, na sua forma de trabalhar as cores análogas e tonalidades médias para retratar o tempo e a efemeridade da luz sobre as paisagens. Cores semelhantes e contrastes delicados se criam ao longo de cada quadro para a captura de um instante. A riqueza nas suas pinturas está na sutileza das cores que não precisam ir de um extremo ao outro para trazer a impressão de vida, movimento e luz, pelo contrário, falam da profusão de sensações contidas em uma paisagem simples, em um único momento. Ao contrário de Monet, no entanto, me volto majoritariamente para o mundo interior, e para detalhes da vida cotidiana mais do que amplas paisagens.

2.4. Serialidade e tempo

Na obra de Monet há um outro caráter que leva ainda adiante a sensação do tempo: a sua forma serial de produzir os trabalhos. A serialidade na obra do pintor reflete um pensamento que também se vê na obra de outros artistas. Em suas séries de paisagens, o artista repetia em diferentes telas um mesmo cenário, sob luzes e perspectivas variadas. Também nas pinturas



Meules, fin de l'été, 1891. Claude Monet. Tinta a óleo sobre tela. 60 cm x 100 cm.

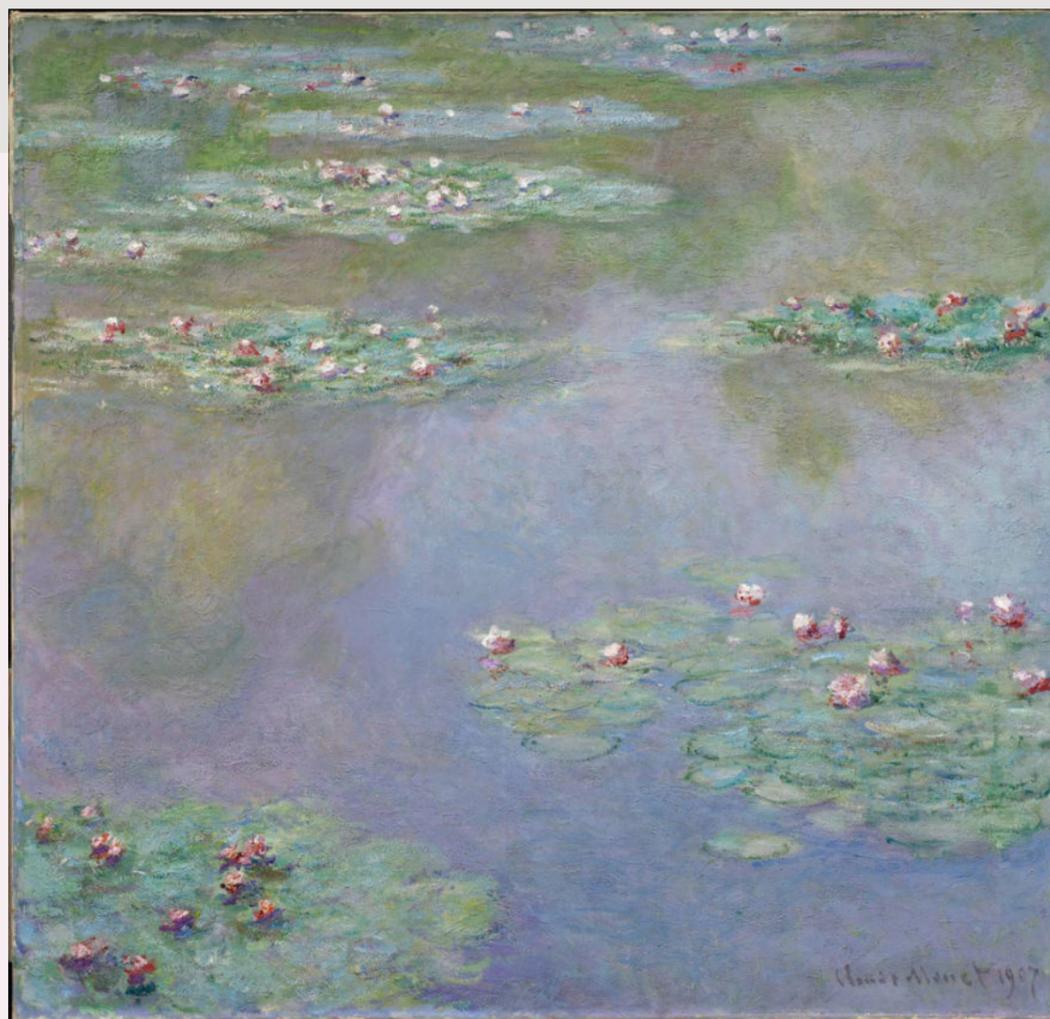


Meules, grand soleil, 1890. Claude Monet. Tinta a óleo sobre tela. 58 cm x 96 cm.

da montanha de Santa Vitoria em Paul Cézanne (1839-1906), e mesmo em um pintor muito anterior, Rembrandt van Rijn (1606-1669) com os inúmeros autorretratos que realizou ao longo de sua vida, vemos a repetição de um mesmo assunto acontecendo de forma incansável (JANHSEN, 2020). Os três, em suas obras, pareciam capturar a constante mudança e efemeridade do mundo. É como se através de várias pinturas eles apreendessem as diferentes faces de uma mesma paisagem, ou de sua própria imagem, no caso de Rembrant, sem em nenhum momento sugerir que uma face é mais verdadeira ou importante do que a outra. O que se destaca quando penso no conjunto da obra de cada um desses artistas é a sensação de que retratam a própria transformação das coisas através dos dias, estações do ano e do passar das décadas, com suas séries de pinturas.

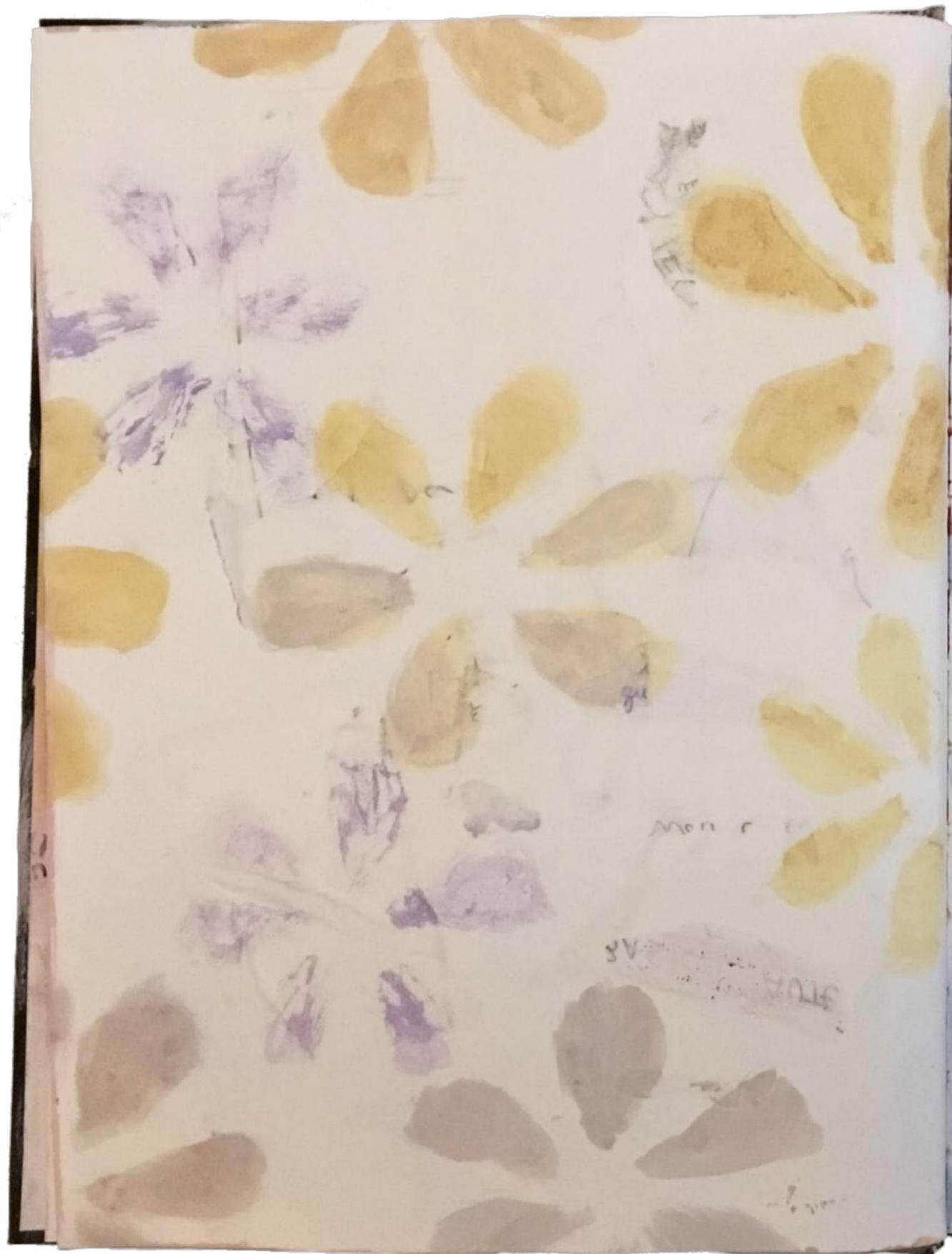
Monet tinha a noção de que as diferentes pinturas de uma mesma série se complementavam, e que mesmo algumas que considerava inferior faziam parte do conjunto, algo de que compartilho com relação aos meus trabalhos. Para ele, cada pintura da série contribuía para o total da obra, e a repetição ocorria talvez como solução para seu desejo de capturar aquilo que está em constante transformação. Isso é algo que também ocorre nas minhas pinturas, já que muitas vezes não tenho a sensação de algo completo em uma única tela ou folha, e sim no somatório do conjunto e da repetição.

Na última série criada por Monet, ele pintou as Nenúfares, ou *Nymphéas* em francês. As Nenúfares são flores sobre um lago, onde não só ocorre a mudança da luz, do clima e da posição do sol, mas a própria água se move e junto com ela as imagens nela refletidas. Basta que uma folha caia sobre sua superfície para que ele reverbere em padrões sempre diferentes, e assim se criam novas versões, novas formas e maneiras de refletir a luz. Assim, essa longa série de trabalhos feita pelo artista parece a tentativa de captar uma beleza sempre em movimento, que não poderia ser captada em sua totalidade com um único trabalho. A resposta estava realmente no conjunto das pinturas e na repetição. A técnica *alla prima*² em suas pinturas contribui, ainda, para que se aproximem daquilo que é efêmero no mundo.



Nynpheas, 1907. Claude Monet. Tinta a óleo sobre tela. 96,8 x 98,4 cm.

² A expressão *alla prima* designa um processo de pintura diferente da pintura indireta -onde o trabalho é feito em camadas que devem secar antes da aplicação da camada posterior, um processo normalmente mais lento. Podendo ser feita até mesmo em uma única sessão, a pintura *alla prima* favorece um trabalho rápido, o que possivelmente dialogava com o interesse de Monet em capturar os diferentes instantes das paisagens diante dos seus olhos.



Na minha criação, a série se dá sob a forma dos pensamentos e inspirações que permito que se derramem espontaneamente sobre as páginas, revelando, muitas vezes, a repetição como uma característica marcante do meu mundo interno. Assim como sensações se repetem no dia-a-dia ou como, sem perceber, escrevo pensamentos repetidos na folha do diário - uma vez, e outra vez, e um ano depois ainda escrevo a mesma coisa - a abordagem serial me permite contar versões de uma mesma história em diferentes suportes, em diferentes páginas do sketchbook de pinturas para que capturem emoções, sonhos e pensamentos que não se apresentam de forma sólida e permanente. Através da têmpera a ovo, uma técnica que une todas as pinturas mostradas aqui, crio trabalhos com traços semelhantes: pinceladas aparentes e características cromáticas como aquelas mencionadas anteriormente, em que exploro o eixo de saturação e tonalidades médias.

Algumas séries são compostas de pinturas com mais características em comum entre si e outras menos, mas nas pinturas com têmpera como um todo sinto que os trabalhos são uma continuação um do outro, e se complementam em uma certa ausência existente em cada um. Uma pintura aguada de flores traz o aspecto desgastado de um papel de parede velho, e carece de uma forma fechada, unificada, trazendo a ideia de algo que poderia se espalhar, preencher, contaminar outras folhas, páginas, telas, paredes. Algumas dessas flores falham e se desmancham como se fossem marcas acidentais sobre o papel. Não tenho a pretensão, nas pinturas, de criar uma composição no sentido clássico, mas de brincar com elementos materiais, da tinta, da cor, da tela, madeira ou papel, e de juntar significados e criar ironias, descobrir novos sentidos para a vida. Juntar, separar, recombina, destruir e reconstruir.



aniversário, 2021. Têmpera a ovo sobre papel. 42 cm x 59,4 cm x 42 cm.



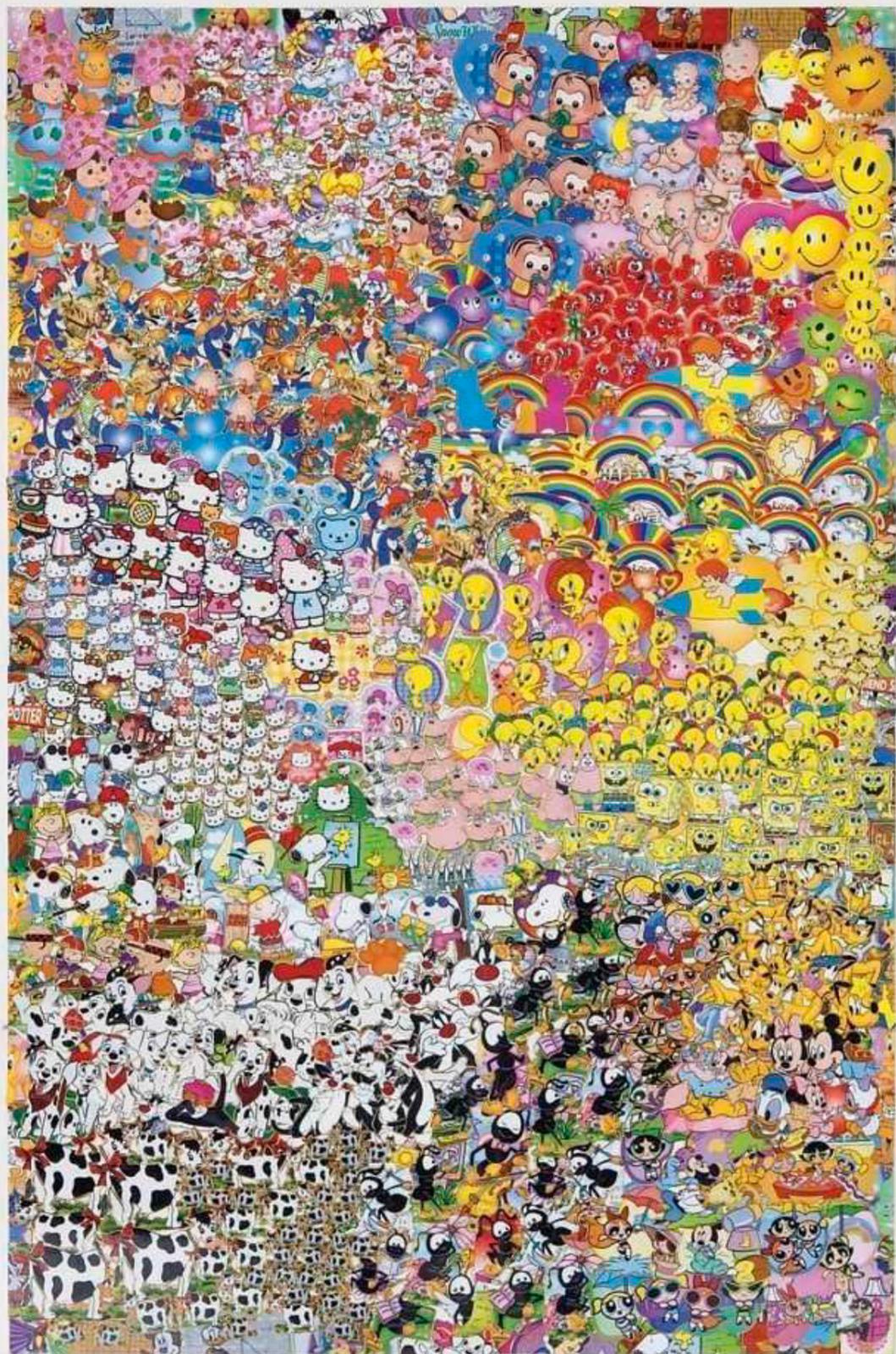
2.5. Consumo

Com a primeira pintura de todas, na parte interna da capa do caderno, fiz um formato que se assemelha vagamente a uma moldura por cima de uma página de logos da Canson. Dentro da forma que se criou com uma sequência de pinceladas nas beiradas dessa folha, o seu centro, repleto de logotipos impressas numa diagonal, permaneceu intocado. Assim, integrei a pintura a uma parte do objeto que o caracteriza como um objeto comercial, talvez com a intenção de tirar o trabalho artístico de um pedestal, formando uma imagem insólita. O mesmo pensamento que está presente na série ocorre nessa única pintura, a união do banal à imaginação fluida da pintura, sua contaminação mútua. Há um interesse em imagens de consumo que percorre também as páginas seguintes.

Vejo no trabalho de artistas como Nelson Leirner como a lógica de consumo é abordada dentro do trabalho artístico. A arte e os objetos comerciais e suas propagandas pertencem a universos distintos, porém, como bem identificado na Pop Art, a cultura do consumo é parte indissociável da vida contemporânea, tornando-se um assunto de interesse no campo artístico. Ainda com o caráter autobiográfico e íntimo dos meus trabalhos, é clara a marca que o consumo tem na minha subjetividade, e sua sedução, de forma quase tão repetitiva e cotidiana quanto me alimento e escovo meus dentes. Assim, o consumo que permeia a intimidade é algo que percorre o pensamento que desdobra nos trabalhos.

A repetição de imagens e a própria boca e os dentes também estão ligados à influência das imagens recorrentes na mídia, que vemos capturada na Pop art e nos adesivos de Leirner. Como uma certa forma de obsessão me dediquei a pintar os dentes algumas vezes, explorando, com isso, tanto os aspectos poéticos nessa imagem como a repetição em si. A exposição a imagens e propagandas nos gera obsessão e desejo, o que vejo estampado na tela de Leirner com grandes sequências de figurinhas da Hello Kitty, do Snoopy e das Meninas Superpoderosas. A ideia da boca e dos dentes para mim está relacionada ao que há de mais primitivo, como o ato de morder, ou de gritar, e também à pressão estética para se ter dentes brancos e retos, e o sofrimento de usar aparelhos ortodônticos na infância ou adolescência. Essa parte do meu corpo é recorrentemente o foco em sonhos que tenho à noite. Me esforço para gritar o mais alto possível, gastando todo meu fôlego, mas só consigo emitir um som abafado que mal consigo ouvir. Os meus dentes ora estão amarelos ou brancos demais, ora quebram, ora amolecem e chegam a quase se desprender da gengiva. Há uma obsessão inconsciente com aquilo que os dentes e a boca representam, que nasce de um lugar instintivo em mim, mas que também é reforçado culturalmente no sistema capitalista em que vivo.





Por Helo Canichos e outros

Nelson Leirner 2003

Sem Título, 2003. Nelson Leirner. Colagem de adesivos sobre papel. 68 cm x 49 cm

O artista brasileiro, Nelson Leirner (1932-2020) abordou a sociedade de consumo em seus trabalhos. A lógica do próprio mercado de arte e a separação entre a arte considerada erudita e cultura de massa eram questionadas em suas obras. Com ironia, realizou a apropriação de diversos ícones da cultura pop através da incorporação de objetos como adesivos e brinquedos às pinturas, esculturas e instalações. A maneira como Leirner acumula sobre o papel os adesivos de personagens infantis, no trabalho ao lado, justapondo-os de uma forma caótica e organizada ao mesmo tempo, se relaciona com a forma como penso a repetição e criação de padrões no meu trabalho, onde reproduzo desenhos e símbolos por vezes clichê, como o coração, sem ter a originalidade como norte da minha criação. Mais do que me preocupar em criar imagens novas, absorvo símbolos e imagens provenientes da cultura pop, que permeiam meu cotidiano, e deixo que se expresse nas pinturas a forma como sou afetada por eles.

A apropriação de objetos de consumo e imagens de desenho animado, na obra do artista, tece um comentário sobre a própria ideia de novidade e originalidade. Nos tempos de olhos colados em telas de celulares, que se atualizam constantemente com a última notícia, o último produto, a última tendência, a apropriação poética da Pop Art e de artistas como Leirner tensionaram não só ideias ultrapassadas do mercado de arte de sua época, mas a própria lógica de consumo vigente ainda nos dias de hoje. Repensar e criar a partir daquilo existente é inevitável e necessário.



2.6. Memória

Louise Bourgeois (1911-2010) investigou o corpo e o inconsciente em seus trabalhos. *Ode à l'oubli* (2004), que pode ser traduzido como Ode ao esquecimento, é um livro de pano, no qual a artista utiliza a costura para juntar recortes de suas roupas e tecidos velhos, criando padrões e desenhos abstratos numa espécie de colagem, e em cinco páginas realiza litogravuras. Ao trabalhar com objetos do seu passado, a ideia do esquecimento, da memória e da intimidade é abordada no trabalho de uma forma plástica e conceitual semelhante àquilo que busco nas minhas pinturas do caderno. Costurando-os às páginas do livro, alguns tecidos que parecem gastos e desbotados, a artista cria uma espécie de diário, ou álbum de recordações como quem reconhece o esquecimento e busca desafiá-lo.

Em algumas das páginas, frases como “*I had a flashback of something that never existed*” (em tradução livre: “Eu tive um *flashback* de algo que nunca existiu”), escritas em litogravura, parecem falar sobre as contradições e armadilhas que a memória carrega. Déjà vu, memórias reprimidas, atos falhos... *Ode à l'oubli* mostra um lado da memória que pode ser um tanto imprevisível e até traiçoeiro, onde temos pouco controle sobre o que é esquecido, o que fica e o que vem à tona. Enquanto isso, objetos como as roupas vivem, mesmo que a memória se apague completamente. Guardadas em nossas gavetas, vestindo nossos corpos todos os dias, amontoadas em uma pilha nas nossas cadeiras dia e noite, em ciclos infinitos de sujar e lavar, na intimidade, nas celebrações, na vida toda e até na morte. O livro de Bourgeois parece reconhecer que mesmo a peça mais singela pode se entrelaçar às nossas íntimas memórias, o que às vezes torna difícil desfazer-se de algumas delas mesmo quando já desprovidas de sua função de roupa... Ainda mais quando se tem noção dos limites e contradições de nossa capacidade de lembrar.

Portanto, *Ode à l'oubli* é uma forma de materialização do lembrar/esquecer, um mundo que também permeia as minhas pinturas com têmpera. A seleção dos recortes de tecidos, a criação de composições recombina-os e, por fim, sua fixação nas páginas de um livro por meio do fio da agulha remete ao próprio processo de formação das memórias. Todos temos lembranças que são descartadas e outras permanecem como que costuradas dentro de nós, umas mais desbotadas e outras menos.



Ode à l'oubli, 2004. Louise Bourgeois. Livro de tecido ilustrado com 35 composições



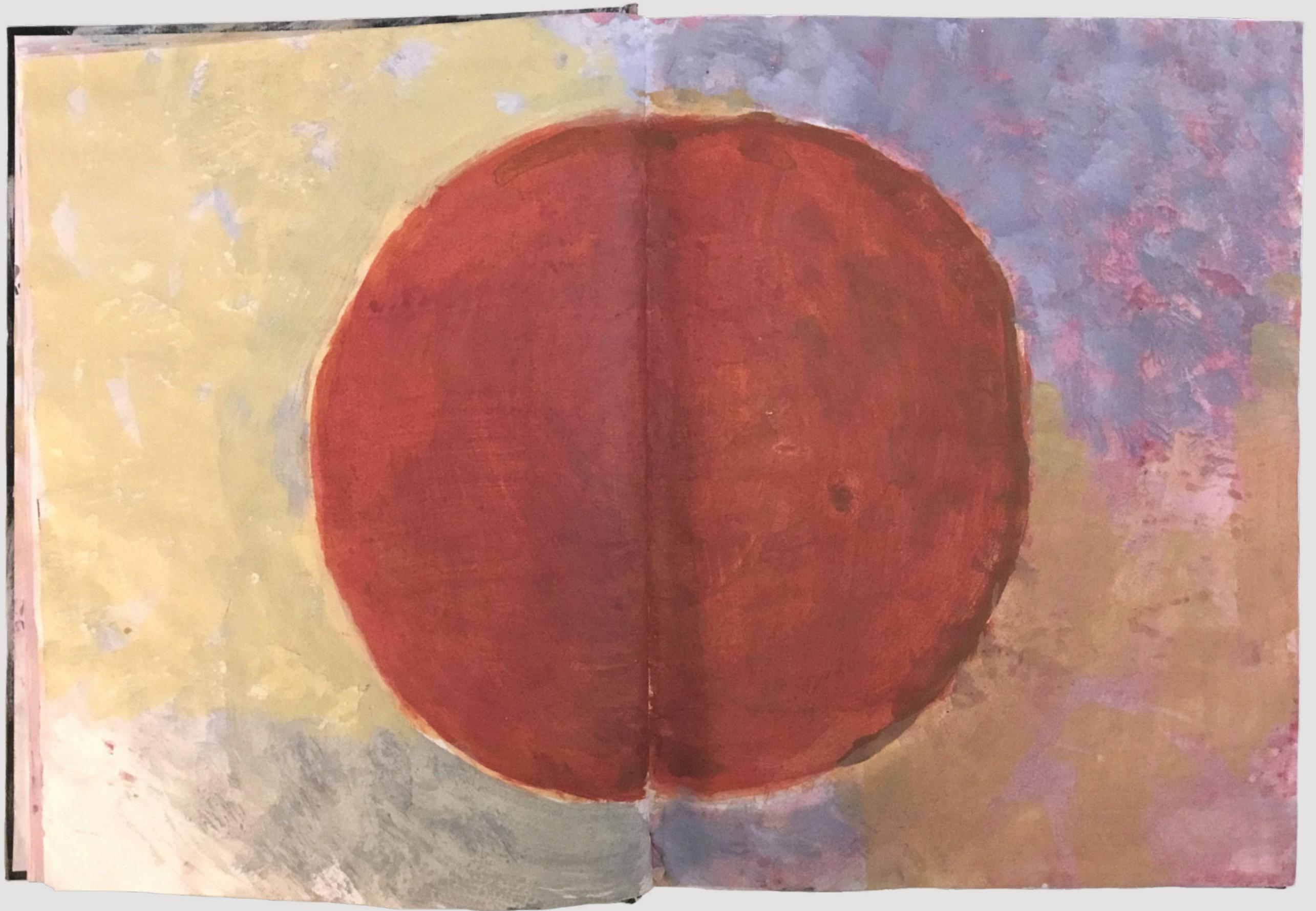
Ode à l'oubli, nº 21 de 34, 2004. Louise Bourgeois. 27 cm x 34 cm x 8,2 cm.



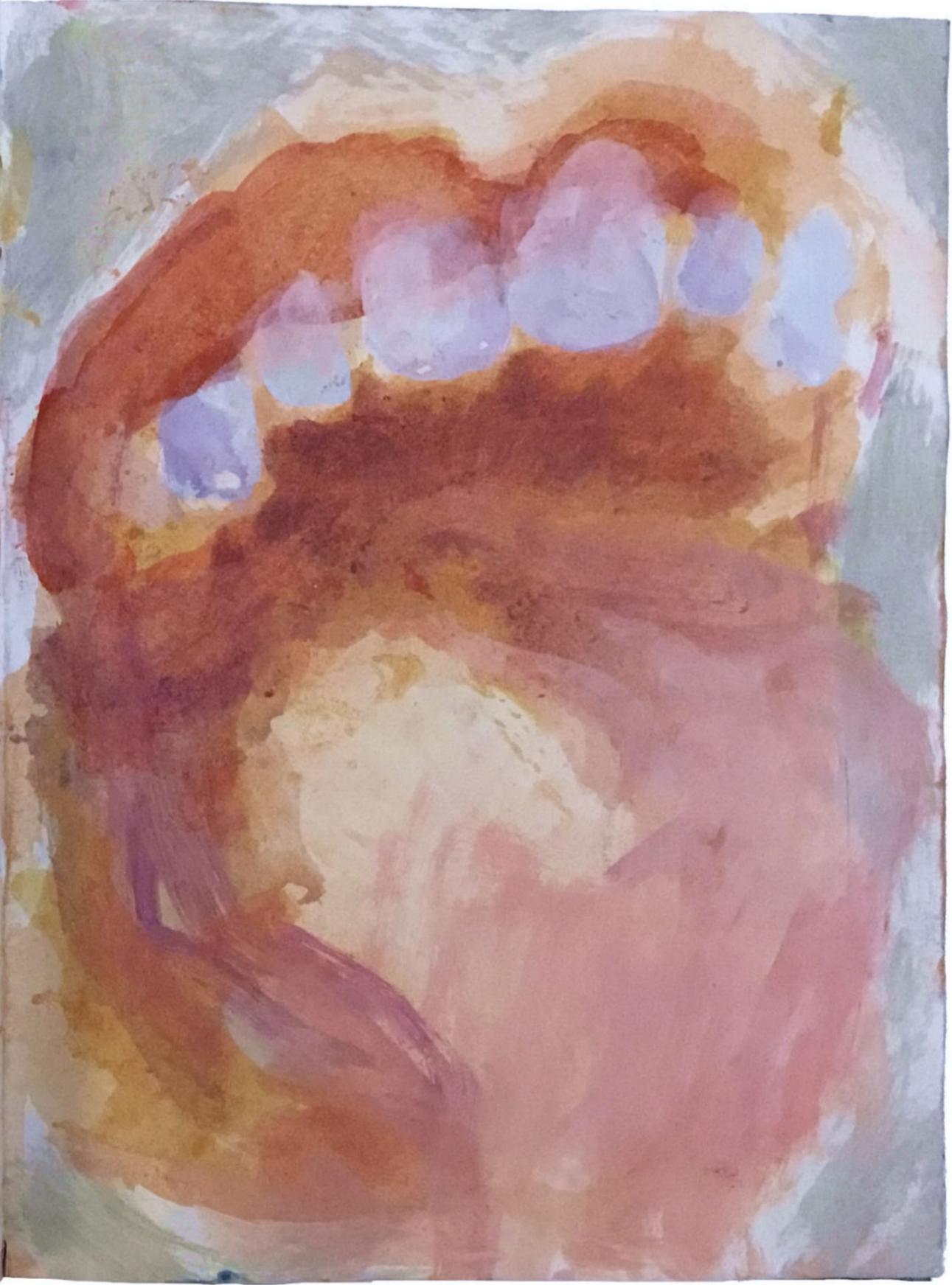
I had a flashback
of something
that never existed

Ode à l'oubli, I had a Flashback of Something that Never Existed, n° 18 de 34, 2004. Louise Bourgeois. 27 cm x 34 cm x 8,2 cm.

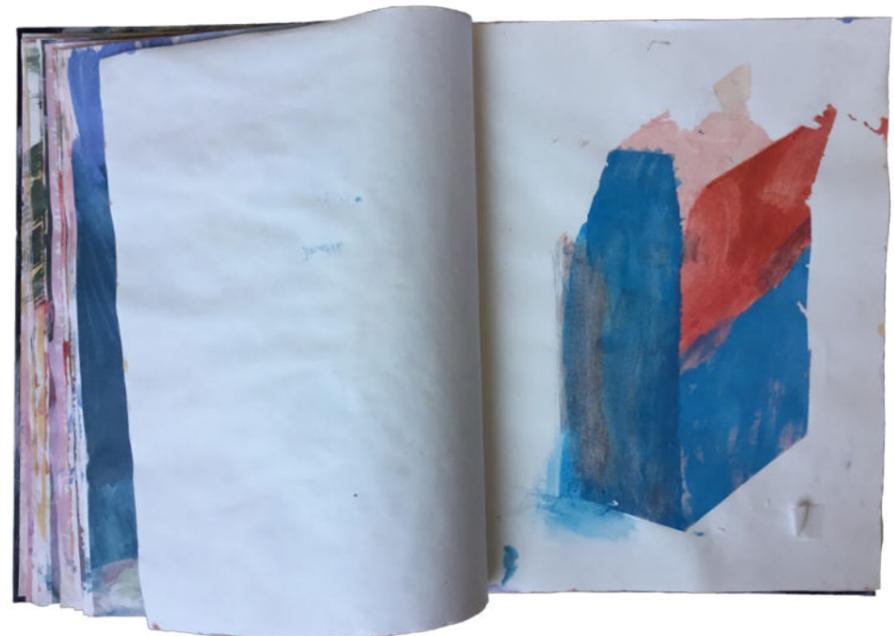




young
and
alice













“Sou a favor da arte do mofo e da ferrugem. Sou a favor da arte dos corações, lúgrubos ou apaixonados, cheios de *nougat*. Sou a favor da arte de ganchos para carne usados e barris rangentes de carne vermelha, branca, azul e amarela.” - Claes Oldenburg

CAPÍTULO 3: TELA, MADEIRAS E OVO

3.1. Coração

Em *Coração* construo o coração com cores e textura semelhante à do mofo, só para parti-lo ao meio. Os tons de verde sujo e cores dessaturadas com aspecto envelhecido, se acumulando em uma grande mancha através de leves pinceladas, me interessam. Sobre essa mesma pintura, o mofo surgiu algumas vezes desde que a pintei, parece que ele percebeu que ali o busco. O pouco contraste entre o coração partido e o fundo rosa detrás dele dificulta a compreensão do símbolo retratado. A falta de contraste ou acentos traz a sensação de uma pintura vazia e silenciosa, características que a sensação de solidão também carrega consigo.

Escolhi o símbolo do coração partido (no inglês *heartbreak*, palavra que gosto bastante) por sua forma óbvia, até clichê, de transmitir a sensação de dor emocional. O símbolo cafona habita dentro de mim em um lugar íntimo, ele é de todos pois representa em uma única imagem sentimentos e emoções que podem atravessar cada um. No entanto, apesar de óbvio, aqui ele se apresenta desmanchado e ambíguo. Assim, há certo humor na utilização dessa forma, mas também há a expressão verdadeira de emoções de tristeza e solidão.

As metades desse coração parecem estar em estado de apodrecimento, como se em breve fossem integrar-se totalmente ao fundo cor-de-rosa, criando uma imagem redundante com o coração partido. O símbolo traz em sua própria forma a ruptura, a ideia da perda ou destruição de algo. Essa sensação é provocada também pela própria forma como foi pintado, como se o coração se desvanecesse, prestes a se fragmentar em mais pedaços além das duas grandes metades. Essa redundância que ocorre não é um problema para mim, pois o signo do qual me aproprio é redundante por si só.



Coração, 2024. Têmpera a ovo e tinta a óleo sobre tela. 30 cm x 30 cm x 5 cm.



Me ocorre, ainda, uma outra forma de ver a imagem que criei. A cor verde com a que pintei o coração, a mesma do mofo que consome e decompõe, também é a de frutos em estado de amadurecimento. No ápice de sua acidez e adstringência, frutas verdes não estão completas, mas lentamente transformando-se em sua forma madura e doce. Nessa lógica, poderia pensar-se que esse coração partido está em processo de reconstrução, se esforçando para se transformar na forma vermelha e pulsante que os corações têm na nossa imaginação. Assim, a pintura pode trazer também a ideia de vida, da transformação, mudança e crescimento. Gosto dos dois sentidos que consigo dar a esse trabalho.

Assim como o caderno, me interessa pensar essa e outras pinturas na sua forma de objeto. O chassis gordo da tela sobre o qual pintei esse coração realça a presença física da tela, e a materialidade do tecido esticado sobre a madeira. Isso ocorre também em outros suportes sobre os quais trabalho, alguns com formatos não convencionais, que conferem à presença da pintura a característica de objeto. Quando penso na pesquisa plástico/poética que desenvolvo, abordando a intimidade, solidão e relações de consumo, vejo que não busco realmente produzir a ilusão de uma outra realidade sobre as superfícies que trabalho, como as pinturas renascentistas que com suas grandes molduras e leis de perspectiva criam uma espécie de janela para o mundo retratado ali. Pelo contrário, o gesto, o fazer manual da tinta e do preparo e a possibilidade de a pintura ser apenas mais um objeto em um cômodo da minha casa, são características que se relacionam com o universo que penso nos trabalhos. Em tamanhos pequenos, no papel ou na madeira, as construo como um fazer íntimo, e sinto que fica gravado em cada gesto a atmosfera de um momento. Dessa forma, o *Coração*, e também outras pinturas que faço, tornam-se quase algo como pequenos objetos/amuletos que guardam memórias, segredos e aprendizados.





3.2. Entranhas



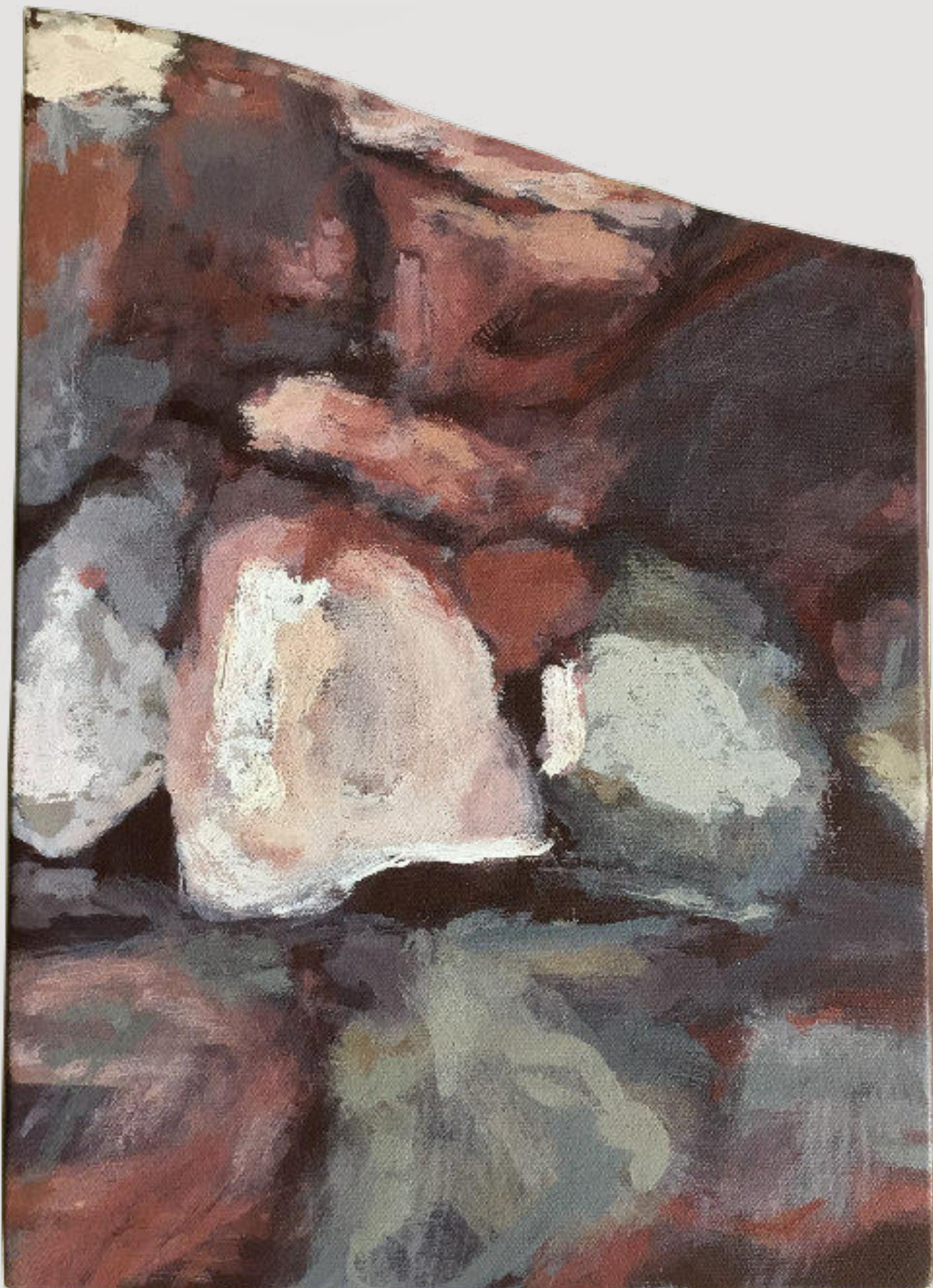
Entranhas é uma pintura feita sobre tecido esticado em uma madeira cortada em formato não convencional. Pinceladas expressivas constroem a imagem de dentes tortos que emergem do fundo escuro, se trata de uma pintura feita a partir de uma fotografia do meu próprio corpo. É quase um autorretrato, porém em um *close* do detalhe dos meus dentes da frente. Sob esse ângulo pouco convencional, escolho exibir um dos cantos do meu corpo que desagrada ao meu olhar excessivamente crítico: os meus dentes um pouco tortos, que foram quebrados em um tombo no concreto quando era criança (e depois reconstruídos pelas mãos de algum dentista). Assim, ao contrário da lógica de filtros do Instagram, que simulam jovialidade eterna e uma beleza lisa e plastificada, construo uma imagem que revela minha vulnerabilidade e aquilo que há de bruto e orgânico em mim: o torto no corpo, a lembrança de uma queda, e o próprio sentimento de insegurança. Mostro-me humana e viva, e tudo que é vivo está em constante mutação: envelhece e morre.

Também o objeto pintura é torto, o corte feito à mão em uma madeira gerou acidentalmente uma forma que se assemelha ao dente torto, aproveitado como suporte para esse trabalho. Dessa forma, cria-se um formato com certa organicidade, característica que está presente, ainda, nas próprias técnicas utilizadas nessa e nas outras pinturas. O preparo do tecido de algodão esticado sobre a madeira é feito com gelatina animal e gesso, e a tinta usada é a têmpera ovo. Essa organicidade está presente na têmpera não só nas matérias primas utilizadas, mas no próprio modo de preparar a tinta artesanalmente durante o processo da pintura. Algo mais artesanal e íntimo quando comparado aos suportes que se compra pronto e às tintas de tubo.

A forma irregular da madeira surgiu quando tentei fazer nela um corte que era para ser reto. Utilizando uma serra tico-tico sem nenhum conhecimento de marcenaria, guiei a serra sobre a tábua, sem querer, em uma diagonal desgovernada. Ao me deparar com seu formato torto e a impossibilidade de fazer um corte regular, senti uma grande frustração. Levei o restante das madeiras que eu tinha para uma marcenaria perto de casa, para que a cortassem em retângulos. Após algum tempo, já com os retângulos em mãos, olhei para aquela madeira estranha que eu havia cortado antes e o seu formato me pareceu interessante. A forma que obtive, mais do que um retângulo perfeitamente retilíneo, me atraiu por sua imperfeição. Assim, estiquei o tecido sobre ela e a sua outra metade, que recebeu o outro lado do corte, junto com as outras madeiras. Preparei todos esses novos suportes com a técnica tradicional que eu estava estudando, ainda sem saber como seriam as pinturas que faria sobre elas.

Semanas depois, quando comecei a pensar a pintura dos dentes e a fazer estudos da composição, decidi que deveria pintá-la sobre esse suporte. A forma pontiaguda sugeria uma associação com a raiz dos dentes, pontuda, que finca na gengiva. Dessa forma, pensei que seria um bom jeito de aproveitar aquele formato especial que havia surgido, pois um diálogo se criava entre a pintura e o suporte. Seu formato me remete, também, à forma que meus dentes da frente ficaram quando os quebrei na infância, com uma diagonal na parte de baixo. Pensei no título *Entranhas* para contribuir com a ideia de que a pintura fala de algo que vêm de um lugar profundo, do corpo, da memória, daquilo que está realmente entranhado como os dentes.

Trabalhei na pintura sobre um fundo marrom escuro, uma mistura entre um pigmento vermelho terroso e preto. Os pontos mais claros foram aos poucos construídos a partir de camadas translúcidas, que foram ganhando opacidade e grossura conforme o processo da pintura. Assim foi como visualizei essa pintura dos dentes desde que olhei para a foto que me inspirou a pintá-la, uma pintura que emergisse de um lugar profundo. Em algumas áreas em que é possível ver o fundo, sinto que o olhar parece realmente mergulhar gengiva adentro, enquanto as pinceladas claras e empastadas trazem o olhar à superfície. Me agradou também a ambiguidade entre algo figurativo e abstrato que esse trabalho adquiriu, e sua textura áspera com a aparência de pedras.



Entranhas, 2021. Têmpera a ovo sobre madeira encolada com tecido de algodão, cola animal e gesso. 32 cm x 24,5 cm.

3.3. Tijolinhos

Deixei, então, que uma pintura feita de forma um pouco mais livre ocorresse no suporte que criei com a outra madeira torta. Uma série de pinturas abstratas, com aspecto de desenho, preencheu essa e outras madeiras preparadas com tecido, gesso e cola animal. Sem muitas camadas aparentes de tinta (apesar de algumas terem sido repintadas várias vezes, acumulando uma grossa cobertura de têmpera ovo), só o que se vê sobre elas são pinceladas aguadas, e pinturas de desenhos lineares.

O desenho feito no suporte ao lado é, na verdade, uma continuação da pintura da página seguinte. Os tijolos empilhados na pintura da próxima página nasceram de um desenho que criei no meu diário. Assim, reproduzi o desenho que havia feito sobre o meu caderno no suporte preparado. Inicialmente, tinha a ideia de fazer uma pintura com bastante tinta, pensando no traçado aguado inicial como um mapa para as camadas que eu construiria depois. Ao criar uma camada monocromática aguada com o desenho dos tijolos, no entanto, comecei a pensar se deveria deixar a pintura assim como estava.

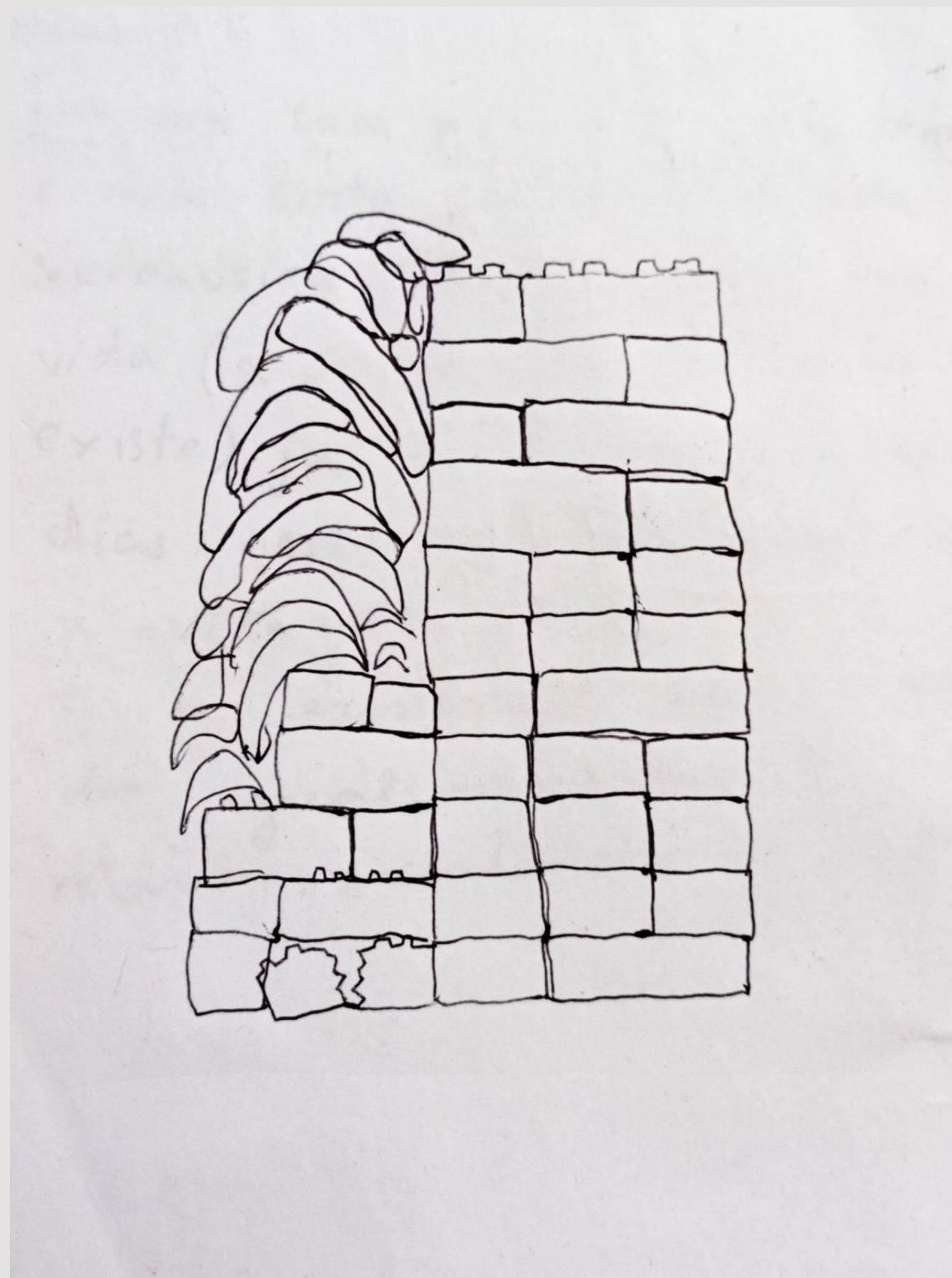
A forma dos desenhos de tijolos que criei dialogou de uma forma inesperada com o aspecto inacabado das pinceladas aguadas. O desenho torto, feito de forma leve e errática, difere do que os tijolos realmente representam: solidez, concretude, permanência. O elemento das formas que parecem larvas ou minhocas amontoadas, remetem a algo impermanente, vivo, em decomposição.



Sem título, 2021. Têmpera a ovo sobre madeira encolada com tecido de algodão, cola animal e gesso. 23cm x 24,5 cm.



Tijolinhos, 2021. Têmpera a ovo sobre madeira encolada com tecido de algodão, cola animal e gesso. 29,7 cm x 21 cm.



Algo no vazio e na leveza da imagem que eu havia criado na madeira me interessou. Algo de primário, de cru, de imperfeito. Me perguntei se seria capaz de deixar assim a pintura sobre um suporte que havia tido tanto trabalho para preparar, e se isso fazia sentido. No entanto, penso agora que eu já tinha feito algumas tentativas de pinturas sobre essa madeira, que haviam dado errado, e nas quais tentei insistir, até que as cobri com uma grossa camada de têmpera ovo carregada de pigmento branco. A pintura mais simples de todas, que finalmente fiz sobre a camada branca que cobria o suporte, foi a primeira coisa que fiz ali que me agradou. Depois de ter o trabalho de esticar a tela sobre a madeira, preparar o suporte com a gelatina e o gesso, essa pintura rápida não me pareceu dizer pouco. Me remeteu às pinceladas ralas de Volpi.

Apesar da dúvida inicial, esse primeiro trabalho de tijolinhos me cativou, pois traz em si a lembrança de um momento de fragilidade transformado em gestos em uma pintura sólida e resistente. Os traços leves de tinta diluída, com toda a estranheza, intimidade e movimento que expressam, ganham permanência através da técnica tradicional e duradoura que é a têmpera a ovo. Se cria, ainda, certa quebra de expectativa ao juntar essas características contrastantes, uma técnica antiga, que diz respeito à história da arte, com um trabalho íntimo, pequeno, abstrato e pessoal. As camadas que ficaram soterradas por debaixo do branco do fundo talvez me façam sentir ainda mais intimidade com o trabalho. É como se ali estivessem guardados outros momentos e tentativas, além do que se vê na superfície. Infelizmente não tenho um registro sequer do que pinteí debaixo do branco. A única evidência que resta disso, agora, são alguns pedaços em que a pintura apresenta pequenas rachaduras, por ser a têmpera a ovo uma técnica que não comporta muito bem camadas grossas.

Também, fazer com minhas próprias mãos as etapas do processo da pintura: esticar a tela e prepará-la, fazer a têmpera, me permite criar sutilezas e variações materiais que logo no início já contribuem poeticamente nos trabalhos. Isto é, posso explorar a variedade de textura, cor, opacidade etc., proporcionada pelas técnicas que utilizo de acordo com o sentido poético que busco nas pinturas. Esse trabalho artesanal guiado por escolhas ora mais, ora menos conscientes, me faz sentir como se cada suporte preparado já contasse uma pequena história por si só. Da mesma forma uma cor produzida já é significativa para mim antes mesmo de ser colocada sobre a tela. Nem sempre conheço, no entanto, a história que estou contando com cada material, quando estou no meio do processo com as mãos sujas de tinta ou de cola animal. Às vezes tudo o que percebo é uma necessidade tátil/poética, que depois se transforma em significados e interpretações mais elaboradas. Assim, cada tonalidade, cada consistência da camada de imprimção ou da mistura do pigmento com o ovo agrega ao trabalho sentidos, e o material torna-se coprotagonista das imagens que crio.



Tijolinhos verde mofo, 2021. Têmpera a ovo sobre madeira encolada com tecido de algodão, cola animal e gesso. 21 cm x 15 cm.



Sem título, 1970. Alfredo Volpi. Têmpera sobre tela

Tanto o ítalo-brasileiro Alfredo Volpi (1896-1988) como Mira Schendel (1919-1988), nascida na Suíça, são artistas que adotaram o uso da têmpera em suas obras. Volpi se utilizou da técnica na criação de paisagens que evoluíram para o abstracionismo, enquanto Mira Schendel a utilizou como parte da sua pesquisa poética, em que a materialidade dos diferentes elementos tinha grande importância. Nos trabalhos de ambos, a característica “crua” que a tempera traz à pintura era algo que contribuía conceitualmente e plasticamente. Giannotti (2006) e Monteiro (2018), em suas análises sobre a obra de ambos os artistas, propõem uma ideia sobre a têmpera que eu também compartilho. Com a têmpera, sinto como se eu estivesse trabalhando com o pigmento quase puro, devido à presença sutil do ovo como aglutinante. Pode-se dizer que o ovo altera menos as características e o acabamento próprios do pigmento comparado à tinta a óleo, por isso é como se o pigmento se mantivesse cru sobre a tela. O óleo, por sua vez, traz a sensação de algo mais distante, pela camada espessa e brilhosa que se forma, envolvendo o pigmento. Ao mesmo tempo, a têmpera é menos maleável do que a tinta a óleo. Com tempo de secagem rápido dessa técnica, tem-se uma pintura que dificulta passagens suaves e fluidas como as que se obtém na tinta a óleo. As pinceladas secam sobre o suporte rapidamente, e a cada novo toque de cor deve-se ter delicadeza para não remover a tinta já aplicada anteriormente (MAYER, 1940).

No trabalho de Volpi, há uma certa geometria amolecida que o artista cria, na forma de composições divididas em áreas planas de cor. Em suas paisagens criadas a partir da memória, a figuração e a abstração se misturam, e fachadas de casas e telhados triangulares viram bandeirinhas de festa junina. Mesmo quando a geometria se sobrepõe à figuração e às pinturas de elementos da cultura popular, essa geometria se apresenta de forma porosa (PIRES, 2018), amolecida, com pinceladas ralas e um desenho levemente torto, assimétrico. Também me utilizo dessa característica porosa que pode ser obtida com a têmpera, algo que traz a leveza que me remete a um trabalho colorido por uma criança. Com esse caráter amolecido e a transparência que se vê nas pinceladas de Volpi, e também nas suas composições criadas de memória e na criação de padrões que se repetem sobre suas telas, enxergo uma semelhança com alguns dos meus trabalhos com têmpera, como a série dos tijolinhos. A memória, o desenho à mão livre e a têmpera a ovo caracterizam as bandeirinhas e fachadas de Volpi com suas pinceladas ralas, e os meus tijolos feitos de linhas aguadas.

Levei para outros suportes, então, esse mesmo padrão de tijolinhos aguados. Experimentei com diferentes cores e outras pequenas diferenças nas composições, pensando cada suporte como uma continuação do anterior, mas ao mesmo tempo independentes um do outro. Assim criei a pintura ao lado, em que aprofundei um pouco mais a parte pictórica, trabalhando pequenas variações cromáticas, mas sem perder o contorno aguado. Os suportes de tamanhos pequenos dessas pinturas tiveram as suas medidas pensadas com base nos tamanhos A4 e A5, comum nos cadernos e diários que se pode comprar na papelaria. Ao escolher essas medidas, pensei que poderia criar uma sensação estranha ao segurar algo do tamanho de um caderno, porém com o peso de uma madeira. O algodão cru está esticado sobre uma madeira reaproveitada, sólida e envernizada, algo que não é perceptível ao olhar para os trabalhos.



Tijolinhos, 2021. Têmpera a ovo sobre madeira encolada com tecido de algodão, cola animal e gesso.
21 cm x 15 cm.



Concreto, 2021. Têmpera a ovo sobre madeira encolada com tecido de algodão, cola animal e gesso. 29,7 cm x 21 cm.

Cartas de papel ainda chegam, e infinitas propagandas na minha caixa de email. Emails e mensagens automáticas de parabéns e cupons de desconto no dia do meu aniversário. Com cinco cupons você ganha uma caneca. Me pergunto se é daquelas que a asa quebra e você não tem coragem de jogar fora (talvez por medo de jogar junto alguma memória).



Sonho, 2021. Têmpera a ovo sobre casca de ovo. 3 ovos de 6 cm x 4,5 cm.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ECHO. Wrapped in Memory. Fashion Museum Antwerp, 2024. Disponível em: <https://www.momu.be/en/exhibitions/echo>. Acesso em: 28 de maio de 2024.

GIANNOTTI, Marco. Volpi ou a reinvenção da têmpera. **ARS (São Paulo)**, v. 4, n. 7, p. 72–77, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202006000100006>. Acesso em 28 de Agosto de 2024.

HILL-STEAD MUSEUM. Google Arts and Culture, 2024. Claude Monet's Haystacks. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/8QVBOPK2I5sdrq>. Acesso em: 04 de agosto de 2024.

ITTEN, Johannes. The Elements of Color. Nova York: Van Nostrand Reinhold Company, 1970.

JANA, Rosalind. Louise Bourgeois and how old clothes can haunt us. BBC Culture, 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20220406-louise-bourgeois-and-how-old-clothes-can-haunt-us>. Acesso em: 28 de maio de 2024.

JANHSEN, Angeli. From Classical Compositions to Contemporary Seriality. *European Review*, 29, 2020. p. 297 - 313. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S1062798720000447>. Acesso em 14 de maio de 2024.

WERNECK, Martha e BOSSOLAN, Lícius. Um campo para a criação: o desenvolvimento poético através do diário de pesquisa do pintor em formação. *Revista Apotheke e-periódico [recurso eletrônico]*, v. 6 n. 2 (2020): Processos de criação em Arte e Arte Educação ou a Imanência & Transcendência em Arte, Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Disponível em: <https://www.periodicos.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/18406/11805>

MAYER, Ralph. The artist's handbook of materials and techniques. 3. ed. rev. e aum. New York: Viking Press, 1970.

MOMA. Art and artists, 2024. Ode à l'oubli nº 21, Louise Bourgeois. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/121726?association=illustratedbooks&page=1&parent_id=98531&sov_referrer=association. Acesso em: 30 de julho 2024.

MONTEIRO, Taís. Alfredo Volpi: paisagem, memória e imaginação. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 34, p. 143–163, set. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/HqbhSbvvhxD69SXg4hCvj7Nh/>. Acesso em 20 de Setembro de 2024.

OLDENBURG, Claes. Sou a favor de uma arte. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60 e 70*. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6878599/mod_resource/content/1/Claes%20Oldenburg.pdf. Acesso: 03 de Julho de 2024.

PIRES, Carlos. Têmpera, abstração e resistência em Alfredo Volpi. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 34, p. 117–141, set. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/dYHJtJgP8VmhWHbY9mq77Rn/>. Acesso em 28 de Agosto de 2024.

