



UFRJ

COTIDIANO E AFETO: UMA FUSÃO PICTOGRÁFICA

LICE PARREIRAS

eba ESCOLA DE
BELAS ARTES

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRJ
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES - EBA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA / DEP. BAB

Lice Parreiras da Cunha Lima

COTIDIANO E AFETO: UMA FUSÃO PICTOGRÁFICA

Rio de Janeiro
2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA / DEP. BAB

COTIDIANO E AFETO: UMA FUSÃO PICTOGRÁFICA

Lice Parreiras da Cunha Lima

DRE 121066290

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Curso de Graduação em Pintura da Escola de
Belas Artes da Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como parte dos requisitos necessários à
obtenção do título de Bacharel em Pintura.

Orientadora: Profa. Me. Ana Clara Badia Guinle

Rio de Janeiro
2025

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

L732c Lima, Lice Parreiras da Cunha
 Cotidiano e afeto: uma fusão pictográfica /
 Lice Parreiras da Cunha Lima. -- Rio de Janeiro,
 2025.
 68 f.

 Orientadora: Ana Clara Badia Guinle.
 Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
 Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
 Belas Artes, Bacharel em Pintura, 2025.

 1. pintura. 2. fotografia. 3. cotidiano. 4.
 intuição. 5. processo de criação. I. Badia Guinle,
 Ana Clara , orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRJ
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES - EBA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA / DEP. BAB

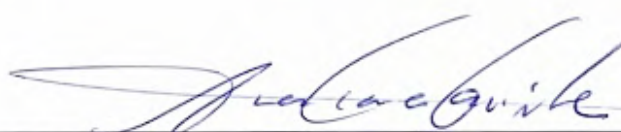
COTIDIANO E AFETO: UMA FUSÃO PICTOGRÁFICA

Nome: Lize Parreiras da Cunha Lima
DRE: 121066290

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*. O cumprimento desses requisitos é necessário para o lançamento da nota do estudante.

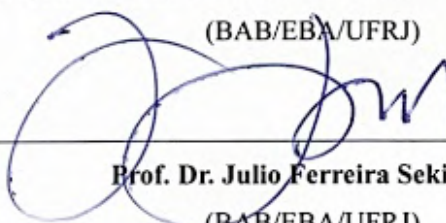
Aprovado com grau 10 em: 03/02/25

Local: EBA - sala 705



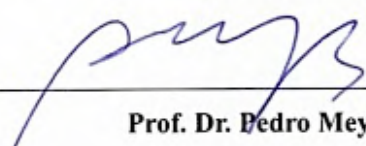
Profa. Me. Ana Clara Badia Guinle – Orientador(a)

(BAB/EBA/UFRJ)



Prof. Dr. Julio Ferreira Sekiguchi

(BAB/EBA/UFRJ)



Prof. Dr. Pedro Meyer Barreto

(BAB/EBA/UFRJ)

Para todas as mulheres que me criaram,
em especial minha avó Maura.

AGRADECIMENTOS

Sou muito sortuda de ser o conjunto de muitas pessoas. E a elas só tenho agradecimentos.

À minha mãe, a pessoa que mais torce por mim, obrigada por me ter criado com os olhos para ver a arte em todas as coisas.

Ao meu pai, que acompanhou de perto esse processo. Sua paixão pela leitura e leveza nos pequenos momentos me guiaram durante esse trabalho.

À Dafne, os meus primeiros lápis, canetas e tintas vieram de ti. Obrigada por sempre me incentivar a criar.

Ao Ícaro, obrigada por ser o primeiro olhar em qualquer uma das minhas produções.

Ao Caio, obrigada por cada ensinamento e apoio incondicional.

À Carol, que me ensinou o valor da disciplina e do estudo.

À Edileuza, quem me ensinou a ler, escrever, fazer contas, andar de bicicleta e a cozinhar.

Para a minha avó Maura, sou feita inteirinha do amor que ela me dá. Espero passar adiante toda a generosidade que me ensinou.

À Marina, minha companheira de ateliê, obrigada pelas inúmeras inspirações e horas de riso que me fazem continuar.

Ao João, o meu amor, este que segurou a minha mão nessa última etapa de caminhos corridos.

E, claro, à minha orientadora. Quando eu era mais nova, a minha mãe costumava dizer que me ensinar era como tentar segurar um peixe vivo. Imagino que para a Ana não tenha sido tão distante disso, e se não fosse por ela, estaria em um mar sem rumo.

Já não tenho mais dedos para escrever, mas há muitos mais a quem quero agradecer. Em especial à minha avó Márcia, ao meu irmão Tito, aos meus primos e tios de Minas e aos amigos do peito. Saibam que estão no meu coração, cada batida de asa sinto o sopro de vocês.

“A vida é arte do encontro
Embora haja tanto desencontro pela vida”
(Vinícius de Moraes)

RESUMO

Este trabalho resulta das investigações pictóricas desenvolvidas ao longo da formação da autora no Curso de Pintura da Escola de Belas Artes da UFRJ. A pesquisa busca refletir sobre o processo de criação como um campo em constante transformação, atravessado por escolhas intuitivas, experiências afetivas e modos próprios de observação. A prática pictórica é compreendida como um espaço de elaboração de imagens que emergem do cotidiano e de universos oníricos, mobilizando uma escuta sensível da intuição. Para sustentar essas reflexões, são convocados autores como Gaston Bachelard e Roland Barthes, que contribuem para a compreensão da imagem poética e da força do acaso na criação visual. A fotografia surge como referência sensível na composição, articulando-se à pintura como ferramenta de escuta e reinvenção. O trabalho ainda se ancora em diálogos com artistas que compartilham poéticas afins, apontando para um processo criativo que não se limita à representação, mas à elaboração sensível do mundo.

Palavras-chave: pintura; fotografia; cotidiano; intuição; processo de criação.

ABSTRACT

This work results from the pictorial investigations developed throughout the author's studies in the Painting Program at the School of Fine Arts of UFRJ. The research reflects on the creative process as a space of constant transformation, shaped by intuitive choices, affective experiences, and personal ways of observation. The painting practice comprehends the making of images that emerge from everyday life and imaginative universes, mobilizing the sensitive listening tool of intuition. To support these thoughts, authors such as Gaston Bachelard and Roland Barthes are brought into dialogue, contributing to the understanding of the poetic image and the role of fortuity in visual creation. Photography appears as a sensitive reference in composition, intertwining with painting as a tool for listening and reinvention. The work is also anchored in dialogues with artists who share similar poetics, pointing to a creative process that goes beyond representation, walking towards a sensitive elaboration of the world.

Keywords: painting; photography; everyday life; intuition; creative process.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Fotografias de infância. Arquivo da autora - 2006.

Figura 2 a 5 - Estudos de composição. Grafite sobre papel A4. Arquivo da autora - 2024.

Figura 6 a 17 - Estudos de observação. Grafite sobre papel A4. Arquivo da autora - 2024.

Figura 18 a 27 - Fotografias de referência. Arquivo da autora - 2023.

Figura 28 - Tela *Quarto amarelo* (2022), óleo sobre tela, 30 x 40 cm. Arquivo da autora.

Figura 29 - Tela *Bento* (2022), óleo sobre tela, 30 x 40 cm. Arquivo da autora.

Figura 30 - Tela *Azul* (2022), óleo sobre tela, 60 x 40 cm. Arquivo da autora.

Figura 31 - Tela *Marina* (2022), óleo sobre tela, 60 x 40 cm. Arquivo da autora.

Figura 32 - Tela *Casa vermelha* (2022), óleo sobre tela, 30 x 40 cm. Arquivo da autora.

Figura 33 - Tela *Na praia* (2023), óleo sobre tela, 10 x 20 cm. Arquivo da autora.

Figura 34 - Tela *Sobrou pra mim o bagaço da laranja* (2023), óleo sobre tela, 50 x 50 cm. Arquivo da autora.

Figura 35 - Tela *Como pode um peixe vivo* (2023), óleo sobre tela, 70 x 40 cm. Arquivo da autora.

Figura 36 - Tela *Queimada na pedra* (2023), óleo sobre tela, 70 x 40 cm. Arquivo da autora.

Figura 37 - Tela *Conversas* (2023), óleo sobre tela, 20 x 30 cm. Arquivo da autora.

Figura 38 - Tela *Suposto Autorretrato* (2023), óleo sobre tela, 20 x 30 cm. Arquivo da autora.

Figura 39 - Tela *Suposto Canibalismo* (2023), óleo sobre tela, 20 x 30 cm. Arquivo da autora.

Figura 40 - Tela *Série giro 1* (2023), óleo sobre prato plástico, 25 cm de diâmetro. Arquivo da autora.

Figura 41 - Tela *Série giro 2* (2023), óleo sobre prato plástico, 25 cm de diâmetro. Arquivo da autora.

Figura 42 - Tela *Série giro 3* (2023), óleo sobre prato plástico, 25 cm de diâmetro. Arquivo da autora.

Figura 43 - Tela *Presas na rede* (2023), óleo sobre tela, 60 x 60 cm. Arquivo da autora.

Figura 44 - Tela *Vestígios* (2023), óleo sobre tela, 70 x 70 cm. Arquivo da autora.

Figura 45 - Tela *Percussão* (2024), óleo sobre tela, 30 x 40 cm. Arquivo da autora .

Figura 46 - Tela *Adoece* (2024), óleo sobre tela, 30 x 30 cm. Arquivo da autora.

Figura 47 - Tela *Desvio* (2024), óleo sobre tela, 50 x 50 cm. Arquivo da autora.

Figura 48 - Tela *Causas* (2024), óleo sobre tela, 70 x 70 cm. Arquivo da autora.

Figuras 49 a 52 - Pinturas em aquarela. Aquarela sobre papel A3. Arquivo da autora - 2025.

Figuras 53 a 56 - Pinturas em aquarela. Aquarela sobre papel A3. Arquivo da autora - 2025.

Figuras 57 a 59 - Pinturas em aquarela. Aquarela sobre papel A3. Arquivo da autora - 2025.

Figuras 60 a 68 - Pinturas em aquarela. Aquarela sobre papel A6. Arquivo da autora - 2025.

Figuras 69 - Pintura da artista Gabriela Machado. *Que nem um pedaço do seu pode ser* (2017), óleo sobre linho, 28 x 36 cm. Fonte: Luciana Brito Galeria. Disponível em: <https://lucianabritogaleria.viewingrooms.com/viewing-room/215-gabriela-machado-cade-o-abre-alas/> (acesso em 22/06/2025).

Figuras 70 - Pintura do artista David Hockney. *Road and Tree Near Wetwang* (2004), aquarela sobre papel, 57cm x 38cm. Fonte: Gallery 49. Disponível em: <https://www.galleryforty-nine.com/shop/david-hockney-road-and-tree-near-wetwang> (acesso em 22/06/2025).

Figuras 71 - Pintura do artista Eduardo Berliner. *Cadarcos* (2023), óleo sobre tela, 250 x 180 cm. Fonte: Arquivo da autora (2023). Fotografia tirada na exposição ArtRio 2023, Stand Casa Triângulo.

Figuras 72 - Pintura da artista Marlene Dumas. *Jen* (2005), óleo sobre tela, 110.2 x 130.2 cm. Fonte: MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/102421> (acesso em 22/06/2025).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1 - APRESENTAÇÃO E PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	14
1.1 APRESENTAÇÃO.....	14
1.2 ESTUDOS E CADERNOS: DESENHO COMO ENSAIO DO OLHAR.....	17
1.3 A FOTOGRAFIA COMO FERRAMENTA.....	25
CAPÍTULO 2: PINTURAS AUTORAIS E TÉCNICAS PICTÓRICAS.....	30
2.1 MINHAS PINTURAS.....	30
2.2 ENTRE TÉCNICAS PICTÓRICAS.....	49
CAPÍTULO 3: EM DIÁLOGO COM OUTROS ARTISTAS.....	53
APONTAMENTOS FINAIS.....	58
BIBLIOGRAFIA.....	59
APÊNDICE.....	60

INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto das investigações pictóricas que desenvolvi ao longo da minha formação no Curso de Pintura da Escola de Belas Artes da UFRJ, e pretende relatar meu processo de criação e as principais referências que atravessam minha produção artística.

No capítulo I. APRESENTAÇÃO E PROCESSO DE CRIAÇÃO, revelo minhas motivações de pesquisa refletindo sobre o universo poético que desdobro. O fazer pictórico é, para mim, um território em constante transformação, permeado por referências afetivas, decisões intuitivas e práticas que se desdobram entre o pensamento e o gesto. Neste capítulo apresento os caminhos que estruturam o meu processo criativo, evidenciando os métodos, ferramentas e modos de observar que sustentam a construção de imagens pictóricas autorais. Nessa reflexão, abordo a imagem a partir da observação do acaso, utilizando a fotografia como referência sensível na construção compositiva.

Já no capítulo II. PINTURAS AUTORAIS E TÉCNICAS PICTÓRICAS, apresento minhas pinturas autorais e discorro sobre as técnicas que utilizei para produzi-las.

E, por fim, no capítulo III. EM DIÁLOGO COM OUTROS ARTISTAS. Exponho as principais referências de pintores que tenho como meus ‘irmãos de poética’, ou seja, artistas que tenho como influências e entendo que se aproximam de minhas investigações.

CAPÍTULO 1 - APRESENTAÇÃO E PROCESSO DE CRIAÇÃO.

1.1 APRESENTAÇÃO

Desde que sou capaz de me lembrar, desenho e pinto. A minha principal motivação sempre foi produzir e traduzir o mundo ao meu redor por meio da imagem. Ainda bebê, já mexia com tinta, giz e canetas coloridas. Sempre encontrei nas artes visuais uma maneira de me expressar e de aprender. Mesmo quando não estou diante da tela ou do papel, estou, de algum modo, produzindo, desenho no vidro embaçado, na comida do prato, no ar que me cerca. Meus dedos não descansam, gostam do movimento e não sei viver sem isso. A pintura me preenche.

Figura 1 – Fotografia de infância.



Fonte: arquivo da autora (2006).

Até entrar na universidade, meu trabalho era centrado na abstração, na exploração da cor e da forma. No entanto, através dos exercícios das aulas, fui encorajada a refletir sobre o que realmente me inspirava. No início da graduação, recorri a imagens de referência retiradas da internet e foi com elas que comecei a minha prática pictórica no ambiente universitário.

Mas, depois de um ano produzindo pinturas a partir de referências de imagens que não eram de minha autoria, senti a necessidade de voltar o olhar para o meu próprio cotidiano. Comecei, então, a pintar a partir de fotografias tiradas por mim.

Em muitos aspectos, foi a pintura que me levou à fotografia. Ao ver uma cena da vida real, era inevitável: eu a imaginava imediatamente como uma pintura. No começo, fotografava por intuição, como quem apenas registra um instante. Com o tempo, entendi que essas imagens tinham um papel fundamental no meu processo criativo. Quanto mais adotava essa prática de produzir fotografias autorais para utilizar como referências para pinturas, mais fotos tirava, e mais inspiração encontrava. Comecei a ver beleza em coisas que antes ignorava, reimaginando-as à luz da pintura.

Ao pintar a partir das minhas próprias imagens, percebi uma conexão forte entre elas. As pinturas revelavam fragmentos do meu cotidiano, rostos, espaços e objetos que fazem parte da minha vida. Só quando parei para observar é que percebi o quanto o trabalho havia se tornado pessoal, íntimo, entrelaçado à minha experiência vivida. Essa constatação me ajudou a compreender a motivação que me impulsiona: representar o mundo que me cerca, aquilo que vivo e compartilho. Pinto rostos familiares, espaços silenciosos, cenas banais que se tornam preciosas no ato de pintá-las.

Comecei utilizando tinta acrílica, porém foi na universidade que tive a oportunidade de experimentar e desenvolver a técnica da tinta a óleo. Desde então, me apaixonei por esse material, por sua densidade, profundidade pictórica e, especialmente, pelo seu tempo lento de secagem. O tempo instala uma lacuna, um silêncio no processo e até uma incerteza. A tinta a óleo me permite lidar com os impasses da pintura: erros, insatisfações, descobertas. Ela me dá tempo para pensar enquanto faço, para recomeçar sem apagar totalmente. É uma tinta que acolhe a dúvida, e isso combina profundamente com o meu processo.

Além da pintura a óleo, apresento também nesta pesquisa trabalhos feitos em aquarela e em grafite. Tenho um carinho especial por esses materiais, pois eles oferecem uma leveza e uma abertura que contrastam com o peso e a permanência da pintura em tela. A aquarela, em especial, me dá liberdade para experimentar sem a mesma carga de compromisso. Ela me permite respirar. A aquarela escolhe a forma, molda a imagem, ela leva a mão, como um rio corre para o mar.

Meu trabalho também se alimenta dos encontros. Converso com muitas obras e artistas, visito exposições, leio e me deixo atravessar por diferentes perspectivas. Esse trânsito inevitavelmente cria diálogos entre as minhas produções e as produções alheias. À medida que me aprofundo na prática, percebo que a pintura não é um gesto isolado, mas uma

conversa contínua com o que me antecede, me cerca e me inspira. Não existo apenas, estou em permanente recriação.

Em última análise, estou interessada em descobrir novas formas de ver aquilo que muitas vezes passa despercebido. A pintura me permite revelar e celebrar a beleza contida no simples. Ou imprimir cor e beleza em algo aparentemente insignificante. O que me move é um desejo profundo de expressar emoções e experiências, de transformar o cotidiano em imagem, de explorar um sentido de presença e de propósito através da prática artística.

1.2 ESTUDOS E CADERNOS: DESENHO COMO ENSAIO DO OLHAR

A arte, muitas vezes, nasce de uma necessidade interna: a de produzir sentido, de traduzir o invisível em matéria, de representar, com cores e gestos, o mundo sensível do artista. No meu caso, esse impulso criador está enraizado em uma memória afetiva, um campo íntimo onde o olhar se demora, se deixa tocar e, aos poucos, constrói presença. Pintar o mundo que me contorna é, de certa forma, um gesto de pertencimento, uma maneira de me inscrever na realidade com traços singulares, quase como quem assina a própria existência através da imagem. Há uma dimensão de afeto nesse gesto, que vai além da representação objetiva: quando escolho pintar algo, estou dizendo que aquilo me atravessa, que carrega algo que pulsa em mim. O cotidiano, com seus objetos simples e presenças discretas, se torna disparador de imaginação e memórias. Nesse processo de estar receptiva e atenta às situações ordinárias, percebo um fluxo contínuo de criação. O que parece escapar, como, por exemplo, imagens do sonho, algo que pinga, me interessa. Estou sempre pronta para capturar e pintar esse tipo de momento.

Interessa-me menos representar o que está ao meu redor, e mais em produzir imagens sobre como as experiências que vivo, reverberam por dentro. Em outras palavras, não busco reproduzir o exterior, mas dar forma às vibrações internas que ele desperta em mim. O que pinto não é apenas o que vejo, mas aquilo que permanece em mim após o encontro. São fragmentos que resistem ao tempo, que sustentam uma narrativa afetiva. São pratos ainda sujos, copos fora de ordem, gestos suspensos, tudo aquilo que carrega o rastro de uma presença, de uma convivência partilhada. São afetos inacabados, como é a própria vida em movimento.

Nesse processo, o mundo exterior encontra o mundo interior. A pintura torna-se então um espaço entre o que houve e o que permanece, entre a memória e o agora, entre a imagem e o afeto. Pintar o que me afeta é, ao mesmo tempo, uma tentativa de devolver ao outro aquilo que em mim ainda vibra. A obra, nesse sentido, não encerra, mas abre: convida o espectador a habitar a dúvida, a se perder nas possibilidades de leitura, a reconhecer-se num gesto, num resquício de história, numa ausência que também fala.

O autor uruguaio Eduardo Galeano, no conto A função da arte, publicado em sua obra O livro dos abraços, me ajuda a corroborar a função da arte:

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia,

depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: Me ajuda a olhar! (GALEANO, 1991, p. 51)

Esses elementos do dia a dia, quando atravessados pelo afeto, ganham densidade simbólica e se tornam abrigo de memórias, resquícios de presenças, vestígios de convivência. Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, traz o conceito da casa como espaço onde a alma repousa e se organiza. Ele faz uma conexão entre a casa e o mundo, dois espaços que comportam e abrigam as nossas intimidades. Assim, ao transformar pratos sujos, talheres fora de ordem ou copos esquecidos em matéria pictórica, não estou apenas retratando uma cena; estou, de certo modo, reinscrevendo o afeto que essas imagens carregam, atribuindo a elas uma existência sensível, poética.

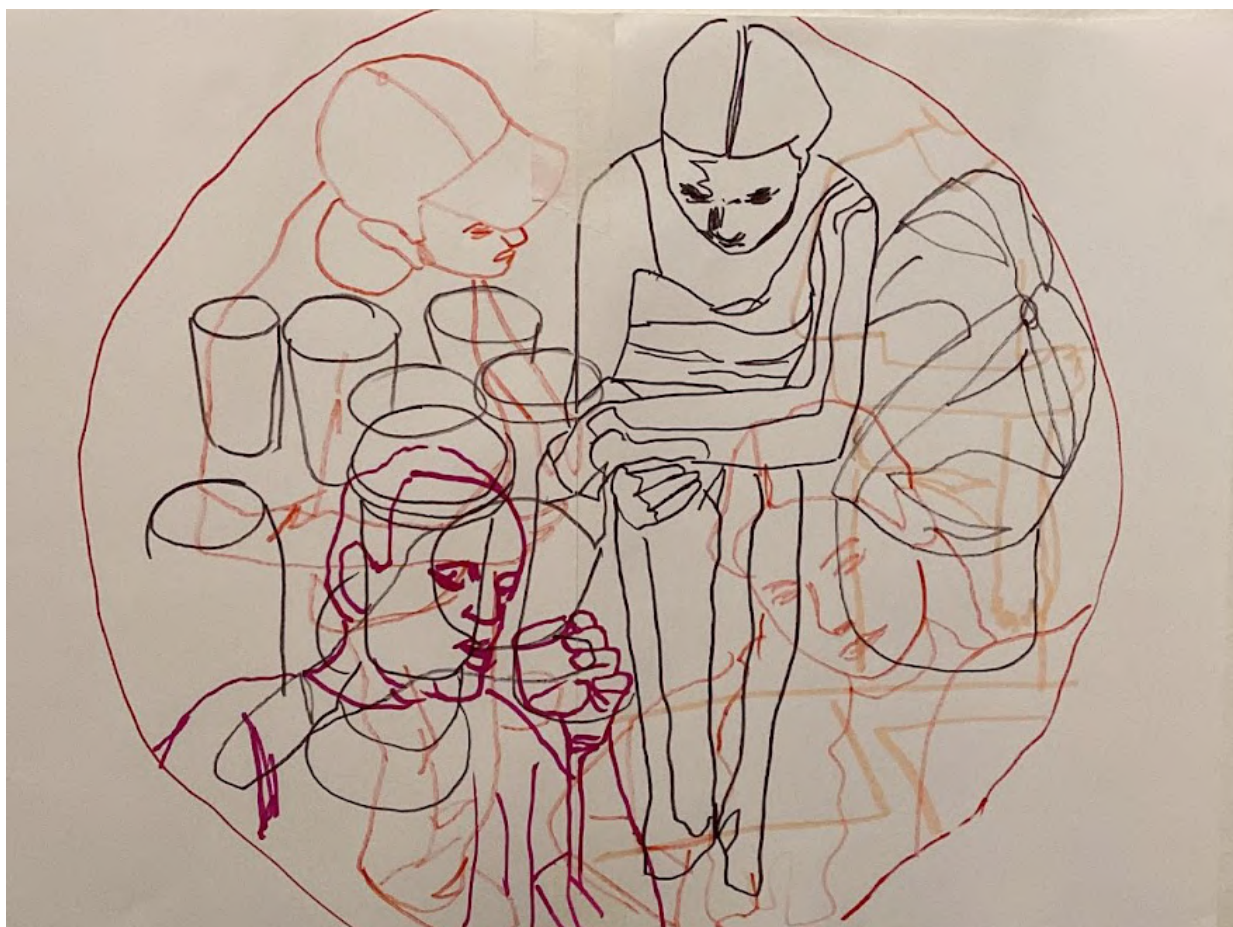
Nesse sentido, minha pintura não busca representar o real de forma fiel ou descritiva, mas sim transfigurar o vivido, dar corpo visual a uma experiência subjetiva, ao instante que permanece como rastro. Bachelard afirma que “a casa é o nosso canto do mundo” (BACHELARD, 1993, p. 26), reforçando a relação entre espaço íntimo e memória afetiva¹.

Meu processo artístico começa com estudos realizados em cadernos e são profundamente ancorados em desenhos. Essa prática antecede a pintura e, de certa forma, prepara o caminho para ela, seja como ensaio visual, seja como reflexão sensível. Costumo dividir esses estudos em dois estilos distintos.

O primeiro é o estudo mais direto, funcional (Figuras 2 a 5), que serve como esboço para a futura pintura. São desenhos que buscam prever a composição que desejo alcançar na tela, oferecendo uma primeira organização visual daquilo que foi imaginado. Esses estudos funcionam como guias; são, em geral, seguidos quase literalmente no momento da pintura.

¹ BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Figuras 2 a 4 - Estudos de composição.



Fonte: arquivo da autora (2024).



Fonte: arquivo da autora (2024).

Já o segundo estilo de estudo (Figuras 6 a 17), que compõem a maior parte dos meus cadernos, é mais livre, espontâneo e intuitivo. Não visa à criação de uma pintura específica, mas sim à observação e à compreensão da forma. São desenhos que nascem de uma urgência de registrar o que me cerca, de captar a presença, pessoas ao meu redor, objetos próximos, cenas reais que posso observar a olho nu. São estudos que só acontecem quando estou diante do que desenho. É comum que eu peça a alguém que pause um movimento para que eu consiga registrar o instante.

Esses desenhos de observação, não costumam ser transpostos para a pintura, mas alimentam minha prática de ver, pensar e sentir através da linha. Eles surgem do desejo de produzir, mas também de compreender o que me afeta visualmente. Assim, a construção de minhas pinturas se elabora mediante a diferentes estratégias de elaboração de imagens do cotidiano, mas principalmente se dá, ora a partir da observação direta, ora mediado por referências fotográficas utilizadas como base.

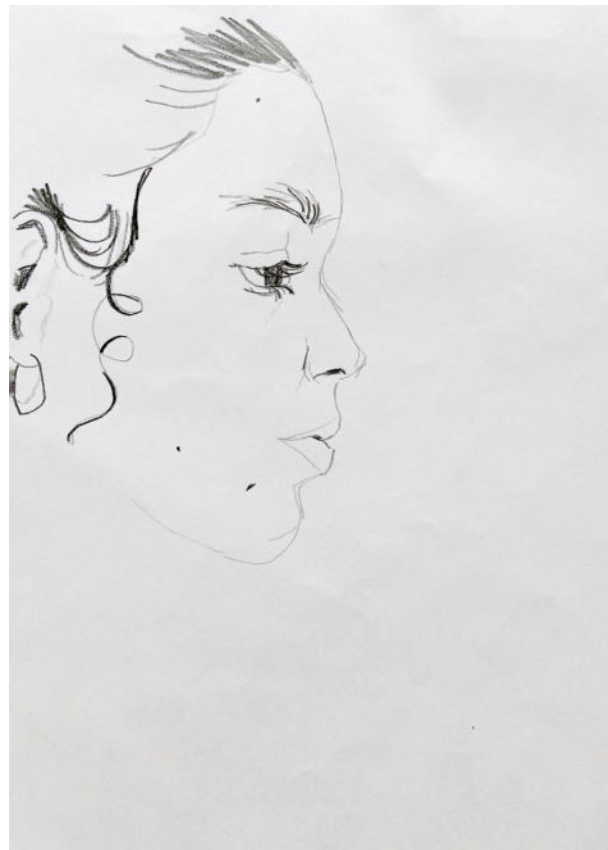
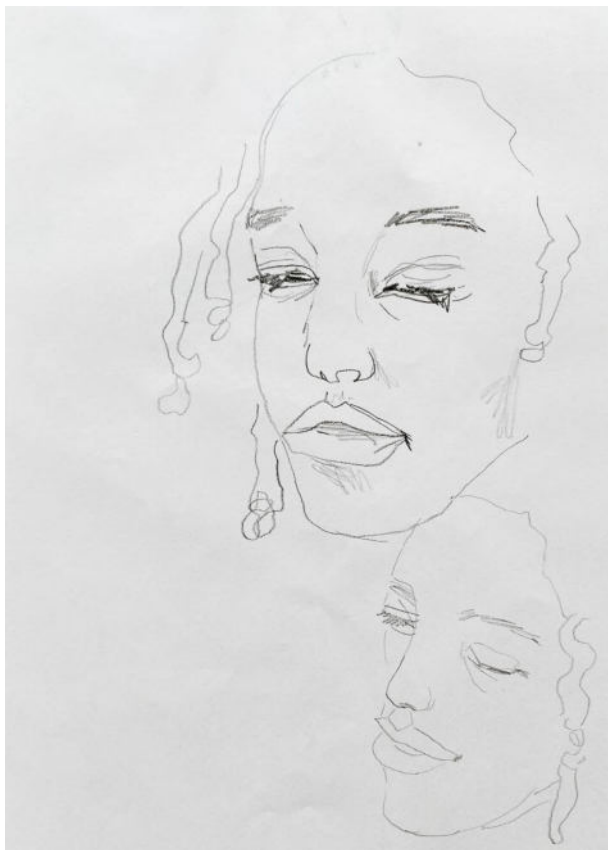
John Berger, em *Modos de ver* (1999), nos lembra que desenhar é um modo profundo de observar, uma forma de perceber o que está diante de nós com mais atenção². Para ele, o desenho não é apenas uma técnica, mas uma forma de “atravessar a superfície” do que vemos, para entender melhor a estrutura e a essência das coisas. No meu caso, os estudos no caderno cumprem exatamente essa função de intensificar o olhar sobre o que me cerca.

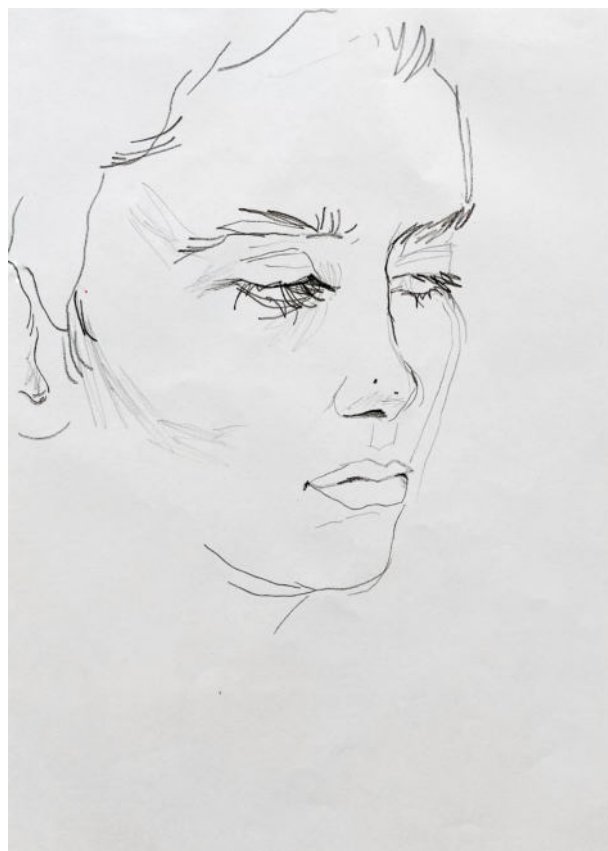
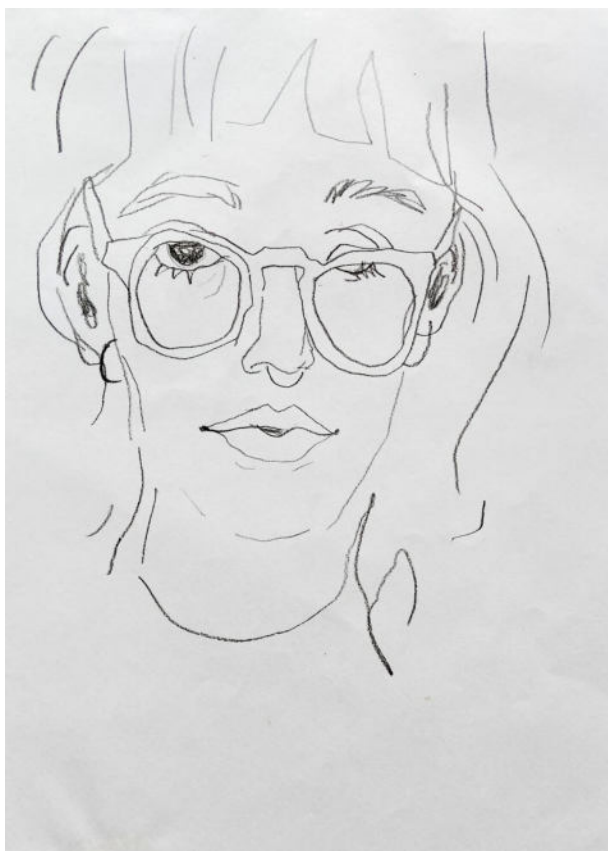
Paul Klee também reflete sobre o desenho de forma semelhante, mas, ao meu ver, com um tom mais lúdico e orgânico. Em seu *Pedagogical Sketchbook* (1956), ele diz que “o desenho é a arte de levar uma linha a passear”³. Essa frase pode nos remeter ao desenho como uma caminhada que não nos conduz a um fim, mas sim, a refletir sobre o ato de desenhar como possibilidade de investigar espaço e forma. Em minha prática, os desenhos livres são exatamente isso: um espaço onde o olhar é guiado pela necessidade de registrar o que me toca, sem preocupações com uma finalidade específica.

Esses estudos são, portanto, momentos de pausa e atenção. Eles não buscam um objetivo final, mas são um gesto de pensar e sentir com o corpo e a linha. São uma forma de observar o cotidiano, de estar atenta aos pequenos detalhes que, muitas vezes, passam despercebidos. Neles, a pintura ainda não existe, mas já começa a tomar forma no plano do pensamento e do gesto.

² BERGER, John. **Modos de ver**. Tradução: Vera Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Rocco, 1999.

³ KLEE, Paul. **Pedagogical Sketchbook**. New York: Faber & Faber, 1956.







1.3 A FOTOGRAFIA COMO FERRAMENTA.

A prática de captar fotografias surge da observação atenta do cotidiano e da inspiração que certas cenas reais despertam em mim, como se estivessem pedindo para serem transformadas em pintura. Às vezes, não é pela cena em si, mas pela composição visual que me atrai; parece quase criminoso não pintá-la.

Com o tempo, fui capaz de perceber conexões entre essas imagens que foram se acumulando. São fotografias do meu dia a dia, as quais registram acasos, nunca enceno ou planejo as imagens. Já experimentei montar composições, mas o resultado raramente me agrada. Falta-lhes o gesto espontâneo do momento.

As imagens que acabam se tornando matéria para minha produção de pintura são sempre aquelas nas quais estou presente, envolvida no instante e sem intenções prévias. Existe um fio condutor entre elas: a presença de pessoas que amo, que fazem parte da minha vida e do meu entorno. Quando não há pessoas, há objetos que também contam histórias e carregam vestígios da vida cotidiana: pratos, talheres, xícaras e outros.

Esses objetos que frequentemente são encontrados em momentos banais da vida, costumo observá-los, e, por vezes, fotografá-los depois de terem sido usados, assim dou atenção às marcas de um momento que já passou. Gosto de pensar que essas imagens falam por si mesmas. Coisas empilhadas, sujas, fora de ordem, são vestígios de presença. Dessa forma, a louça suja indica a passagem de alguém, uma convivência, um afeto compartilhado.

Mais do que referências visuais, penso que essas fotografias que extraio das minhas experiências cotidianas, funcionam como uma extensão da minha percepção afetiva do mundo. Elas carregam tanto a estética quanto a memória, e é nessa interseção que a pintura acontece.

André Rouillé (2009) destaca que a fotografia, inicialmente entendida como técnica documental, foi progressivamente incorporada como linguagem artística⁴. Essa transformação permite que artistas utilizem a fotografia não só como ferramenta de registro, mas como dispositivo criador, o que corresponde exatamente ao modo como ela se insere no meu processo. Em seu livro *A Fotografia Entre Documento e Arte Contemporânea*, ele evidencia que Delacroix desenhava utilizando fotografias. “Ele a considera, antes de tudo, uma ‘máquina’ didática para uso dos artistas, para ajudá-los, graças à sua perspectiva exata, a adquirir um ‘olho exato’, e, graças às reproduções, conhecer melhor os quadros dos mestres.”

⁴ ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

A relação entre fotografia e afeto pode ser ainda melhor compreendida à luz do pensamento de Roland Barthes, especialmente em "A câmara clara" (1984)⁵. Ao refletir sobre a experiência emocional diante de uma imagem, Barthes propõe a distinção entre *studium* — o interesse racional, histórico e cultural pela fotografia — e *punctum*, o detalhe que “me fere”, que provoca uma emoção súbita, íntima e inexplicável. Esse *punctum* está presente em minha escolha espontânea das imagens: não é algo que procuro conscientemente, mas que me atravessa e marca, como um gesto, um objeto fora de lugar ou um resquício de afeto. Barthes descreve: “O *punctum* de uma fotografia é aquele acaso que nela me fere (mas também me pune, me espeta)” (BARTHES, 1984, p. 47).

Além disso, sua reflexão sobre a fotografia como testemunho do que “foi” reforça o modo como minhas imagens, mesmo simples, carregam a presença de algo ou alguém que já não está mais ali, um tempo suspenso. “A fotografia repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 22). Assim, os objetos usados, os pratos sujos, os corpos em repouso não são apenas composições visuais: são vestígios de vida, presenças transformadas em memória, instantes que abrem caminhos para a criação de minhas pinturas.

Nesse percurso, entre o registro e a memória, meu processo pictórico vem se desenvolvendo através da sobreposição e da mesclagem de fotografias que utilizo como referências. Quando começo a pintar, raramente me limito a uma única referência visual, na maioria das vezes, a composição resulta da mescla de várias fotografias. Em algumas pinturas, me inspiro em apenas duas imagens, enquanto em outras reúno até umas sete camadas de imagens. Essa sobreposição costuma ocorrer entre fotografias que retratam, por exemplo, uma pessoa, mais outras imagens fotográficas que apresentam espacialidades ou objetos.

Durante essa criação de sobreposições fotográficas, também me interesso em subtrair as imagens de seu contexto original. Não busco reproduzir fielmente o que foi fotografado, mas sim desconstruir e reorganizar os elementos visuais para construir uma nova narrativa, ou talvez sugerir várias possibilidades de leitura. Essa intenção de confundir é deliberada: quero que o espectador participe ativamente da obra, que monte sua própria interpretação. Muitas vezes, é justamente na dúvida, na desorientação diante do que se vê, que a pintura adquire potência.

⁵ BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

A escolha do número de imagens a serem utilizadas não obedece a nenhum planejamento rígido. Tudo é decidido no momento do fazer. Começo a pintar e, a partir do diálogo entre gesto e imagem, vou tomando decisões. Meu processo é intuitivo, aberto e em constante construção.

Cecília Salles (1998, p. 39), ao discutir a natureza do processo criativo, afirma: “O artista não inicia nenhuma obra com uma compreensão infalível de seus propósitos⁶. Se o projeto fosse absolutamente explícito e claro ou se houvesse uma predeterminação, não haveria espaço para desenvolvimento, crescimento e vida”. Essa perspectiva ecoa diretamente o modo como compreendo minha pintura: como um campo de experimentação, onde o sentido não está dado de antemão, mas se revela aos poucos, entre camadas, sobreposições e descobertas.

A composição pictórica, nesse sentido, não se limita à técnica ou à escolha da paleta cromática, ela é também uma narrativa em aberto, feita de fragmentos afetivos, referências visuais dispersas e intuições que se encontram no plano da tela.

Figuras 18 a 19 - Fotografias de referência.



Fonte: arquivo da autora (2023).

⁶ SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1998.



Figuras 24 a 27 - Fotografias de referência.



Fonte: arquivo da autora (2023).

CAPÍTULO 2: PINTURAS AUTORAIS E TÉCNICAS PICTÓRICAS.

2.1 MINHAS PINTURAS

Figura 28 - Tela “Quarto amarelo”.



Fonte: arquivo da autora (2022).

Figura 29 - Tela “Bento”.



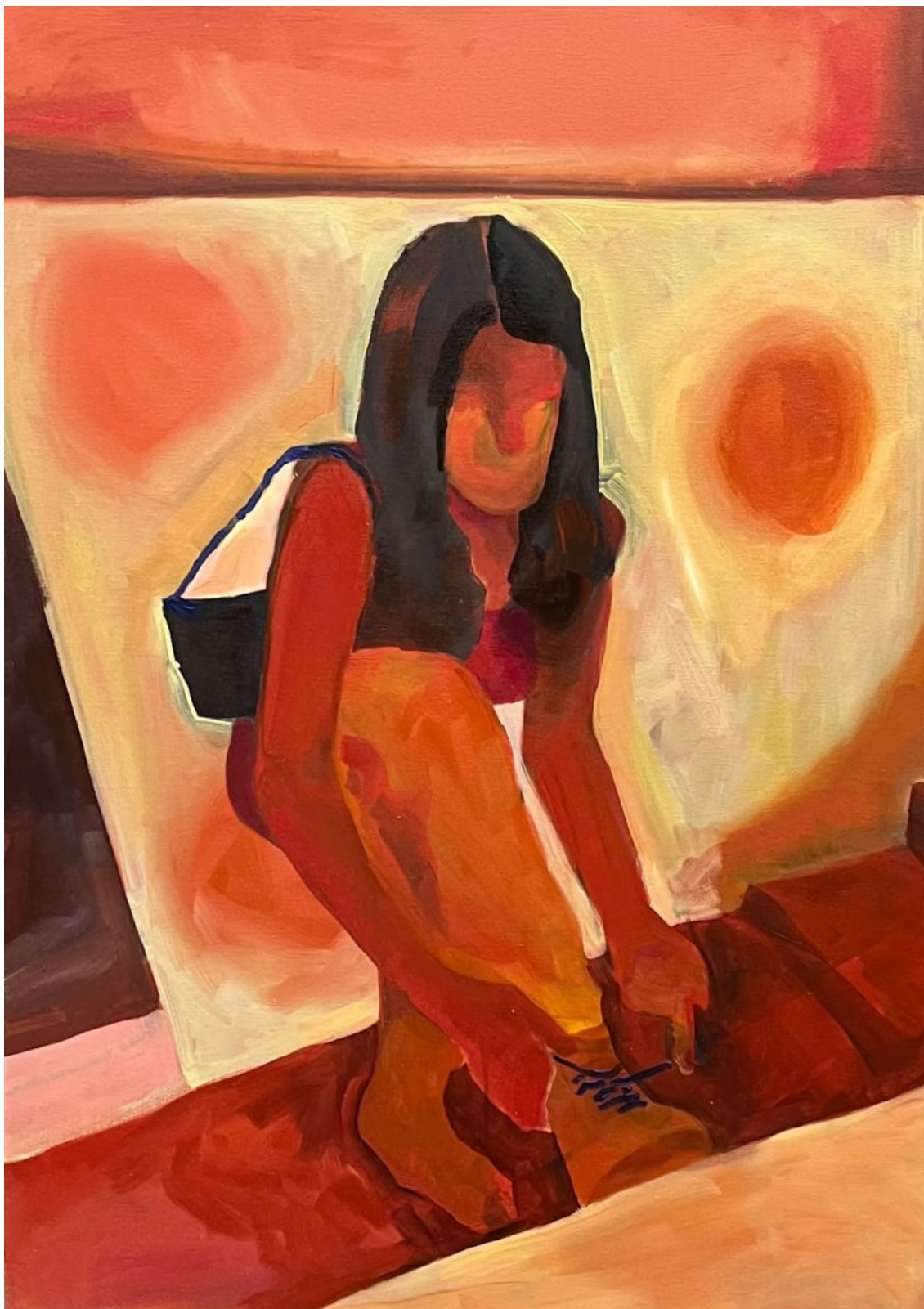
Fonte: arquivo da autora (2022).

Figura 30 - Tela “Azul”.



Fonte: arquivo da autora (2022).

Figura 31 - Tela “Marina”.



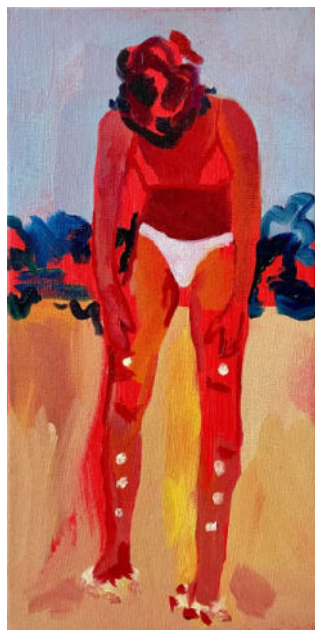
Fonte: arquivo da autora (2022).

Figura 32 - Tela “Casa vermelha”.



Fonte: arquivo da autora (2022).

Figura 33 - Tela “Na praia”.



Fonte: arquivo da autora (2023).

Figura 34 - Tela “Sobrou pra mim o bagaço da laranja”.



Fonte: arquivo da autora (2023).

Figura 35 - Tela “Como pode um peixe vivo”.



Fonte: arquivo da autora (2023).

Figura 36 - Tela “Queimada na pedra”.



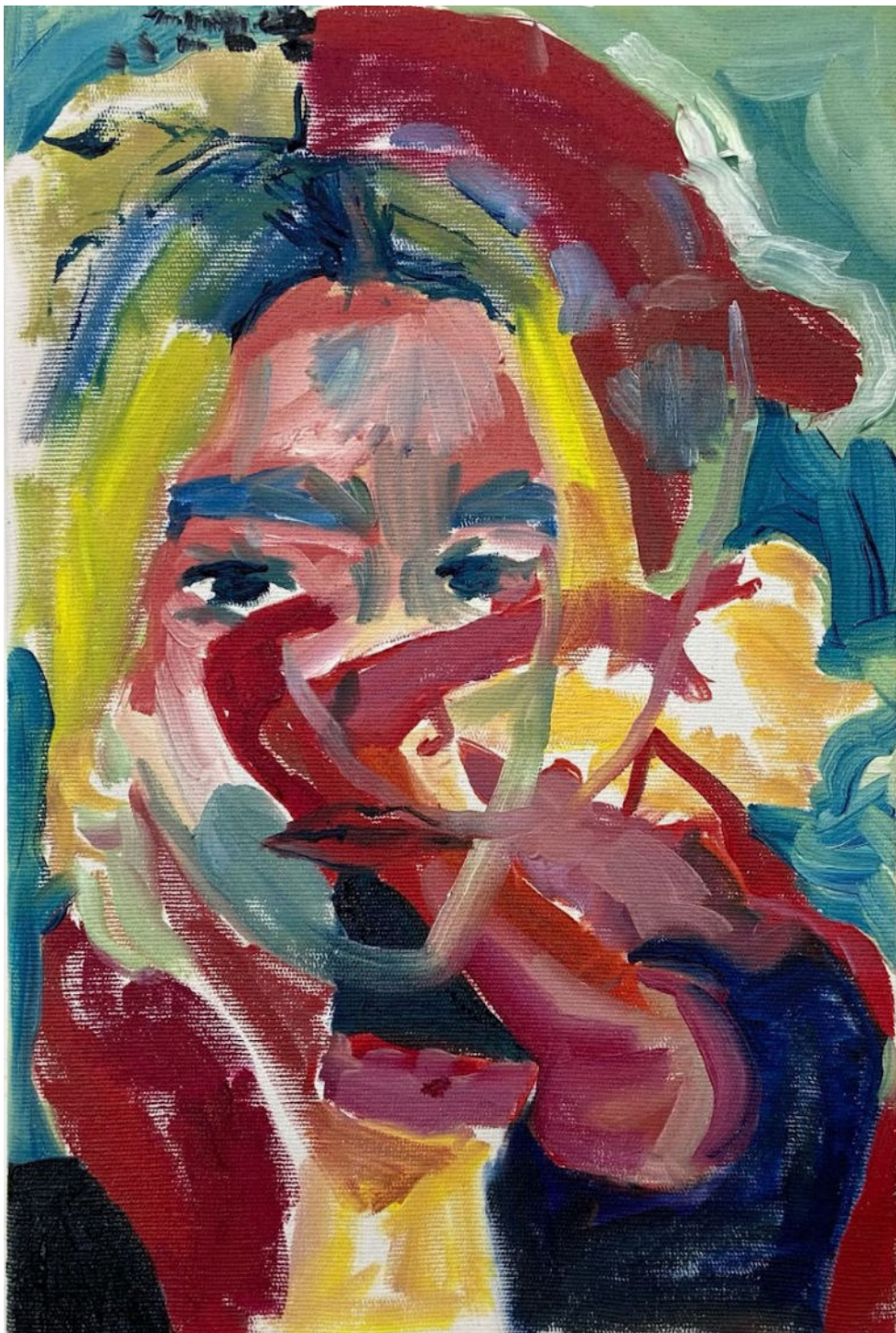
Fonte: arquivo da autora (2023).

Figura 37 - Tela “Conversas”.



Fonte: arquivo da autora (2023).

Figura 38 - Tela “Suposto Autorretrato”.



Fonte: arquivo da autora (2023).

Figura 39 - Tela “Suposto Canibalismo”.



Fonte: arquivo da autora (2023).

Figura 40 - Tela “Série giro 1”.



Fonte: arquivo da autora (2023).

Figura 41 - Tela “Série giro 2”.



Fonte: arquivo da autora (2023).

Figura 42 - Tela “Série giro 3”.



Fonte: arquivo da autora (2023).

Figura 43 - Tela “Presas na rede”.



Fonte: arquivo da autora (2023).

Figura 44 - Tela “Vestígios”.



Fonte: arquivo da autora (2023).

Figura 45 - Tela “Percussão”.



Fonte: arquivo da autora (2024).

Figura 46 - Tela “Adoece”.



Fonte: arquivo da autora (2024).

Figura 47 - Tela “Desvio”.



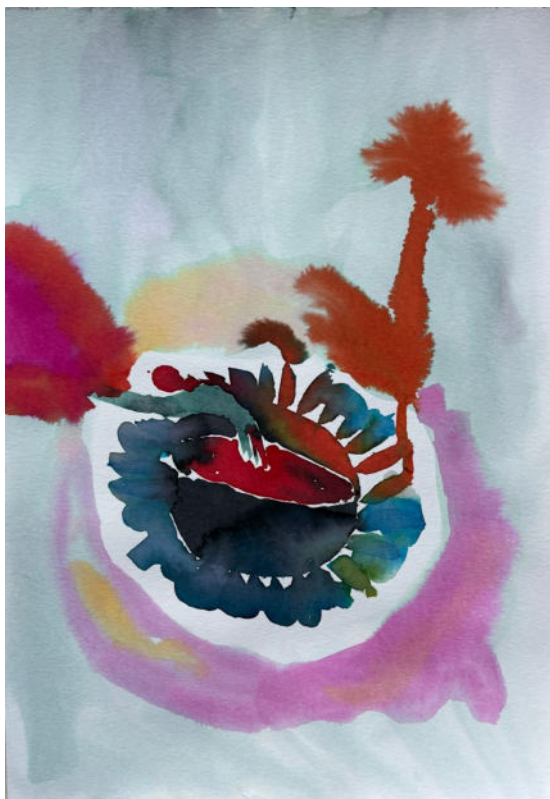
Fonte: arquivo da autora (2024).

Figura 48 - Tela “Causas”.

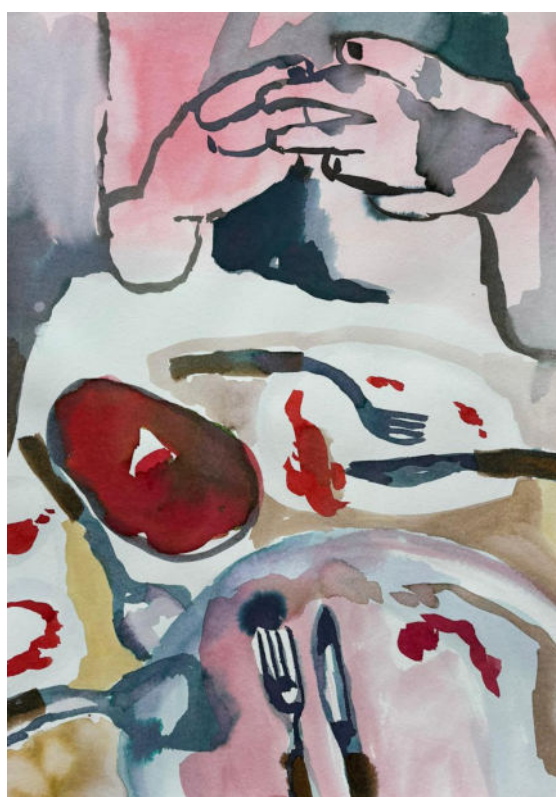
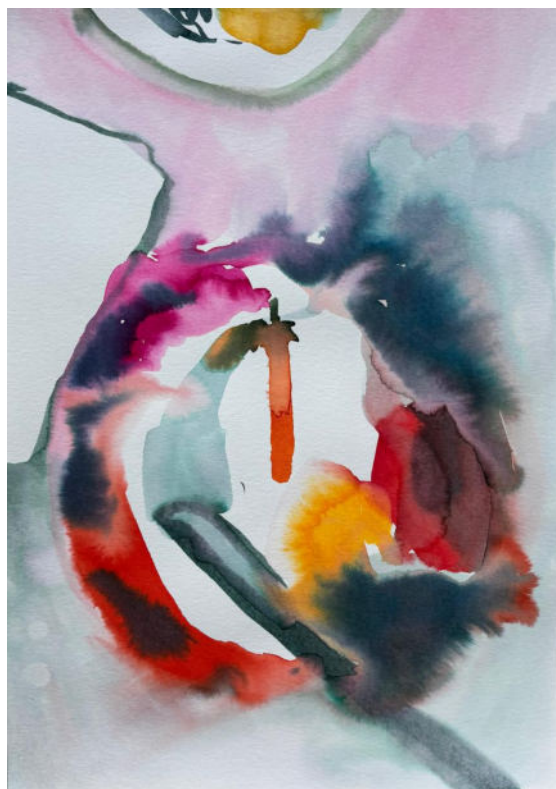


Fonte: arquivo da autora (2024).

Figuras 49 a 52 - Pinturas em aquarela.

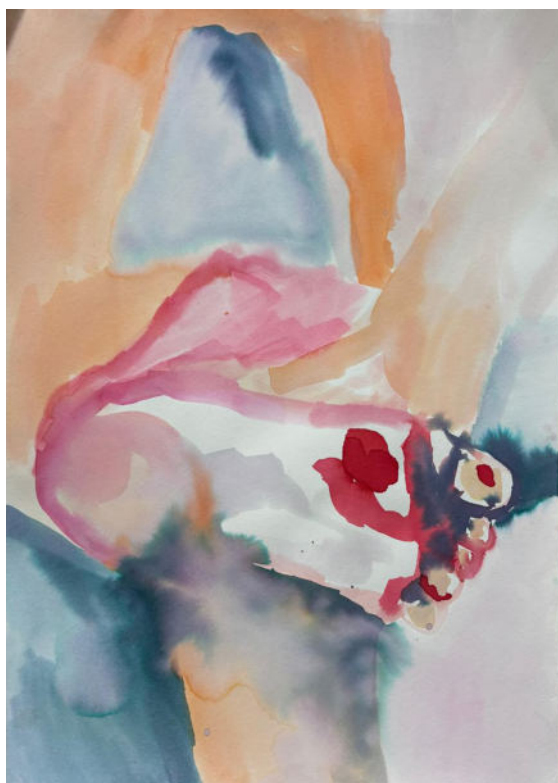


Figuras 53 a 56 - Pinturas em aquarela.



Fonte: arquivo da autora (2025).

Figuras 57 a 59 - Pinturas em aquarela.



Fonte: arquivo da autora (2025).

Figuras 60 a 68 - Pinturas em aquarela.



Fonte: arquivo da autora (2025).

2.2 ENTRE TÉCNICAS PICTÓRICAS.

A escolha de uma técnica ou de um material não é neutra, cada tinta, cada suporte carrega consigo uma forma de pensar, de sentir e de agir. Ao longo do meu percurso, experimentei diferentes meios, mas dois se tornaram centrais na minha prática pictórica: a aquarela e a tinta a óleo. Ambos coexistem no meu processo, oferecendo experiências distintas e complementares. Cada um exige um corpo diferente, um tempo diferente, um gesto próprio. É através dessas variações que consigo explorar as múltiplas camadas do meu fazer artístico.

Curioso pensar que são técnicas paradoxais: uma à base de água; outra à base de óleo. O que isso quer dizer sobre meu processo? A aquarela me conduz, não me prende ao papel. eu que sigo o curso da água. Já o óleo é algo que me captura pela fixação, pelo brilho. Tenho mais controle.

As aquarelas nascem, também, a partir de fotografias, mas seu processo difere substancialmente daquele que ocorre na pintura a óleo. Ao trabalhar sobre o papel, sinto que há uma liberdade maior para o gesto, uma fluidez que torna o processo mais franco.

Diferente do que acontece com a tela, pintar ou desenhar em papel não exige grandes preparações, tampouco gera o mesmo peso mental. Não há a pressão de perder material - tempo, tinta, superfície - caso o resultado não me agrade. A aquarela surge de um impulso mais direto: uma vontade de produzir que não precisa ser filtrada por expectativas ou planos prévios.

Uma sugestão do autor Rainer Maria Rilke ao jovem poeta Franz Xaver Kappus, na obra Cartas a um jovem poeta, me faz pensar na espontaneidade que preciso para pintar. Deixo vir o que vem de dentro. Ouso fazer uma analogia entre a escrita sugerida por Rilke e a pintura com a qual me identifico. Nas palavras do escritor tcheco:

O senhor olha para fora, e é isso sobretudo que não devia fazer agora. Ninguém pode aconselhá-lo e ajudá-lo, ninguém. Há apenas um meio. Volte-se para si mesmo. Investigue o motivo que o impele a escrever; comprove se ele estende as raízes até o ponto mais profundo do seu coração, confesse a si mesmo se o senhor morreria caso fosse proibido de escrever. Sobre tudo isto: pergunte a si mesmo na hora mais silenciosa de sua madrugada: preciso escrever? Desenterre de si mesmo uma resposta profunda. E, se ela for afirmativa, se o senhor for capaz de enfrentar essa pergunta grave com um forte e simples “Preciso”, então construa sua vida de acordo com tal necessidade; sua vida tem de se tornar, até na hora mais indiferente e irrelevante, um sinal e um testemunho desse impulso. Então se aproxime da natureza. Procure, como o primeiro homem, dizer o que vê e vivencia e ama e perde. Não escreva poemas de amor; evite a princípio aquelas formas que são muito

usuais e muito comuns: são elas as mais difíceis, pois é necessária uma força grande e amadurecida para manifestar algo de próprio onde há uma profusão de tradições boas, algumas brilhantes. Por isso, resguarde-se dos temas gerais para acolher aqueles que seu próprio cotidiano lhe oferece; descreva suas tristezas e desejos, os pensamentos passageiros e a crença em alguma beleza – descreva tudo isso com sinceridade íntima, serena, paciente, e utilize, para se expressar, as coisas de seu ambiente, as imagens de seus sonhos e os objetos de sua lembrança. (RILKE, 2007, p. 22–23)

Essa espontaneidade que me leva a produzir inerentemente, pode estar profundamente ligada à própria natureza da técnica. A leveza da aquarela combina com a praticidade: posso produzi-la em espaços restritos, em momentos de deslocamento, sem a mesma estrutura que a pintura a óleo exige. Há, assim, uma liberdade física e simbólica. Diferente da rigidez que por vezes acompanha o gesto na tela, a aquarela é um espaço onde o risco não paralisa, mas convida.

Curiosamente, quando pinto em aquarela, não mesclo referências como faço nas obras a óleo, não há fusão de várias fotografias. A técnica já me oferece, por si só, a possibilidade de fuga e de reinvenção da imagem original. O desvio, aqui, é incorporado ao gesto leve da água, à transparência da cor. A narrativa da fotografia se dissolve naturalmente na fluidez da tinta.

Nesse sentido, a aquarela funciona não apenas como um meio, mas como uma espécie de respiro dentro do meu processo criativo. Ela alimenta minha formação como pintora, mesmo que não se destine a ser estudo preparatório. Existe nela uma integridade própria, ainda que mais solta, ainda que mais silenciosa.

John Berger (1999, p. 108) nos lembra que "o desenho é, antes de tudo, uma maneira de olhar"⁷. Em muitos aspectos, a aquarela é também isso: uma forma de ver e sentir com leveza, sem a obrigação de definir ou concluir. Ela é o gesto que observa, que registra o instante sem peso, mas não sem profundidade.

Se a aquarela se dá no instante, a tinta a óleo exige permanência. Foi justamente esse aspecto que me atraiu desde o início: o corpo da tinta, sua espessura, sua densidade, sua possibilidade de permanência no gesto. Com a tinta a óleo, sinto o peso da pintura em suas entranhas, posso manipulá-la com força ou delicadeza, posso empastar ou suavizar, posso construir camadas que permanecem abertas por dias, esperando pelo toque seguinte.

O tempo de secagem prolongado me oferece um intervalo necessário para repensar, mudar de direção, reavaliar escolhas. Diferente da aquarela, que muitas vezes me escapa, a

⁷ BERGER, John. **Modos de ver**. Tradução: Vera Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Rocco, 1999.

tinta a óleo me encara de volta: ela permanece ali, pedindo para ser mexida, trabalhada, transformada. Há uma negociação constante entre o que proponho e o que ela aceita.

Essa tinta me permite transitar entre o opaco e o translúcido, entre a transparência sugerida e a solidez da matéria. Ela carrega em si o potencial de esconder e revelar, de cobrir e deixar ver. Essa ambiguidade plástica ressoa com meu desejo de construir imagens que contenham camadas visuais e narrativas.

Durante meu processo de criação, enfrento diversos desafios, ou melhor, problemas que surgem enquanto a pintura acontece. Curiosamente, são justamente esses impasses que me conduzem a soluções inesperadas e, muitas vezes, gratificantes. Esses “problemas” não são necessariamente externos ou técnicos; muitas vezes, são construções internas, quase proposições visuais que crio e depois preciso resolver. São desafios da técnica que me instiga a buscar soluções, a construir camadas.

Há também questões que partem do ambiente físico: espaços apertados, limitações materiais, superfícies improvisadas. Em outros momentos, os desafios nascem de metas que estabeleço no próprio processo, como fazer com que a tinta utilizada para queimar o fundo não apareça demais.

Essa lógica do fazer e refazer, do tentar e corrigir, tem afinidade com o pensamento de Pablo Picasso, que afirmou: “Os quadros são uma soma de destruições. Eu faço uma pintura e em seguida a destruo. Mas, no fundo, nada é perdido. O vermelho que retirei de um lugar qualquer pode ser encontrado em uma outra parte do quadro” (PICASSO apud SALLES, 1998, p. 27)⁸. Essa ideia de perda que se transforma, de gesto que migra, traduz bem a maneira como entendo a pintura: como um movimento contínuo de experimentação e reconstrução.

Essa imprevisibilidade também evidencia a espontaneidade como parte essencial do meu fazer artístico. Nunca posso esperar que a imagem inicial, aquela que imaginei ou que motivou a pintura, corresponda ao resultado final. Pelo contrário, muitas vezes ela se esconde sob camadas, se transforma ou é mascarada na própria pintura.

Cecília Salles (1998, p. 27) reforça esse entendimento ao afirmar: “A própria ideia de criação implica desenvolvimento, crescimento e vida; conseqüentemente não há lugar para

⁸ SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1998.

metas estabelecidas a priori e alcances mecânicos.” O processo, então, se dá como uma construção viva, em que as intenções são constantemente revistas.

Quando sigo uma fotografia, meu prazer está justamente em mesclá-la, em dissolver sua origem criando uma nova representação. Essa liberdade de desvio, de abandonar o plano original, é o que me permite descobrir a pintura enquanto ela se faz, mais do que ilustrar uma imagem, é nela que encontro um pensamento em movimento.

CAPÍTULO 3: EM DIÁLOGO COM OUTROS ARTISTAS.

Antes de mais nada, a alma do artista revela-se na obra de arte por meio da invenção no particular; mas também no todo, desde que aquela, num calmo silêncio, paire sobre ele qual uma unidade.

— F. W. J. Schelling, *Sobre a relação das artes plásticas com a natureza*

Como afirma Cecília Salles (1998, p. 38), “o artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos”. A criação, portanto, é também um campo de escuta: escuta do tempo presente, da memória e dos outros artistas que, direta ou indiretamente, acompanham o percurso de cada obra.

Sou, em grande medida, fruto das referências que me influenciam, visual e poeticamente. Há artistas que me inspiram formalmente, com os quais compartilho decisões cromáticas, compositivas, entre outras, o que me faz considerá-los meus ‘irmãos de poética’, cujos modos de ver e refletir sobre o cotidiano ressoam profundamente com a minha abordagem.

Na obra de Gabriela Machado⁹, por exemplo, me identifico com o uso intuitivo e expressivo da cor. As suas escolhas cromáticas e a forma como ela constrói massas pictóricas, influenciam diretamente minha maneira de pensar o espaço e a presença da cor no campo da tela. Diversas vezes utilizo seu trabalho como referência para observar a combinação das cores e suas diferentes saturações, o que me auxilia a pensar a composição.

Figura 69: Pintura da artista Gabriela Machado. *Que nem um pedaço do seu pode ser* (2017), óleo sobre linho, 28 x 36 cm.

Fonte: Luciana Brito Galeria.



⁹ Gabriela Machado, desenhista, pintora e gravadora. Fonte: <https://www.escrioriodearte.com/artista/gabriela-machado> (acesso em: 12/06/2025).

David Hockney¹⁰, por sua vez, me inspira pela maneira como traduz seu entorno mais íntimo: ele pinta o que está à sua volta, as pessoas que conhece, os interiores e paisagens que fazem parte da sua vivência. Suas pinturas nascem da familiaridade, do olhar cotidiano, algo com o qual me identifico profundamente. Explora, por exemplo, através de uma série de pinturas de paisagem, que depois virou livro, as vistas e horizontes de Yorkshire, lugar onde nasceu. Retorna diversas vezes ao longo de sua carreira para esse lugar, o qual entendo que o move e carrega memórias afetivas.

Figura 70: Pintura do artista David Hockney. *Road and Tree Near Wetwang* (2004), aquarela sobre papel, 57cm x 38cm.



Fonte: Gallery 49.

Eduardo Berliner¹¹ traz em suas obras cenas carregadas de tensão e sobreposição. Esse artista me interessa não apenas por dialogar com minha poética, mas também pela maneira como ele organiza e elege as referências para pintar.

¹⁰ David Hockney, pintor, cenógrafo, fotógrafo e gravador britânico. Fonte: <https://www.richardgraygallery.com/artists/david-hockney> (acesso em: 12/06/2025).

¹¹ Eduardo Berliner, pintor brasileiro. Fonte: <https://www.casatriangulo.com/pt/artists/50-eduardo-berliner/> (acesso em: 12/06/2025)

Figura 71: Pintura do artista Eduardo Berliner. *Cadarços* (2023), óleo sobre tela, 250 x 180 cm.



Fonte: Arquivo da autora (2023). Fotografia tirada na exposição ArtRio 2023, Stand Casa Triângulo.

Seus jogos de luz e sombra, suas composições absurdas e a presença de figuras cotidianas, me atraem principalmente pela capacidade de tornar visível o que, em geral, passa despercebido. Como ele, busco capturar a beleza do que não é óbvio, congelar fragmentos do cotidiano em imagens que permanecem. É possível observar também que algumas de suas obras possuem uma confusão visual, como se mais de uma referência tivesse sido usada para a sua composição. Em visitas ao ateliê do artista¹², o jornalista Alcino Leite Neto cita o uso de fotografias como referências às pinturas de Berliner, ele diz: “Ele fotografa incessantemente, mas, ao contrário do que ocorre com o desenho, não há nas suas fotos nenhuma intenção estética. É como se elas fossem apenas documentos, referências primárias, que lhe servirão de base para um trabalho posterior em tela.”. Mais tarde, em um momento

¹² Entrevista do jornalista Alcino Leite Neto para o artista Eduardo Berliner. BERLINER, Eduardo. Eduardo Berliner: obras, biografia e vida. Escritório de Arte, Rio de Janeiro, 13 abr. (aproximadamente). Disponível em: <https://www.escrikoriodearte.com/artista/eduardo-berliner>. (Acesso em: 07 jun. 2025).

em que Alcino faz perguntas a Berliner, este fala: “Para mim, pintar começa muito antes de tocar a superfície da tela. O próprio processo de materialização das imagens mentais já faz parte da narrativa do quadro, expressando meu diálogo com a matéria.”. Esse processo de captura e uso dessas referências para um futuro norteamento da pintura, vem de encontro com o meu processo criativo autoral. Uso as fotografias e desenhos que produzo como apoio para as minhas pinturas, são múltiplas as referências visuais que me guiam na construção pictórica.

John Berger (1999) observa que “o significado de uma imagem não está nela mesma, mas na relação que temos com ela”. Em minha prática, essa relação é atravessada pelo afeto e pela atenção: pinto cenas que poderiam ser desconsideradas, mas que, através da pintura, ganham permanência, densidade e valor. A imagem, então, deixa de ser apenas um registro para se tornar um modo de ver.

Para finalizar, entre meus ‘irmãos de poética’ que elegi para referenciar como minhas principais influências, trago Marlene Dumas¹³. Em seu trabalho, entendo que a artista retrata a figura humana de uma forma indireta e sensorial. Sua preocupação é com as expressões e a vulnerabilidade que as pessoas expressam em uma experiência partilhada, a artista não tem a intenção de retratar alguém¹⁴. Em diálogo com Dumas, meu trabalho também se aproxima dessa necessidade de transcender um estado. Apesar de retratar as pessoas que tenho laços afetivos, não pretendo criar retratos delas. Digo, não me preocupo em retratar fielmente quem uso como referência para pintar, e não importa quem esteja ali, o que é mais importante para mim, é passar o sentimento de familiaridade, a sensação que a própria familiaridade desperta em si. É igualmente interessante observar que além dessa aproximação de poéticas, Dumas também usa da fotografia como referência para as suas pinturas. Em entrevista ao MOMA ela diz: “Eu queria que a pintura se relacionasse mais com a vida ao meu redor, mas não apenas de uma forma figurativa realista e bonita. [...] Muitas das fotografias que colecionei eram, de fato, sobre o rosto humano, mas também sobre poses, a maneira como as pessoas usam o corpo [...] Minha coleção é tão assistemática e tão ampla, mas é toda sobre coisas humanas.”¹⁵ Essa busca do uso das fotografias, para Dumas, é uma forma de manter o seu

¹³ Marlene Dumas, pintora sul-africana. Fonte:

<https://news.artnet.com/art-world/who-is-marlene-dumas-highest-selling-living-woman-artist-2645224> (acesso em 22/06/2025).

¹⁴ MUSEUM OF MODERN ART – MoMA. Marlene Dumas. MoMA – The Museum of Modern Art. Nova Iorque, s.d. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/7521-marlene-dumas>. Acesso em: 22 jun. 2025.

¹⁵ Tradução própria: “I wanted painting to relate more to the life around me, but not only nice sort of realistic figurative way. [...] A lot of the photographs that I collected were indeed about the human face, but also about poses, you know the way people use their bodies [...] My collection is so unsystematic and so broad, but it’s all about people things.” (MUSEUM OF MODERN ART, s.d.).

trabalho "fundado na realidade" e com "uma certa semelhança". Penso também que ao usar essas referências, ela consegue trazer essa relação de suas pinturas com a vida ao seu redor, com mais clareza. A partir das suas fotografias autorais, ela faz uma conexão com o seu íntimo.

Figura 72: Pintura da artista Marlene Dumas. *Jen* (2005), óleo sobre tela, 110.2 x 130.2 cm.



Fonte: MoMA – The Museum of Modern Art.

Por último, reforço e observo que, esses artistas mencionados, não são apenas referências, são presenças que dialogam com minha prática, me desafiam e me oferecem companhia ao longo do processo. Através deles, encontro caminhos para ver, pensar e fazer.

APONTAMENTOS FINAIS

Esta pesquisa nasce de uma prática, mas também de um olhar. Um olhar que se forma na intimidade do cotidiano, que se desenvolve entre camadas de tinta, fragmentos de fotografias e linhas de desenho. Ao longo deste percurso, compreendi que minha produção artística não é apenas um reflexo do que vejo, mas uma elaboração afetiva do que vivo, um modo de traduzir em imagem aquilo que me atravessa silenciosamente.

A construção da minha poética se dá, portanto, no entrelaçamento entre técnica e afeto, entre memória e presença. O uso da fotografia como ponto de partida, a escolha entre a fluidez da aquarela ou a densidade da tinta a óleo, a prática constante do desenho como ensaio do olhar, tudo isso compõe um processo que é mais do que técnico: é existencial. E assim, a pintura se tornou também uma forma de autobiografia visual.

Nesse processo, descobri que os impasses técnicos, as dúvidas e os desvios são parte essencial da criação. As sobreposições que realizo, seja de imagens, memórias ou materiais, são modos de produzir sentidos que não se encerram, mas se abrem à interpretação e à sensibilidade do outro.

O que move meu fazer artístico é, em última instância, o desejo de revelar beleza onde antes havia desatenção. De transformar vestígios de presença em imagem. De celebrar o que é íntimo, frágil, fugidio. A pintura, para mim, não é uma conclusão, mas um intervalo: um espaço entre o que já foi vivido e o que ainda pulsa em mim. Como escreveu Barthes (1984, p. 13), a imagem é aquilo que “foi”, e, ainda assim, permanece¹⁶. Na minha pintura, o que foi se torna o que ainda é.

Este trabalho não se encerra aqui. Ele é apenas um ponto de pausa entre camadas que seguem se construindo.

¹⁶ BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BIBLIOGRAFIA

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERGER, John. **Modos de ver**. Tradução: Vera Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Rocco, 1999.

BERLINER, Eduardo. **Eduardo Berliner: obras, biografia e vida**. Escritório de Arte, Rio de Janeiro, 13 abr. (aproximadamente). Disponível em: <https://www.escriitoriodearte.com/artista/eduardo-berliner>. (Acesso em: 07 jun. 2025).

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Tradução de Eric Nepomuceno. 11. ed. Porto Alegre: L&PM, 1991.

KLEE, Paul. **Pedagogical Sketchbook**. New York: Faber & Faber, 1956.

MUSEUM OF MODERN ART – MoMA. **Marlene Dumas**. MoMA – The Museum of Modern Art. Nova Iorque, s.d. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/7521-marlene-dumas>. Acesso em: 22 jun. 2025.

MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). **Marlene Dumas: Measuring Your Own Grave**. [Entrevista em áudio]. MoMA Áudio. The Museum of Modern Art, Nova Iorque, s.d. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/226/2931>. Acesso em: 07 jun. 2025.

MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). **Marlene Dumas. Chlorosis (Love sick)**. [Entrevista em áudio]. MoMA Áudio. The Museum of Modern Art, Nova Iorque, s.d. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/298/213>. Acesso em: 07 jun. 2025.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Tradução de Paulo Rónai. São Paulo: L&PM, 2007.

RODRIGUES, Bruno César; CRIPPA, Giulia. **Registro/documento: fotografia na obra de arte contemporânea**. *TransInformação*, Campinas, v. 30, n. 1, p. 15–26, jan./abr. 2018. DOI: 10.1590/2318-08892018000100002.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1998.

SCHELLING, F. W. J. **Sobre a relação das artes plásticas com a natureza**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

APÊNDICE

CORPO, MEMÓRIA E IDENTIDADE

Exposição coletiva dos formandos do curso de pintura 2025.1

Esta exposição coletiva apresenta os trabalhos de 23 artistas em formação no curso de Pintura da Escola de Belas Artes da UFRJ. Cada obra nasce de um percurso singular, atravessado por inquietações, descobertas e experimentações. Ao receber palavras-chave dos participantes, referentes aos seus trabalhos, esbocei um pequeno texto para guiar a nossa organização – e é a partir delas que começo esta reflexão.

As palavras-chave que recebi dos artistas, por mais diversas que sejam, acabam convergindo naturalmente em três grandes eixos: corpo, memória e identidade. O corpo aparece tanto como presença física quanto como espaço simbólico – um território onde se desenrolam experiências de afeto, gênero, desejo, prazer, ausência e transformação. Palavras como “corpo”, “corpo feminino”, “intimidade”, “prazer”, “queer” e “transmutação” mostram como ele é atravessado por questões políticas, sensoriais e expressivas.

A memória surge a partir de relações com o tempo, com a ancestralidade e com a infância. Termos como “lembança”, “memórias”, “sertão”, “infância”, “caatinga”, “ancestralidade” e “desertificação” mostram como os artistas estão lidando com o passado – seja ele individual ou coletivo – como material poético e sensível. A identidade, por sua vez, nasce justamente desse entrelaçamento entre corpo e memória, trazendo à tona temas como pertencimento, representação, cultura e subjetividade. Palavras como “autoimagem”, “identidade”, “representação”, “negritude”, “feminino” e “contracolonização” revelam esse desejo de reescrever narrativas pessoais e coletivas.

Dentro dessas categorias, afeto e espírito aparecem como forças que atravessam tanto a memória quanto a identidade. O afeto é o que transforma a memória em algo vivo, atual, presente – ele liga lembranças ao corpo, ao outro, ao espaço, criando vínculos emocionais profundos com aquilo que se viveu ou se imaginou viver. Já o espírito entra como uma dimensão mais sutil e simbólica da identidade – algo que não se vê, mas se sente. Ele se conecta com o sagrado, com a intuição, com o invisível que também nos compõe. É o que dá densidade subjetiva às experiências e às narrativas que escolhemos contar.

E tem algo que acho fundamental trazer aqui: a memória também é parte do nosso imaginário individual. Bachelard fala que, antes mesmo de apreendermos o que é memória ou

lembrança, a gente aprende a imaginar. Isso muda tudo. Porque se é assim, então lembrar também é criar – e a memória passa a ser atravessada pela imaginação, pela invenção, pela poesia. Lembrar, neste sentido, não é recuperar um dado objetivo do passado, mas sim um gesto criativo, cheio de afeto, de subjetividade, de imagem. E isso aproxima ainda mais a memória da arte.

Então, quando olho para esse conjunto de palavras, vejo como corpo, memória e identidade se entrelaçam o tempo todo. E vejo também como afeto, espírito e imaginação sustentam essas categorias de forma profunda, revelando narrativas íntimas, poéticas, políticas – que falam tanto de quem somos quanto de quem inventamos ser.

Informações adicionais da exposição:

Curadoria: Kleber Cavalcante, Mari Ana, Rafavbritto e Vanessa Marques

Design e texto: Vanessa Marques

Montagem coletiva

Organização: Mari Ana, Rafavbritto e Vanessa Marques

Consultoria de design: Raísa Vitória

Os artistas que participam da exposição "Corpo, Memória e Identidade" são: Ayana Miro, BelaBort, CleaS, Dandara Odara, Danilo Reymão, Gabi Berner, Gabriel Fernandes, Hadarana Amancio, Helena Sanches, J.Rubem, Jean Prado, Jéssica de Araujo, Juliany Miranda, Kleber Cavalcante, Lice Parreiras, Mari Ana, MarVz./ANTI, Rafavbritto, Regi Araújo, Salette Leite, Soso Reis, Taís Espelha e Vanessa Marques

Abertura: 24 de junho 2025 e encerramento: 27 de junho de 2025

Folder da exposição realizado por Vanessa Marques e Raíssa Vitória.

CORPO, MEMÓRIA E IDENTIDADE

exposição coletiva dos formandos do curso de pintura 2025.1

Esta exposição coletiva apresenta os trabalhos de 23 artistas em formação no curso de Pintura da Escola de Belas Artes da UFRJ. Cada obra nasce de um percurso singular, atravessado por inquietações, descobertas e experimentações. Ao receber palavras-chave dos participantes, referentes aos seus trabalhos, esbocei um pequeno texto para guiar a nossa organização — e é a partir delas que começo esta reflexão.

As palavras-chave que recebi dos artistas, por mais diversas que sejam, acabam convergindo naturalmente em três grandes eixos: corpo, memória e identidade. O corpo aparece tanto como presença física quanto como espaço simbólico — um território onde se desenrolam experiências de afeto, gênero, desejo, prazer, ausência e transformação. Palavras como "corpo", "corpo feminino", "intimidade", "prazer", "querer" e "transmutação" mostram como ele é atravessado por questões políticas, sensoriais e expressivas.

A memória surge a partir de relações com o tempo, com a ancestralidade e com a infância. Termos como "lebrança", "memórias", "sertão", "infância", "castings", "ancestralidade" e "desertificação" mostram como os artistas estão lidando com o passado — seja ele individual ou coletivo — como material poético e sensível. A identidade, por sua vez, nasce justamente desse entrelaçamento entre corpo e memória, trazendo à tona temas como pertencimento, representação, cultura e subjetividade. Palavras como "autoimagem", "identidade", "representação", "negritude", "feminino" e "contracolônização" revelam esse desejo de reescrever narrativas pessoais e coletivas.

Dentro dessas categorias, afeto e espírito aparecem como forças que atravessam tanto a memória quanto a identidade. O afeto é o que transforma a memória em algo vivo, atual, presente — ele liga lembranças ao corpo, ao outro, ao espaço, criando vínculos emocionais profundos com aquilo que se viveu ou se imaginou viver. Já o espírito entra como uma dimensão mais sutil e simbólica da identidade — algo que não se vê, mas se sente. Ele se conecta com o sagrado, com a intuição, com o invisível que também nos compõe. É o que dá densidade subjetiva às experiências e às narrativas que escolhemos contar.

E tem algo que acho fundamental trazer aqui: a memória também é parte do nosso imaginário individual. Bachelard fala que, antes mesmo de aprendermos o que é memória ou lebrança, a gente aprende a imaginar. Isso muda tudo. Porque se é assim, então lembrar também é criar — e a memória passa a ser atravessada pela imaginação, pela invenção, pela poesia. Lembrar, nesse sentido, não é recuperar um dado objetivo do passado, mas sim um gesto criativo, cheio de afeto, de subjetividade, de imagem. E isso aproxima ainda mais a memória da arte.

Então, quando olho para esse conjunto de palavras, vejo como corpo, memória e identidade se entrelaçam o tempo todo. E vejo também como afeto, espírito e imaginação sustentam essas categorias de forma profunda, revelando narrativas íntimas, poéticas, políticas — que falam tanto de quem somos quanto de quem inventamos ser.

Curadoria: Kleber Cavalcante, Mari Ana, Rafavbrito e Vanessa Marques
Design e texto: Vanessa Marques
Montagem coletiva
Organização: Mari Ana, Rafavbrito e Vanessa Marques
Consultoria de design: Raíssa Vítola

Ayana Miro | Belabot | Clea S | Dandara Odara
Danilo Reymão | Gabi Berner | Gabriel Fernandes
Hadarana Amancio | Helena Sanches | J Rubem
Jean Prado | Jéssica de Araujo | Juliany Miranda
Kleber Cavalcante | Lice Parreiras | Mari Ana
MarVz / ANTI | Rafavbrito | Regi Araújo
Salette Leite | Soso Reis | Tais Espelha
Vanessa Marques

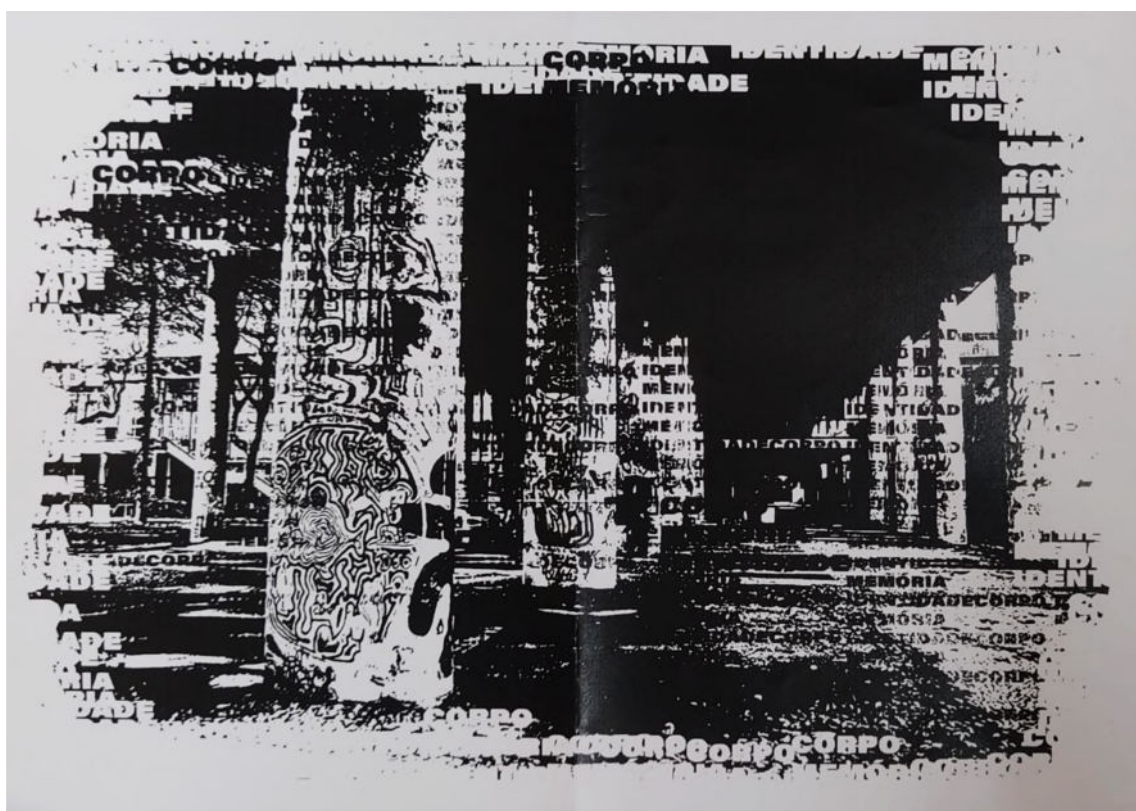
abertura
24 de junho 2025

encerramento
27 de junho de 2025

Visitação de terça à sexta, de 9h às 18h
Hall dos elevadores, prédio JMM, EBA
Av. Pedro Calmon 550, Cidade Universitária, RJ

Programação: 24/06 às 11h50
conversa com artistas e professores
Martha Werneck, Licius Bossolan e Julio Sekiguchi

ebs ESCOLA DE BELAS ARTES
Universidade Federal do Rio de Janeiro
PINTURA



Fonte: Documentação coletiva da exposição.

FOTOS DA EXPOSIÇÃO

A abertura da exposição.



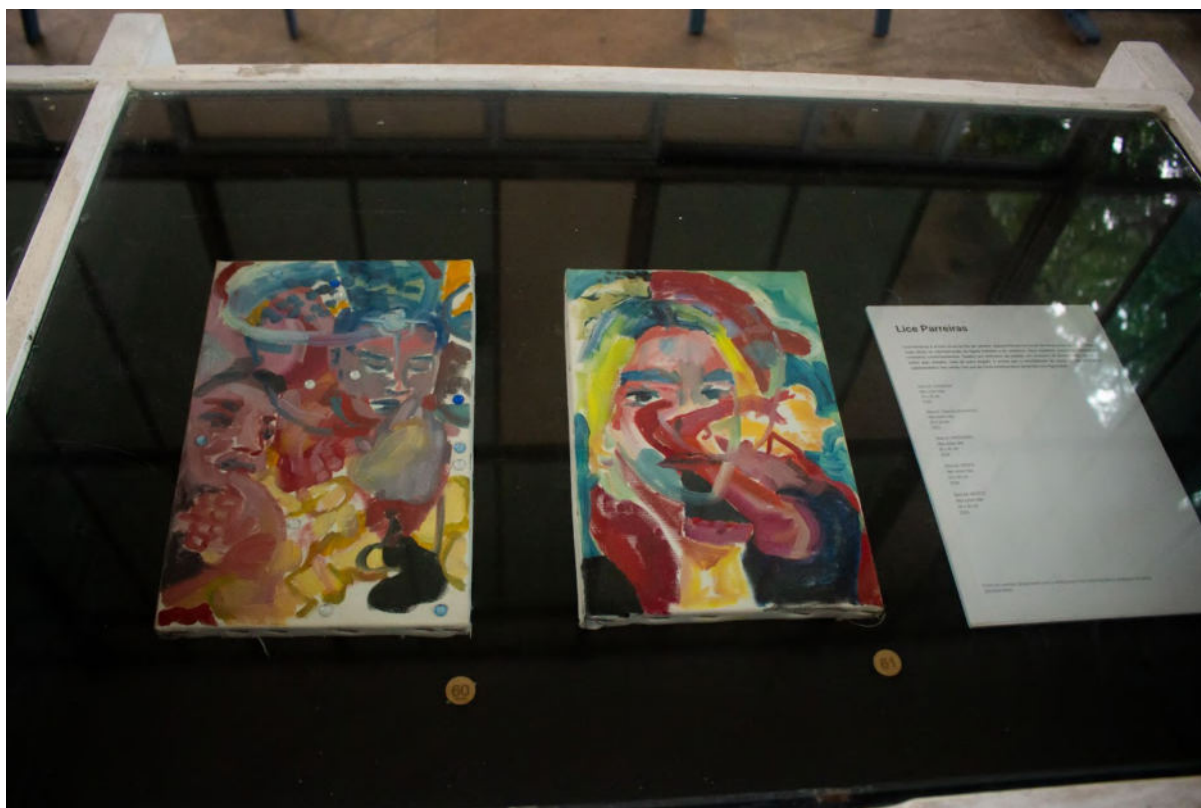
Fonte: Fotografias tiradas por Soso Reis no dia da abertura da exposição.

Artista Jean Prado tirando foto com as obras de Lice Parreiras.



Fonte: Fotografia tirada por Soso Reis no dia da abertura da exposição.

Obras dispostas no mostruário da exposição coletiva.



Fonte: Fotografias tiradas por Soso Reis na exposição.

Obras dispostas no mostruário da exposição coletiva.



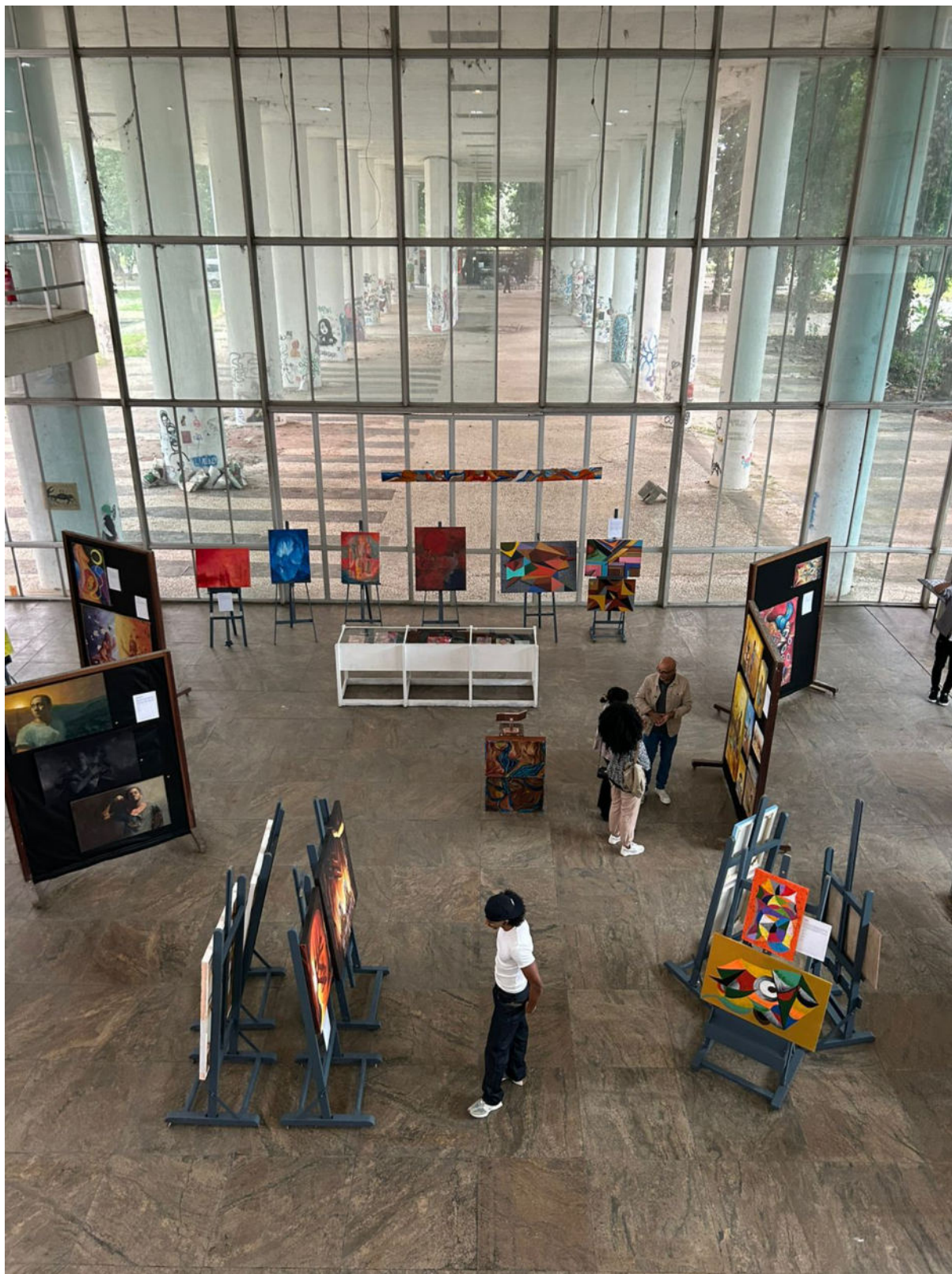
Fonte: Fotografia tirada por Soso Reis na exposição.

Disposição das obras com o conjunto da exposição.



Fonte: Fotografia tirada pela autora.

Disposição da exposição.



Fonte: Fotografia tirada por Mari Ana na exposição.