

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**Instituto de Artes**  
**Departamento de Artes Visuais**

**ANTAGONIAS**

**Naiara Medeiros Coelho**

Matrícula 06/92310

Disciplina: Diplomação em Artes Plásticas – Bacharelado

Brasília – DF  
2014

**Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Departamento de Artes Visuais**

## **ANTAGONIAS**

Monografia de conclusão de Bacharelado em Artes Visuais, disciplina Diplomação, apresentada à Universidade de Brasília junto ao Departamento de Artes Visuais como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Plásticas.

**Orientador: Prof. Dr. Marcelo Mari**

**Naiara Medeiros Coelho**

Brasília – DF  
2014

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

Naiara Medeiros Coelho

### **Antagonias**

Monografia aprovada como pré-requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel no Curso de Graduação em Artes Plásticas do Departamento de Artes Visuais na Universidade de Brasília (disciplina Diplomação), pela seguinte banca examinadora:

---

Prof. Dr. Marcelo Mari  
Professor Orientador  
Departamento de Artes Visuais

---

Profa. Dra. Luisa Günther  
Membro da Banca  
Departamento de Artes Visuais

---

Profa. Msc. Cintia Falkenbach  
Membro da Banca  
Departamento de Artes Visuais

Brasília, 2 de julho de 2014.

A todas aquellas que vivenciam a dor, cotidianamente.

## AGRADECIMENTOS

**Deus**, que me fortalece cada vez mais;

**Marcelo Augusto Finazzi Santos**, meu amor, meu príncipe, minha fortaleza, meu mecenas e meu exemplo de obstinação. Obrigada por aturar meus “ataques”.

**Beth**, flor de luz em minha vida, irmã, companhia de todos, os momentos;

Meus pais, **Sirlei e Nelson**, exemplos de garra e coragem;

**Lucas**, conselheiro, irmão e amigo. Obrigada por me colocar frente ao espelho!

Grupos **Arte & Luz**, **Irmã Ruth** e **Arte & Cura**, suporte espiritual, sem os quais, não teria chegado até aqui.

“**Tio**” **Paulo**, segundo pai que Deus me concedeu, exemplo de amor incondicional.

**Ramón**, pela orientação: “ – Nai, tu és uma artista! Esqueça a veterinária”.

Meus médicos, **Dr. Diogo**, **Dr. Rodrigo**, **Dr. Robert**, **Dra. Regina**, **Dra. Liziane** e **Dr. Bruno**. Obrigada por terem amenizado minhas dores!

**Maurílio**, *expert* em desenrolar rolos, e acalmar aflições, sempre com o sorriso no rosto. Eterna gratidão por todo o auxílio e compreensão.

Professora **Cintia Falkembach**, minha mestra no ofício da gravura. Gratidão.

Professor **Nelson Maravalhas Júnior**, por todos os ensinamentos, e principalmente, por ter me apontado o caminho para o meu desenvolvimento artístico. Gratidão.

*Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro de meu eu? Dentro de minha barriga mora um pássaro, dentro de meu peito, um leão. Este passeia pra lá e pra cá incessantemente. A Ave grasna, esperneia e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como mortalha, mas já é o começo do outro pássaro que nasce imediatamente após a morte. Nem chega a haver intervalo. É o festim da vida e da morte entrelaçadas. ”*

**Lygia Clark**

## SUMÁRIO

RELAÇÃO DE IMAGENS.....	VIII-X
RESUMO.....	XI
Apresentação.....	1
CAPÍTULO I – A TRAJETÓRIA	
1.1 – O Tema e o Processo Criador.....	4
1.2 – A Construção da Linguagem.....	7
CAPÍTULO II – A IDEALIZAÇÃO	
2.1 – A Autobiografia.....	12
2.2 – A Perspectiva Recriada e a Fantasia.....	20
CAPÍTULO III – A MATERIALIDADE	
3.1 – Justificativa.....	25
3.2 – O pó.....	26
3.3 – O Óleo.....	29
3.4 – O Pano.....	32
O ESPELHO.....	37
REFERÊNCIAS.....	39
FIGURAS.....	43

## IMAGENS

Figura 1:	Gaúcho Velho Mateando	Ponta-seca	15 x 15 cm
Figura 2:	Bailarina em cena	Água-forte, água-tina e ponta seca	15 x 15 cm
Figura 3:	Criatura enraizada	Grafite e pastel seco	22 x 12,5 cm
Figura 4:	Sem título	Grafite e pastel seco	22 x 12,5 cm
Figura 5:	Sem título	Grafite e pastel seco	22 x 12,5 cm
Figura 6:	Dor sem nome	Óleo sobre tela	40 x 40 cm
Figura 7:	Coluna Partida/ Frida Kahlo	Óleo sobre tela	40 x 30,7 cm
Figura 8:	Sem título	Grafite, pastel seco e nanquim	22 x 12,5 cm
Figura 9:	Sem título	Água-forte, água-tinta e ponta seca	9 x 9 cm
Figura 10:	Sem título	<i>Chine á collé</i> , água-forte e ponta seca	9 x 6,5 cm
Figura 11:	Sem título	<i>Chine á collé</i> , água-forte e ponta seca	9 x 6,5 cm
Figura 12:	Sem título	Pastel seco	29,5 x 21 cm
Figura 13:		Pastel seco	36,5 x 25,5 cm
Figura 14:		Pastel Seco	68,5 x 20, 5 cm
Figura 15:		Pastel seco	36,5 x 25,5 cm
Figura 16:	Sem título	Água- forte, água-tinta e ponta seca	9 x 9 cm
Figura 17:		Água- forte, água-tinta, ponta seca e buril	10 x 6,5 cm
Figura 18:		Água- forte, água-tinta, ponta seca e buril	10 x 6,5 cm
Figura 19:		Água-forte, ponta seca, buril e verniz mole	11 x 19 cm
Figura 20:		Pastel seco	36,5 x 25,5 cm
Figura 20A:	Detalhe	Pastel Seco	Indefinido
Figura 20B:	Detalhe	Pastel seco	Indefinido
Figura 20C:	Garfo de Herege	Ilustração	Indefinido
Figura 21:	Sublimação	Pastel Seco	68,5 x 20,5 cm
Figura 22:	Janelas da alma	Pastel seco, pastel oleoso, <i>Aqualine</i> e nanquim	68,5x 20,5 cm
Figura 23:	Detalhe n.1	Pastel seco, pastel oleoso, <i>Aqualine</i> e nanquim	Indefinido
Figura 24:	Detalhe n. 2	Pastel seco, pastel oleoso, <i>Aqualine</i> e nanquim	Indefinido
Figura 25:	Detalhe n. 3	Pastel seco, pastel oleoso, <i>Aqualine</i> e nanquim	Indefinido
Figura 26:	Detalhe n. 4	Pastel seco, pastel oleoso, <i>Aqualine</i> e nanquim	Indefinido

Figura 27:	El Alquimista/Remedios varo	Óleo sobre tela	Indefinido
Figura 28:	Remedios varo	Fotografia	N / D
Figura 29:	Visita inesperada/ Remedios varo	Óleo sobre tela	N / D
Figura 30:	Day and night/ M. C. Escher	Litografia	N / D
Figura 31:	Detalhe n. 5 de Janelas da alma	Pastel seco, pastel oleosos, <i>Aqualine</i> e nanquim	Indefinido
Figura 32:	Palácio de Alhambra	Fotografia	N / D
Figura 33:	Written World/ Rob Gonsalves	Acrílica sobre tela	N / D
Figura 34:	On the Upswing / Rob Gonsalves	Acrílica sobre tela	98,8 x 80 cm
Figura 35A:	Autorretrato	Pastel seco	68,5x 20, 5 cm
Figura 35B:	Detalhe de autorretrato	Pastel seco	Indefinido
Figura 35C:	<i>Selfies</i>	Fotomontagem	Indefinido
Figura 36A:	Antagonia VII	Pastel seco	Indefinido
Figura36B:	Detalhe n.1	Pastel seco	Indefinido
Figura36C:	Detalhe n. 2	Pastel seco	Indefinido
Figura36D:	Detalhe n. 3	Pastel seco	Indefinido
Figura36E:	Detalhe n. 4	Pastel seco	Indefinido
Figura 36F:	Detalhe n. 5	Pastel seco	Indefinido
Figura 37:	Duas Bailarinas se arrumando	Pastel seco	68,5 x 20,5 cm
Figura 38:	Adão e Eva / Dürer	Talho doce	25x 20 cm
Figura 39:	Doutor Faustus/ Rembrandt	Água-forte	26,2 x 12,2 cm
Figura 40:	Capricho n. 10 / Goya	Água-forte e água-tinta	21,9x 15, 6 cm
Figura 41:	Adereço de cabeça	Arame galvanizado e contas	Indefinido
Figura 42A:	Molde para prótese de fase	Escultura em plastilina	18 x 11,5 cm
Figura 42B:	Prótese de face	Látex	18 x 11,5 cm
Figura 43:	Trabalho final de maquiagem	Prótese em látex, maquiagem, galhos e folhas secas	Indefinido
Figura 44:	Casquetes e <i>fascinator</i> s usado pela princesa Kate Middleton	Fotomontagem	Indefinido
Figura 45:	Coleção de Casquetes e <i>fascinator</i> s de Philip Treacy,2014	Fotomontagem	Indefinido
Figura 46:	Chapéu de Elsa Eschiaparelli	Fotografia	Indefinido
Figura 47:	Casquete n. 1	Costura e colagem	Indefinido

Figura 48:	Casquete Taturana	Costura e colagem	Indefinido
Figura 49:	Casquete Aranha	Costura e colagem	Indefinido
Figura 50:	Casquete Beija flor	Costura e Colagem	Indefinido
Figura 51:	Materiais utilizados para confecção das bases dos casquetes	Tecido, manta de polietileno e capa plástica	Indefinido
Figura 52:	Flor de meia de seda	Fotografia	Indefinido
Figura 53:	Casquete Louva-a-deus	Costura e colagem	Indefinido
Figura 54:	Casquete mariposa	Costura e colagem	Indefinido
Figura 55:	Casquete Libélula	Costura e colagem	Indefinido
Figura 56:	Casquete Besouro	Costura e Colagem	Indefinido
Figura 57A:	Sem título/Nazareth Pacheco	Lâmina de barbear, acrílico, canutilhos e contas	130 x 32,5 cm
Figura 57B:	Sem Título/Nazareth Pacheco	Acrílico e agulhas	70 x 50 x 24 cm
Figura 58A:	Maman/ Louise Borgeoix	Escultura e Bronze e mármore	89,5x 98,5 x 1,16 cm
Figura 58B:	Detalhe de Maman	Fotografia	Indefinido
Figura 59:	Sem título	Escultura Têxtil	N / D
Figura 60:	Sem título	Escultura Têxtil	N / D
Figura 61:	Sem título	Escultura Têxtil	N / D
Figura 62:	Sem título	Escultura Têxtil	N / D

## RESUMO

Este texto apresenta e discute os processos envolvidos no desenvolvimento da série *Antagonia*, trabalho autobiográfico cuja abordagem principal são as sensações, vivências e percepções acerca da dor. Para isso, utiliza-se a linguagem fantástica como forma de expressão. No desenvolvimento da série foram utilizadas três diferentes técnicas, quais sejam, pintura a pastel seco, gravura em metal e confecção de adereços em tecido e sucata. O uso e as justificativas para tal escolha é também discutido nesse texto.

**Palavras chave:** autobiografia, sensação, percepção, fantasia.

## APRESENTAÇÃO

O presente trabalho é fruto de minha pesquisa teórico-prática intitulada **Antagonias**, para a disciplina Diplomação em Artes Plásticas, requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes Visuais, da Universidade de Brasília. Neste trabalho procuro demonstrar o caminho percorrido, desde a sua gênese, em 2010, até chegar ao conjunto de obras aqui apresentadas e executadas concomitantemente com este trabalho teórico.

Trata-se de um trabalho autobiográfico, tendo como temática a “dor”, uma vez que sou portadora de duas síndromes dolorosas (fibromialgia e endometriose). Dessa forma vivencio a dor física cotidianamente há onze anos. Os inúmeros desafios que isso implica me conduziram a muitas reflexões ao longo de minha vida acadêmica cujo resultado é este trabalho plástico.

Depois de preferir mantê-la inviolável em boa parte do curso, a partir de 2010, passei a vislumbrar tal assunto como objeto de pesquisa e poética artística. Fora um longo e desafiador processo, portanto. No entanto de que maneira poderia criar ressonância e interesse no público sem que caísse numa obra inconsistente ou exacerbadamente dramática? Esse foi o primeiro – e principal – desafio.

Entretanto foi também motivação para aprofundar-me na temática, buscando referências teóricas e práticas para lançar-me nessa empreitada. Trata-se, portanto, de uma compilação não só dos conhecimentos adquiridos ao longo do curso de Artes Plásticas, mas também fruto de muita reflexão acerca de meu processo criador.

O Segundo desafio diz respeito às três técnicas distintas empregadas na construção dos trabalhos práticos: pintura em pastel seco, gravura em metal e criação de adereços em costura/colagem. Uma prática pouco usual e que, em princípio, poderia parecer controversa, ou de diálogo impossível. Para mim, contudo, elas não só coabitam o mesmo universo, como também são complementares. Além disso, pode-se dizer que, em meu trabalho, há uma verdadeira simbiose entre essas técnicas. Contudo, seria preciso, ressaltar, comprovar esse diálogo entre a cor, o preto e o branco; a superfície e a linha; o pó e o óleo; o pano e a agulha ...

A literatura médica nos mostra que, não apenas nas duas patologias citadas acima, como em tantas outras, em muitos casos o indivíduo não apresenta nenhum indício físico ou lesão aparente que indique a dor ou que justifique as limitações alegadas. A dor é invisível aos olhos, portanto. Tudo isso gera, no cotidiano dessa pessoa, inumeráveis circunstâncias incômodas, dúplices e até mesmo desgastantes ... por conseguinte, ela passa a experimentar sensações e sentimentos igualmente díspares e antagônicos.

Com base nessas vivências, e pela parente desconexão entre as técnicas escolhidas, é que enfim denomino o presente trabalho de **Antagonias**.

Em 2012, durante a disciplina de Ateliê II, iniciei uma investigação que culminou em parte do trabalho plástico que aqui apresento: quatro pinturas em pastel e quatro gravuras em metal. A outra parte, foi desenvolvida no decorrer deste trabalho escrito: cinco pinturas, uma gravura em metal e nove adereços têxteis. O trabalho plástico ora exposto e teorizado é, portanto, resultado de minha trajetória pessoal que igualmente se confunde com a artística. Objetivando facilitar a compreensão dividi as obras plásticas deste trabalho em categorias – embora todas componham uma **unidade** – que são denominadas: **Retratos, Cenários e Adereços** ou “**esculturas vestíveis**”. O texto dessa monografia se estrutura da seguinte forma:

No primeiro capítulo, intitulado **Trajatória**, relato meu percurso desde a sua gênese, passando pelo processo criativo (métodos e procedimentos adotados), a construção da linguagem visual, os avanços técnicos, bem como o uso dos simbolismos na obra de arte. Sobre esse último, baseio-me nos conceitos da Semiótica de Pierce (2003, p. 12) e de Santaella (2003, p. 12), das teorias da percepção de Merleau-Ponty (1991) assim como em outros teóricos, como por exemplo, Oliveira (1996) Baudelaire ( *apud* CHIPPI, 1996, p.46) e Durand (1998, p. 15). Busco assim, relatar o caminho percorrido até chegar ao trabalho que realizo atualmente.

No segundo capítulo, intitulado **Idealização**, demonstro minhas motivações para a pesquisa, a identificação com o Realismo Fantástico e seus desdobramentos, como por exemplo, a Perspectiva Recriada, traçando aqui uma dialética entre a teoria de Panofski (2003) exposta na obra *A Perspectiva como forma Simbólica* acerca dos primeiros estudos sobre perspectiva, no período do Renascimento, e a perspectiva imaginária que uso.

Além disso relaciono minha obra com alguns artistas que me influenciaram nessa identificação. Ainda nesse capítulo, falo a respeito da percepção e do olhar, traçando um contraponto entre as teorias “Merleupontyanas”, explicitadas principalmente em seu texto *O Olho e o Espírito* (Merleau-Ponty, 1960) e as primeiras teorias das Gestalt (GREGORY, 1979, p. 9), bem como explico sobre a temática autobiográfica relacionando-a com outros artistas que também a abordaram em suas obras. Além disso, elucido sobre o gênero feminino, presente tanto nos retratos quanto nos cenários. Em suma, busco esclarecer de que forma ocorre o meu trabalho prático e com quais artistas este dialoga.

No terceiro capítulo, intitulado **Materialidade**, justifico, em primeiro lugar, a escolha por três diferentes técnicas, e evidencio as implicações dessa opção; pontuo as peculiaridades, as limitações e os problemas relacionados ao fazer artístico de cada uma delas (a pintura em pastel

seco, a calco gravura e a construção de objetos); discorro a respeito de como se dá a minha percepção artística, demonstrando, com isso, que o uso de diferentes técnicas não apenas perpassa o meu processo criador, como são a completude uma da outra, tornando-as, assim, **indissociáveis e indispensáveis** à execução de meu trabalho.

Por fim, no capítulo **O Espelho** faço uma breve reflexão sobre os conhecimentos apreendidos ao longo da trajetória, demonstrando os desafios, anseios, êxitos inerentes ao meu percurso criador.

# CAPÍTULO I

## TRAJETÓRIA

### 1.1 - O Tema e o Processo Criador

A dor não se deixa aprisionar no corpo, implica o homem em sua totalidade, sendo um fato existencial, além de fisiológico (...) Esta pressupõe organizações psíquicas internas e modalidades específicas de lidar com a dor, que pode ir da capacidade de contê-la mentalmente, de elaborá-la, à necessidade de expulsá-la, de negá-la, de desprezá-la. É uma experiência ao mesmo tempo universal e singular.

**Manuela Fleming**

A citação de Fleming (2008, p. 173) traduz, com maestria, as razões pelas quais demorei tanto tempo para abordar a dor em meu trabalho. Durante um longo período de minha vida acadêmica neguei-a, expulsando-a de meus trabalhos. Passei mais da metade do período universitário desenhando bailarinas e gaúchos (figuras 1 e 2). Com o passar do tempo dei-me conta de que, ao fazer isso, estava desenhando apenas o meu exterior. Fora um longo, e por que não dizer, doloroso caminho. Os desafios foram enormes! Os onze anos convivendo com a dor me trouxeram experiência para lidar com ela e com as limitações resultantes em meu cotidiano.

No entanto, em meu trabalho plástico, eu ainda a negava; até então meus trabalhos figuravam bailarinas e imagens da cultura gaúcha (fig. 1 e 2). Assim o fiz até o ano de 2011 quando comecei a cursar, ainda que poucas aulas, a disciplina de Ateliê I. Ao deparar-se com esses trabalhos inconsistentes, o professor Nelson Maravalhas me sugeriu que fizesse o seguinte exercício: adotar um caderno, e sentar empunhando um lápis a fim de “deixar vir” as imagens do meu inconsciente. Dessa forma fui permitindo que meu interior transbordasse enquanto escrevia ou desenhava. Exercício semelhante é sugerido pela arte-terapeuta Rhyne (2000) em que recomenda, afim de conhecer-se melhor, livrar-se de qualquer pré-conceito sobre o tipo de imagem que se pode elaborar. Mais adiante acrescenta:

Você pode descobrir muito sobre a sua percepção de si mesmo e sobre seu senso de identidade pessoal quando para de preencher mentalmente as formas que alguém lhe impõe. Deixe emergir as formas singulares, únicas, criadas por você mesmo. Os dados que suas formas representam não precisam fazer sentido, nem mesmo pra você. Na experiência em arte, você pode relaxar, parar de pensar em como deveria pensar e deixar acontecer o que for. (178)

Fazendo isso, foram surgindo alguns desenhos, escritos, lampejos de ideias daquilo que viria a ser o meu tema atual: a **dor**. Todavia naquela ocasião precisei ser hospitalizada e não pude dar continuidade às aulas. No entanto este período de convalescência foi de extrema importância para

amadurecimento artístico. Durante a minha recuperação mergulhei em meu processo imagético, exercitando a prática do desenho e dedicando-me ao amadurecimento e à investigação de todo aquele universo novo que se descortinava.

Apesar desses desenhos trazerem à tona a questão da dor física, de maneira onírica, simbólica e, até mesmo, fantástica, ainda se mostravam extremamente dramáticos e “crus” (fig. 3,4,5 e 8). Comparo esse processo e as imagens com o processo criativo de Frida Khalo. De acordo com suas biógrafas Haydem Herrera (*apud* Assunção 2012, p.2) e Patrícia Mayayo, eu transcrevia quase diretamente os acontecimentos de minha vida, tal qual Frida fazia. Essa maneira de lidar com a pintura e com a arte Mayayo, (*apud* p. 12) denominou *psicobiografia*, ou seja, é a ideia da obra como catarse, exatamente como ocorreu comigo, especificamente nessa fase.

Ao retornar à Universidade, reiniciei a disciplina de Ateliê I e, novamente, os problemas de saúde quase me impediram de continuar. Persisti, mas todas as limitações e meu estado emocional conturbado refletiram-se em meus dois trabalhos: um objeto, da qual minha insatisfação foi tamanha que se quer guardei registro, e uma pintura em óleo sobre tela (fig. 6) cuja inspiração foi *Coluna Partida*, de Frida Khalo (fig. 7). Apesar da temática já estar presente nessa fase, o resultado foi frustrante e as críticas, severas! Seria preciso refletir mais, uma vez que a mensagem que havia chegado aos observadores foi a de uma obra extremamente dramática e autopiedosa. No entanto, definitivamente, não fora essa a intenção.

Naquele momento decidi que retrataria a dor, sim, mas de outra maneira que ainda não sabia qual seria. Precisava amadurecer o trabalho, visto que estava insatisfeita e frustrada. “Ao artista resta ver se está no interior da obra, fazendo-a de dentro para fora, conferindo se nela está registrada a força que pretendeu calcar. Daí a obra conter em si a tenacidade e o abandono”. Essas palavras de Oliveira (1996, p.127) traduzem o dilema que teria pela frente.

Quanto ao tempo necessário para o amadurecimento do artista Rilke (1980, p. 82, *apud* SALLES, 1998, p. 84) afirma: “deixar amadurecer inteiramente [...] só isto é viver artisticamente na compreensão e na criação. O tempo não serve de medida. Ser artista não significa calcular e contar, mas sim amadurecer. Como árvore que não apressa a sua seiva. Aprendo diariamente: a paciência é tudo”. Esse amadurecimento veio quando decidi adotar o caderno de artista para anotar ideias, pensamentos, usando muito a técnica de *brainstorm*, com intuito de esclarecer os sentimentos e as percepções que vivenciava. Dessa forma, ao reler e refletir sobre essas anotações, as imagens foram tomando forma em minha mente. Daí, então, partia para um esboço rápido – o que costuma ocorrer até hoje – e executava logo o trabalho em si.

Foucaut (1992) relata que os gregos, durante a antiguidade já tinham o hábito de anotar ideias em cadernos. Estes eram chamados de *Hypomnemata* a qual o autor definiu assim:

Os *hipomnematus* são livros de vida, (...)Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas, ou pensadas, ofereciam-na assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. (131)

Da mesma forma que os gregos usavam o *hipomnematus*, eu também o fiz e com o mesmo intuito: conduzir a reflexão. Não tenho dúvidas de que esses cadernos tiveram fundamental importância na construção de meu trabalho. Uma vez que nortearam o caminho pelo qual deveria seguir afim de fazer com que as experiências com o corpo, com a dor e com todas as sensações por ela ocasionadas, pudessem se mostrar, de forma mais inteligível, sutil, onírica... ou seja, bem menos dramática do que antes. Entretanto essa era uma difícil tarefa, seria necessária cautela.

Além disso, quando a técnica das anotações não era capaz de esclarecer o sentimento ou sensação que desejava empregar, partia para pesquisa de imagens na internet. A esse respeito, falarei no próximo capítulo. Apesar dessa ânsia por mudança, ao iniciar a disciplina de Ateliê II, em 2012, selecionei, para apresentação inicial, alguns desenhos dos cadernos de artista, com seus respectivos poemas rudimentares (fig. 3, 4,5 e 8). Nessa ocasião foram feitas críticas relevantes que me fizeram ver que muitos pontos precisariam ser repensados para alcançar êxito na mensagem que eu desejava passar: expressar e conduzir o público à reflexão acerca do tema: **dor**.

Os tópicos apontados foram: abolir o uso de arabescos, já que eram imperfeitos por serem feitos à mão, assim como as molduras com poemas escritos em grafia elaborada. Ambos atrapalhavam a leitura da imagem, além de aumentar o tamanho das imagens, experimentar novos papéis e novos materiais, ir além do uso do grafite e do nanquim, e por fim, trabalhar mais o desenho, melhorando o acabamento e a técnica. Assimilei tudo isso e parti para o trabalho. O primeiro passo foi abandonar todos os subterfúgios que atrapalhavam a imagem (arabescos e poemas). Em seguida, fui “burilando” os desenhos, adotando os lápis e bastões de pastel seco, além de experimentar diferentes texturas e tamanhos de papéis. Além disso, retomei às gravuras em metal, por já considerá-la complemento para técnica delicada do pastel. A esse respeito falarei no capítulo III.

Creio que a intenção do Professor Nelson era a mesma do o gravador Mário Gruber ao afirmar que “a obra tem que se impor por ela mesma” (OLIVEIRA, 1996, p. 91). Dessa forma minha linguagem artística foi finalmente tomando forma e os cadernos ficaram limitados apenas para registros de ideias e alguns raros esboços rápidos até hoje.

O avanço veio ainda durante a disciplina de Ateliê II, quando, na segunda apresentação, apresentei duas gravuras (fig. 9 e 16) e uma pintura em pastel seco (fig. 12). Creio que nesses trabalhos, comecei o processo de transmutação da dor. Entendi que a temática, seria apenas um “meio” a nortear meu processo imagético. Inventando um novo mundo, por meio da fantasia, a dor foi se tornando mais onírica e menos dramática, sem o didatismo das imagens dos cadernos, a exemplo do que recomenda Focillon (*apud* Salles, 1998, p. 88): “Tomando em sua mão algumas sobras do mundo, o homem pode inventar um novo mundo que é todo dele. A arte começa pela transmutação e contínua metamorfose (...)”. Contudo, apesar de iniciada a transmutação, ainda não havia chegado à metamorfose. Era preciso continuar.

## 1.2- A Construção da Linguagem

A linguagem na arte não seria uma tentativa de explicação do mundo, mas de assimilação de seu enigma. Transformando em linguagem pictórica, o mundo (...).

**Ferreira Gullar**

O primeiro passo para este avanço se deu com a construção de um “mapa iconográfico”, técnica que adoto até hoje, conjuntamente com a técnica de *brainstorm* citada acima, tal qual descreve Metzler (2011, p. 120): “bombardeio-me de imagens (...). Às vezes passo dias olhando compulsivamente e nada acontece (...).” Compilar imagens na internet, que, de alguma forma, tocam-me se tornou-se um hábito desde então. Apenas depois de olhar muitas delas é que a ideia começa a tomar forma. Para isso, transito por inúmeras áreas e visualidades: ilustração, *design*, moda, teatro, criação de figurino, dança, fotografia, além – por evidente – das artes plásticas. Ao fazer isso, criei um repertório simbólico.

Objetivado alcançar a metamorfose da qual fala Focillon, como citado acima, passei a elegeer alguns signos que são a representação plástica de estados emocionais ou psíquicos, sensações, emoções, anseios, medos, revolta, repulsa..., enfim, tudo aquilo que povoa a mente nos momentos em que se experimenta dor intensa e paralisante (sintomas típicos da fibromialgia); ou, quando além da dor física, há também a dor emocional (como na endometriose - diante da impossibilidade de gerar filhos, por exemplo). Os signos também representam todas as experiências revoltantes e antagônicas vivenciadas por quem possui um “mal invisível”: a incompreensão, o preconceito, a descrença... Daí o Título: **ANTAGONIAS** deste trabalho.

Estes signos são bichos que considero asquerosos, estranhos, amedrontadores ou nojentos; ou objetos estranhos ou perfuro-cortantes – apesar destes últimos aparecerem mais nos primeiros desenhos – e, ainda, cenários que me causavam alguma emoção ou sensação que condiz com um estado emocional experimentado durante uma crise. A partir daí estes signos passam a permear toda

minha obra. O objetivo do uso desses símbolos é distanciar, ao máximo, meu trabalho, daquela errônea imagem dramática e autopiedosa experienciada em *Ateliê I*, além de enfatizar a premissa de que “nem tudo o que reluz é ouro”, ou seja, as aparências, muitas vezes enganam.

A beleza pode conter a feiura, assim como o estranho pode ser “amigável”, o “normal” pode ser anormal, e assim por diante. Conforme diz o filósofo Merleau-Ponty (1960, p. 283) “essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura baralha toda as nossas categorias ao desdobrar o seu universo onírico de essências carnis, de semelhanças eficazes, de mudas significações.”

Muitos teóricos já teorizaram a respeito dos signos e dos símbolos. A semiótica de Pierce (2003), ciência que estuda os signos nos diz o seguinte:

Um signo intenta representar, uma parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa determinante do signo representa seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é imediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo, e da qual a causa imediata é o objeto, pode ser chamada de interpretante. (p.12)

Ao que Santaella (2003, p. 12) esclarece: “O signo é uma coisa que representa uma outra coisa. Seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Ora, o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto”. Assim, todos os bichos, objetos, cenários, das quais uso em meus trabalhos, nada mais são do que signos cujo objeto é a dor. Entretanto apesar de todas as definições embasadas na ciência da semiótica, agrada-me muito a maneira com que o filósofo Merleau-Ponty, (1991), diz a respeito do uso dos signos e suas significações na obra de Arte:

“Aquilo que é significação não deriva apenas dos signos, mas de uma significação indireta expressa pelo que entre os signos se lê. Como o trabalho do pintor que cria, na tela, signos através de seus gestos e não deixa de criá-los também através do que na tela ainda está em branco, pois aquilo que resta entre os signos também é significação.” (p. 13)

Já Oliveira (1996, p. 26), foi capaz de traduzir como se dá o meu processo ao afirmar que as imagens do repertório simbólico do artista, acumulado ao longo de sua história, pode lhe servir como inspiração. Caberia à ele, portanto, percebê-las uma vez que o artista não cria símbolos, mas sim extrai de uma leitura que coincide com a sua imagem mental, suas lembranças, suas sensações... Ao que Baudelaire, o famoso teórico de arte francês do início século do XX, concorda: “todo universo visível é apenas um armazém de imagens e signos, a que a imaginação tem de digerir e transformar” (*apud* CHIPP, 1996, p. 46). Já o antropólogo francês Durand (1998, p.15) define o símbolo como sendo a “epifania de um mistério” por ser a transfiguração de uma representação concreta por meio de um sentido para sempre abstrato.

Finalmente, na terceira apresentação da disciplina de Ateliê II, a atual pesquisa já se concretizava. Havia alcançado a metamorfose e construído minha linguagem. Foram produzidas quatro pinturas em pastel seco (fig. 12, 13, 14 e 15) e quatro calcogravuras (fig. 9, 16, 17, 18) sendo que as fig. 10 e 11 foram variações com experimentação em *chine a collé*.

Em relação às medidas adotadas nos trabalhos, houve uma maior variação especialmente nas pinturas em pastel em função do caráter de experimentação, já que naquela fase ainda não tinha clareza do melhor tamanho a se adotar. Variam do A4 (inicialmente) até o A3 (que uso atualmente).

Nas calcogravuras, apesar de, até aquele momento, sempre ter optado por medidas maiores, como 15x15cm ou 10x10cm, neste conjunto de obras preferi usar medidas reduzidas, em média, 10x6,5cm. Além disso, adotei em ambos os casos o formato oval, especialmente nos retratos imaginários, como uma espécie de moldura, em que a figura está inserida, com exceção da pintura representada na fig. 14 em que troquei a elipse pelo formato de uma fechadura. A referência para esse tipo de formado foi a rudimentar fotografia do início do século XX, quando o formato oval ou arredondado decorria do uso da prata para a formação das imagens. Além disso, nessas fotografias as cores eram bastante esmaecidas, dando um aspecto fantasmagórico às imagens, efeito que também adotei.

Objetivando clarificar o estudo de minha obra, nesta monografia, dividi essa série em duas categorias: Retratos e Cenários. Estas com o uso de duas técnicas diferentes: pintura em pastel seco e gravura em metal. As questões que me levaram a tal escolha serão discutidas no capítulo III. A escolha do gênero feminino em minha obra, por sua vez, diz respeito aos seguintes dados: de acordo com o sítio *fibromialgia.com*, há estudos norte americanos e europeus que comprovam a predominância do sexo feminino em 80% a 90% dos pacientes portadores de tal síndrome dolorosa. Já a endometriose é sabido tratar-se do crescimento desordenado das células do útero (endométrio). Segundo dados do IBGE, a doença atinge cerca de 5 milhões de mulheres em idade fértil. Portanto, o feminino, além de ser espécie de máscaras de mim mesma, é também a personificação de todas as mulheres acometidas por essas (e tantas outras) doenças que acometem em sua maioria, mulheres. Todavia, é indispensável que se diga, que todos os rostos ou corpos representados até esse período, foram frutos de minha imaginação, não se tratando, portanto, de retratos reais ou de autorretratos (ao menos até aquele momento).

Procurei com isso, mais especificamente nos retratos, recriar meus próprios “ideais de beleza”. As mulheres sempre aparecem usando algum adereço ou acessório, recriado, simbolicamente, de acordo com os signos já citados, objetivando criar estranheza e levantar questionamentos no público. Afinal de contas, as expressões faciais e a beleza das personagens, não

condizem com o desconforto, dor ou medo que, de fato, sentiriam se estivessem “usando” tais bichos – asquerosos e medonhos – como acessórios (fig. 13, 14 e 15), ou se estivessem como adornos, por exemplo, uma faca enterrada na cabeça (fig. 9) ou pregos pelo corpo (fig. 16).

Da mesma forma, esse caráter dúbio também ocorre nas obras em que há cenários. Nestas, é possível explorar um pouco mais as sensações perante a dor, como na fig. 15 em que representa uma vontade onírica, que tive certa vez, durante uma intensa crise, de pendurar as pernas doloridas em um cabide, como se fosse uma roupa que pudesse ser retirada sempre que incomodasse. Em contrapartida, enquanto o corpo está imóvel, a mente é expandida em inúmeros pensamentos e reflexões, representados pelos tentáculos da cabeça de polvo.

O mesmo ocorre na pintura da fig. 12. Trata-se da representação da sensação de impotência e aprisionamento que o ser humano experimenta diante de uma forte dor física. A gaiola ocupa o lugar das pernas da bailarina e anilhas perfuram o tórax nu. Entretanto a moça permanece impassível. A premissa “as aparências enganam” também pode ser percebida na gravura da fig. 17: uma moça, delicada, semelhante a uma boneca-fantochê, tem todos os seus membros esticados por cordas que a puxam em todos os sentidos, alusão a dor generalizada; entretanto ela permanece inabalável sem demonstrar dor.

Enfim, tudo isso são meras analogias de situações e de sensações por mim vivenciadas. Daí o caráter autobiográfico de minha obra, da qual falarei mais detalhadamente no capítulo II. Mas o que seria a sensação? Merleau Ponty (1996) diz:

O mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele, e seria artificial fazê-lo derivar de uma série de sínteses que ligariam as sensações, depois os aspectos perspectivados do objeto, quando ambos são justamente produtos da análise e não devem ser realizados antes dela. A análise reflexiva acredita seguir em sentido inverso o caminho de uma constituição prévia, e atingir no “homem interior”, como diz Santo Agostinho, um poder constituinte que ele sempre foi. (p.3)

Nóbrega (2008, p. 1) esclarece sobre a fenomenologia pontyana dizendo que a sensação é fundamental para se compreender a percepção. Não sendo ela nem um estado ou uma qualidade, tampouco a consciência de um estado ou de uma qualidade, conforme definiu o empirismo e o intelectualismo. “As sensações são compreendidas em movimento” (2008).

Todavia é importante lembrar que o artista está sempre numa busca incessante por algo que o complete, que o desafie conforme relata Merleau-Ponty (1960, p.293): “Os artistas já têm presente um certo sentimento do mundo; buscam alguma coisa que viesse completar seu sistema de expressão do espaço; é o conjunto das tensões interiores a seu sentimento que os orienta”. Sem dúvida, esse e todos os motivos aqui explicitados, fizeram-me dar continuidade à pesquisa. Cabe

aqui salientar que, para isso, elegi a fantasia como melhor forma de expressão poética, pois tal como Bachelard (*apud* Salles1998, p. 91), também creio que a imaginação pode ser vista como um instrumento de elaboração da realidade. A esse respeito falarei no próximo capítulo.

## CAPÍTULO II

### IDEALIZAÇÃO

#### 2.1 - A autobiografia

Creio que você só pode ter um discurso sobre seu trabalho se ele é decorrência dos acontecimentos da sua própria vida. Por isso antes de falar de técnica deve-se falar de intenção da imagem. A escolha de certo meio, por afinidade, leva ao domínio do material e da técnica.

**Ermelindo Jardim**

Podemos observar essa temática em alguns artistas dentro da história da arte como Frida Khalo, Remedios Varo, Nazareth Pacheco, Louise Borgeuis, Van Gogh, Aleijadinho, Renoir, Goya, entre outros. Obviamente que cada deles abordou o tema de acordo com sua própria linguagem e visão de mundo individuais.

Antes de mais nada é importante definirmos a autobiografia. Segundo Miraux (2005, p.14), “Tradicionalmente a autobiografia é tomada como um projeto de elaboração consciente de um sujeito sobre sua própria existência”. O autor ainda acrescenta que por meio da escrita, constrói-se mesmo que de forma incompleta um relato sobre si mesmo, sobre experiências vividas e sobre o passado”.

O gênero da autobiografia é muito comum na literatura mas migrou também para as Artes Plásticas na forma de autorretratos. No entanto, de acordo com Tvardovkas (2010, p. 2) nas Artes o primeiro sentido não é o de colocar a vida em narração nem mesmo de organizá-la segundo regras precisas, como ocorre na literatura, mas sim o da formulação de imagens que se conectam entre si e invadem as memórias individuais do espectador ao mesmo tempo que descontroem a estabilidade de tais experiências, numa crítica coletiva. Dessa forma os elementos são redefinidos e resinificados, em nome da intensificação das experiências vividas. Segundo a autora (2010), “o artista molda-se por meio da escrita e da pintura, elabora sua experiência e nos torna sensíveis à identificação das identidades. Não teme atravessar fronteiras entre a razão e a desrazaõ, entre a mente e as emoções, entre a realidade e o devaneio”. (p. 3)

Frida Kahlo foi, sabidamente, uma das artistas que mais explorou o conceito da autobiografia em suas obras, uma vez que a grande maioria delas trata-se de autorretratos. Segundo Lowe (2008) foram 55 autorretratos, ou seja, um terço de sua obra. Já Abreu (2008 *apud* Assunção 2012, p.6), com base em catálogos de exposições, afirma ter encontrado dentre as 145 obras da

artista, 72 autorretratos. Seguindo o exemplo da artista mexicana, no início desta pesquisa decidi despir-me das máscaras usadas até então em meus trabalhos e realizar um autorretrato explícito (fig. 35 A). Conforme já fora dito anteriormente, os escritos permeiam meu trabalho, às vezes com o fim de organizar as ideias, surgem antes da execução da obra; em outras, vêm depois. Com intuito de tornar claro como se dera o processo de construção do autorretrato, assim como explicitar as razões que me motivaram a isso, transcreverei aqui, algumas palavras de meu diário de artista:

*Despida perante todos abandono os rostos inventados  
Para dar à obra minha própria cara.  
Envolta em suaves flores de Sakura, símbolo do renascimento e do amor,  
Pode-se ouvir o grito de asco e dor  
Ao entrar pelos ouvidos toda podridão que se é obrigada a ouvir  
São galhos secos, retorcidos todos os impropérios, insultos, julgamentos...  
Causando intensa dor física e emocional  
Após sublime reflexão  
Tem-se os brotos de Sakura, ressurgindo  
Tenra e amorosa  
Sublime redenção!  
A cabeça está pregada à parede, tal qual um troféu de caça  
De quem ostenta seus feitos  
Mas a vitória maior – mal sabe o caçador –  
É de quem já sofreu a morte várias vezes  
E sempre renasce, a cada dia.  
Nem tudo o que se vê é real  
Toda beleza é fugaz.  
Por isso, não julgueis levianamente!  
Antagonias  
Assim sou eu,  
Assim somos todas nós, unidas pela dor.*

As palavras são fortes, de fato, porém trata-se de situações vividas. Cabe aqui ressaltar, ainda que foram escritas intimamente sem qualquer pretensão literária.

Convém ainda dizer que, a fim de clarificar meus objetivos, e demonstrar como se dá minha relação com o corpo, julgo importante ter acesso a algumas informações sobre a doença em questão, já que minha relação com o corpo e conseqüentemente com o mundo, conforme na fala Merleau-Ponty, se dá por meio dela. Em primeiro lugar vamos a definição de acordo com Maeda, Fernandes e Feldman (2005), a fibromialgia pode ser definida como uma síndrome dolorosa crônica, onde a dor é o sintoma mais importante. O indivíduo apresenta múltiplos pontos dolorosos que são extremamente sensíveis ao toque, chamados “tender points”, na figura abaixo:



Além disso os autores afirmam (2005, p. 1): “Pode-se pensar que a fibromialgia represente uma sensação alterada de dor, resultante das alterações sofridas por um indivíduo suscetível, proveniente de diversos agentes estressores, causando a dor como a manifestação do conflito vivido internamente.” Conforme o esquema abaixo:



Conforme explicitaram Maeda, Fernandes e Feldman (2005) as questões emocionais e psíquicas são de grande relevância na fibromialgia. Além disso, nos casos de pacientes com dor

crônica não há nenhum indício físico ou lesão que a indique, assim como a fibromialgia e de tantas outras patologias invisíveis. Nestes casos o diagnóstico se mostra difícil, sendo possível apenas por meio de exclusão, ou seja, após o descarte de todas as outras possíveis patologias. Em vista disso, cabe aqui o seguinte questionamento: quem é capaz de “ver” a dor?

É possível supor todas as reações controversas por parte da sociedade diante de uma pessoa com aparência normal, mas que sofre de dor crônica. Como saber? Todavia, são essas **Antagonias** capazes de gerar estresse, conforme mostra o artigo, que, por sua vez desencadearão fortes dores, e por conseguinte, a revolta. Isso é explicitado na pintura por meio do galho seco entrando pelo ouvido direito juntamente com as moscas. (fig. 35 B). Portanto, a decisão em me autorretratar foi baseada em vivências como essas. Segundo a psicanalista Rolnik (1996, p. 1), ao se referir à carta que Lygia Clark escreveu à Mario Pedrosa onde a artista se refere ao seu corpo, como, “corpo-bicho” Rolnik concluiu que “o artista consegue dar ouvidos às diferenças intensivas que vibram em seu corpo- bicho e, deixando -se tomar pela agonia de seu esperneio, entrega-se ao festim do sacrifício. Então, como uma gigantesca couve-flor, abre-se seu corpo-ovo, de onde nascerá junto com sua obra, um outro eu, até então larvar”. Dessa forma, acabo “emprestando meu corpo ao mundo” e transformando minhas vivências, em pintura, em gravura, em objetos... conforme disse Merleau-Ponty (1960, p. 278): “Emprestando seu corpo ao mundo, é que o pintor transforma o mundo em pintura.” Descreverei a forma que isso se dá:

A respeito da cor empregada neste autorretrato: simboliza a antagonia pelo fato desta ir de encontro ao que usualmente se faria. Apesar do rosa representar o feminino, na obra ele faz um contraponto com a delicadeza ou suavidade, pois que a imagem é dura. A expressão facial – baseada em estudos feitos com fotografias tiradas por mim mesma, ou *selfies* (fig. 35 C) é a nítida representação de uma expressão de dor intensa.

No entanto, diferentemente dos outros trabalhos em que usei “máscaras” para representar a mim mesma, neste são os meus próprios traços fisionômicos. Mais uma vez o chapéu na cabeça representa os inúmeros pensamentos que povoam a mente nestes instantes. Conforme já fora dito nas linhas de meu diário, é um grito, não só de dor, mas, principalmente, de repulsa.

Além de tudo isso, acrescenta-se também o fato de que a cabeça está colocada como um troféu de caça, na parede, simbolizando a sensação de exposição e de constrangimento a que se fica sujeito diante dessas atitudes dúplices e revoltantes.

Com base nisso tudo creio que não restam dúvidas de que Frida foi minha maior inspiração na feitura deste trabalho. Em especial ao observar como se dava o seu processo criativo e o seu

desprendimento em relação à dor física. Há grande dramaticidade nas telas de Frida, seja nas expressões faciais, nas cores, nos figurinos ou na poética da imagem.

O filme Frida, dirigido por Julie Taymo e, estrelado por Salma Ayek foi de grande importância para mim nestas pontuações acerca dos autorretratos da artista. Todavia Assunção (2012) diferentemente da biógrafa Herrera (2008), salienta que pensar a obra de Frida e seus autorretratos apenas como transcrição direta da figura e da vida da artista é uma análise, no mínimo, empobrecedora, ao que segundo ela, Debrouse (1985, p. 19) concorda: “Frida Kahlo, é um dos poucos artistas que elevam o gênero do autorretrato à categoria de gênero particular e a autobiografia à de uma arte completa.”

No entanto, cabe aqui ressaltar que diferentemente do que ocorria nos primeiros desenhos dos cadernos de artista, atualmente minha obra não é mais “uma transcrição literal dos acontecimentos de minha vida”, como se a tela ou – no meu caso – o papel, fosse um espelho, conforme Herrera afirma ocorrer na obra de Frida. Contudo, pode-se afirmar que ainda assim, possui caráter autobiográfico, pelo fato de retratar fatos vividos

Por outro lado, encontro na relação com o corpo importante papel em minha obra, do mesmo modo que o fez Frida. Encontrei nas palavras de Merleau-Ponty (1960, p. 278) uma perfeita definição para isso: “Meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível (...) Ele se vê visível, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo”. Essa relação com o corpo, que é ao mesmo tempo visível e sensível, permeia toda minha obra. Está presente tanto nas pinturas quanto nas gravuras, já que para mim ambas compõem uma unidade.

Merleau-Ponty (1996) descreve o corpo como agente ativo na produção da experiência, e como um campo de possibilidades que se volta para um ambiente que ele mesmo constrói. Neste ponto, o pensador atribui papel fundamental à atividade perceptiva no que concerne à relação entre sujeito e mundo. Para ele, o corpo é concebido como sede da percepção. Costa (2009) acrescenta que, para o filósofo, o corpo é justamente o meio pelo qual as coisas podem ser reconhecidas assim como são. Para Nóbrega (2008) na concepção pontyana a apreensão dos sentidos se faz pelo corpo, tratando-se de expressão criadora, a partir de diferentes olhares sobre o mundo.

A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ele é pressuposto por eles. O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não “habita” apenas o “homem interior”, ou, antes, não existe “homem interior”, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece.

Merleau Ponty (1996, p 6)

Por tudo isso, retratar emoções vivenciadas, tornar visíveis alguns sentimentos experimentados é o que me motiva desde os trabalhos de Ateliê II. Exemplos disso podem ser observados nas fig. 19, 20, 21, 22, 35 e 36, feitas posteriormente àquele período, no decorrer desta monografia, portanto, quando me considero mais madura perante minha linguagem. Abaixo descreverei cada uma destas obras:

Na fig. 19, tem-se uma gravura em metal executada em várias técnicas: água-forte, água-tinta, ponta-seca e buril. Na gravura há uma mulher vestida com traje de gala, porém, já descomposta, deitada sobre um divã. Seus sapatos estão jogados sobre o tapete, como quem chega abalada – e por que não dizer, dolorida – de uma festa. Ela deixa sua coluna sobre uma pequena mesa no canto desse ambiente, livrando-se da causa de sua dor. Ao fazer isso todo o ambiente em volta flutua, entre nuvens. Estas, por sua vez, são formadas a partir de seus cabelos de algodão doce – analogia à sua mente pensante.

Já na fig. 20, uma pintura em pastel seco, a emoção está mais explícita. Imersa no meio de uma sala inundada a, uma alusão a sensação de sufocamento, a mulher flutua depois de deixar seus pés, doloridos, sobre o sofá, outra alusão ao meu desejo incontido de livrar-me da parte do corpo dolorida, como se isso fosse trazer alívio, como ocorre na fig. 15. Metade de seu tórax, nu está descarnado, com as fibras musculares à mostra. No pescoço há um “adorno” semelhante a um garfo. Esse objeto chamado “garfo de hereges” era usado durante a Idade Média como instrumento de tortura (Fig. 20 B e 20 C).

Na fig. 21, outra pintura em pastel seco com detalhes em lápis aquarelável, procurei mais uma vez retratar o sentimento de alívio que se sente após uma analgesia. Porém, aqui, ele está mais concreto, já que se mostra perceptível na expressão facial da moça. Além disso, nesta obra, há simbologias tanto da fibromialgia quanto da endometriose. Explico: os cabelos arrumados tomando a forma de um ninho de beija-flor representa o receptáculo da maternidade, ou seja, o útero. Este, como já fora dito, está estritamente ligado à endometriose. Somando-se a isso, a maternidade, ou melhor, o anseio por ela, está nitidamente representada pelo beija-flor mãe e o beija-flor filhote inseridos na frente e dentro do ninho, respectivamente. Mais uma vez, a cabeça, onde estão contidos todos os sonhos os anseios e os pensamentos, é o foco desse trabalho. Entretanto há ainda musgos e líquens sobre os seios da mulher. Estes simbolizam a umidade, inimiga número 1 da fibromialgia, já que em dias frios e /ou úmidos as dores pioram significativamente.

Na fig. 36 A, mais uma pintura em pastel seco, com detalhes, mínimos, em lápis aquarelável, ainda mais recente, estas emoções se mostram mais complexas. O cenário em tom azul pastel, calmo e sereno, engana ao primeiro olhar. A cor aqui denota as antagonias. Uma vez que

apesar da cor calmante, o ambiente está completamente bagunçado, há coisas voando, mesas e cadeiras de pernas para o ar, um quadro de cabeça para baixo onde figura-se uma mulher amamentando um bebê (fig. 36 G), alusão ao desejo de maternidade impedido pela endometriose. A desordem do ambiente é uma alusão ao sentimento de “bagunça interior” que se vivencia durante uma crise intensa de dor. Além disso, devido à limitação dos movimentos o ambiente em que se vive, também se torna desarrumado.

Outro fator importante nesta obra é a presença dos bichos. Aqui eles são variados e em número bem maior do que nos trabalhos anteriores. São lesmas gigantes (fig. 36 B), uma cobra naja (fig. 36 F), uma das mais peçonhentas do mundo, e formigas (fig. 36 C).

A cobra representa a traição ou a falsidade; uma vez que ela se mostra mimetizada sob a forma de corda, e está em posição de ataque. Esta mesma corda torna-se sucessivamente cobra, cabelo, cinto, cordão (que prende o balão ao chão), cabelo trançado (que forma o cesto do balão – fig. 36 D) e linha (que tece o mosquito sobre a cama). Entretanto o mosquito tem seu caráter de proteção subvertido, já que acomoda muitas formigas sobre a cama bagunçada. As lesmas, presentes em outras obras, aqui se mostram maiores, mais amedrontadoras, portanto. O balão tem papel importante nesta composição, porque representa a mente da mulher. Sua divagação, sua fé, apesar de todo o caos que se encontra. Somando-se a tudo isso pode-se perceber nos detalhes do papel de parede corações humanos, símbolos das questões emocionais já abordadas. Possivelmente pelo fato desta obra ter sido feita após o autorretrato, coloquei-me na posição de protagonista: a moça em questão tem os meus traços, apesar de alguns estarem recriados pela fantasia, como, por exemplo os cabelos extremamente longos (fig. 36 F)

Esse procedimento de colocar-se, ora veladamente, ora explicitamente, na obra, pode ser observado no trabalho da artista surrealista Remedios Varo. Nascida em 1908 na Catalunha, Espanha, ela vivenciou os horrores da Segunda Guerra, fazendo-a refugiar-se na França e, posteriormente, no México, onde faleceu em 1963. De acordo com a estudiosa Kaplan (2007, p.9), as obras de Varo, assim como as minhas, “são autorretratos, mas transformados pela fantasia”. É possível identificar nas figuras femininas de Remedios traços fisionômicos semelhantes aos dela: rosto delicado, olhos grandes e boca pequena (fig. 28 e 29).

Kaplan ainda acrescenta, que apesar de Varo não considerar importante em sua obra o caráter autobiográfico, é essencial observar a intersecção entre sua vida e sua obra, fato que também julgo relevante.

Outro fator que me leva à identificação com a obra dessa artista é o fato de haver em sua poética a desintegração do corpo e de elementos tipicamente íntimos e privados: as marcas do

vivido se conjugam às outras questões. No caso de Varo são as problemáticas culturais; já, no meu caso, são as problemáticas sociais e psicológicas. Além disso, Remedios Varo imprime sensações e conceitos e propõe caminhos diferenciados para a constituição das subjetividades, em seu tempo, conforme bem definiu Tvardovkas (2010, p. 1), tal qual intenciono fazer em minha obra. A obra de Remedios Varo problematizou as questões relacionadas às convenções sociais, especialmente as questões de violência à mulher. Por conta disso, suas pinturas são permeadas de figuras femininas, muitas vezes mimetizadas aos cenários fantásticos, comumente criados por ela, como por exemplo, **El Alquimista**, de 1955. (fig. 27). Apesar de minha alusão ao feminino não se dar pelo mesmo motivo, há também em minha obra, esse tom crítico presente nas obras de Varo, conforme já disse anteriormente.

Somando-se a isso, a semelhança estética existente entre a pintura e a minha **Janelas da Alma** (fig. 22) me surpreendeu de modo positivo. Especialmente devido à não intencionalidade disso. Apesar de ter lançado mão de várias referências para execução desta obra, Remedios varo não estivera entre elas, mas, sim a Arte Islâmica, a litografia **Day and Night** de Maurits Cornelis Esher e a pintura Em **On the Upswing** de Rob Gonsalves.

A primeira semelhança – e talvez mais óbvia – com a pintura de Varo, reside no piso quadriculado em preto e branco dos cenários. Todavia a inspiração para a composição do piso de Janelas da Alma veio do gravador Esher. Mestre em ilusões de ótica, faz com que as figuras, rígidas, normalmente, transformem-se, gradativamente, em outras, geralmente com movimento, mimetizando-se com o espaço cênico (fig. 30). Ao fazer as lajotas transformarem-se em besouros (fig. 26), modestamente busquei retratar um efeito semelhante, embora, para isso, não tenha lançado mão da matemática, tal qual o fazia o artista. No entanto a mimetização também ocorre em **El Alquimista**: o piso transforma-se na roupa da personagem, algo semelhante ao que ocorre com a minha **Janelas da Alma**. Entretanto em minha pintura, roupa (saia) transforma-se em cachoeira, uma referência não só ao fluxo da vida, mas também ao lugar onde encontro refúgio: uma pequena cachoeira junto à mata no meu quintal. Conforme já citei acima, além da semelhança, não intencional, com Remedios Varo e da influência de Escher, nessa minha obra, procurei ainda explorar outras visualidades e artistas, como por exemplo, a Arte Islâmica e a obra do pintor contemporâneo Rob Gosalves.

No que tange à arte islâmica tomei como referência o palácio de Alhambra, localizado em Granada, Espanha (fig. 32), para compor o cenário. Neste palácio, observa-se um riquíssimo detalhamento nas paredes. Elas são repletas de relevos esculpidos à mão, com escrituras do Alcorão (livro sagrado do Islamismo) e detalhes simbólicos representativos da cultura islã. Entretanto, em

minha pintura procurei usar as minhas simbologias, referentes à dor e à minha vida, como por exemplo, a gaiola, a flor de lótus, as estrelas, e o símbolo do in e yang. Além disso, escrevi, emoldurando cada janela, uma frase, que se atribui ao célebre compositor Ludwig van Beethoven, da qual me identifico há muito tempo e que permeou minha vida em várias fases: “Aquele que nunca descansa; Aquele cujo pensamento almeja de corpo e alma ao impossível...esse é vencedor”. (Detalhe na fig. 25).

As fases da vida, das quais me refiro acima, podem ser observadas nas paisagens das janelas. Em cada janela, vê-se uma fase, bem como a passagem do tempo: passado (ruínas – fig. 24), futuro (bebês – fig. 25) e presente (caminho – fig. 23). A inspiração para o uso de diferentes paisagens, aparentemente desconectadas, venho da obra **Written Worlds** do pintor canadense Rob Gonsalves (fig. 33). Gonsalves também é mestre em sobrepor perspectivas distintas, dando um aspecto ilusionista às suas pinturas, como por exemplo, em **On the Opswing** (fig.34). Interesse-me em pesquisar este tipo de visualidade, em obras futuras. Sobre esse assunto, discutirei no próximo capítulo.

Além desses artistas citados, há ainda Nazareth Pacheco, Louise Borgeois e Lygia Clark que também influenciaram meu trabalho. Sobre elas falarei no capítulo III.

Todavia, cabe aqui ressaltar que todos os dados biográficos apresentados neste trabalho não são essenciais ao entendimento de minha obra, mas sim uma “ferramenta” a facilitar o entendimento sobre o modo com que se desenvolveu todo o meu processo criador.

“Eu acho que não se explica uma obra de arte pela biografia do artista, mas lendo-a você entende melhor o que o artista fez. As biografias são pálidas representações de uma vida. É muito difícil saber quais foram os acontecimentos determinantes da obra da obra”. Disse o gravador Marco Buti em entrevista à gravadora Maria do Céu Diel Oliveira (1996, p. 70), ao que Mário Gruber (1996 p. 98) arremata: “a obra é arte enquanto não for desvendada. ”

## 2.2 - A Perspectiva Recriada e a Fantasia

Aborda-se o verdadeiro das coisas em favor da aparência das coisas. Com a transposição da objetividade artística no campo fenomênico, a perspectiva impede o acesso da arte religiosa à região do mágico, mas abre à própria arte religiosa uma região nova, do visionário, onde o milagre torna-se experiência vivida, imediatamente pelo espectador.

**Erwin Panofski**

Panofski (2003, p 181), faz essa citação em alusão às descobertas do Renascimento acerca do uso da perspectiva e examinou o processo histórico de passagens entre problemas matemáticos e

artísticos. Fora uma tentativa dos homens de fundar uma pintura exata e infalível, fato que é sabido ser impossível, pois a Arte está longe de ser um amontoado de regras matemáticas para bem representar o mundo a sua volta. Andriolo (2011, p. 5) ressalta que “se por um lado essa forma perspectiva reduz os fenômenos artísticos a regras matemáticas exatas, por outro, o faz em estreita relação com o que é próprio da percepção humana, do ponto de vista fisiológico, psíquico e subjetivo. A percepção humana, especialmente sob o aspecto subjetivo, possivelmente seja minha grande motivação nessa pesquisa, e por certo continuará sendo em projetos futuros, como um mestrado por exemplo.

Creio que ao recriar perspectivas novas, ou sobrepostas em uma mesma composição, possa induzir, de certa forma, o espectador a uma viagem, que pode ser, não só para o interior da obra, mas também para o seu próprio interior. É como se o público participasse ativamente da obra, atribuindo-las novo significado e desvendando os seus mistérios. Isso é um fator que considero extremamente importante: deixar livre a fruição do público diante da obra. Ferreira Gullar (1993, p. 31) afirma que a realização da obra de arte abre sempre a possibilidade de uma ampliação do universo significativo do artista. Ou seja, a linguagem contém a capacidade de sempre gerar significados novos. Isso me encanta! Marcel Duchamp designou isso de “coeficiente artístico”, ou seja, seria uma relação aritmética entre aquilo que permanece inexpressivo na obra, embora intencionado pelo artista, e aquilo que é expresso não intencionalmente (*apud* BATTCKOCK, 2004). A esse respeito Maria do Céu Oliveira (1996) também diz o seguinte:

A realização da obra abre sempre a possibilidade de uma ampliação desse universo significativo. E isso é uma característica das linguagens: Elas contêm potencialmente a capacidade de gerar significados novos. (...) Isso ocorre por que dentro desse universo, se cria sua própria linguagem, seus próprios limites em função dos quais as tensões “vocabulares” geram significado nos outros. Do contrário a obra seria “acadêmica”, simples uso mecânico, burocrático da linguagem pictórica existente (...) é por construir uma linguagem que a pintura faculta ao artista possibilidades antes insuspeitadas de atuar sobre a imagem do mundo e de, metaforicamente, transformá-la, recriá-la. Ao fazê-lo o artista se constrói a si mesmo, objetiva seu mundo imaginário e o torna socialmente atuante. Isso ocorre por que a linguagem possibilita não apenas a descoberta dos significados nela inerentes, como também o acúmulo de experiências fundadora de sentido. ( p. 127)

Além deles, Merleau-Ponty (1960, p 280) também fala a sobre isso em seu texto derradeiro *O Olho e o Espírito*, afirmando que um quadro não deve ser olhado apenas como um quadro: “Achar-me-ia em grande dificuldade para dizer onde está o quadro que eu olho. Portanto não olho como se olha uma coisa, não fixo em seu lugar; meu olhar vagueia nele como nos nimbos do ser, e eu vejo, segundo ele ou com ele, mais do que vejo”. É esse mistério existente entre o artista, o seu mundo e o mundo percebido pelo espectador, “esta visão devoradora para além dos dados visuais

que abre para uma textura do Ser” (p. 281) que me fez optar pela linguagem fantástica como forma de expressão.

René Magrite, artista surrealista e um dos precursores da Arte Fantástica, também exalta este mistério necessário à obra de arte, conforme evidencia a célebre frase a ele atribuída: “A arte evoca o mistério sem o qual o mundo não existiria”. Além dele, Bachelard (*apud* SALLES, 1998, p. 91), também se referiu à Arte Fantástica, mais especificamente, ao artista que a produz, com as seguintes palavras: “o artista, nessa perspectiva, está sendo visto como um explorador da existência. Formas e cores reais são absorvidas pelo mundo imaginário”. Sobre esse mundo imaginário em que vive o artista, Merleau-Ponty diz o seguinte:

O mundo do pintor é um mundo visível, um mundo quase louco, pois que é completo sendo entretanto, meramente parcial. A pintura desperta e eleva à sua última potência um delírio que é a própria visão, já que ver é à distância, e que a pintura estende essa bizarra posse a todos os aspectos do ser, que de alguma maneira devem fazer-se visíveis para entrar nela. ( p. 281)

Portanto, não tenho dúvidas de que o método tradicional da perspectiva impede, ou dificulta essa magia da qual persigo me minhas obras. Como bem nos fala Panofski quando afirma que “perspectiva impede o acesso da arte religiosa à região do mágico”. Segundo Ponty (1960, p.281), o pintor – e acrescento eu, o artista – enquanto pinta, pratica uma teoria mágica da visão. “Ele tem que admitir que as coisas entram nele, e que o espírito sai pelos olhos para ir passear pelas coisas, visto que não cessa de ajustar a elas a sua vidência”

Para o pensador francês, assim como o é para mim, as imagens não são meras reproduções de um mundo objetivo, mas sim representam traços da relação do artista com o mundo. Além disso, ele diz que “a visão do pintor não é mais um olhar sobre o exterior ou uma relação físico-ótica” (1960, p. 294), como definiram os renascentistas e os gestaltistas. Estes últimos, segundo Gregory (1979, p. 11) “tenderam a afirmar que existiriam imagens dentro do cérebro. Conceberam a percepção em termos de modificações dos campos elétricos no cérebro, copiando esses campos e formas dos objetos percebidos”. Contudo, a arte assim como a ciência evoluíram. É sabido que tanto a visão dos renascentistas, quanto a visão a dos gestaltistas em relação a percepção do mundo, estão em desuso. Não é mais necessário que o artista persiga a semelhança com as coisas do mundo como desejavam os renascentistas. “O olhar não vence a profundidade, contorna-a.” Esclarece Merleau-Ponty (1992, p.203).

Trata-se, portanto, de algo muito mais profundo do que qualquer regra que lhe seja imposta. O artista de hoje procura algo mais, uma irradiação que lhe toque a alma. Em consequência disso, o espectador também será tocado. A respeito desse olhar, sensível, que o artista deve ter, Merleau-Ponty disse o seguinte:

A visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do ser.(...)Neste circuito nenhuma ruptura, é impossível dizer que aqui finda a natureza e começa o homem ou a expressão. É pois o próprio ser mudo que vem a manifestar seu próprio sentido. Já que profundidade, cor, forma, linha, movimento, contorno, fisionomia, são ramos do ser, e que cada um deles pode reproduzir toda a ramagem, em pintura não há “problemas” separados, nem caminhos verdadeiramente opostos, nem “soluções” parciais, nem progresso por acumulação, nem opções sem recuo.” (p. 299/ 300).

Com isso o pensador francês, nos remete à uma reflexão de Bachelard (*apud* Salles 1998), em que diz que o artista é visto como um explorador da existência, pois cores e formas, reais, são absorvidos por ele e transformadas no seu mundo imaginário. Não há regras, para o mundo onírico do artista, portanto. Trata-se de uma animação interna, uma irradiação do visível, que o artista procura sob os nomes de **profundidade**, de **espaço** e de **cor** esclareceu Merleau-Ponty (1960).

Apesar de todos os aspectos apresentados, cabe aqui salientar que apesar de a Arte Fantástica possuir algumas semelhanças com o Surrealismo – o onirismo, por exemplo – não se pode afirmar que compactuavam das mesmas ideias. Breton definiu a pintura surrealista sob duas vias: O automatismo psíquico e o modo *trompe l’oeil* (Margarita, 2007, p. 35).

A primeira, da qual não me identifico, está ligada à abstração; trata-se de provocar a aparição de formas ao acaso e a pintura não serve para representação, mas se transforma no acontecimento do ato pictórico, à medida que se manifesta livre de qualquer racionalização. A segunda, da qual Salvador Dalí mais se afinava, consiste em um modo de representação mais próximo da realidade que permitiria fixar as imagens provenientes de sonhos. A expressão *trompe l’oeil* significa “enganar o olho”. Nesse tipo de pintura portanto, o pintor tenta “enganar” o olho do observador, ou seja, cria ilusões de ótica por meio de truques de perspectiva, luz e sombra. (2007). O resultado é fantástico e muito intrigante. Algo semelhante ao que acontece nas pinturas de Rob Gonsalves, conforme já falei no capítulo anterior.

Em contrapartida, no Realismo Mágico segundo o crítico de arte Mario Schenberg (s/d), há a “necessidade de empregar sistematicamente a fantasia e a imaginação como instrumentos de apreensão da realidade, ao lado da observação e do raciocínio”. Schenberg, ainda leva em conta o fato de que a consciência constitui apenas uma pequena parte da vida mental e que pode haver caminhos de apreensão da realidade através do inconsciente e que é basicamente uma forma de arte participativa. Tal qual acontece em meu processo criativo.

Segundo o crítico (1970, p. 1), o pintor e gravador Mario Gruber é um dos pioneiros internacionais do realismo fantástico e seu maior expoente no Brasil. Gruber tem pontos em comum com a Escola de Viena, onde o Realismo Mágico começou no período pós- guerra, com os realistas dos Estados Unidos e com alguns dos pintores atuais da América Latina.

No entanto, apesar de ser bastante difundido no mundo todo, não só nas artes visuais, mas principalmente, na literatura, onde teve sua gênese na segunda metade do século XX, não se pode afirmar que o Realismo Mágico fora um movimento dentro da história da arte, uma vez que, ao contrário do Surrealismo, não possui manifestos, não tem cunho social-político e, ainda, os pintores trabalham de maneira individual. Apesar disso, ele perdura até os dias atuais, em todas as artes.

Na literatura, Gabriel Garcia Márquez foi o grande expoente do Realismo Mágico. Sobre o seu processo criativo ele disse:

Mi problema más importante era destruir la línea de demarcación que separa lo que parece real de lo que parece fantástico. Porque en el mundo que trataba de evocar, esa barrera no existía. Pero necesitaba un tono inocente, que por su prestigio volviera verosímiles (creíbles) las cosas que menos lo parecían, y que lo hiciera sin perturbar la unidad del relato. También el lenguaje era una dificultad de fondo, pues la verdad no parece verdad simplemente porque lo sea, sino por la forma en que se diga.”

(*apud* Bradley 2000, p. 2).

De acordo com Polencia-Roth (1993, p. 69), estudioso da obra de Gabriel García Márquez, o mágico, para o escritor, pode transformar-se no real com a mesma facilidade com que, este, pode transformar-se em mágico (...). Para Polencia-Roth, portanto, destruir a linha de demarcação entre o fantástico e o real é, uma espécie de técnica mística e mítica ao mesmo tempo. Somando-se à ele, Schenberg afirma que o Realismo Mágico tornou-se uma das tendências mais criativas entre todas as formas de arte latino-americanas (literatura, cinema, artes plásticas...). Atualmente é possível encontrar um grande número de artistas espalhados pelo mundo. Além de Rob Gonsalves, Remedios Varo e Mario Gruber, já citados, há outros artistas dos quais me identifico: David Bowers, Bruno di Maio, Rob Gonsalvez, Michael Parkes, Dominic Rose, Julie Heffernan e Travis Lowie. Somando-se a eles, há também ilustradores, fotógrafos, e estilistas que também são influenciados pelo Realismo Mágico, como por exemplo, Natalie Shaw (fotógrafa e ilustradora digital), Tim Walker (fotógrafo), Alexander McQueen (estilista), Bec Winnel, Jennifer Hearly, Courtney Brims (ilustradoras). Todos influenciam significativamente o meu trabalho, especialmente quando há composição de cenários.

## CAPÍTULO III

### Materialidade

#### 3.1 - Justificativa

A Técnica é o ofício vivo, adaptado...é o ofício transformado, mais verdadeiramente sábio num sentido, mais profundamente intuitivo noutro.

**Charles Lalo**

A incomum opção por três diferentes técnicas: calcogravura (ou gravura em metal), pintura em pastel e construção dos **objetos vestíveis** em tecido, deve-se não só por uma necessidade poética, mas também, por uma necessidade física. Tendo em vista que a dor é limitadora do corpo, quando eu não poderia exercer o laborioso ofício da gravura, por exemplo, encontrava na pintura em pastel outra forma de expressão, que me exigia menos esforço físico. No entanto, quando ambas se apresentavam inviáveis devido às dores, a costura tornava-se complemento das outras. Dessa forma não permitia que minha necessidade de criação ficasse tão limitada quanto o corpo.

Entretanto essa decisão só se tornou factível pelo fato de eu entender que uma materialidade não só dialoga, como complementa a outra. O Pastel e a gravura me acompanharam durante praticamente todo o curso. O primeiro contato que tive com o pastel seco fora antes mesmo de ingressar na Universidade de Brasília, quando decidi comprar uma caixa e treinar para execução do portfólio exigido na prova específica – um dos requisitos para ingressar no curso de Artes Plásticas.

Pelo modo do pastel conheci o trabalho de Edgar Degas – um dos artistas que mais usou essa técnica. Minha paixão pela técnica foi instantânea. Isso resultou no principal trabalho apresentado para prova específica (fig. 37). Desde então o pastel esteve comigo sempre que

possível. Obviamente que ao longo dos anos fui aprimorando a técnica, o desenho e o uso da cor. Entretanto, após frequentar as aulas de calcogravuras ministradas pela professora Cintia Falkenbach, em 2006, senti-me arrebatada pela gravura em metal. Desde então não parei mais de gravar. Sempre que possível frequentava o ateliê de gravura, e quando isso não era possível, fazia todo o processo de gravação em casa, só necessitando ir ao ateliê para executar as impressões

“O desenho e a cor não são mais distintos, pintando desenha-se, mais a cor se harmoniza mais o desenho precisa. (...) Cada toque deve satisfazer uma infinidade de condições” Merleau-Ponty (2004, p. 118). Encontro nas palavras de Merleau-Ponty outra justificativa para usar essas duas linguagens. Uma vez que entendo que não há uma relação de exclusão, e sim, de uma espécie de “simbiose” da qual uma não “vive” sem a outra, ao menos em meu processo. Não tenho dúvida de que meu trabalho não existiria se tivesse de optar por apenas uma delas. Sempre estaria faltando algo. “A forma é determinada não apenas pelas propriedades físicas do material, mas também pelo estilo de representação de uma cultura ou de um artista individual”, segundo Rodolf Arnheim (2005, p. 130).

Encontro nas palavras de Fayga Ostrower (1978, *apud* SALLES, 1998, p. 69), a melhor tradução para o emprego de múltiplas linguagens: “cada materialidade abrange certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como libertadora para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das limitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo ampliá-lo em direções novas. ”

Cada técnica nos apresenta seus limites, e estes devem ser respeitados. Tanto a pintura em pastel quanto a gravura em metal mostraram os seus. Tudo aquilo que se torna inviável de executar em uma, torna-se possível fazê-lo por meio da outra técnica, havendo, assim, a complementariedade recíproca. Kurosawa (1990, p. 252, *apud* SALLES, 1998, p. 69) falou sobre isso: “esse contato com os limites da matéria faz parte do processo de conhecimento da matéria. Cada matéria, assim pede comportamento e disciplina específicos”. Entretanto, “Ciência nenhuma explica o ‘pulsar’ do artista” (...) Como se houvesse na ocupação do pintor uma urgência. Ele aí está, forte ou fraco na vida, porém soberano e incontestável na sua ruminação do mundo(...), (Merleau-Ponty, 1960, p. 277). Talvez isso explique minha ânsia em continuar, ir além dos limites bidimensionais. Dessa forma os bichos do meu repertório plástico, tornam-se lúdicos, “vestíveis”, tridimensionais. A esse respeito falarei adiante.

### **3.2 - O Pó**

A cor é o lugar onde o nosso cérebro e o universo se juntam.

**Cézanne**

No que se refere à técnica da pintura em pastel não houve muitas variações. A não ser durante a fase de Ateliê II, quando experimentei tamanhos de papéis, colorações, texturas e marcas diversas a fim de ver qual se adequava melhor. Com isso conclui que o melhor resultado se dera com a marca de papel *Mi-teintes*, própria para uso em pastel.

Os materiais empregados foram bastões e lápis pastel, de diferentes marcas. O método mais utilizado, a fim de conseguir delicadeza tonal, foi o esfumado, usando os dedos, cotonetes ou esfuminhos. Além da sobreposição de camadas de cores até chegar no tom desejado. Isso me possibilitou, especialmente no caso dos retratos, aproximar-me bem mais de um rosto realista, embora a imagem seja completamente fantástica. Além disso, gosto também de finalizar a imagem com pequenos toques de cor, aqui e ali. Para isso, muitas vezes lanço mão de maquiagens, um experimento que deu certo. Especialmente as sombras para olhos “3D” que possuem grande cintilância e alta pigmentação, prestam-se para isso. Aplico em pequenas áreas, como lábios e olhos dos retratos ou em lugares que pretendo destacar como por exemplo nos bebês da pintura **Janelas da Alma**.

Já no que se refere às cores, costumo usar uma palheta pequena em cada pintura, buscando resolver a imagem com um número de mais ou menos seis cores. Creio que, assim, a pintura torna-se mais harmônica. A explicação para os tons suaves, conforme dito anteriormente, diz respeito ao fato de ir de encontro ao que usualmente se pensaria sobre essas cores, ou seja: são as **Antagonias**.

Outro aspecto a ser apontado diz respeito à pigmentação dos pastéis, pois percebi que a pigmentação desse material variava bastante de acordo com cada marca. Então, para a execução dos últimos trabalhos, adquiri uma caixa de bastões da marca *Reambrandt*, além de lápis pastel da marca *Cretacolor*. Os bastões são usados em grandes áreas e veladuras e os lápis em detalhes ou pequenas áreas. Todavia, é importante que se diga que meu método de trabalho com o pastel, não é linear. Portanto não se trata de desenho, apenas. Uso-o como pintura, procurando explorar tudo que ele possa me oferecer nesse sentido, como por exemplo, veladuras, sobreposição de cores, misturas de cores, esfumado com os dedos, com cotonetes ou esfuminhos buscando sempre dar um acabamento aprimorado, diferenciando-se de um desenho.

Enfim, procuro sempre dar o tratamento de pintura à imagem. E raramente faço desenhos prévios. A imagem é elaborada, refletida e transposta em nível mental. Quando a considero pronta, dou início a pintura, já no papel *Mi-teintes*. Mario Gruber, em entrevista à gravadora Maria do Céu Diel de Oliveira, contou que Ticiano agia de forma semelhante, ou seja, “pintava desenhando. No início da pintura fazia tudo livremente depois ia dando a cor”, diz Gruber.

Outro fator importante, é o fato de que o pastel me proporciona chegar o mais próximo possível de um realismo, no caso dos rostos, principalmente. Não que isso não fosse impossível com outra técnica de pintura, como por exemplo, a pintura à óleo ou a acrílica. Entretanto prefiro o pastel por tratar-se de uma técnica mais “limpa”, versátil, no sentido de proporcionar-me trabalhar em qualquer lugar, o que não ocorre com essas outras técnicas. Mas há detalhes muito minuciosos, delicados e precisos que se tonam inviáveis de fazer-se com pastel. Nesses casos aplico, ao final do trabalho, toques em lápis aquarelável, nanquim ou aquarela líquida aplicados com bico de pena, quando necessário – conforme ocorrera em **Janelas da Alma**.

Nessa pintura excepcionalmente, encontrei alguns problemas técnicos, especialmente na construção do piso considerando que o pastel seco não possibilitou o caráter gráfico e exato que intencionava. Porém, só me dei conta disso, quando trabalhava na obra (fig. 31). A cor ficara esmaecida e com os contornos pouco definidos. Cabe aqui salientar que, naquele momento, ainda intencionava fazer as lajotas se transformarem em pássaros, como na obra de Escher. Os pássaros, nesse caso, simbolizariam o desejo de liberdade – **Antagonia** da dor. Logo abandonei essa ideia e passei a procurar outro animal que se parecesse mais, em sua forma, com o losango das lajotas. .

A solução para a dificuldade, com o material veio com a decisão de usar nanquim (partes pretas) e aquarela líquida – *Aqualine* (partes brancas). Dessa forma alcancei o resultado esperado, e os pássaros transformaram-se em besouros seguindo as simbologias, mas se adequando melhor ao formato das lajotas que favoreceu a ilusão de ótica que intencionava. Além disso, o pastel seco também se mostrou inapropriado para execução da cachoeira. Atribuo esta dificuldade, não só ao pastel, mas também, à cor escura do papel empregado (cinza) pois o pastel branco se mostrou demasiado esfumado e acinzentado, efeito que também não me agradou. Contudo, não hesitei, conforme afirmou o gravador Marco Buti (1996, p. 68) quando disse: “acho que arte é fazer com que a técnica não legisle sobre teu processo de trabalho.”

Intuitivamente, tomei os bastões de pastel oleoso e passei a sobrepor sobre o papel, com gestos fortes, generosas camadas e de modo bem empastado, afim de encontrar o tom branco azulado das espumas de água. Os toques finais, ainda mais brancos, vieram com o uso do Aqualine em pequenas regiões estrategicamente colocados de maneira “escorrida”. “A criação é um movimento que surge na confluência das ações, da tendência e do acaso” (OSTROER, *apud* Salles, 1998). Sem dúvida, pude perceber isso nesta pintura, pois foram muitos os “acazos” e problemas surgidos, mas todos, felizmente, resolvidos.

Um exemplo disso ocorreu quando resolvi usar a caligrafia. Pelas mesmas razões já expostas, o pastel seco não permitiu que a escrita se fizesse “limpa” e delicada, conforme eu

almejava. Por conta disso usei tinta líquida dourada (espécie de Aqualine genérica) aplicada com bico de pena, para fazer a caligrafia e os pequenos símbolos sobre as janelas (*in yang*, gaiolas, estrelas, flor de lótus e arabescos).

Pode-se concluir, portanto que **Janelas da Alma** exigiu um pouco mais de paciência e tempo de amadurecimento, devido a todos esses problemas que se apresentaram ao longo do caminho, impedindo-me de usar apenas o pastel seco em toda a obra, como de costume. Apesar disso, creio que esses fatores enriqueceram não só o meu trabalho quanto a mim como artista. Afinal de contas Marco Buti, acrescenta, ainda que quando o processo mental não está ativo acaba havendo uma submissão à técnica. Tenho certeza que foi devido ao “ativo processo mental”, da qual Buti se refere, e que me fora exigido, nessa obra, para que encontrasse as soluções aos imprevistos, que tive autonomia, não hesitando portanto, em procurar outros meios que melhor se adequassem à estética almejada. Em contrapartida, nos outros trabalhos não encontrei nenhuma dificuldade.

### 3.3 – O Óleo

O começo do traçado instala um certo nível ou modo do linear, uma certa maneira, para a linha, de ser e de se fazer linha, de continuar linha.

**Merleau-Ponty**

Apesar ser possível, na gravura, conseguir-se superfícies, por meio da água tinta, meu principal interesse na calcogravura é a linha: as tramas em diversas direções para compor volume, ora mais, ora menos densas formando os cinzas, os pretos intensos da ponta seca e o branco dramático das luzes. São linguagens impossíveis de se conseguir em pastel. Enquanto o pastel é pintura, superfície, cor.... para mim a gravura é desenho, traço, hachura...Merleau-Ponty a definiu:

Figurativa ou não, a linha, em todo caso, não é mais imitação das coisas nem a coisa. (Como ocorria nos talhos doces descritos por Descartes em *A Dióptrica*). É um certo desequilíbrio disposto na indiferença do papel branco, é um certo furo praticado em si, um certo vazio constituinte. (...)A Linha não é mais como na geometria clássica, o aparecimento de um ser nobre sobre o vazio do fundo; é como as geometrias modernas, restrição, segregação, modulação de uma especialidade prévia.  
(p. 296/ 297)

Portanto linha é desenho, segundo Oliveira (1996), este, mantém uma estreita relação com a gravura enquanto suporte de uma ação gráfica, pautada em técnicas e procedimentos diversos

do ato de desenhar. Esta configuração não só lança os limites da ação, mas também marca a passagem de uma ação mental para o seu correspondente gráfico, deixando, assim, claro não é mera transposição de um desenho mental, mas a possibilidade da gravura enquanto permanência. Possivelmente por isso a gravadora Faiga Ostrower (*apud* Berdinazzo, 1999, p. 30) definiu a arte de gravar como a “música de câmara das artes plásticas”. Apesar disso, ainda é muito esquecida e preterida, em nosso país. Esse foi um dos motivos que me encorajou fazer, dela, objeto de pesquisa. O que para alguns se mostra maçante ou trabalhoso, para mim, é prazeroso e desafiador. Considero a calcogravura um verdadeiro convite à experimentação, uma vez que a sua linguagem é muito peculiar e quase incontrolável, eu diria.

Marco Buti relatou a Oliveira (1996, p. 65) que, apesar de ser extremamente rígido na etapa de concepção das suas imagens, o resultado final é sempre inesperado. Entretanto, o gravador alerta que se essa imagem estiver “vagamente concebida”, possivelmente, ela, ou partes dela, não chegará ao fim do processo, uma vez que perderá seu interesse ao longo do caminho. Quando isso ocorre, essa parte deve ser eliminada. Ele afirma: “Você está sempre querendo se aproximar mais, porém, no momento em que a imagem se realiza, acontece algo mais que fugiu a todas as previsões”. E é exatamente assim que percebo: o trabalho final nunca é o que projetamos, e sim, outro. Na gravura em metal, não é possível controlar, completamente, a imagem, pois há inumeráveis fatores que nos impedem, felizmente. As linhas da água-forte, os pretos da ponta seca, as superfícies “aquareladas” da água-tinta ganham voz própria quando saem do esboço, vão para a chapa e posteriormente para a impressão. Ao percorrer o caminho entre a concepção e a obra pronta, a gravura vai nos instigando à investigação, à persistência, e à aceitação do inesperado, ou do erro, pois muitas vezes esse “erro” acaba por ser o “Q” a mais que faltava à imagem. Isso é encantador! Mas é preciso que se entenda isso, para ser gravador.

Outro ponto importante da gravura é o jogo de luz e sombra, da qual Rembrandt era mestre. Mario Gruber, ao tentar definir a Oliveira (1996, p. 87) o papel do desenho em sua gravura, disse sempre recair na lei objetiva comentada por Cézanne: “tudo o que é visível apoia-se em duas leis, na visão: a lei dos contrastes e a lei das passagens. A lei dos contrastes diz: tudo o que determina um plano é o ângulo de incidência, onde um lado é escuro e o outro é claro”. Ora, isso é o jogo *chiaroscuro* do qual todo gravador deve se preocupar, pois enquanto que na pintura a luz se dá por meio da cor, na gravura a luz é papel, polimento, ausência de negro. No entanto, uma gravura não pode ser apenas luz. O negro, é imprescindível. Assim como os cinzas, sejam eles aquarelados, por meio da água-tinta, ou hachurados, por meio da

água-forte. É justamente por essa verdadeira maestria, necessária a uma boa gravura, que Rembrandt é considerado mestre.

Outra característica que não pode ser esquecida, quando se fala de gravura, é a multiplicidade. No entanto, é importante ressaltar que os objetivos que nos levam a optar por obras múltiplas, nos dias atuais, diferem muito dos objetivos que tinham os primeiros gravadores da história da arte. Atualmente o que nos agrada é a ideia de se ter vários originais. “Magicamente, conserva o sabor do original. A originalidade da arte, na gravura, mantém-se na reprodução” disse Gruber (Oliveira, 1996, p. 97). Em contrapartida os antigos gravadores tinham na gravura um meio de reprodução e de divulgação de pinturas, afrescos ou esculturas de outros artistas razão pela qual a gravura foi considerada, durante muito tempo, como uma “arte menor. Portanto, segundo Buti (2010, p. 1), “o sentido de fazer uma imagem potencialmente múltipla, agora, quando a reprodução e o simulacro se tornam regra, é inteiramente distinto de épocas em que a gravura era única imagem com tais características”.

Conforme disse no início do capítulo, na gravura, diferentemente da pintura, interesse-me pela linha. Mas, de que forma escolho uma ou outra linguagem? Essa questão ocorre de forma bastante automática em meu processo posso dizer que isso, uma vez que, ao criar uma imagem, já a concebo mentalmente, como gravura ou como pintura. Nunca houve uma imagem que fora pensada como gravura e, posteriormente, tenha se tornado pintura, ou vice-versa. Isso também implica na questão das dimensões, pois na pintura em pastel as dimensões são bem maiores, tamanho A3 ou A4, por exemplo, já a gravura mede em torno de 10x10 cm.

Para criação de minhas gravuras, fiz muitas experimentações, enquanto cursei a disciplina de Ateliê II. A primeira diz respeito aos papéis: Experimentei diversos, em várias gramaturas e texturas, inclusive papéis artesanais, e de aquarela, até concluir que o melhor resultado se deu com uso do papel *Hammuller*. A segunda diz respeito ao formato da chapa. Foram cortadas e limadas manualmente em formato oval com o objetivo de compor melhor o conjunto com as pinturas. Com exceção da fig. 19 em que busquei um formato mais ousado. Usei, ainda, diversas técnicas. Tanto as indiretas (água-forte, água-tinta, verniz mole) como as diretas (ponta seca, buril e maneira negra, sendo esta última, inacabada).

Na água-tinta procurei experimentar métodos pouco tradicionais como por exemplo: tinta aquarela em tubo, pasta de nanquim com açúcar e betume, pasta com pó de gelatina e açúcar, além do, tradicional, pó de breu. Fiz também experimentos com sal, grosso e fino, jogados sobre a placa quente. Tudo isso foi executado em uma só chapa, (fig. 16). O resultado de todas essas misturas foi uma superfície muito diferente da conseguida somente com o breu: bastante granulada, irregular e

muito bonita. No entanto, concluí que seria preciso utilizar essas técnicas individualmente, para que o efeito de cada uma ficasse mais evidente. Esse foi o ponto negativo desse experimento. A quarta experiência foi em função da cor: utilizei a técnica francesa denominada *Chine à collé* (fig. 10 e 11) e a impressão em cor (Fig. 11). Entretanto, apesar de considerar o teste válido, agradou-me mais tradicional gravura, em preto e branco. Apesar de admirar as gravuras em cores de Renina Kats e de compreender quando Marco Buti (2002, p. 1) diz que “a gravura não é uma linguagem estagnada: novas possibilidades foram e continuam sendo incorporadas”, talvez seja, este, um ponto a ser desenvolvido futuramente, a fim de conseguir melhores resultados do que os obtidos na experiência.

O último teste foi feito recentemente, na gravura da fig. 19. Pesquisei o verniz mole decalcando pedaços de tecido e de renda sobre a chapa ainda quente, para compor a saia, as cortinas e o tapete. Encontrei belos e surpreendentes efeitos, dos quais pretendo repetir em outros trabalhos. Além disso, aventurei-me no uso do buril, em algumas linhas. Ainda que de maneira inadequada, visto que este é um instrumento que exige extremo virtuosismo, e pratica. Apesar das dificuldades foi uma experiência válida e desafiadora. Entretanto almejo ainda aprender manusear esse instrumento com mais habilidade, visto que, em algumas linhas pôde-se notar a presença de rebarba, prova de que o manejo da ferramenta foi errado. Esse é um problema a ser resolvido. Albrecht Dürer (1471-1528), por exemplo, fora virtuosíssimo com o uso do buril em suas gravuras (fig. 38).

Na arte, enfim, somos permeados constantemente por influências. Encontrei nos expoentes da história da arte, e da calcogravura, as principais inspirações: Rembrandt (1606-1669) e Goya (1746-1828). O primeiro fora mestre na água-forte e no *chiaroscuro*, e, segundo Bertinazzo (2012, p. 47), elevou o processo da água-forte à categoria de “grande arte” com seus pretos inatingíveis, como o fez na obra *Doutor Fausto* (fig. 40). Já Goya fora exímio no processo de água-tinta, conseguindo inúmeras gradações de tons de cinzas, semelhantes à pintura em aquarela, conforme se pode ver na sua série, de 1787, composta por oitenta calcogravuras, *Los Caprichos*. Pode-se visualizar o capricho número 10, *El Amor e la Muerte* na fig. 41.

Entre os brasileiros que admiro estão Mario Gruber, Evandro Carlos Jardim, Marcelo Grasmamm e o pioneiro, Carlos Oswald.

### 3.4 – O Pano

Quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro de meu eu? Dentro de

minha barriga mora um pássaro, dentro de meu peito, um leão. Este passeia pra lá e pra cá incessantemente. A Ave grasna, esperneia e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como mortalha, mas já é o começo do outro pássaro que nasce imediatamente após a morte. Nem chega a haver intervalo. É o festim da vida e da morte entrelaçadas.

**Lygia Clark**

Em sua carta à Mario Pedrosa, no trecho acima, Lygia Clark afirma que o corpo é bicho. Ao que a psicanalista Suely Rolnik (1996) conclui que a arte, é assim, uma reserva ecológica onde residem muitas espécies invisíveis, povoando o nosso corpo-bicho, em sua generosa via germinativa, sendo assim manancial de coragem de enfrentamento. Fato que concordo. Daí a ideia de transpor os meus bichos, da dimensionalidade, para a tridimensionalidade. Minha intenção ao criá-los era que fossem apenas a encarnação da minha transmutação que se operou em um nível subjetivo em meu processo. Isso ocorreu no decorrer deste trabalho escrito, uma vez que já havia confeccionado esse tipo de objeto/adereço, anteriormente para peças de teatro (fig. 42). Inspirada na série **Objetos Relacionais de** Lygia, minha intenção é que, estes objetos, dependam, da experimentação do expectador para tornarem-se legítimos. Dessa forma, as pessoas estariam experimentando, ainda que forma lúdica, minha experiência com meu corpo-bicho. Portanto a ideia seria ampliar a subjetividade do receptor para que este pudesse encontrar o meu corpo-bicho. A obra se completaria em sua total materialidade quando estivesse em seu *locus*: nas cabeças do receptor

Em princípio essa ideia era apenas uma investigação. Mero exercício para a disciplina de Maquiagem no Departamento de Artes Cênicas, em que elaborei um adereço de cabeça objetivando compor um figurino para apresentar o trabalho final: uma caracterização composta de maquiagem e prótese em látex para a face, cuja a técnica empregada foi a modelagem em plastilina (fig. 43A e 43B). Esse trabalho foi feito conjuntamente com a pintura da fig. 21, em que aparecem os cogumelos e fungos, daí a prótese também ser concebida com a forma de cogumelos. Quando na apresentação do referido trabalho (fig. 44) surgira o germe da ideia atual: Criar adereços que dialogassem com as pinturas e gravuras.

O estudo continuou este ano ao iniciar a disciplina de Estudos Dirigidos em Jóias (EDD) em que a professora sugeriu criar um adereço usando apenas sucatas e materiais alternativos. Possivelmente pelo meu envolvimento com essa pesquisa e também pela experiência anterior, não tive dúvidas sobre qual objeto seria: um *casquete*<sup>1</sup> ou *fascinator* que contivesse algum dos signos usados nas pinturas e gravuras (os bichos).

---

<sup>1</sup> Casquete ou *fascinator*: Acessório de cabeça que surgiu por volta dos anos 40. Trata-se de um pequeno chapéu adornado de pedrarias, plumas etc.. Preso por grampos ou por tiaras (neste caso recebem o nome de *fascinators*).

Vale lembrar que o hábito de usar chapéus surgiu na Idade Média, quando as mulheres eram obrigadas, por questões religiosas, a usar esquisitos adornos de cabeça, cujos formatos variavam. Poderiam ter a aparência de um turbante, de um vaso de plantas, de uma chaminé ou de uma borboleta (BINSFELD, 2011, p. 15). Com o passar do tempo esse acessório foi se transformando. No início do século XVII tornam-se gigantes e extremamente adornados, de acordo com a moda lançada na França (LEVENTON, 2009, p. 170).

Contudo após a Segunda Guerra Mundial, a matéria prima para os vestuários torna-se escassa, especialmente nos Estados Unidos e na Inglaterra (BINSFELD, 2011, p. 31). Isso acarretou uma série de mudanças drásticas nos vestuários, inclusive nos acessórios, como por exemplo, os chapéus. Os modelos volumosos tiveram o tamanho muito reduzido e passaram a ser confeccionados com feltro ao invés de tecidos nobres. Além disso, a modelagem também mudou: Passaram a ter aspecto semelhantes aos usados pelos militares. Surge então o modelo casquete.

O ofício de chapelaria é, portanto muito antigo. Sabe-se que as primeiras chapelarias surgiram por volta do século XVIII. Apesar do hábito de usar chapéus ter caído em desuso, na maior parte das culturas, no Reino Unido, no entanto, este hábito parece ter sido mantido, especialmente pela realeza. A princesa Kate Middleton (fig. 45) frequentemente aparece usando um desses adereços e seu chapeleiro preferido é Philip Treacy. Seus chapéus – verdadeiras esculturas – são a minha principal inspiração (fig. 46). No entanto, há outros grandes nomes na chapelaria mundial, como Bety Morgan e Isabelle Glow, entre outros. Contudo, a primeira estilista de chapéus desse gênero, possivelmente, tenha sido a surrealista e amiga de Slavador Dalí, Elsa Schiaparelli. Ela criou um inusitado chapéu, cujo adorno era um sapato (fig. 47) e que na época foi um escândalo.

Inspirada em Philip Treacy aventurei-me na arte da chapelaria – ainda que de forma muito rudimentar. O resultado dessa primeira tentativa agradou-me muito (fig. 48). Passei, então, a confeccionar outros, elaborando-os cada vez mais, aplicando novas técnicas e buscando materiais diferentes. Alguns de meus casquetes parecem ter saído da pintura, de fato, como nas fig. 49, 50 e 51. E esta foi, de fato, a intenção inicial. Entretanto, enquanto costurava novos modelos, outros bichos foram surgindo, como por exemplo o Louva-a-deus, a mariposa, a libélula e o besouro (fig. 54, 55, 56 e 57) respectivamente.

Para confecção destes adereços, ou **esculturas vestíveis** como os chamo, utilizei: linha, agulha, cola (quente, permanente para artesanato e *Superboder*), capas plásticas de apostilas (para fazer a base), pedaços de manta de polietileno (usada para instalação de pisos flutuantes) para fazer

enchimento, restos de tecido, feltro ou material para encapar sofá (semelhante a um veludo) (fig. 52). Como procedi? Primeiramente fiz várias bases enquanto pesquisava os materiais que usaria para dar forma aos bichos que iriam adornar o casquete. Descobri, então, uma técnica muito utilizada no artesanato para fazer flores de meia de seda. (fig. 53). Trata-se de uma técnica muito simples: fazem-se vários arcos, que serão as pétalas da flor, utilizando um arame de alumínio muito maleável (que pode ser colorido). A seguir encapa-se esse arco com a meia de seda (similar a uma meia calça), enrola-se com um fio para amarrar e corta-se a sobra de meia. Ao final, juntam-se todos esses arcos encapados, para compor a flor.

Decidi, então, experimentar essa técnica, porém de forma mais elaborada, ou seja, utilizei o arame de alumínio, para modelar os bichos, utilizando os conhecimentos de escultura. Depois de modelado o esqueleto do inseto, optava por usar a meia de seda ou outro material, como por exemplo o papel celofane. O resultado dessa experiência pode ser visto nas fig.54, 55 e 56. Depois de pronta, esta escultura em arame é colada e/ou costurada à base, feita anteriormente. Daí, parte-se para o acabamento, bordando e colando contas, e/ou outros materiais, como pedaços recortados de garrafa pet – utilizados para fazer folhas transparentes – galhos de árvores do cerrado, e tudo que a criatividade permitisse nessa hora. O casquete louva-a- deus na fig. 54, é um exemplo disso.

Além de Lígia Clark e de Philip Treacy, tive outras influências para a criação desses objetos: a brasileira contemporânea Nazareth Pacheco e a francesa Louise Borgeoix. A obra de Nazareth Pacheco é bela e impressionante. A artista como base para confecção de seus objetos lâminas, contas e acrílico, o que dá um aspecto muito plástico aos objetos, quando vistos de longe, porém muito impactante, quando vistos de perto. Possivelmente o impacto ocorra, devido à forte carga emocional inserida na obra, uma vez que possui caráter autobiográfico, e está calcado em traumáticas e sucessivas experiências da artista com o seu corpo, desde o seu nascimento. Alguns exemplos estão nas figs. 58A e 58B. Entretanto, buscava em minhas **esculturas vestíveis** um caráter menos chocante, pelas razões explicitadas no primeiro parágrafo deste capítulo. Afinal, é importante que o espectador sintam-se convidados a experimentar os adereços.

Em contrapartida, o trabalho da francesa Louise Borgeoix causou-me maior empatia, para o fim que me propunha, especialmente pelo fato da artista descaracterizar a dor em suas obras, apesar desta afirmar que suas dores sempre estiveram presentes em seus trabalhos: “minha infância jamais perdeu a sua magia, o seu encanto, o seu mistério, o seu drama. Tudo o que produziu inspira-se nos meus primeiros anos de vida” (*apud* Pereira, 2009, p. 34). Portanto, Borgeois também possui um caráter autobiográfico, contudo sua abordagem é diferente de Nazareth Pacheco.

A obra *Maman*, de Bourgeois, presente no Museu de Arte, em São Paulo, chama a atenção pela sua grandiosidade. Trata-se de uma escultura em bronze que figura uma aranha que carrega seus ovos suspensos abdome (Fig.59A e 59 B). Em suas anotações, Louise escreveu algumas palavras sobre sua mãe, que nos sugere ser esta escultura uma homenagem ou uma crítica, velada a ela. Louise foi criada em uma família desestruturada, o que a fez sofrer inúmeras violências. Sobre suas dores ela diz:

Não se pode negar a existência das dores. Não proponho remédios ou desculpas. Simplesmente quero olhar para elas e falar sobre elas. Sei que não posso fazer nada para eliminá-las ou suprimi-las. Apesar disso eu não sou capaz de fazê-las desaparecer; elas estão aí para sempre (...) O tema da dor é meu campo de trabalho. Dar significado e forma à frustração e ao sofrimento. O que acontece com meu corpo tem de receber uma forma abstrata e formal. Então pode-se dizer que a dor é o preço pago pela libertação do formalismo.”  
(*Apud* Pereira, 2009, p.35)

Creio que se torna notório minha identificação com Bourgeois, uma vez que, como ela, eu também travo uma militância interior que se contrapõe ao mundo exterior. Seu trabalho também trata de reminiscências e de emoções dicotômicas do cotidiano. Além disso, é possível perceber em sua obra sensações viscerais e explícitas de medo, dor, perda, amor, ódio, ternura, ciúme, culpa, proteção, agressão, sedução, traição, força ou vulnerabilidade. Portanto, Louise Bourgeois, assim como eu, parte do particular para o geral, deixando clara sua visão de mundo. Sobre essa ótica, creio que meu trabalho se identifica mais com o de Louise do que com o de Nazareth.

Todavia, para a criação dos objetos – ao contrário de Louise –, almejava objetos pequenos, dos quais as pessoas pudessem manipular, vestir, interagir. Além disso, a materialidade que dispunha para isso era a têxtil (retalhos de tecidos, agulhas, contas e algumas sucatas). Passei então a buscar referências artísticas nessa materialidade.

Encontrei muita afinidade com os bonecos lúdicos da argentina Valéria Dalmon. Entretanto por se tratar de uma artista jovem, ainda em início de carreira, há pouca, ou quase nenhuma bibliografia a seu respeito. O que existe são suas próprias páginas na internet e algumas reportagens de jornais locais. Entretanto, sabe-se que ela é um artista visual muito ligada ao teatro e ao cinema, que produz esculturas têxteis manualmente, de tamanhos variados: objetos, bonecos, trajes, máscaras, cabeças, fantoches. Isso tudo que faz parte de um universo onírico, assim como os meus bichos. Veja alguns de seus trabalhos nas figs. 60, 61, 62 e 63.

Enfim, o objetivo das **esculturas vestíveis** é incitar o receptor à coragem de expor-se ao “grasnar do bicho”, como nos propõem Lygia em sua carta a Mário Pedrosa. Assim, o artista assume o papel de propositor desse enfrentamento, convidando o espectador a experimentar suas

sensações e sentimentos. O espectador deixa, assim, de ser apenas observador para tornar-se co-autor da obra.

## O ESPELHO

O espelho aparece porque sou vidente-visível, por que há uma reflexividade do sensível; ele traduz e reduplica. Graças a ele, meu exterior se completa, tudo que tenho de mais secreto passa a esse rosto, esse ser plano e fechado que meu reflexo na água já me fazia suspeitar [...] O fantasma do espelho arrasta para fora minha carne e no mesmo passo, todo o invisível de meu corpo pode investir os outros como minha substância se transfere para eles: O homem é espelho do homem. O espelho é o instrumento de uma universal magia que transforma coisas em espetáculos, espetáculos em coisas, eu no outro em mim [...] Onde colocar, no mundo do intelecto, essas operações ocultas, os filtros e os ídolos que elas preparam? [...] Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível a pintura baralha todas as nossas categorias ao desdobrar seu universo onírico de essências carnis, de semelhanças eficazes, de mudas significações [...] Poder-se-ia procurar os próprios quadros uma filosofia figurada da visão [...]

Faço minhas as palavras de Santo Agostinho (*apud* Chauí, 1989, p.59) a fim de retomar todo o meu processo. Assim, volto-me ao início dessa pesquisa e vejo-me diante do espelho. Quando mergulhei em mim mesma, num longo processo de autoconhecimento e de amadurecimento dos conhecimentos adquiridos ao longo do curso, debati-me por muito tempo até

encontrar o tema, quando bastava olhar com atenção o meu reflexo no espelho. Foi preciso aceitar minhas limitações, vencer o medo, mostrar-me por inteiro “em essência e existência” eis aí o maior desafio. Foi preciso “transformar coisas em espetáculo”, dor em arte,

Criar um trabalho plástico e consistente, da qual fosse capaz de arrebatá-me, por inteiro, que fosse capaz de falar por mim e, ainda, que contivesse minhas experiências. Mas como fazer isso de forma a criar ressonância no público? A linguagem, a fantasia, os signos...como diz Santo Agostinho, “(...) a pintura baralha todas as nossas categorias ao desdobrar seu universo onírico de essências carnavais, de semelhanças eficazes, de mudas significações...”

Depois veio a materialidade e, com ela, o dilema. Por que teria que escolher apenas uma matéria quando minhas necessidades apontavam para caminhos pouco convencionais? Três técnicas ou três materialidades, tão diferentes. Qual a razão disso? Simplesmente pelo fato de que o pó, o óleo e o pano se fundem. Não há três técnicas desconexas, mas sim uma obra interdisciplinar, porém ainda assim, UNA. Como bem disse Marco Buti (*apud* Oliveira, 1996, p.68), “arte é fazer com que a técnica não legisle sobre o seu processo de trabalho”. E não legislou, pois não hesitei em buscar diálogo com outras matérias quando foi necessário, e isso foi muito positivo. Entretanto, bem mais trabalhoso. Mas quem disse que fazer arte é tarefa fácil?

Quando o corpo permitia o árduo ofício da gravura, munia-me de energia e ia ao ateliê. Já quando os dias pareciam pesar sobre os ossos e músculos, sentava-me à mesa com meus pastéis e, nas cores, encontrava alívio às dores e às inquietações. Mas, quando nada disso era possível, recostava-me à cama, com minha caixinha de costura e, entre um gole de chá ou de chimarrão (dependendo da ocasião), uma bolsa de água quente às costas e, um pouco de analgésico ia costurando, pespontando, cortando, bordando, colando... meus bichos. Costurar meus bichos era repouso-trabalho-terapia.

Enfim, quando tudo parecia estar construído e pensei ter chegado ao fim, foi preciso continuar, uma vez que me dei conta de que o tema, a linguagem, os signos, a materialidade, enfim, tudo o que compunha minha obra, já não importavam mais, uma vez que “a obra é arte enquanto não for revelada” como fala Mario Gruber. Não se faz arte para si mesmo, portanto. A obra de arte é para ser digerida, devorada por seu público: é aí, que reside a magia de fazer artístico.

Por isso, termino este trabalho com a certeza de que todas as minhas reflexões acerca da criação de um repertório plástico que significasse a dor, acerca das sensações por ela vivenciadas, ou as **Antagonias** do cotidiano, são meras alegorias. Pois o olhar do espectador é capaz de captar o impensado, e a obra necessita disso para se completar, conforme assevera Duchamp, (*apud* Salles,

1998, p. 47): “o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando suas qualidades intrínsecas, e desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”.

Além disso, concluí que é importante refletir sobre o processo de trabalho; contudo racionalizar demais, buscando respaldar-se em teorias para controlar todo o processo, travou-me a criação, causando-me tremenda angústia e ansiedade, conduzindo-me a dias e dias de completo vazio. Um vazio, adverso, repleto de teorias e imagens flutuantes, mas nenhuma era capaz de se fixar e transcrever os meus sentimentos! Quanto mais refletia, menos me encontrava.

Ao contrário, quando fui capaz de entregar-me ao processo e à sinestesia que ele me proporcionava; quando, simplesmente, dei vazão às minhas sensações, sem buscar excessivo controle, as conexões se fizeram, automaticamente, e as imagens surgiram. Dessa forma, fui antes de tudo, aprendiz de meu próprio processo. Não só do processo artístico, mas, também, do intelectual e o do psicológico. Fazer arte, para mim, é estar calcado no tripé artístico, intelectual e psicológico.

Enfim, neste momento em que me vejo prestes a concluir esta pesquisa, em que devo escrever algumas linhas conclusivas, dou-me conta de que o círculo ainda não se fechou. Ainda vislumbro horizontes a frente, e a vontade de seguir adiante me faz pensar na frase de Merleau-Ponty (1960, p.277), “(...) Como se houvesse na ocupação do pintor uma urgência. Ele aí está, forte ou fraco na vida, porém soberano e incontestável na sua ruminação do mundo (...)”. Ruminar o mundo, com urgência, independentemente dos acontecimentos da vida. Essa é a sina de todo artista, e, creio eu, a minha.

## REFERÊNCIAS

ARNHEIN, R. **Arte e Percepção Visual**. Uma Psicologia Criadora. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 2005.

ANDRIOLO, A. **A pintura é um Traço da Nova Relação Histórica com o Mundo**. Revista Poiésis, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Niterói: PPGCA/PROPP, n. 17, Jul. 2011. Disponível em: <<http://www.poesis.uff.br/>>.

ASSUNÇÃO, F. **Autobiografia de Frida Kahlo: a imagem como relato pessoal – Os autorretratos e a negociação da identidade do artista**. Artigo. 2012. Artigo apresentado no V Seminário de Pesquisa (UFG, PUC-GO, UnB) Disponível em: <[pos.historia.ufg.br](http://pos.historia.ufg.br)> Acesso em: 23.mar.2014.

BACHELARD, G. A poética do devaneio. In: SALLES, C. A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1998.

BARAVELLI, L. P. Sobre os meus cadernos de nota. In: SALLES, C. A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1998.

BERDINAZZO, S. M. F. **Ex libris: pequeno objeto do desejo**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

BRADLEY, P.T. **Habsburg Peru: Images, Imagination and Memory**. Liverpool: Liverpool University Press, 2000. Disponível em: <[http://books.google.com.br/books?id=ucquXDjh\\_8UC&pg=PR7&lpg=PR7&dq](http://books.google.com.br/books?id=ucquXDjh_8UC&pg=PR7&lpg=PR7&dq)>. Acesso em 1.mai.2014.

BRADLEY, F. **Surrealismo: Movimentos da Arte Moderna**. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

BINSFELD, L.I. **História da Moda e da Indumentária**. Apostila, Universidade de Brasília, 2011.

BUTI, M; LETYCIA, A. **Gravura em Metal**. São Paulo: Edusp, 2002.

CHIPP, H. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CHAUI, M. Janela da Alma, Espelho do Mundo. In: NOVAES, A. (org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CLARK, L. **Carta a Mário Pedrosa**, 1967; In: ROLNIK, S. (Org.). Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. São Paulo, 1996. Disponível em: <<http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf>>. Acesso em: 2.abr.2014.

COSTA, A. A importância do conceito de Corpo e a Linguagem no pensamento de Merleau-Ponty. **Mundo Filosófico: Portal do Conhecimento**. 2009. Disponível em :<[http://www.mundofilosofico.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=163:a-importancia-do-conceito-de-corpo-e-a-linguagem-no-pensamento-de-merleau-ponty&catid=3:filosofia&Itemid=2](http://www.mundofilosofico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=163:a-importancia-do-conceito-de-corpo-e-a-linguagem-no-pensamento-de-merleau-ponty&catid=3:filosofia&Itemid=2)>. Acesso em 23.mai.2014.

DEBROISE, O. Frida Kahlo, en la Vida Herida. In: Parga, A. V. (org.). **Frida Kahlo**. Madri: Salas Pablo Ruiz, 1985.

DESCARTES, R. **A Dióptica**. Disponível em: <<http://science.larouchepac.com/fermat/Descartes -- Dioptrique.pdf>>. Acesso em 18.mai.2014.

DUCHAMP, M. O Ato Criador. In: BATTCKOCK, G. (Org.). **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DURAND, G. A imaginação simbólica. In: SANT'ANNA, A. C. V.; PATRÃO, R. A. **Mitologia e identidade artística: um estudo da presença de mitemas heroicos no discurso de Paulo Pasta e da crítica contemporânea**. Ceart/Udesc: s/d. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume2/numero2/plasticas/Vargas%20-%20Renata.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/plasticas/Vargas%20-%20Renata.pdf)>. Acesso em 28.jan.2013.

ELGAR, F. **Cézanne: Coleção Grandes Artistas**. Lisboa: Verbo, 1987.

- FLEMING, M. Dor sem nome: pensar o sofrimento. **Revista Brasileira de Psicanálise**. Porto: Afrontamento, v. 42, n. 2, p.173, 2008. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rbp/v42n2/v42n2a16.pdf>>. Acesso em 8.abr.2014.
- FOUCAULT, M. A escrita de si. In: O que é um autor? Lisboa: Passagens.1992. p. 120-140. Disponível em: <[filoesco.unb.br/foucault](http://filoesco.unb.br/foucault)> Acesso em :31/03/2014
- FRAYZE-PEREIRA, J.A. Arte contemporânea, crítica de arte e psicanálise: Louise Bourgeois, um desafio interdisciplinar. **Ciência e Cultura** (São Paulo), v. 61, n. 2, p. 34-36, 2009.
- GULLAR, F. **A Argumentação Contra a Morte da Arte**. Rio de Janeiro, Revan: 1993.
- GREGORY, R. L. **O Olho e o Cérebro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- HERRERA, H. **Frida**: a biografia. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/203869827/HERRERA-H-Frida-A-Biografia>>. Acesso em 1.abr.2014.
- KAHLO, F. **El diario de Frida Kahlo**: un íntimo autorretrato. Ciudad del México: La Vaca Independiente, 2008.
- KAPLAN, J. **Viajes inesperadas: el arte y la vida de Remedios Varo**. Ciudad de Mexico: Era, 1998. Disponível em: <[http://books.google.es/books/about/Viajes\\_inesperados.html?id=Td6aCOrk7EkC](http://books.google.es/books/about/Viajes_inesperados.html?id=Td6aCOrk7EkC)>. Acesso em 1.abr.2014.
- KUROSAWA, A. Relato autobiográfico. In: SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1998.
- LEVENTON, M. **História Ilustrada do Vestuário**. São Paulo: Publifolha, 2009.
- MARGARITA, P.R. **Dalí**: Coleção Gênios da Arte. Barueri: Girassol Brasil, 2007.
- MAEDA, A.M.C.; FERNANDES, M.I.G.; FELDMAN, D. Compreendendo a “dor psíquica” dos portadores de fibromialgia. **Revista Brasileira de Medicina**. Disponível em <[http://www.moreirajr.com.br/revistas.asp?fase=r003&id\\_materia=3242](http://www.moreirajr.com.br/revistas.asp?fase=r003&id_materia=3242)>. Acesso em 20.mai.2014.
- MAYAYO, P. **Frida Kahl: Contra el Mito**. Madri: Cátedra, 2008.
- METZLER, F. O que justifica a sua escolha pela pintura tradicional ?. In: COSTA, M. L. (Cur.). **Pintura reprojeta**. Brasília: Tribunal de Contas da União, 2011.
- MIRÓ, J. A cor dos meus sonhos. In: SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1998.
- MIRAUX, J. P. **La autobiografía: Las Escrituras del Yo**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005.
- NÓBREGA, T. P. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia** (Natal), v. 13, n. 2, p. 141-148, 2008.

OLIVEIRA, M. C. D. **A gravura e o processo de criação da imagem**: um olhar no espelho. 182 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1996.

OSTROWER, F. Criatividade e processos de criação. In: SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1998.

PASTORE, J. A. D. **Apresentação**: A Arte do Inconsciente. **Ciência e Cultura** (São Paulo), v. 61, n. 2, p. 20-24, 2009.

PANOFSKI, E. **La Perspectiva como Forma Simbólica**. 2. ed. Barcelona: Editorial Tusquets, 2003.

PONTY- MERLEAU, M. **O Olho e o Espírito**: Coleção os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984 (Originalmente publicado em 1960).

PONTY-MERLEAU, M. **A Linguagem indireta e as vozes do silêncio**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PONTY-MERLEAU, M. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

PONTY-MERLEAU, M. **A dúvida de Cézanne**. In: O Olho e o Espírito. Cosac & Naify, São Paulo, 2004.

PONTY-MERLEAU, M. **A Fenomenologia da Percepção**. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

POLENCIA-ROTH, M. **Gabriel García Márquez, la línea, el círculo y las metamorfoses del mito**. Madri: Gredos, 1983.

RILKE, J. M. Cartas a um jovem poeta. In: SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1998.

RHYNE, J. **Arte e Gestalt**: padrões que convergem. São Paulo, Summus, 2000.

ROLNIK, S. Lygia Clark e o Híbrido arte/clínica. Percurso. **Revista de Psicanálise**, v. 8, n. 16, p. 43-48, 1996.

SAANTAELLA, L. **O que é Semiótica**: Coleção Primeiros Passos. Brasília: Brasiliense, 2003.

SALLES, A. C., **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1998.

SCHENBERG, M. **Realismo Mágico, Realismo Fantástico e Surrealismo**. Disponível em: <[http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/index.php?option=com\\_content&view=article&id=73:2010-02-24-16-27-35&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15](http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=73:2010-02-24-16-27-35&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15)>. Acesso em 4.fev.2014.

\_\_\_\_\_. **Um Novo Realismo**. Disponível em:

< [http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/index.php?option=com\\_content&view=article&id=74:2010-02-24-16-38-58&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15](http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=74:2010-02-24-16-38-58&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15)>. Acesso em 19.mai.2014.

\_\_\_\_\_. **Mario Gruber, Um Realista Fantástico Brasileiro.** Disponível em :  
<[http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/index.php?option=com\\_content&view=article&id=91:mario-gruber-um-realista-fantastico-brasileiro&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15](http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=91:mario-gruber-um-realista-fantastico-brasileiro&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15)>. Acesso em 23.mai.2014.

SUASSUNA, A. **Iniciação à estética.** Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1975.

STEINBERG, L. A Arte Contemporânea e a Situação do seu Público. In: BATTCOCK, G. (Org.). **A Nova Arte.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

TVARDOVKAS, S.L. **Feminismos e configurações da intimidade.** Disponível em:  
<<http://www.tanianavarrosain.com.br/labrys/labrys17/arte/luana.htm>>. Acesso em: 4.abr.2014.

TORODOV, T. **Introducion à la Littérature fantastique.** Paris, Seuil.1970

VYGOTSKY, L. I. Pensamento e linguagem. In: SALLES, C. A. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1998.

### **Outras Referências:**

**FRIDA.** Filme. Direção: Julie Taymor. Estados Unidos, Canadá e México, ano: 2003.

**POUCAS CINZAS – SALVADOR DALÍ.** Direção: Paul Morrison. Reino Unido/Espanha, ano:2008.

**Catálogo da exposição *Impressões Originais: A gravura desde o século XV.*** Rio de Janeiro. Centro Cultural do Banco do Brasil. 2007

CAMA, V.R. **REMEDIOS VARO. Catálogo Razonado, quarta edición. Editora Era.2008.**

## **FIGURAS**

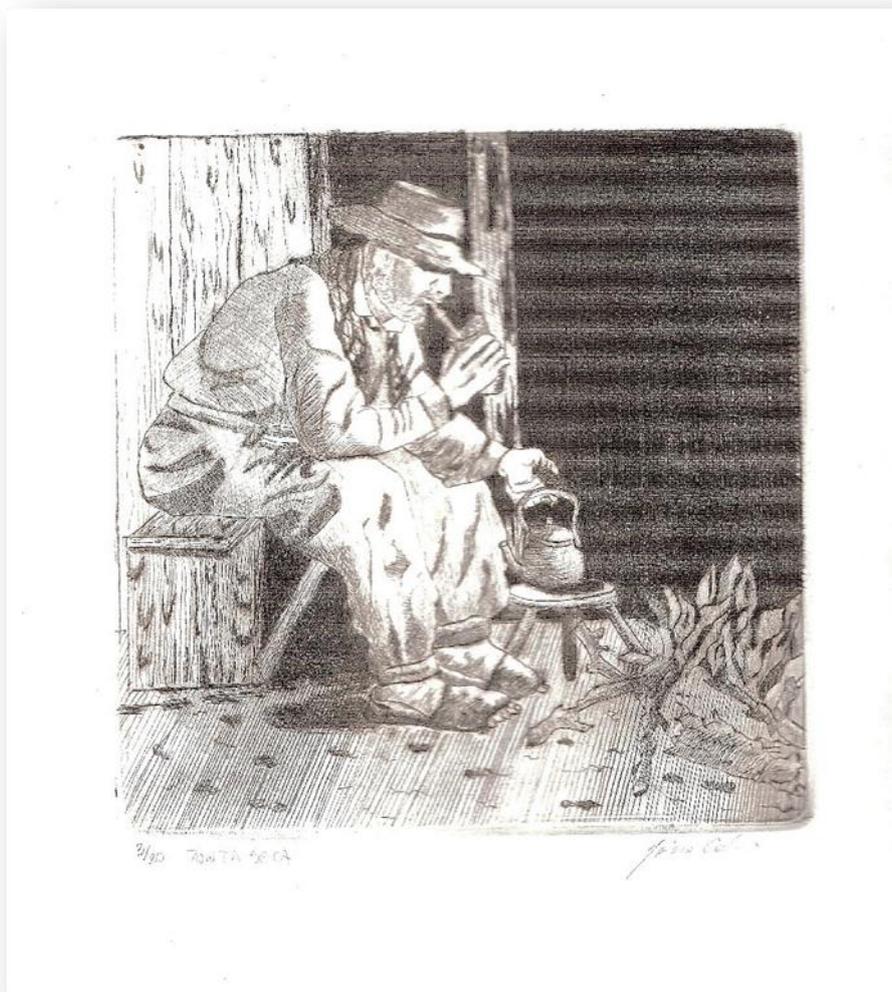


Fig.1

**Gaúcho velho mateando.**  
Gravra em metal. Ponta seca.  
15x15 cm. 2008



Fig.2

**Bailarina em Cena.**  
Água-forte, água-tinta e ponta  
seca.  
15x15cm. 2008



Fig.3

**Criatura Enraizada.**  
Grafite e nanquim sobre  
papel.  
22x12,5 cm.2011.

**Nas margens lê-  
se:**

*Sou criatura  
enraizada  
Em minha dor  
itinerante  
Mas no alto da  
cabeça,  
Um monte de  
ideias crepitantes*

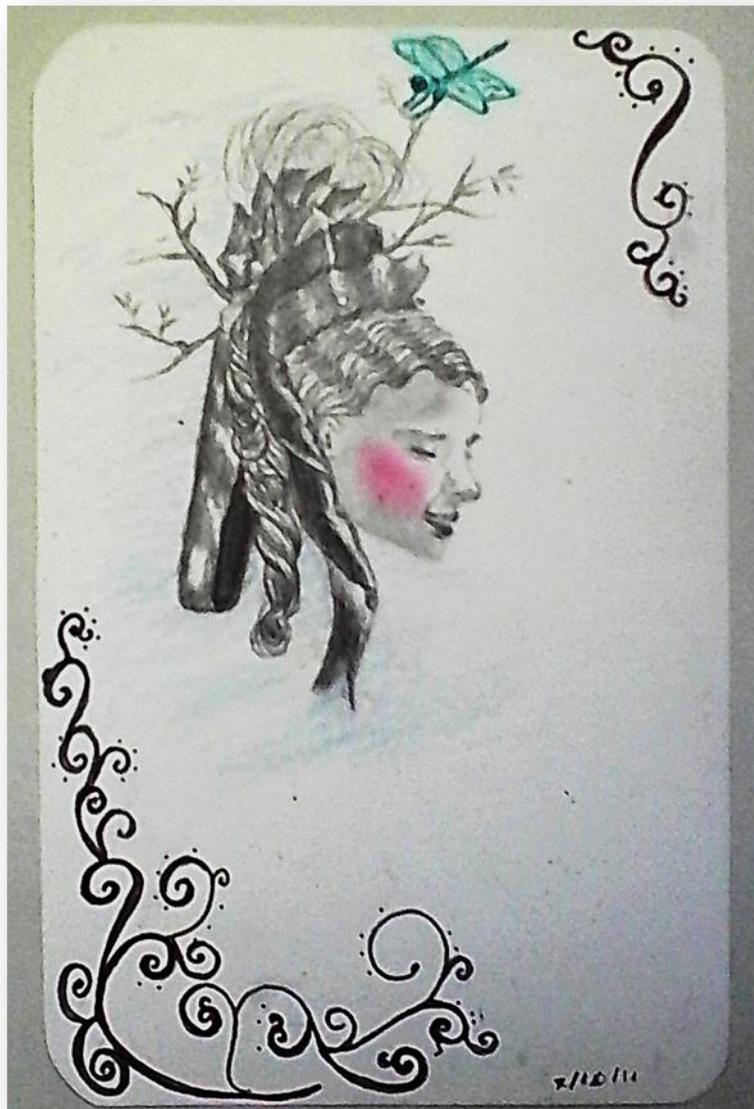


Fig. 4

Sem título.  
Grafite sobre papel.  
22x12,5cm. 2011



**Nas margens lê-se:**

*Se perpassas um galho  
seco e espinhoso  
Por entre meu ventre  
Fazendo-o sangrar  
Até secar por  
completo,  
Não será a mim que  
atingirá.  
E sim a todos os  
sonhos que gero dentro  
dele.*

Fig.5

Sem título.  
Grafite e lápis de cor sobre papel.  
22x12,5. 2011



Fig.6

Sem título.  
Óleo sobre tela.  
40x40cm.2012



Fig.7

Coluna Partida. Frida Kahlo  
Óleo sobre tela.  
40x30,7 cm. 1944  
Local: Cidade do México coleção  
Dolores Olmedo



Fig.8

Sem título.  
Grafite e nanquim sobre papel.  
22x12,5 cm. 2011



Fig.9

Antagonia X.  
Gravura em metal. Água-forte,  
água-tinta e ponta seca.  
9x9 cm.2012



Fig.10

Sem título.  
Gravura em metal. *Chine a collé*,  
Água-forte, ponta seca e buril.  
10x6,5 cm

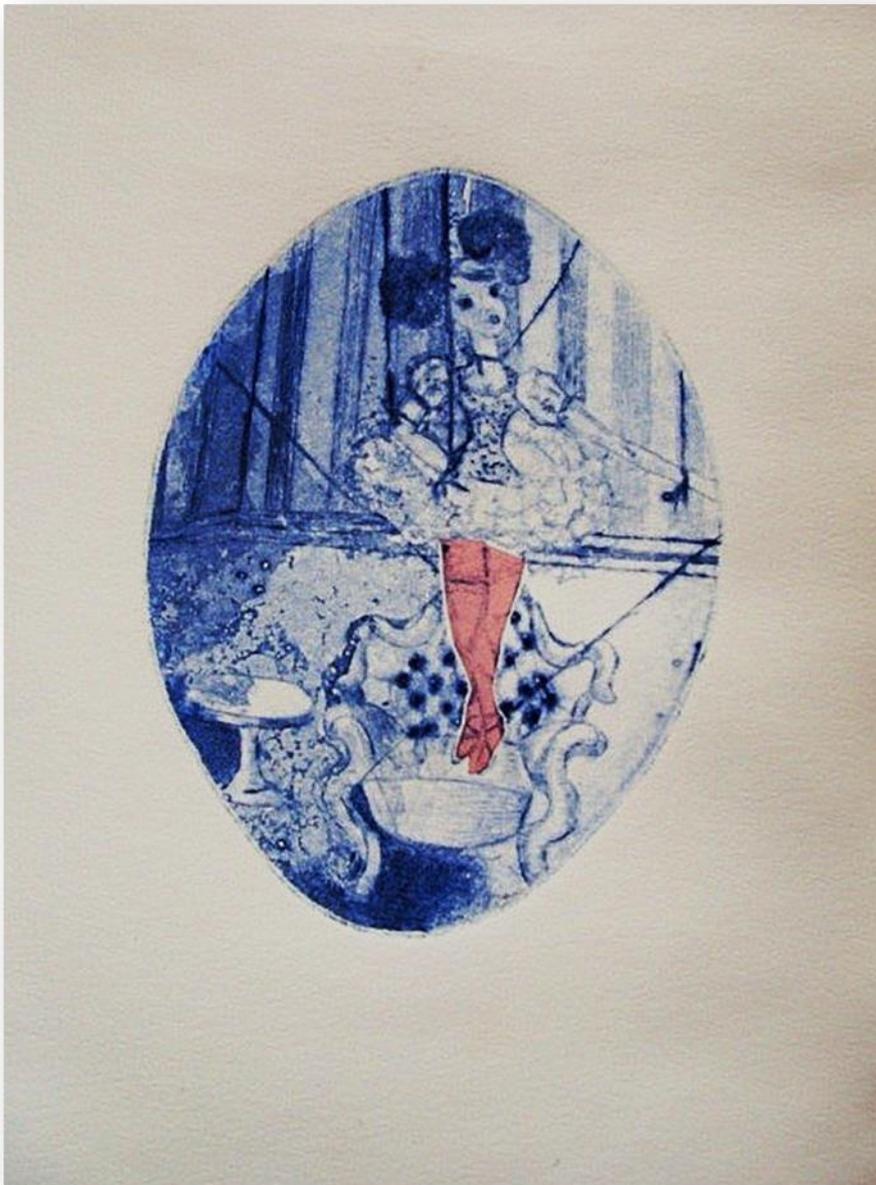


Fig. 11

Sem título.  
Gravura em metal. *Chine a collé*,  
Água-forte, ponta seca e buril.  
10x6,5 cm



Fig.12

Sem Título  
Pastel seco sobre papel Mi-Teintes.  
29,5x21cm. 2012



Fig. 13

**Antagonia I.**  
Pastel seco sobre papel Mi-Teintes.  
36,5 x 25,5 cm.2012



Fig.14

**Antagonia II**  
Pastel seco sobre papel Mi-Teintes.  
68,5x20,5cm. 2012



Fig.15

**Antagonia VIII.**

Pintura em Pastel seco sobre papel para aquarela Fabriano 50% cotton.

36,5 x 25,5 cm. 2012



Fig.16

**Antagonia XI.**  
Gravura em metal.  
Água-tinta, água-forte e ponta seca.  
9x9 cm. 2012



Fig.17

**Antagonia XIII.**

Gravura em metal. Água-forte, ponta  
seca e buril.  
10x6,5 cm.2012



Fig.18

**Antagonia IX.**  
Gravura em metal. Água-forte,  
ponta seca e buril.  
10x6,5 cm. 2012



Fig. 19

**Antagonia XIV.**

Gravura em metal.

Água-forte, água-tinta, buril, ponta seca  
e verniz mole.

11x19cm. 2013



Fig.20 A

**Antagonia IV.**  
Pintura em Pastel seco.  
Dimensão:36,5x25,5 cm  
2013

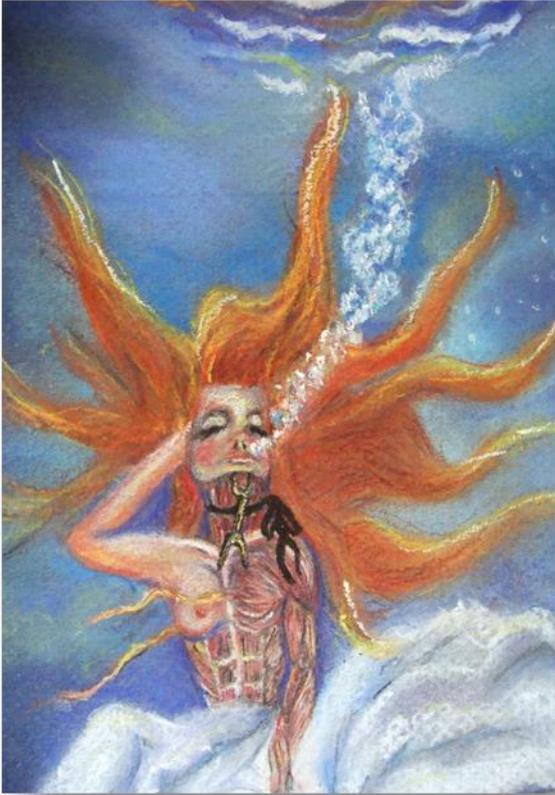


Fig.20 B

Detalhe da pintura

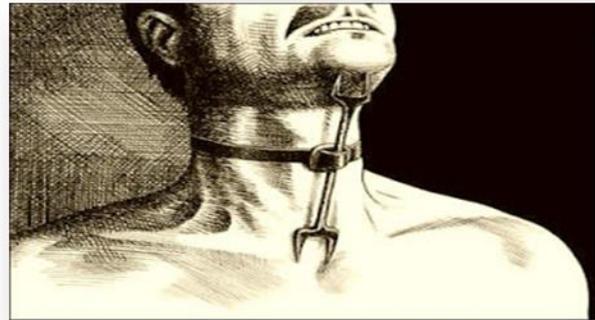


Fig.20 C

Garfo de Hereges



Fig. 21

**Sublimação.**  
Pintura em Pastel seco.  
Dimensão: 68,5x20,5  
Tamanho. 2013



Fig.22

**Janelas da Alma.**

Pintura em técnica mista (Pastel seco,  
pastel oleoso, lápis aquarelável e  
nanquim)

Dimensão: 68,5x 20,5 cm  
2014

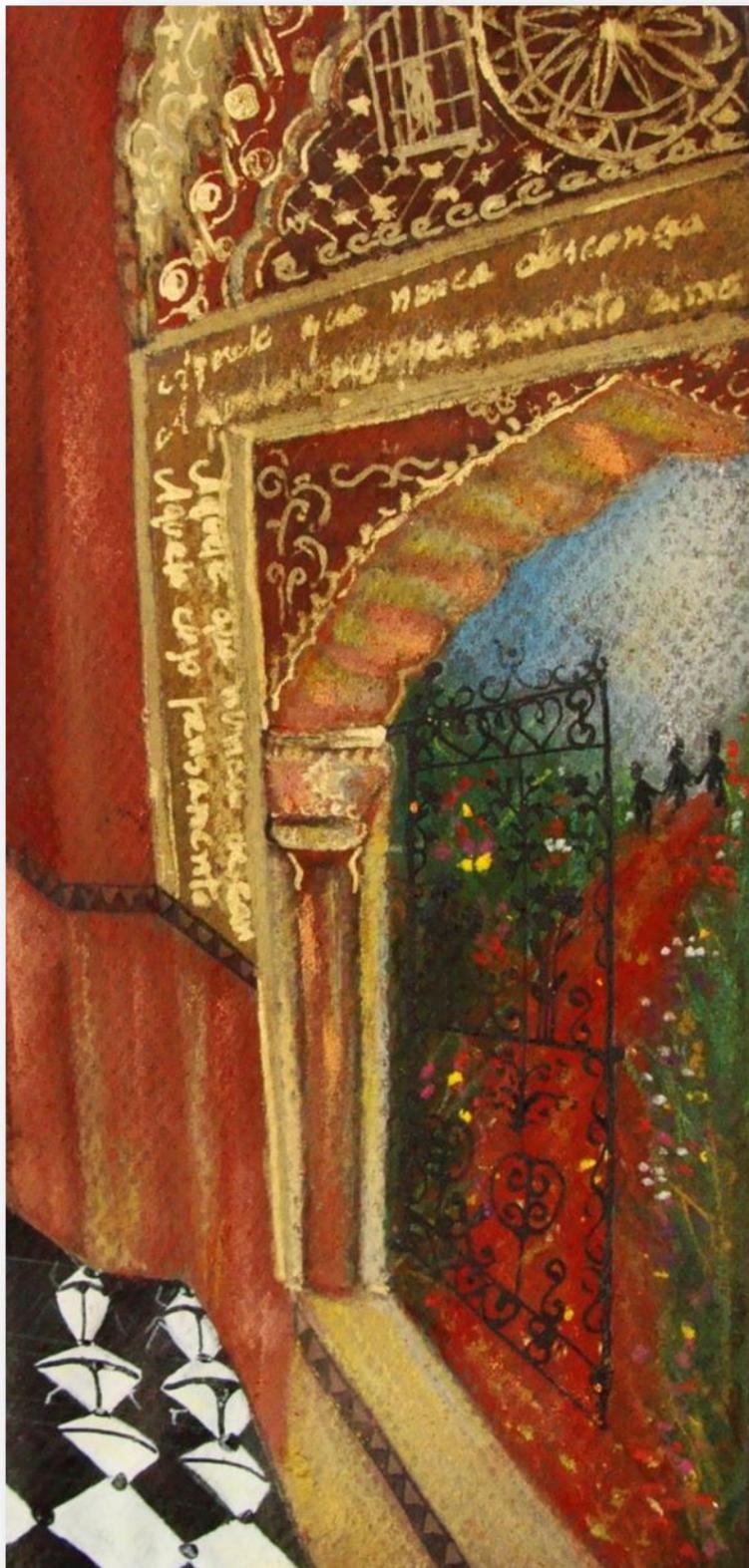


Fig.23

Detalhe n. 1 de Janelas da Alma

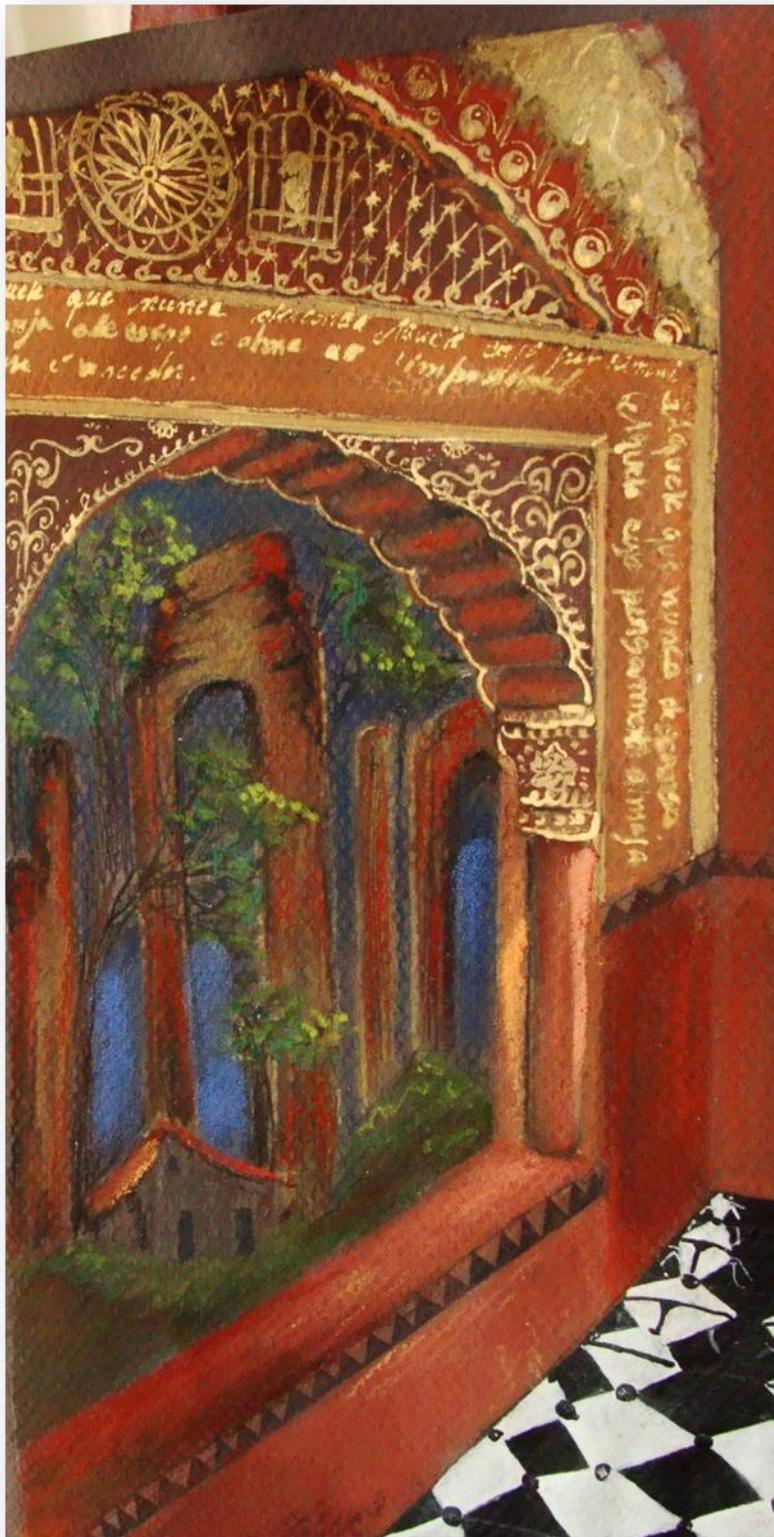


Fig.24

Detalhe n. 2 de Janelas da Alma.



Fig.25

Detalhe n. 3 de Janelas da Alma



Fig.26

Detalhe n. 4 Janelas da Alma.

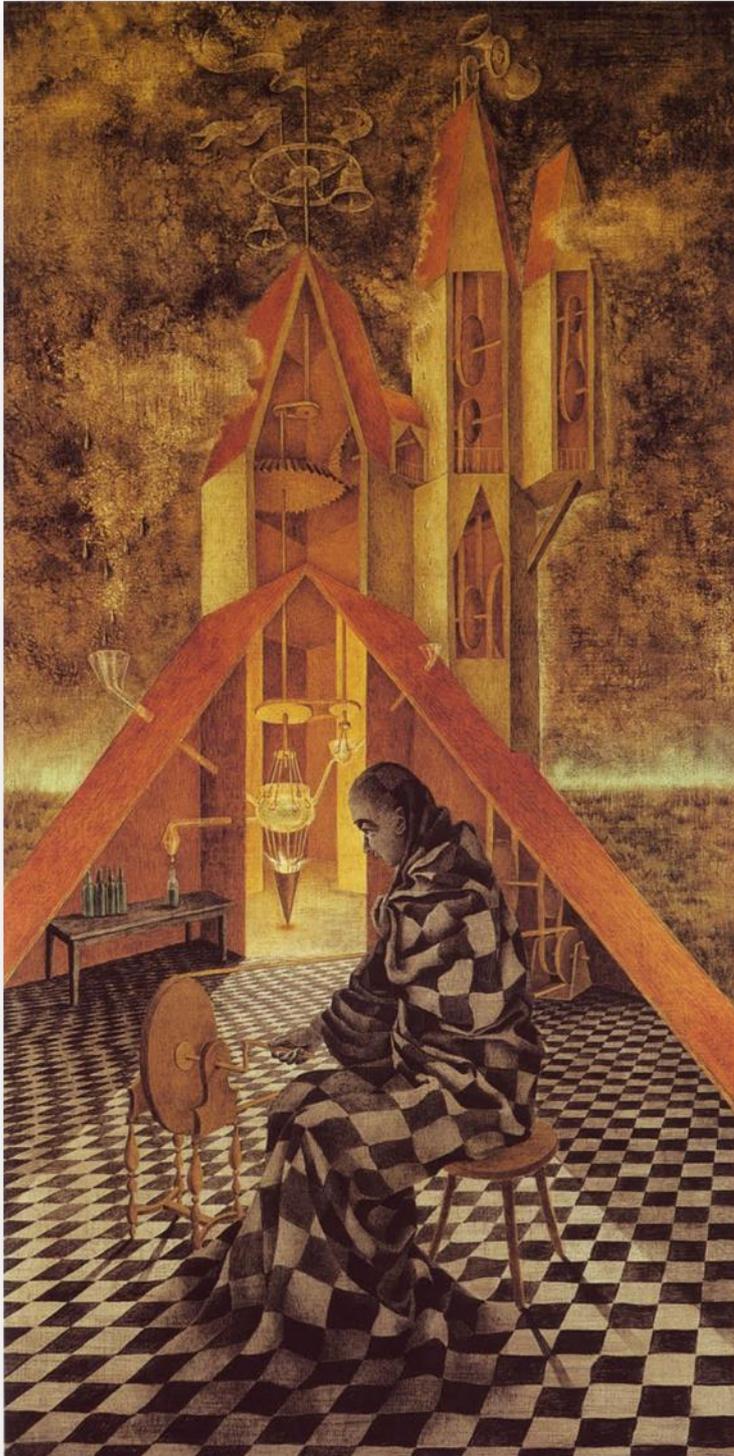


Fig.27

**EL Alquimista.**  
Remedios Varo  
Óleo sobre tela.  
Dimensão: ND  
Acervo Permanente do MAM cidade do  
México. 1955



Fig.28

Fotografia de  
Remedios Varo.

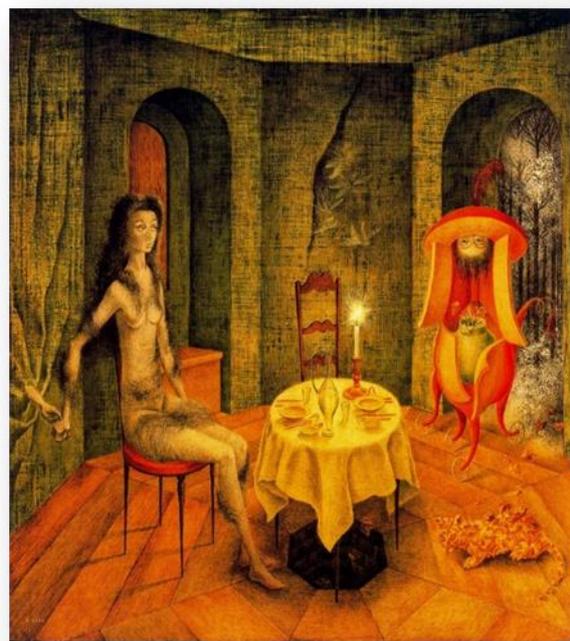


Fig 29

**Visita Inesperada**  
Óleo sobre tela.  
Dimensão: ND  
Remedios Varo.  
Coleção Particular. 1958

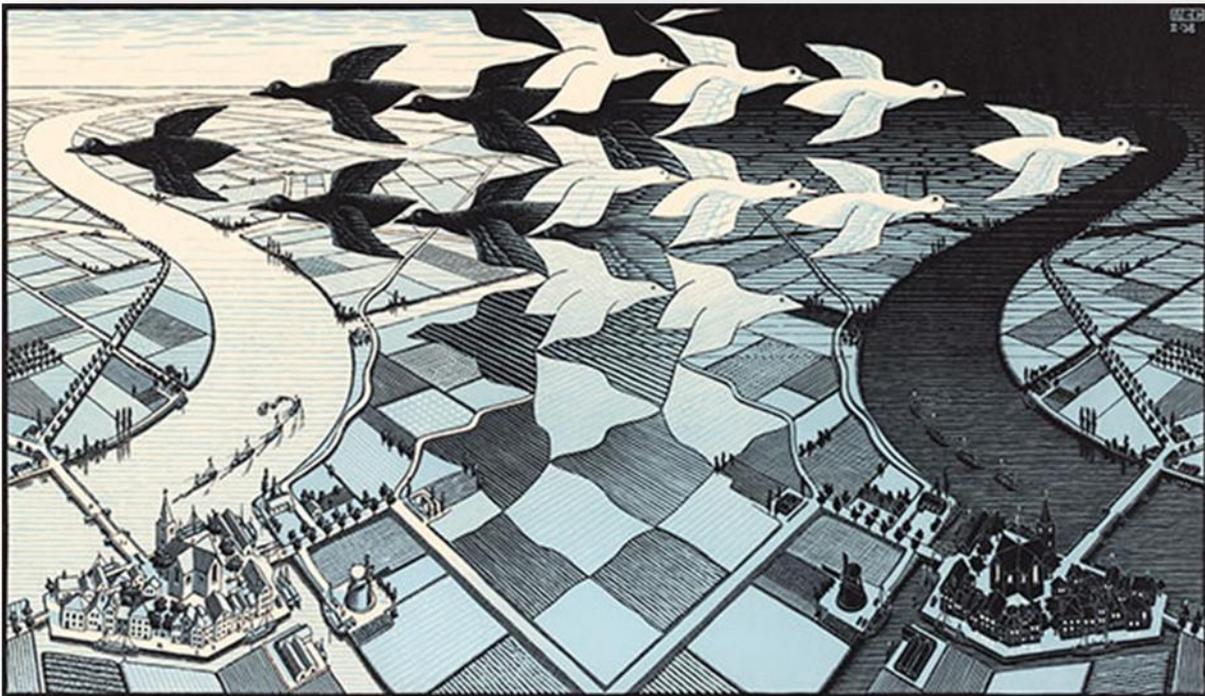


Fig.30

**Day and Night.**

M. C. Escher

Xilogravura em preto e cinza,  
impressas a partir de 2 blocos.  
677 milímetros x 391 milímetros.  
1938.

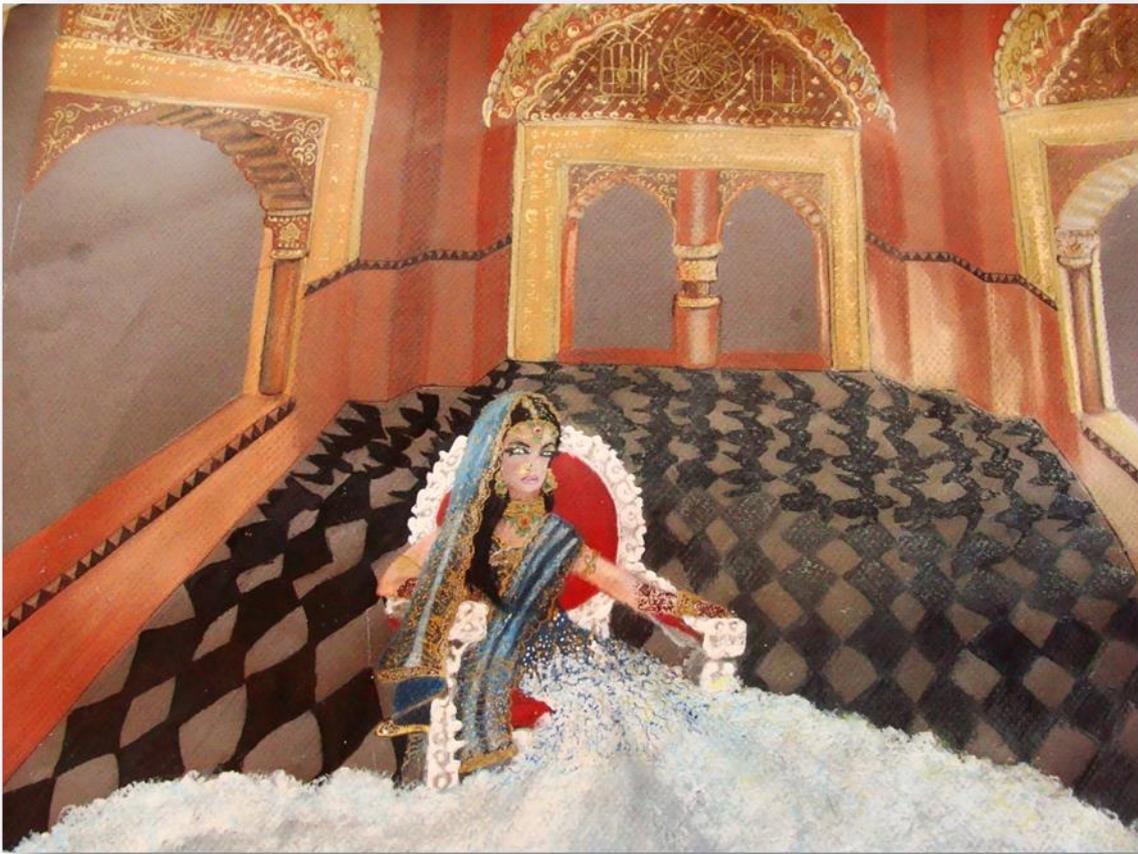


Fig.31

Detalhe n.5 de Janelas da Alma



Fig. 32

Palácio de Alhambra em  
Granada, Espanha.

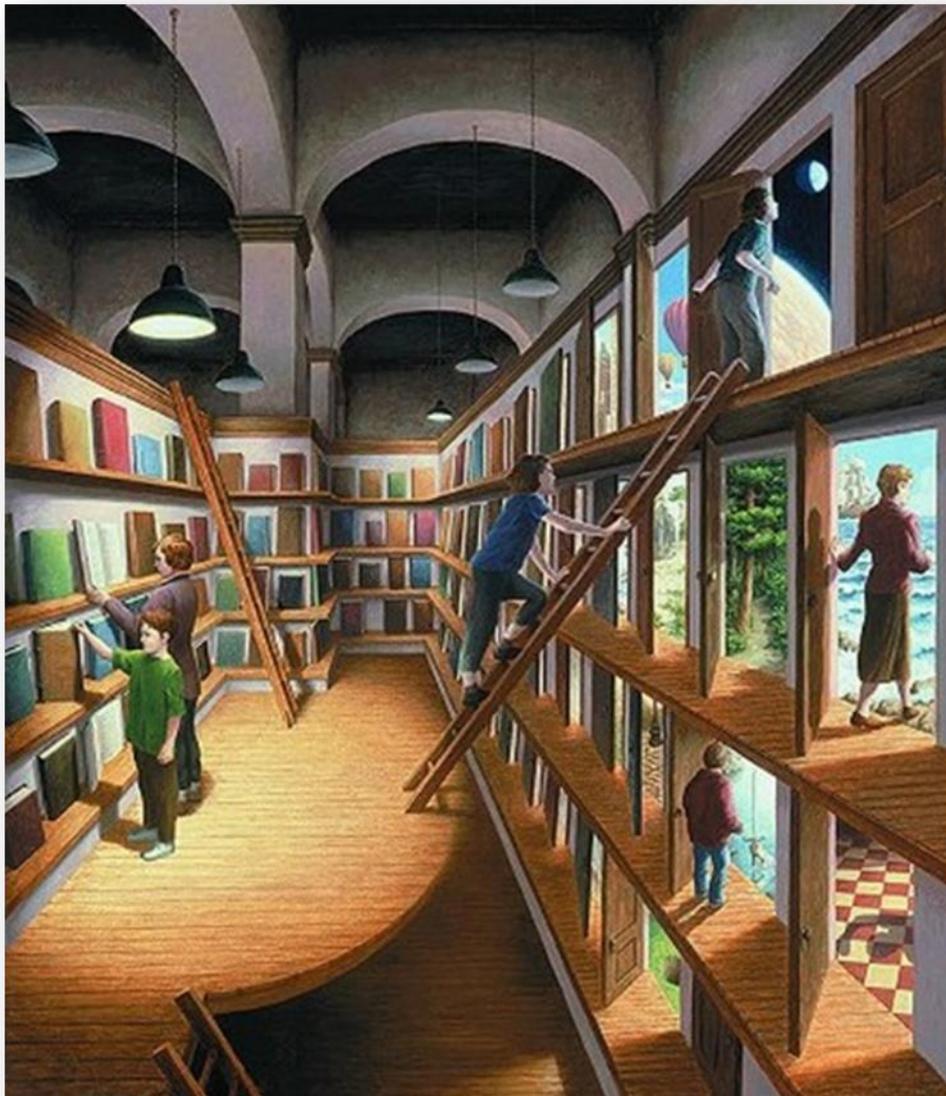


Fig. 33

**Written Worlds**  
Acrílica sobre tela.  
Dimensão: 98,8 x 80 cm  
Rob Gonsalves. 2000.



Fig.34

**On the Upswing**  
Rob Gonsalves.  
Acrílica sobre tela.  
Dimensões: 104,1 X80 cm.  
2000



Fig.35 A

**Autorretrato / Antagonia VI**  
Pintura em pastel seco  
Dimensão: 68,5x 20,5 cm

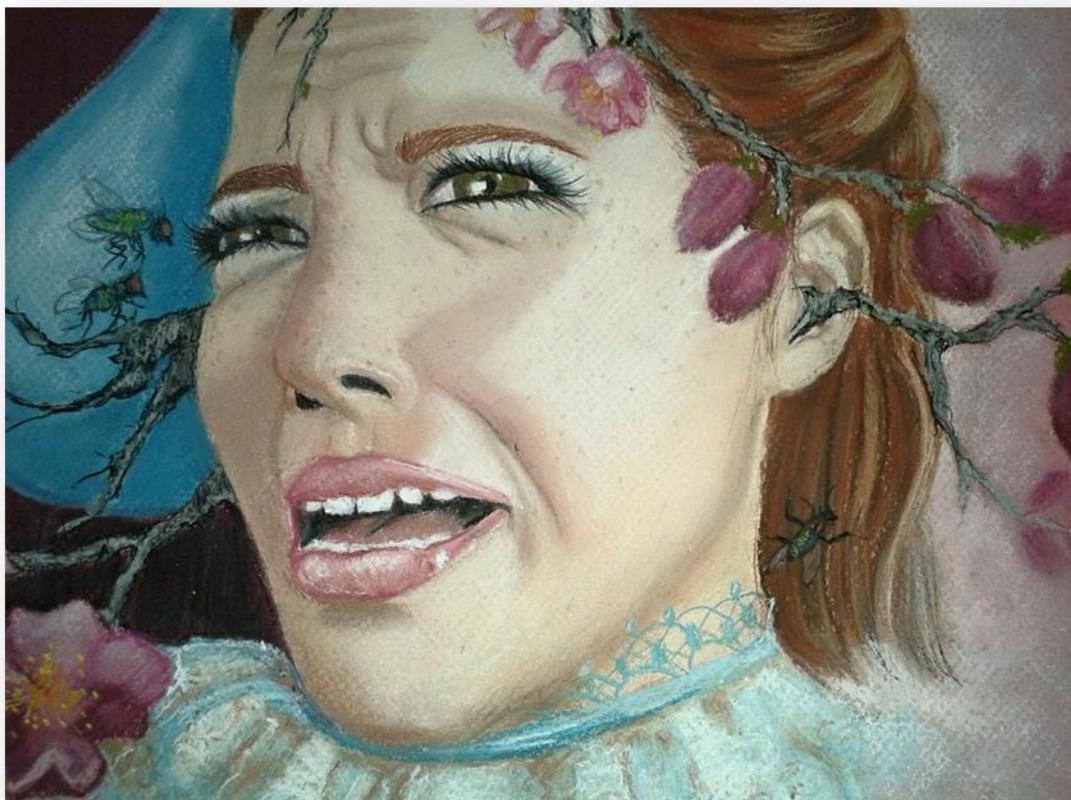


Fig.35B

Detalhe de Autorretrato

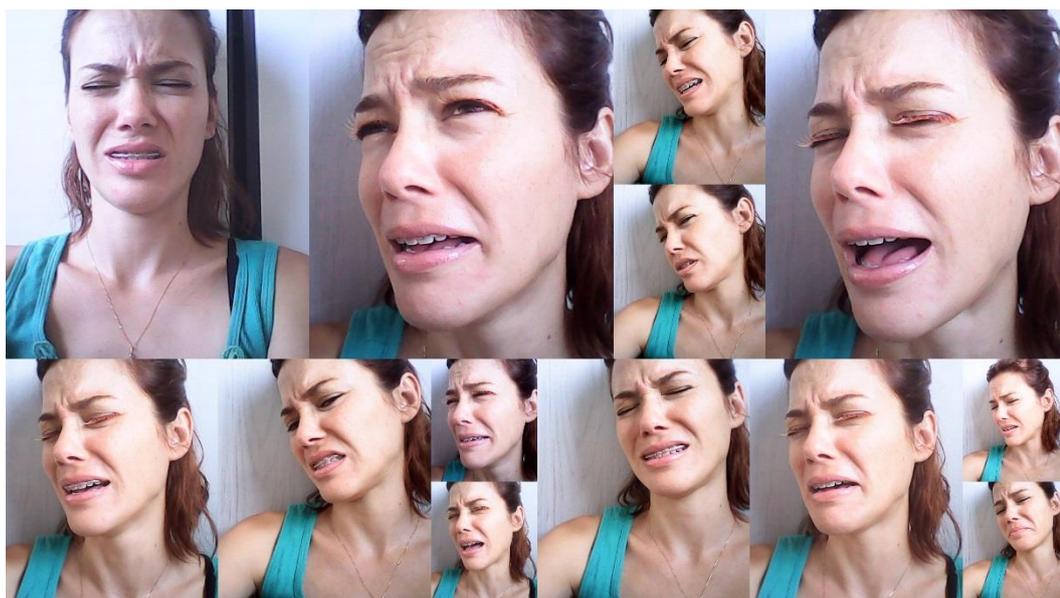


Fig.35 C

Estudos de expressão facial com *Selfies*



Fig.36 A

**Antagonia VII.**  
Pastel seco  
Dimensão: 68,5x 20,5 cm



Fig.36 B.

Detalhe n.1



Fig. 36 C

Detalhe n.2



Fig.36 D

Detalhe n. 3



Fig.36 E

Detalhe n. 4

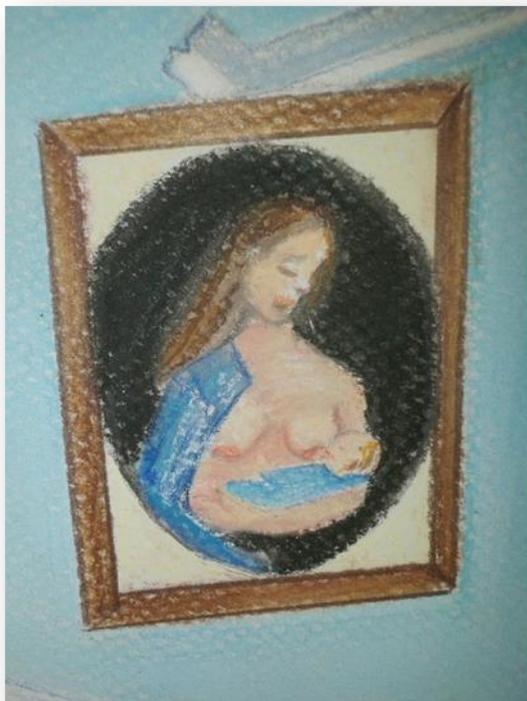


Fig 36 F

Detalhe n. 5



Fig. 37

**Duas Bailarinas se  
Arrumando.**  
Pastel seco.  
Dimensão: 68,5x 20,5 cm  
2006

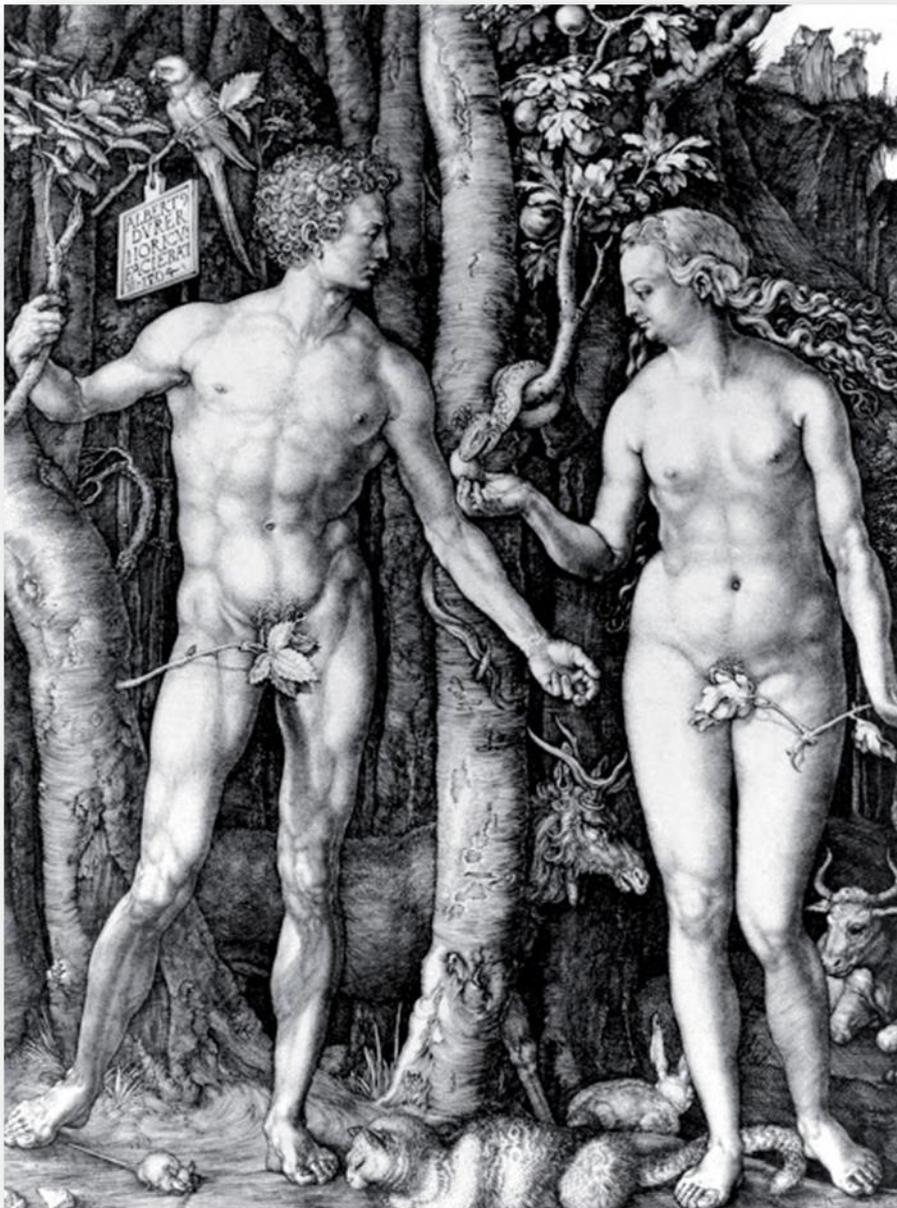


Fig.38

**Adão e Eva.**  
Albrecht Dürer.  
Talho Doce (buril)  
Dimensão: 25 X 20 cm  
Metropolitan Museum of Art. Nova  
York, EUA.  
1504



Fig.39

**Doutor Fautus.**  
Calcogravura. Rembradt  
21,2 x 6,2 cm  
1652



Fig. 40

**El Amor y La Muerte. 10.**  
Série: Os Caprichos. Francisco Goya  
Dimensão: 21,9 X 15,2 cm  
Metropolitan Museum of Art. EUA.  
1799.



Fig.41

Adereços de cabeça.  
Arame galvanizado e contas.



Fig. 42 A

Molde para prótese de face

Fig.42 B.

Prótese para face em látex



Fig. 43

**Trabalho Final de Maquiagem:**  
adereço de cabeça e prótese em  
látex.



Fig.44

Casquetes e *Fascinators* usados pela princesa Kate Middleton atualmente.



Fig.45

Coleção casquetes e *fascinators* de Philip Treacy. 2014



Fig.46

Chapéu de Elsa Eschiaparelli.  
1936



Fig. 47

**Casquete número 1.**

Técnica: Colagem e costura.

Tecido de revestimento tipo veludo, gravata velha, garrafa pet. porta copos de E.V.A., missangas, olhos móveis, e molas de computador usado (sucata).

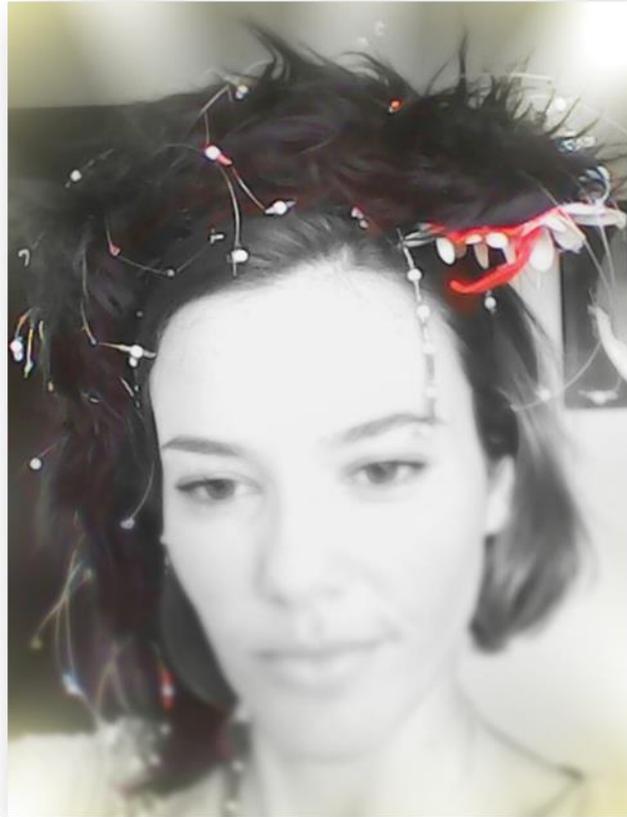


Fig.48

**Casquete Taturana.**

Técnica: Costura e colagem.

Tecido reciclado (Pelúcia), enchimento de polietileno, missangas, fio de nylon, unhas postiças, fita de veludo, olhos móveis e tiara.



Fig.49

**Casquete Aranha.**  
Técnica: Costura e colagem.  
Feltro, canutilhos, linha de tricô.



Fig. 50

Casquete Beija-flor.  
Técnica: Costura e colagem.  
Feltro, linha de tricô, galhos e folhas  
secas e enchimento para almofada.

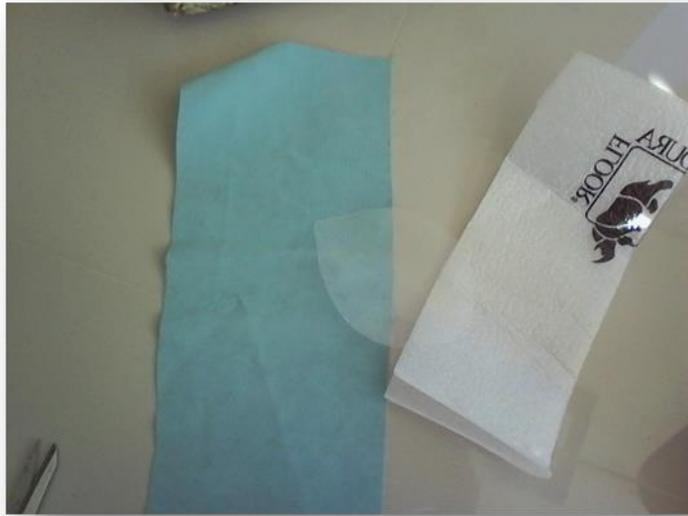


Fig. 51

Materiais utilizados para base dos casquetes: Tecido, plástico de capas de apostilas, manta de polietileno.



Fig.52

Flor de meia de seda. Artesanato.  
Fio de alumínio e meia de seda.



Fig.53

**Casquete Louva deus.**

Técnica: colagem, costura e escultura em fio de alumínio.

Tecido, plástico de capa de apostila, espuma de polietileno, fita de cetim, fio de alumínio colorido, meia de seda, garrafa pet, revestimento de sofá, missangas e galhos secos e tiara.



Fig.54

Casquete Mariposa.  
Técnica: Colagem e costura.  
Tecido aveludado para encapar sofá,  
papel celofane e arame de alumínio.



Fig. 55

Casquete libélula.  
Técnica: Costura e colagem.  
Tecido, capa plástica de apostila, manta de poliuretano, meia de seda, arame de alumínio e contas.



Fig. 56

**Casquete Besouro.**

Plástico de capa de apostila,  
polietileno, tecido de gravata velha,  
colar de missangas, pedaços de arame,  
fita de veludo e canutilhos.



Fig. 57 A

Sem título.  
Nazareth Pacheco.  
Lâmina de barbear, acrílico,  
missangas e canutilhos.  
Dimensão: 130x32,5 cm  
1999



Fig. 57 B

Sem título.  
Nazareth Pacheco.  
Acrílico e agulhas.  
Dimensão: Base 70x50x24 cm. Altura  
variável. 1999



Fig.58 A

**Maman**

Escultura em Bronze e mármore.  
Louise Bourgeois.  
Dimensão: 89,5 x 98,0 x 1,16 cm.  
Museu de Arte Moderna, São  
Paulo.1999



Fig 58B

Detalhe de *Maman*. Saco de ovos.  
Mármore Carrara.



Fig.59

Sem título.  
Escultura Têxtil.  
Valéria Dalmom Valéria Dalmon



Fig.60

Sem título.  
Escultura Têxtil feita à mão.  
Dimensão: ND  
Valéria Dalmom. 2010



Fig. 61

Sem título.  
Escultura Têxtil.  
Valéria Dalmom



Fig 62

Sem Título.  
Escultura têxtil.  
Dimensão: ND  
Valéria Dalmon