

MARIA LUIZA RAMOS ENGEL

Efusão Pictórica

Brasília, 2014

MARIA LUIZA RAMOS ENGEL
09/13081

Efusão Pictórica

Trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Elyeser Szturm

Banca Examinadora:

Prof. Me. Elder Rocha Lima Filho

Prof. Me. Luiz Gallina Neto

Brasília, 2014

**À minha querida mãe, que sempre me
incentiva e compartilha comigo seu amor
ensolarado.**

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer à minha família: à minha mãe Isabel, pelo apoio incondicional; ao meu pai, Luiz Engel, pelo encorajamento; à minha irmã Ana Clara, por sua leveza; ao meu irmão Luiz Artur, por seu abraço amigo e estruturante; aos meus avós, em especial minha avó Martha pela sabedoria e pensamento positivo e meu avô Mário por sua alegria contagiante. Aos meus queridos: Tomás, que com seu amor me guia pelas profundezas do pensamento; e Augusto, por seu carinho doce que me ampara e incentiva a superar os obstáculos mais difíceis. Aos amigos Léo e Paulo, que além da sua amizade compartilham comigo seus conhecimentos sobre arte; assim como à todxs xs amigxs que de alguma forma contribuíram para a edificação do texto, ou que para além disso, tornam minha vida mais colorida. Ao Wainer, por seu interesse e atenciosidade. Aos professores que foram influentes na minha formação: Sayni, Tsuruko, Gallina, Elisa, Elyeser, Luisa Gunther, Vicente e Elder em especial, por reintroduzir a pintura na minha vida de modo cativante. Por fim, o meu orientador, Elyeser Szturm, pela paciência, compreensão e apoio na elaboração do texto aqui apresentado.

“Porque as obras de arte não só reproduzem com vivacidade o que é visto, mas também tornam visível o que é vislumbrado em segredo.” – Paul Klee

“A imagem artística é sempre uma metonímia em que uma coisa é substituída por outra, o menor no lugar do maior. Para referir-se ao que está vivo, o artista lança mão de algo morto; para falar do infinito, mostra algo finito. Substituição... não se pode materializar o infinito, mas é possível criar dele uma ilusão: a imagem.” – Andrei Tarkovski

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	7
INTRODUÇÃO.....	10
PANORAMA.....	11
TRAJETÓRIA PESSOAL.....	15
MALEABILIDADE ESSENCIAL.....	24
PROCESSO CRIATIVO.....	31
OBRAS.....	38
<i>V. I Maritmo (Marhythm):</i>	38
<i>V. II Obra-prima:</i>	42
<i>V. III: Expansão Celeste:</i>	47
<i>V. IV Escatoceia (Escatosséia):</i>	50
<i>V. V Archaea Flecha:</i>	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	60
BIBLIOGRAFIA.....	62

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – POLLOCK, Jackson, <i>Convergência</i> -----	13
Fonte: http://www.jackson-pollock.org/convergence.jsp	
Figura 02 – ENGEL, Malu, <i>Castelo</i> -----	16
Fonte: Arquivo pessoal.	
Figura 03 – ENGEL, Malu, <i>Loja Sex</i> -----	17
Fonte: Arquivo pessoal.	
Figura 04 – ENGEL, Malu, <i>Barco</i> -----	17
Fonte: Arquivo pessoal.	
Figura 05 – ENGEL, Malu, <i>S/ título</i> -----	18
Fonte: Arquivo pessoal.	
Figura 06 – ENGEL, Malu, <i>S/ título</i> -----	18
Fonte: Arquivo pessoal.	
Figura 07 - ENGEL, Malu, <i>Sombras do Olhar</i> -----	19
Fonte: Arquivo pessoal.	
Figura 08 – ENGEL, Malu, <i>Sereial</i> -----	19
Fonte: Arquivo pessoal.	
Figura 09 – MUNCH, Edvard, <i>Anoitecer na Rua Karl Johan</i> -----	20
Fonte: http://www.thecityreview.com/munch.html	
Figura 10 – ENGEL, Malu, <i>Meu Grito</i> -----	21
Fonte: Arquivo pessoal.	
Figura 11 – ENGEL, Malu, <i>Amarras</i> -----	22
Fonte: Arquivo pessoal.	
Figura 12 – ENGEL, Malu, <i>Às vezes palavras são estradas pra lugar nenhum</i> -----	22
Fonte: Arquivo pessoal.	
Figura 13 – ENGEL, Malu, <i>Sobre lateral</i> -----	23
Fonte: Arquivo pessoal.	
Figura 14 – INGRES, <i>Retrato da Princesa Albert de Broglie</i> -----	26
Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/af/Jean_Auguste_Dominique_Ingres_-_Princess_de_Broglie_-_WGA11852.jpg	
Figura 15 – MATISSE, Henri, <i>Figura decorativa sobre fundo ornamental</i> -----	27

Fonte: <http://classconnection.s3.amazonaws.com/977/flashcards/3838977/jpg/decorative-figure-on-an-ornamental-background-1925-1426CE3877C455D9913.jpg>

Figura 16 – PICASSO, Pablo, *Celestina* -----28
Fonte: <http://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-3953.php>

Figura 17 – PICASSO, Pablo, *Natureza-morta no piano - "CORT"* -----29
Fonte: <http://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-3089.php>

Figura 18 – PICASSO, Pablo, *Moça Diante do Espelho* -----29
Fonte: <http://www.pablocicasso.org/girl-before-mirror.jpg>

Figura 19 – NAMUTH, Hans, *Pollock painting, Summer 1950* -----30
Fonte: <http://www.nga.gov.au/Pollock/action.jpg>

Figura 20 – TÁPIES, Antoni, *Grande Matéria com Papéis Laterais* -----36
Fonte: <http://www.manodepapel.com/blog/wp-content/uploads/2012/02/tapias2.jpg>

Figura 21 – GUINLE, Jorge, *Florescer* -----37
Fonte: <http://fabianalangaroloos.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2009/03/jorge-guinle-no-mam.jpg>

Figura 22 – ENGEL, Malu, *Maritmo* -----38
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 23 – MATISSE, Henri, *Polinesia, o mar* -----39
Fonte: http://mindfuldrawing.files.wordpress.com/2012/10/cutout_mat-polynes-lg.jpg

Figura 24 – *Fotos dos desenhos de observação realizados nos cadernos de anotações* -----41
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 25 – ENGEL, Malu, *Obra-prima* -----42
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 26 – *Esboço de Obra-prima* -----42
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 27 – *Fotos dos desenhos de observação realizados nos cadernos de anotações* -----44
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 28 – VAN GOGH, Vincent, *Girassóis* -----45
Fonte: <http://www.evangogh.org/images/painting-gallery6/The-Sunflowers-2.jpg>

Figura 29 – MATISSE, Henri, *Odalisca com Tamborim* -----46
Fonte: http://awesomeinsf.files.wordpress.com/2012/10/henry_matisse_odalisque_with_a_tambourine.jpg?w=906

Figura 30 – ENGEL, Malu, *Expansão Azul* -----47
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 31 – CATUNDA, Leda, *Siameses* -----48
Fonte: http://clorophyllart.files.wordpress.com/2012/04/tumblr_m116qcyk1g1rqagi4o1_r1_1280.jpg

- Figura 32 – ENGEL, Malu, *Escatoceia (Escatosséia)* -----50
 Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 33 – *Fotos dos desenhos de observação realizados no caderno de viagens, nanquim e aquarela s/ papel* -----51
 Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 34 – ENGEL, Malu, *Escatoceia (Escatosséia)* – detalhe-----52
 Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 35 – VAREJAO, Adriana, *Azulejaria Verde em Carne Viva* -----53
 Fonte: http://37.media.tumblr.com/e68a152e7b04f6d618ce5c087b349cf0/tumblr_mjo8fpo0Pl1s8xvt5o1_1280.jpg
- Figura 36 – MAGRITTE, René, *Companheiros do Medo* -----53
 Fonte: http://c300221.r21.cf1.rackcdn.com/ren-magritte-the-companions-of-fear-olgas-gallery-1367895090_b.JPG
- Figura 37 – Cena do filme *A Montanha Sagrada (1973)*-----
 54
 Fonte: http://blogforlife.org/wp-content/uploads/2013/10/post_0094_9.jpg
- Figura 38 – Cena do filme *Saló – 120 Dias de Sodoma (1975)*-----55
 Fonte: <http://upic.me/i/vp/sgz16.jpg>
- Figura 39 – ENGEL, Malu, *Archaea Flecha* -----56
 Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 40: *fotografia do primeiro estágio de Archaea Flecha*-----57
 Fonte: Arquivo pessoal.
- Figura 41 – DE KOONING, Willem, *Escavação* -----59
 Fonte: <http://3.bp.blogspot.com/-UcjnZ3cWJM4/UnNkMzzqg3I/AAAAAAAAAErA/tGNqT92mpug/s1600/excavation+willem+de+kooning.jpg>

INTRODUÇÃO

A presente monografia tem como objetivo expor o processo criativo envolvido na concepção de minhas pinturas, no qual o corpo de obras apresentado foi ganhando forma ao longo do Curso de Bacharelado em Artes Plásticas na Universidade de Brasília. Embora ainda denote muitas questões em estágio embrionário, minha pesquisa pictórica vem obtendo crescente reconhecimento, motivo pelo qual foi selecionada para uma mostra individual, em setembro próximo, na Casa de Cultura da América Latina – CAL, em Brasília.

No primeiro capítulo, contextualizo a maneira como a/o artista assimila o excesso de informações que nos é disponibilizado a partir da dinamização dos meios de comunicação em massa.

No segundo capítulo, relato minha trajetória pessoal do ponto de vista artístico, da infância aos dias atuais.

No terceiro capítulo, discorro sobre o porquê de escolher a pintura como meio de expressão em meio a tantas possibilidades tecnológicas.

No quarto capítulo, descrevo a metodologia de trabalho empregada durante a elaboração de minhas pinturas.

No quinto capítulo, apresento cinco obras, relatando quais foram as suas principais influências, assim como as reflexões surgidas durante a elaboração de cada uma delas.

Por fim, apresento minhas considerações finais, nas quais reflito acerca das carências constatadas e exponho possíveis desdobramentos a serem aprofundados futuramente.

I

PANORAMA

A fração mais extensa dos anos que compreendem a história da arte transcorreu numa cadência progressiva, na qual as mudanças estilísticas ocorriam paulatinamente. Contudo, à medida que os avanços tecnológicos foram se aperfeiçoando e reestruturando a vida em sociedade, observa-se uma maior concentração de transformações em espaços de tempo cada vez mais curtos.

Em meados do século XIX, como um reflexo desse processo de dinamização e em resposta aos abalos internos ocasionados pela invenção e disseminação da fotografia, as artes plásticas passam por profundas mudanças de paradigma. Envoltas em uma crise de auto-afirmação, a pintura assume a sua superfície e materialidade para realizar uma revolução no plano pictórico.

O período em que se desdobrou a arte moderna foi um dos mais férteis da história da arte. A rebelde proposta de rompimento com as tradições, às quais se creditava o peso de duas guerras mundiais por sua racionalidade excessiva, ecoava no panorama artístico, modificando-o constantemente. De vanguarda em vanguarda, reconhecia-se a necessidade de um ponto de cisão na busca pelo novo.

"Libertar a arte da influência unidirecional do passado é inseparável de uma permanente aflição criada pela angústia do possível que todo ser humano livre experimenta. Tanto os artistas quanto seu público terão de aprender a conviver com esse desassossego." (ROSENBERG, 2004, pg. 37)

Esse processo evoluiu de tal forma que, na contemporaneidade, a frase expressa pelo crítico estadunidense Harold Rosenberg em meados da década de 60 apresenta-se mais atual que nunca. O desenvolvimento tecnológico segue excepcionalmente veloz, e uma imensa quantidade de informações em expansão se aglomeram no ciberespaço. A era digital conecta instantaneamente pontos extremos do globo, ao mesmo tempo que acumula os acontecimentos passados.

Com auxílio da internet, temos acesso a diferentes contextos históricos disponíveis através de uma mesma interface. Por um lado, isso representa incontestável avanço em relação a períodos anteriores, pois é possível aceder a referências de múltiplas procedências com uma facilidade surpreendente. Por outro, banaliza as fontes ao retirá-las de seu contexto específico. Essa descontextualização contribui, em larga medida, para uma distorção de nossa compreensão histórica, uma vez que todos os eventos são nivelados em um mesmo patamar.

Embora tenha sido enunciada pelo artista expressionista abstrato William Baziotes, contemporâneo de Rosenberg, a seguinte frase explicita a inconstância experienciada pelas novas gerações de artistas: "Hoje em dia, é possível pintar uma tela com a calma de um grego antigo e a seguinte com a ansiedade de um Van Gogh." (BAZIOTES *apud* HESS, 2005, p. 34). Já se entrevê, a partir desse depoimento, uma adaptação à abundância de referências disponibilizada pelos meios de comunicação em massa.

Na atualidade, já partimos do pressuposto dessas diferenças estilísticas, pois a internet e demais mídias nos permitem reconhecer sua abrangente extensão. Entretanto, ao contrário da modernidade, na qual um movimento artístico refutava o outro, nos apropriamos dessa gama de possibilidades e as modulamos segundo expressividades próprias. Um dos resultados desse processo é que variadas influências estilísticas, de artistas consagradas/os a iniciantes, podem convergir dentro de uma mesma obra. Essas referências nunca cessam de ser assimiladas, acompanhando o processo criativo da/o artista antes, durante e após o término de suas obras.

Além disso, estamos cada vez mais habituados a conviver com uma grande quantidade de estímulos. Somos incitados a absorver continuamente esse corpo de informações que atua sobre diversos aspectos de nossa experiência, inclusive sobre a nossa capacidade de concentração. O bombardeio de estímulos sensoriais que nos é imposto, de propagandas coloridas a ruídos do trânsito nos centros urbanos, acaba por comprometer profundamente a nossa aptidão para centrar-se em algo específico.

Em seu conceituado ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, o filósofo Walter Benjamin observa que: "No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo

que seu modo de existência.” (BENJAMIN, W. , 1936, p. 169). Assim, essa sobrecarga sensorial vai sendo assimilada pelas gerações ulteriores à medida que novas descobertas são incorporadas.

Em consonância com essa análise, o pintor estadunidense Jackson Pollock emitiu, em 1950, o seguinte pronunciamento: “Parece-me que o pintor moderno não pode exprimir a sua era, o avião, a bomba atômica, a rádio, nas velhas formas do Renascimento ou de qualquer outra cultura passada. Cada época descobre sua própria técnica.”

Pollock é considerado o principal representante do movimento Expressionista-Abstrato, no qual a/o artista, movida/o pela ação-reação, expandia sobre a superfície da tela o caos de seu tempo sentido subjetivamente. Para tal, empregava todo o seu corpo, um canal pelo qual exprimia essas perturbações imbricadas em seu subconsciente.

Inexiste um consenso sobre as/os artistas representantes do movimento, que foi dividido em duas gerações. Tampouco havia uma coesão estilística entre as/os participantes, que afirmavam sua individualidade sobre as telas, muito embora inicialmente o movimento estivesse vinculado a uma pintura mural de “educação das massas”. Entre seus expoentes, além do já citado Pollock, figuram Willem de Kooning, Mark Rothko, Hans Hofmann, Barnett Newman, William Baziotes, Lee Krasner, Philip Guston, Joan Mitchell, dentre outras/os.



Figura 01 – POLLOCK, Jackson, *Convergência* (237,5 x 393,7 cm), óleo s/ tela (1952)

Situado no período pós-guerra, talvez o movimento possa ser considerado o

ápice da mudança paradigmática modernista, pois evidenciou o traslado do centro do cenário artístico da tradicional Europa para os Estados-Unidos.

O Expressionismo Abstrato parece ter desvelado uma maneira de trabalhar o plano pictórico que tornou possível a expressão dos processos pulsionais que perpassam o inconsciente da sociedade de seu tempo. É razoável pensar que essa forma de expressividade permanece atual diante do avanço das novas tecnologias digitais midiáticas, uma vez que vivemos numa sociedade que não superou a modernidade, mas que a continua, ao menos na medida em que permanece enredada em processos de racionalização técnica da vida e da organização social. Mais que isso, seria importante considerar se os métodos experimentais descobertos pelo Expressionismo Abstratos não podem ser atualizados para que o dinamismo informatizado do presente seja expresso em suas dimensões mais orgânicas.

II TRAJETÓRIA PESSOAL

Ao pensar sobre a minha trajetória artística, constatei semelhanças entre a minha expressividade infantil e a poética artística atual. Geralmente, o desenho é uma de nossas primeiras formas de expressão, configurando possivelmente “a mais ancestral relação que uma pessoa pode ter com a representação.” (TIBURI, 2010, p.12).

É muito comum, quando as crianças estão começando a explorar essa linguagem, adotarem a parede como superfície para as suas primeiras manifestações artísticas e serem advertidas na sequência para que não voltem a fazê-lo. No meu caso, entretanto, fui incentivada a dar vazão a esses primeiros traçados dentro dos limites de uma parede em especial que me foi concedida. Essas particularidades contribuíram para que esse desígnio se desenrolasse com maior espontaneidade durante toda a minha infância.

Por mais que não tenha lembranças claras desse primeiro encontro com a parede, acredito que a naturalidade com que se deu tenha sido fundamental para o meu desenvolvimento enquanto artista. Além disso, devido ao ambiente familiar no qual eu cresci, desfrutei de acesso facilitado a materiais, livros e exposições de arte.

Com 5 anos ingressei no Ateliê Zero, coordenado pela Profa. Dra. Sayni Veloso, que frequentei até completar 11 anos de idade. Eram classes semanais as quais abordavam diferentes técnicas artísticas, em especial o desenho e a pintura. Também naquele contexto demonstrei interesse por grandes formatos, realizando algumas telas superiores à 1,00 m², proporcionalmente imensas em relação a minha estatura infantil.

Normalmente, as temáticas trabalhadas eram fruto de minha imaginação. Gostava de inventar personagens e cenários diferentes e um fator decisivo para o aprimoramento desse aspecto foi o contato com a arquitetura do catalão Antoni Gaudí, a partir de um livro que me foi apresentado. Chamou-me a atenção o contraste entre aquela arquitetura fantástica, de forte caráter lúdico, e a geometria linear de Brasília, minha cidade natal. A seguir, um desenho realizado por volta dos 7 anos que demonstra claramente essa influência:



Figura 02 – ENGEL, Malu, *Castelo* (21 x 19,5 cm), caneta hidrocor s/ papel (1996)

A sinuosidade das torres, para além da irregularidade própria do traço infantil, denota uma intencionalidade, conforme pode ser observado a partir da janela e do topo da torre cor-de-rosa. Essa disposição orgânica das linhas, assim como o cuidado empregado nos detalhes que caracterizam cada torre, era claramente inspirada pela obra ousada e vibrante de Gaudí.

Também segundo esse desenho, já é possível perceber uma certa fluência em relação à utilização das cores. Sempre gostei de composições coloridas e desde a tenra idade aplicava as cores buscando ressaltar o contraste entre elas. Especulo que uma inocência própria da infância me permitisse intuir que “o quadro é constituído pela combinação de superfícies diferentemente coloridas, combinação esta que resulta na criação de uma expressão.” (MATISSE, 2007, p. 140)

Inconscientemente, trabalhava as cores a partir de suas relações. Articulava suas forças de modo integrado e não como aspectos isolados dentro da composição geral. A seguir, outros quadros que apontam esse desembaraço quanto à aplicação da cor:



Figura 03 – ENGEL, Malu, *Loja Sex* (65 x 54 cm), acrílica s/ tela (2000)

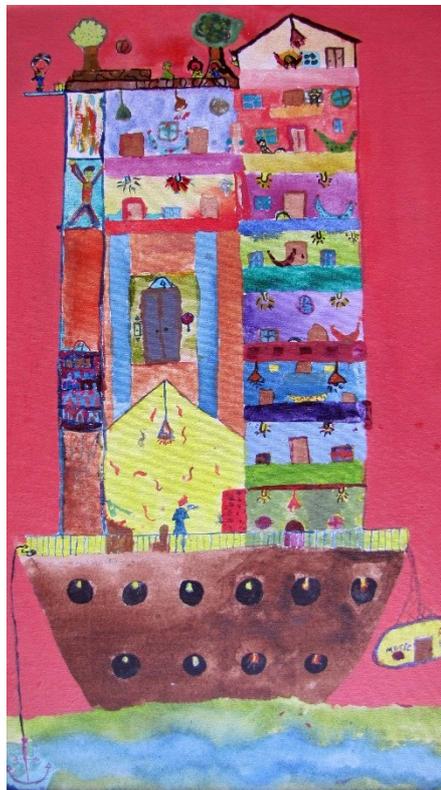


Figura 04 – ENGEL, Malu, *Barco* (77,5 x 42 cm), acrílica s/ tela (2001)

Datam dessa época as primeiras telas realizadas à base de tinta acrílica, material empregado ainda hoje em minhas pinturas.

Contudo, ao sair do ateliê em 2001, abandonei a técnica durante os anos que compreenderam a minha adolescência. Nessa fase, meu interesse voltou-se para a fotografia digital. Apesar da precisão fotográfica, os momentos capturados eram distorcidos com movimentos aleatórios que empregava no manuseio da máquina, a fim de obter manchas de cor e luz. As fotos a seguir exibem essas deformações que transmutavam a imagem objetiva da realidade em abstração:

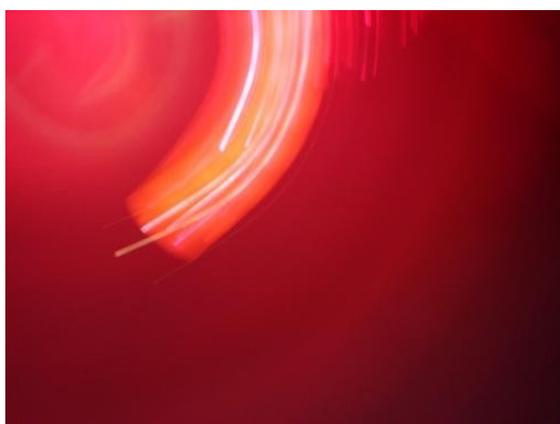


Figura 05 – ENGEL, Malu, *S/ título* (21 x 29,5 cm), fotografia digital (2005)

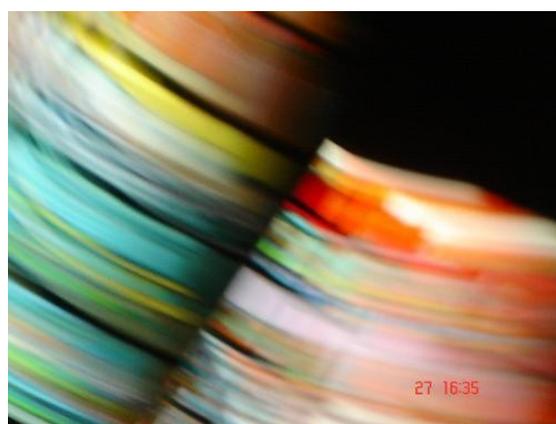


Figura 06 – ENGEL, Malu, *S/ título*, (21 x 29,5 cm), fotografia digital (2005)

A referida abordagem dificulta a identificação do objeto retratado nas imagens e torna suas formas ambíguas. Conquanto a aparência final da fotografia fosse sempre imprevisível, escolhia o que seria retratado de acordo com as cores, para que se misturassem com a agitação do dispositivo. Ressalta-se que os efeitos obtidos na imagem final não sofriam qualquer manipulação digital posterior.

Ao ingressar no Curso de Bacharelado em Artes Plásticas na Universidade de Brasília, meu foco voltou-se para o desenho desprovido de cores pela primeira vez. Durante as aulas de *Desenho 3* ministradas pelo Prof. Me. Luiz Gallina, comecei a desenvolver uma série de desenhos que se baseavam no traço retilíneo do nanquim preto sobre a folha branca do papel A4.

Esse período foi muito importante para aprimorar a articulação do espaço, ou seja, para pensar o posicionamento das formas dentro da superfície. Nos desenhos as figuras eram abordadas em situações atípicas e improváveis dentro dos parâmetros da normalidade, o que lhes conferia um forte caráter onírico. Foi nessa fase que comecei a introduzir nas imagens diferentes símbolos – olhos, vulvas, peixes, pás-

saros, galhos, chaves, fechaduras, portas, janelas, dentre outros -, visíveis em meus trabalhos ainda hoje¹.

Em conformidade com ideais surrealistas, movimento de vanguarda que enaltecia as manifestações do inconsciente, concebia muitas das imagens a partir de sonhos. “Imaginação querida, o que sobretudo amo em ti é não perdoares.” (BRETON, 1924)². Somente na fase final da série comecei a introduzir manchas nas composições, tornando-as mais complexas.

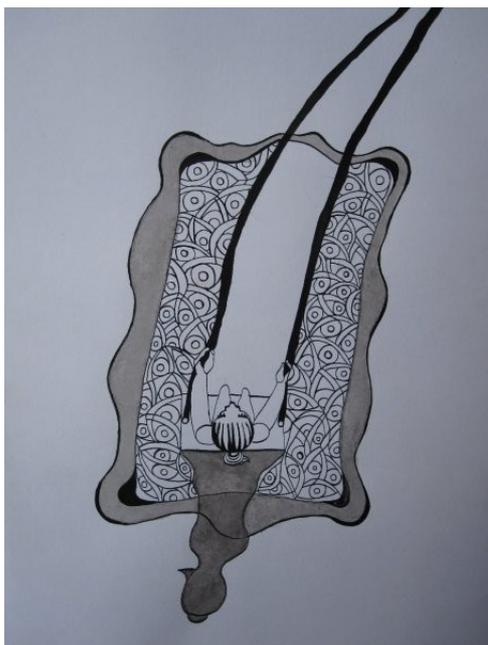


Figura 07 - ENGEL, Malu, *Sombras do Olhar* (29,5 x 21 cm), nanquim s/ papel (2009)



Figura 08 – ENGEL, Malu, *Sereial* (21 x 29,5 cm), nanquim s/ papel (2009)

O reencontro com a pintura ocorreu por intermédio da disciplina *Pintura 1*, sob a orientação do Prof. Me. Elder Rocha. Muitos anos haviam se passado desde o meu último contato com a tinta acrílica e, em um primeiro momento, era como se tivesse parado no tempo e voltasse a pintar dentro dos espaços previamente delimitados pela infância.

Essa rigidez da forma à qual eu submetia a tinta tornava o pintar metódico e aborrecido. Assim, estava bastante desestimulada e a produção encontrava-se praticamente paralisada. No contexto das aulas, me foi sugerido que partisse do zero e experimentasse trabalhar com a tinta como se nunca o tivesse feito antes. Dessa maneira, não teria expectativas pré-concebidas e a pintura naturalmente conduziria meu percurso por meio dela.

¹ Vale ressaltar que, embora os símbolos ainda estejam presentes em minhas obras, suas configurações foram se tornando cada vez mais ambíguas e cifradas, como “figurações vestigiais”.

² Retirado do primeiro Manifesto Surrealista, escrito por André Breton em 1924.

Comecei a pintar diretamente sobre a tela, sem esboços, utilizando a tinta acrílica diluída com muita água a fim de obter maior fluidez. Escorridos desciam tela abaixo e tornavam a composição mais espontânea. Quanto a esse aspecto em especial, inspiravam-me as obras do pintor norueguês Edvard Munch, que construía muitas de suas imagens a partir de um fundo dissolvido sobre o qual eram acrescentadas as camadas seguintes, também pouco espessas, conferindo à obra resultante o aspecto fantasmagórico e derretido pelo qual ficou conhecido.

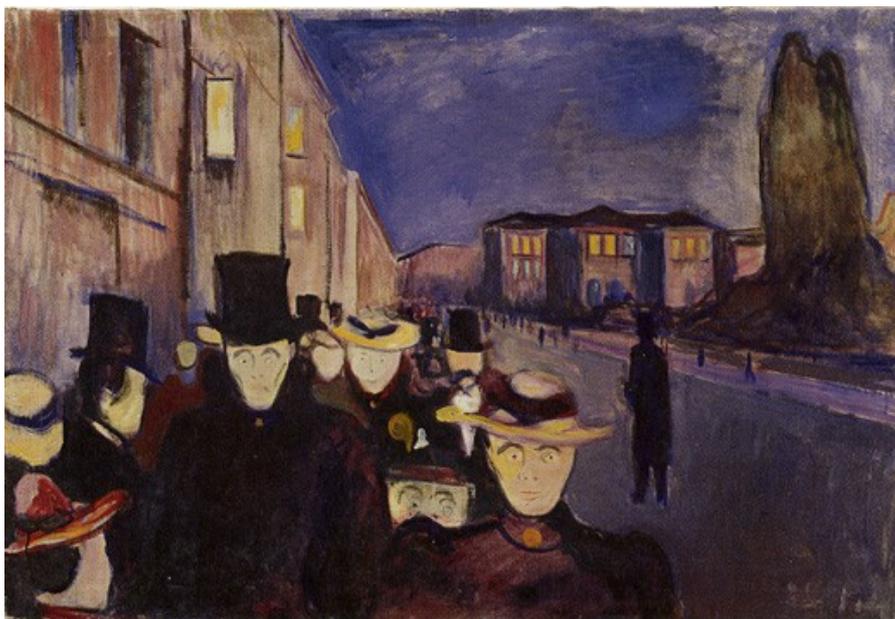


Figura 09 – MUNCH, Edvard, *Anoitecer na Rua Karl Johan* (84,5 cm x 121 cm), óleo s/ tela (1892)

Na elaboração de meus quadros, iniciei um processo no qual me baseava em fotos autorais que visualizava enquanto pintava. Essas fotografias conservavam a ambiguidade das imagens produzidas na adolescência e induziam a pintura à abstração. O seguinte quadro foi o último a ser realizado durante a disciplina e apresenta essas qualidades disformes:



Figura 10 – ENGEL, Malu, *Meu Grito* (92 x 61 cm), acrílica s/ tela (2010)

Mesmo satisfeita com os resultados obtidos, avaliava que a pintura ainda estava restrita a imagens pré-estabelecidas que inibiam o seu desdobramento.

Semelhante procedimento acompanhou as pinturas desenvolvidas em *Pintura 2*, também ministrada pelo professor Elder. Na sequência, deu-se um período de recesso, no qual passei oito meses de intercâmbio na Espanha. Situada em território europeu, realizei algumas viagens que me permitiram conhecer *in locu* a algumas de minhas referências primordiais, tais como Tàpies, Miró, Picasso, Magritte e Van Gogh. Registrava essas experiências em desenhos que fazia com aquarela e nanquim em meus cadernos de viagem.

Após regressar ao Brasil, iniciei as aulas de *Ateliê 1* com o Prof. Dr. Vicente Martinez. Em paralelo, fazia sessões de análise, nas quais surgiu uma temática relacionada a caixas, análoga ao momento de mudança residencial pelo qual passava em minha vida pessoal. Comecei a explorar esse tema em desenhos de técnica mista (acrílica, giz de cera, grafite, aquarela, nanquim, dentre outros) em que

trabalhava texto e imagem de forma abarrotada, *comprimindoummonte decoisasjuntasao mesmotempo*.



Figura 11 – ENGEL, Malu, *Amarras* (35,5 x 25,5 cm), técnica mista s/ papel (2012)



Figura 12 – ENGEL, Malu, *Às vezes palavras são estradas pra lugar nenhum* (35,5 x 25,5 cm), técnica mista s/ papel (2012)

As composições caóticas e excessivas pareciam mais sobrecarregadas no papel, que se apresentava demasiado frágil para receber tanta informação

comprimida. Assim, foi natural que me voltasse mais uma vez para a pintura em tela como um meio adequado para libertar a expansão que se acumulava dentro de mim.



Figura 13 – ENGEL, Malu, *Sobre lateral* (96,5 x 170 cm), acrílica s/ tela (2012)

A tela acima foi uma das primeiras pinturas realizadas após essa troca de superfície, do papel para a lona. Fui explorando diferentes formatos até chegar às grandes dimensões em que trabalho atualmente, de no mínimo 1,70m. Contudo, essa transição de territórios foi tão impactante que igualmente a temática “encaixotada” foi deixada de lado por sua natureza invólucra, sendo observada apenas em *Descarga Tonal* (170 x 190cm), a primeira desse novo conjunto de telas iniciado em *Ateliê 2*.

III

MALEABILIDADE ESSENCIAL

Ao pensar retrospectivamente acerca de minhas pinturas, me deparei com a seguinte questão: por quê escolho pintar, recorrendo a um dos meios de expressão artística mais tradicionais, diante de tantas possibilidades técnicas disponíveis nesse despontar do século XXI?

Obtive, dentre muitas, a seguinte resposta: creio ser a pintura a via mais completa para expressar o que me proponho a fazer. Embora o desenho seja um companheiro de criações inseparável, sua natureza sintética tende a limitar o tratamento das formas. Acerca do assunto, o pintor e desenhista Henri Matisse analisou:

“De minha parte, acho que a pintura e o desenho dizem a mesma coisa. O desenho é uma pintura feita com meios restritos. Numa superfície branca, uma folha de papel, com uma pena e tinta, pode-se, criando certos contrastes, criar volumes, pode-se, mudando a qualidade do papel, obter superfícies maleáveis, superfícies claras, superfícies duras, sem usar, porém, nem sombra nem luzes... Para mim, o desenho é uma pintura, feita com meios restritos e que pode ser absolutamente interessante, que pode muito bem desafogar as emoções do artista. Tão bem quanto a pintura. Mas a pintura, evidentemente, é uma coisa mais alimentada e cuja ação sobre o espírito é mais forte.” (MATISSE, 2007, p. 224)

Ainda que os limites entre desenho e pintura sejam cada vez mais questionados na arte contemporânea, encontro na linguagem do desenho uma maior intimidade com a linha. Como tal, diz respeito a coisas mensuráveis (KLEE, 2001), de modo que a abordagem de manchas e demais informidades por meio da linearidade se apresenta frágil ou demasiado complexa. Já a pintura permite com maior facilidade a combinação desse elemento com outros, como a cor, por exemplo.

Conquanto a pintura incorpore, hoje em dia, elementos que outrora lhe eram estranhos, gostaria de me ater a um elemento em especial que remonta às suas origens: a tinta. A liquidez faz da tinta³ um recurso extremamente maleável que permite uma ampla abordagem, pois sua textura é passível de ser abrandada com a mesma facilidade com que se adensa. Ainda que essas características variem de acordo com as especificidades próprias de cada tinta (óleo, acrílica, aquarela, guache, têmpera etc), todas elas compartilham propriedades singulares do estado líquido.

Essa fluidez essencial dos líquidos os torna detentores da sutileza de se incorporar ao meio em que se encontram. A sinceridade com que adere às mais variadas propostas de expressão pictórica, do realismo fotográfico ao expressionismo abstrato, é uma qualidade pouco observada em outros materiais, não tão afeitos à voluptuosidade como a tinta.

A pintura não esconde nada. Se a/o artista trabalha muito tempo em detalhes, tal esmero transparecerá no aspecto final da obra. Por outro ângulo, se a/o artista distribuiu a tinta de tal maneira que o traçado do pincel é de pronto detectado, constata-se também aí a intencionalidade de seu gesto.

Rosenberg ilustra nitidamente essa ideia quando comenta sobre o meio utilizado pela/o artista e as qualidades obtidas a partir do mesmo, expresso no seguinte trecho: "Fixando seu pensamento na matéria, o artista põe a nu seja a falta de sutileza de sua idéia, seja a falta de apuro de sua arte, e isso o induz a experimentar e a aperfeiçoar-se." (ROSENBERG, 2004, pg. 23). Ou seja, aplicando o comentário ao campo da pintura, vale dizer que a matéria tinta é extremamente franca.

Tomemos como exemplo o artista neoclássico Jean-Auguste-Dominique Ingres: o primor com que executa seus tecidos demonstra uma clara finalidade de conferir àquela determinada peça aspectos próximos à realidade. Com efeito, a primeira vez que me deparei com um de seus retratos fiquei tão impressionada com a textura do vestido azul da princesa Broglie que demorei para assimilar que não se tratava de uma fotografia.

³ Incluo nessa concepção de tinta outros materiais em estado bruto, tais como sangue e lama, por exemplo.



Figura 14 – INGRES, Jean-Auguste-Dominique, *Retrato da Princesa Albert de Broglie* (121,3 x 90,8 cm), óleo s/ tela (1853)

Consideremos agora, em contraposição a esse rigor técnico, o artista moderno Henri-Émile-Benoît Matisse, admirador confesso de Ingres. Suas pinceladas concentradas permitem que a cor respire através da luz emanada do fundo do quadro, assim como as incisões feitas na tinta com a base do pincel. Gestos aparentemente simples e despretensiosos, que no entanto preenchem toda a superfície com seu poder de síntese das formas e acabam por conferir ao conjunto da obra um caráter monumental pela soma das frações. A respeito dessa “tendência geral para a expansão” constatada em suas telas, o crítico, curador e professor de arte Yve-Alain Bois analisa que, em Matisse, a composição “é o produto de uma democratização total dos elementos do quadro, de uma dispersão generalizada de forças: o olhar não se concentra em nenhum ponto em especial.” (BOIS, YVE-ALAIN, 1999, p. 29).

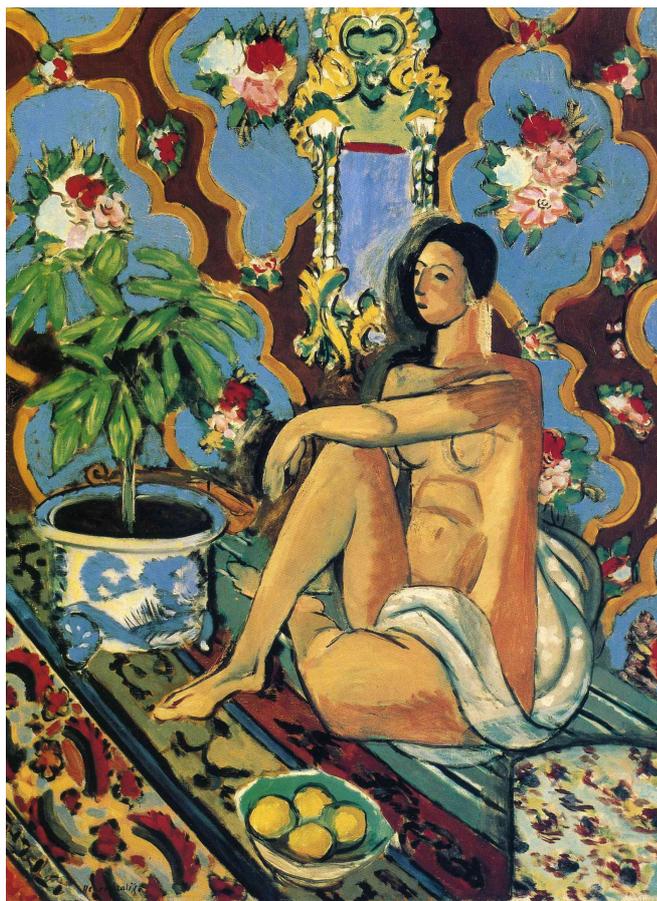


Figura 15 – MATISSE, Henri, *Figura decorativa sobre fundo ornamental* (130 x 98 cm), óleo s/ tela (1925)

Em ambos os casos, cada um trabalhou com a tinta óleo a seu modo, em conformidade com a época em que viviam. Embora tenham adotado uma linguagem comum – a pintura –, os resultados alcançados foram notadamente distintos.

Matisse disse certa vez que “os meios mais simples são os que melhor permitem ao pintor exprimir-se.” (MATISSE, 2007, p. 48). Ou seja, por intermédio de recursos simplificados – tela, tinta e pincel –, a/o artista possuiria autonomia para expressar-se. Além das interferências entre ideia e “produto” serem reduzidas, o acesso à obra pela/o espectador/a é facilitado, pois parte de códigos já reconhecíveis pelo público em geral. Assim, qualquer uma/um que esteja minimamente interessada/o poderá estabelecer algum tipo de relação com ela.

A materialidade viscosa da tinta incentiva as abordagens mais diversificadas, qualidade que só foi assumida com propriedade à partir da Arte Moderna e seu característico devir ruptural. Em maior ou menor proporção, difícil citar um movimento de vanguarda que não tenha aplicado a tinta à sua maneira.

Um artista que explorou grandemente essa flexibilidade expressa pela tinta foi o espanhol Pablo Picasso, haja vista a grande diversidade encontrada em suas obras de fases distintas. Filho de um pintor, Picasso desde cedo dominava técnicas realistas com extrema naturalidade, o que pode ser apontado como um dos motivos que o levou a desconstruir a estrutura da forma anos depois.

Ainda que o cubismo⁴ desenvolvido por ele e Georges Braque tenha desobstruído os caminhos para a arte abstrata, a linguagem figurativa o acompanhou durante toda a sua carreira. Picasso sempre partia do objeto, mesmo que raramente trabalhasse com modelos; era o processo de transcodificação que lhe interessava (BOIS, YVE-ALAIN, 1999). Para Picasso, o essencial era a sua própria interpretação acerca do tema: “Pinto as coisas como as imagino e não como as vejo.”

Por outro lado, Matisse, com quem o pintor espanhol travou um intenso diálogo criativo que perdurou ao longo da carreira de ambos, sentia uma necessidade de identificar-se com os motivos retratados para melhor incorporar as sensações que lhe foram provocadas por estes na superfície da tela.



Figura 16 – PICASSO, Pablo, *Celestina* (81 x 60 cm), óleo s/ tela (1904)

⁴ Dividido em duas fases, Analítico e Sintético, o Cubismo foi um movimento que surgiu há aproximadamente um século, concomitante às mudanças de paradigma da percepção do tempo-espaço.



Figura 17 – PICASSO, Pablo, *Natureza-morta no piano - "CORT"* (50 x 130 cm), óleo s/ tela (1911)



Figura 18 – PICASSO, Pablo, *Moça Diante do Espelho* (162 x 130 cm), óleo s/ tela (1932)

Embora tenha trabalhado com muitas linguagens, a tinta acompanhou Picasso ao longo de sua extensa trajetória artística e foi aplicada em suas diferentes descobertas pictóricas.

Matisse e Picasso, muitas vezes apontados como os maiores pintores modernos, foram algumas das principais referências do pintor Jackson Pollock, citado anteriormente. Porém, em Pollock, o próprio ato de pintar foi convertido em objeto. Através da aplicação que ficou conhecida como *Action Painting*, a tinta passou a ser empregada sem as restrições da forma, manifestando sua natureza essencialmente líquida. Em relação ao assunto, o pintor e influente professor Hans

Hofmann expôs: “A inovação da *Action Painting* consistiu em prescindir da representação do estado em favor de convertê-lo em movimento físico. A ação no quadro passou a ser sua própria representação. “ (HOFMANN, 1957, In ROSENBERG, 1974, p. 14)

Em suas telas mais características, Pollock utilizava gravetos, espátulas e outros utensílios que permitissem um maior escorrimento do material sobre a superfície da tela. Assim, a tinta preservava sua viscosidade da maneira mais evidente, exibindo sua maleabilidade no impacto contra a lona.



Figura 19 – NAMUTH, Hans, *Pollock painting, Summer 1950*, fotografias (gelatina e prata) (1950)

Os exemplos citados são apenas uma pequena mostra das possibilidades oferecidas pela tinta. Hodiernamente, ainda que a carga histórica lhe confira conotações tradicionais, a versatilidade da pintura permanece insuperável. Não apenas pode-se modulá-la entre os variados estilos disponíveis, como também incorporar recursos técnicos próprios da era digital. Por essa razão, considero a pintura um extenso campo para explorar o "exercício experimental da liberdade", em concordância com o crítico brasileiro Mário Pedrosa.

IV

PROCESSO CRIATIVO

“(...) É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essas transsubstanciações, é preciso reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é uma porção do espaço, um feixe de funções, que é um trançado de visão e de movimento.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16)

O foco da presente monografia é a pesquisa que venho desenvolvendo há cerca de um ano e meio em pintura. São composições que enfatizam o gesto solto, fundamentadas na espontaneidade e na expansão. Acompanham-nas registros e estudos – desenhos, escritos e fotografias – que lhes servem de partida e fundamentação.

Esses registros vinculados à obra são indispensáveis para o seu desenvolvimento. Nos cadernos, as anotações carregam a efemeridade do pensamento em contraste com a imagem que se constrói, “absoluta” (TARKOVSKI, 2010). São escritos fragmentados que relatam sonhos, intimidades e reflexões acerca do meu processo pictórico e da arte de um modo geral. Também fazem parte desenhos sintéticos realizados a partir da observação de diferentes estágios da pintura ou de elementos que dialogam com ela.

Quanto às fotografias, atestam não apenas o desdobrar gradativo da pintura, como retratam formas retiradas da natureza que vejo relacionadas à imagem que se edifica.

Nas telas observa-se energia e pulsação no manuseio da tinta, associada à uma profusão de cores que escorrem e se esparramam sobre a superfície. Essa combinação de acidentes anunciados converge em um amálgama de espontaneidade que é atravessado por experimentações diversas.

Pinto dentro das condições impostas pelo meu espaço de trabalho atual, que por ser uma quitinete compartilhada me apresenta algumas dificuldades em relação às proporções trabalhadas nas pinturas. A localização do ateliê também inibe a exploração de materiais naturais como terra e areia ou de materiais mais tóxicos como a tinta a óleo.

Enquanto não disponho de um local apropriado ao meu processo de trabalho – ventilado, com dimensões amplas e um pé direito maior –, vou experimentando o que me é permitido em cada pintura, mesclando à tinta acrílica pedras moídas, nanquim, café, urucum e sangue, dentre outros materiais.

A melhor maneira que encontrei para desenvolver esses experimentos pictóricos foi aumentar minha área de atuação. Estendi paulatinamente a superfície da lona que me serve de tela até esbarrar nos limites impostos pelo espaço físico do ateliê. Com uma extensão mais ampla para criar, alcanço maior liberdade e percorro a pintura de maneira mais fluida, expandindo-a conforme os gestos e as intenções.

As telas de minha pesquisa atual compartilham grandes dimensões; todas têm, no mínimo, 1,70m de altura. Em análise a respeito de suas próprias pinturas de grandes formatos, Mark Rothko comenta:

“A razão pela qual os pinto – quadros muito grandes – é precisamente porque quero ser muito íntimo e humano. Pintar um quadro pequeno é colocar-nos fora de nossa experiência, olharmos para tal com uma visão estereóptica ou com um vidro redutor. Seja como for que se pinte o quadro maior, está-se dentro dele. Não é algo que se controle. ”
(ROTHKO, 1951, *apud* HESS, 2005, p. 72)

Ao invés de me intimidar pela extensão da tela em proporção à minha altura, sinto-me mais confortável para atuar sobre a sua superfície nessas condições. O destaque conferido a cada acontecimento pictórico é reduzido quando comparado à metragem da lona, da mesma forma que nossas angústias terrenas são ínfimas em relação à imensidão do universo.

Pinto rapidamente, o que me leva a considerar conveniente o breve tempo de secagem da tinta acrílica. Também por essa razão, costumo trabalhar em mais de uma tela ao mesmo tempo: enquanto uma pintura está ainda úmida, pinto em outra. Em um processo contínuo, as descobertas que faço em um quadro fomentam a composição do seguinte.

Um procedimento iniciado como uma pesquisa de planos mas que findou por afirmar-se em metodologia, constitui pintar simultaneamente uma tela no chão e outra na parede. Essas mesmas telas trocam de posição enquanto são realizadas, ou seja, todas as pinturas passam pelos dois estágios, o chão e a parede, não necessariamente nessa ordem. Tampouco há uma regra de permanência nesses planos, pois há variações de acordo com a tela. Algumas ficam mais tempo no chão, outras mais na parede, segundo as qualidades que busco salientar em cada uma.

Normalmente, quando começo uma tela no chão, costumo explorar aspectos mais aquarelados da tinta acrílica, despejando sobre a mesma, por exemplo, a água “suja” em que repousa o pincel após ser utilizado e que deixo “maturando” para ser aplicada em telas futuras. Essa fase das manchas esparramadas e dos respingos com a tela no chão pode ser vista como uma das características que me aproximam do já citado movimento expressionista-abstrato. Segundo Jackson Pollock, semelhante disposição possibilita ao artista “estar literalmente dentro da pintura”, o que o levaria a estabelecer uma interação mais íntima entre ambos.

Dessa maneira, a tela se apresenta como uma arena na qual se age, e a pintura configura o acontecimento resultante entre o seu encontro com a/o artista (ROSENBERG, 1974). Ela é receptiva a todo tipo de acidentes, pois torna-se um grande tapete onde ficam marcadas as pegadas, as quedas e os derramamentos vários. Dessa forma, a presença do acaso é sempre evocada nas pinturas, fator que é exacerbado pelo meu deslocamento errante sobre ela.

Sobre o acaso, percebo que sua incidência sobre a obra varia de acordo com a sua localização e as intenções da/o artista. Minhas pinturas ainda estão restritas ao ateliê fechado em que trabalho, de modo que somente o que acontece em seu interior repercutirá sobre a sua superfície, ao contrário de trabalhos executados ao ar livre que ficam mais suscetíveis a intercorrências externas. Entretanto, inserida nesse espaço circunscrito, as chances de algo acontecer com a tela aberta no chão são bastante maiores, sobretudo devido à maneira catártica com a qual costumo trabalhar.

A tela que está no chão vai sendo preenchida displicentemente quando estou mais focada em trabalhar a que está na parede. Curiosamente, o fato de encontrar-se sob os meus pés, sendo constantemente pisada e “maltratada”, faz com que eu me aproxime mais dela. Talvez, justamente por não alimentar expectativas quanto ao seu resultado.

Quando voltei a pintar na disciplina de *Ateliê 2*, uma de minhas principais dificuldades era continuar trabalhando na tela após algumas sessões. Frequentemente, encontrava-me apegada às formas ali criadas e não sabia como articular os seus possíveis desdobramentos por receio de estragá-las. Ainda que em certa medida esse entrave continue presente, ele foi em grande parte solucionado por essa fase de “rebaixamento”, na qual adoto uma atitude simbólica de desprezo. Piso sobre aquilo que havia feito para transformar a relação e me reconectar com a pintura de um jeito mais leve.

Conquanto os planos sejam rígidos, pois também como Pollock “preciso da resistência de uma superfície dura”, a verticalidade da parede faz com que a interação com a pintura ocorra de um modo totalmente diferente. Até a postura perante a tela é outra; se no chão eu me aproximo da tela porque a mesma já se encontra de antemão em um plano inferior, com a tela na parede a posição é de total embate. Analisando por este ângulo vertical, a relação se estabelece em desvantagem para mim, que sou sempre menor do que a futura pintura.

Pincel em riste ou com a própria mão, o que ocorre em seguida é a materialização do confronto, em que direciono uma carga de agressividade contra a lona, demarcando-a com meus gestos. Esse extravasar primordial guia-me pintura adentro, em um frenesi espontâneo e expansivo que desemboca em tinta, pigmento, cor. A inclinação do plano faz a tinta escorrer, abrindo avenidas de cor que cruzam a tela de cima a baixo. Esses longos caminhos são preservados na composição final que se entrelaça por entre eles. A respeito desse ímpeto criativo, encontrei eco nos escritos do pintor Paul Klee: “Um certo fogo quer viver, ele desperta; guiando-se ao longo da mão condutora, atinge o suporte e o invade, depois fecha, faísca saltadora, o círculo que devia traçar: retorna ao olho e mais além.” (KLEE, 1920, In MERLEAU-PONTY, 2004, p. 44).

Acredito ser este o meu momento favorito na feitura de uma obra, quando ainda não sei o que ela vai extrair de mim. Agrada-me muito ver o registro desse encontro entre o meu corpo e a lona, que se mostra mais aparente nesse primeiro estágio. Cada contato é evidenciado pelo contraste com o imenso vazio da tela em branco, de modo que mesmo o movimento mais singelo se faz notar sobre a superfície. É como um esqueleto que será o suporte de tudo a ser sedimentado dali em diante, o que no caso específico de minhas pinturas representa bastante coisa.

Não por acaso, portanto, identifico-me com a declaração do artista Joan Miró sobre seu processo de elaboração imagética:

"As formas assumem realidade para mim à medida que trabalho. Em outras palavras, em vez de planejar pintar alguma coisa, começo a pintar e enquanto vou pintando o quadro começa a afirmar-se ou a sugerir-se sob o meu pincel." (MIRÓ, J., 1947, In CHIPP, 1996, p. 440)

De fato, talvez pela composição final ser sempre tão exagerada, gosto de observar no início aquele movimento expressivo de ideias fluando no vazio. Uma equação que inevitavelmente se inverte ao longo do processo, quando é o vazio que passa a flutuar na forma de fendas e negatividades múltiplas. O espaço negativo entre as formas, como o vão existente entre os troncos de uma árvore, por exemplo, é algo que me chama muito a atenção. Elemento recorrente em meus trabalhos, constitui um dos principais pontos de partida de minha construção composicional. Com frequência, incorporo essa qualidade e estrutura as formas a partir do próprio vazado.

À medida que o corpo da pintura vai ficando mais denso, pois a contínua sedimentação de camadas de ação e tinta tornam a composição mais complexa, esse confronto com a tela se acirra. Transcrevo, a seguir, o trecho de uma entrevista realizada por Fábio Magalhães, ex-curador-chefe do Museu de Arte de São Paulo (MASP), com um de meus artistas favoritos, o catalão Antoni Tàpies, que julgo bastante esclarecedor a respeito desse embate:

"M- O olhar sobre a transformação da tela é um corpo-a-corpo muito forte, como duas realidades que se encontram e que se enfrentam, não?"

T- Sim, é claro. São duas realidades, é verdade, porque chega um momento em que você pode confiar em seu instinto. Mas, depois, o quadro também manda; o quadro lhe diz "não, isso não funciona aqui". Você tem de retocá-lo, ou jogar fora, ou fazer outra coisa; ter um respeito pela própria linguagem do material e das cores. E isso é essencial para um artista. "

Penso que o encontro de Tàpies com sua obra acontecia bem antes, não só pelo fato de que trabalhava diversos de seus conceitos em esboços prévios, como também pela história que parece imbricada em suas pinturas desde a origem. Na minha produção, ao contrário, tenho urgência em começar a pintar e elaboro pouco

a base da lona, recurso que pretendo explorar mais conscientemente em trabalhos futuros.



Figura 20 – TÁPIES, Antoni, *Grande Matéria com Papéis Laterais* (260 x 195 cm), técnica mista s/ tela, (1963)

Enquanto esses desdobramentos não tomam forma, vou inventando outros meios para dar continuidade à produção pictórica. Por vezes, quando a composição enrijece em notável desequilíbrio, um artifício que me ajuda a solucioná-la é rotacionar a tela. Adoto outros referenciais norteadores e exploro novas posições de leitura contidas na própria pintura.

Pode acontecer que a disposição nesse novo sentido seja meramente passageira, aplicada apenas enquanto se desatam os nós composicionais. É comum, porém, que todo o sentido de visão da obra seja reestruturado e ela se expanda e ganhe novos rumos, podendo ser vista em mais de uma direção.

Quando o mote da pintura é notadamente figurativo, às vezes essa medida fica comprometida e torna confusa a leitura da tela. No entanto, como o abstrato e o figurativo se apresentam em simbiose em muitos dos meus trabalhos, a estrutura compositiva não é tão abalada por essa mudança de paradigma.

Encontrei semelhanças quanto a esse aspecto incerto de algumas de minhas pinturas com a obra do pintor brasileiro Jorge Guinle:

“Em Jorge Guinle, tudo se encontra por um triz: fundo que não é fundo, contornos que não contornam, figuras que não figuram, abstrações que não abstraem. Esses “quases” imprimem uma atmosfera de eterno movimento, ou melhor, concluem pinturas em perpétuo estado de redefinição: nenhuma passagem do pincel é mais que um porto temporário em vias de partir para um novo movimento – são trilhas.” (BACH, C., 2001, p. 35-36)

Em Guinle, as composições são ainda mais preenchidas, e a ambiguidade das formas é acentuada. O limite entre abstração e figuração se dissolve com o escorrer da tinta.

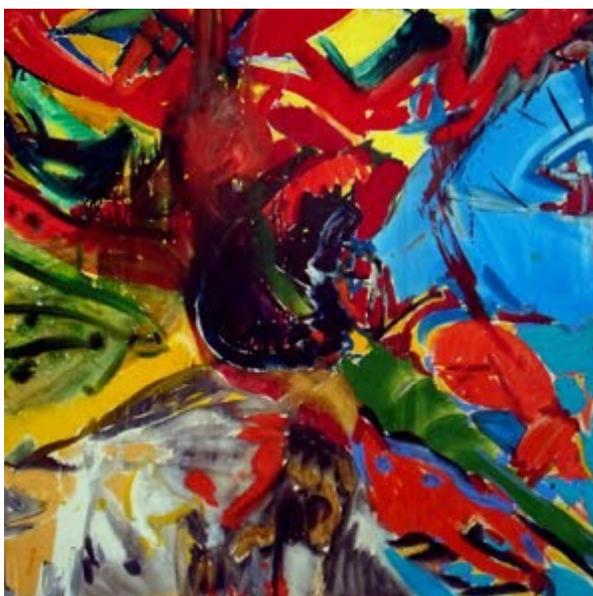


Figura 21 – GUINLE, Jorge, *Florescer* (190 x 190 cm), óleo s/ tela (1981)

Voltando às soluções pessoais para entraves artísticos, outro recurso empregado de vez em quando é reservar a pintura, guardá-la à parte para que fique maturando. Normalmente, isso acontece em estágios mais avançados da composição, quando estou indecisa em algum momento determinante para a resolução do quadro. Ou seja, quando não sei dizer se está ou não finalizado. Esse instante crucial, em que temos a consciência plena sobre o término de uma obra, é de difícil distinção e ainda permanece como uma sombra em alguns de meus trabalhos.

V OBRAS

Para melhor ilustrar o desenvolvimento de minhas pinturas, escolhi abordar cinco telas como representantes do processo de construção pictórica descrito. São elas: *Maritmo (Marhythm)* (190 x 170cm), *Obra-prima* (190 x 170cm), *Expansão Celeste* (170 x 190cm), *Escatoceia* (170 x 230cm) e *Archaea Flecha* (170 x 200cm).

V. I Maritmo (Marhythm):



Figura 22 – ENGEL, Malu, *Maritmo* (190 x 170cm), acrílica e pedras moídas s/ tela (2013)

A ideia sugerida no título, uma junção das palavras “mar” e “ritmo”, é insinuar uma movimentação abarcada pela tela. Embora seja a segunda das pinturas

executadas em escala mural, considero-a uma das mais equilibradas em termos composicionais. Talvez isso se deva ao fato de que sua fruição é possível a partir dos quatro lados da tela, em um movimento de rotação que originou o nome “ritmado”. Entretanto, para melhor descrevê-la, escolhi a disposição acima apresentada.

Realizada em meados de abril do ano passado, é uma tela que se destaca pela abundante presença do branco da lona, visível através dos vazios infiltrados em sua extensão. Atribuo a essas ausências de cor uma harmonização de forças que torna a pintura desembaraçada e serena, mais suscetível a contemplações. Por esse aspecto, associo-a diretamente à Henri Matisse, assim como a uma de suas reflexões em especial: “Segredo de minha arte: meditação a partir da natureza, na expressão de um devaneio sempre inspirado pela realidade.” (MATISSE, 2007, p. 82)

A tela, iniciada na parede, a princípio encontrava-se no sentido contrário ao apresentado, como é possível observar pelos escorridos ascendentes. Foi a única na qual utilizei uma técnica semelhante ao estêncil para realizar algumas das tramas que permeiam sua superfície e remetem a uma movimentação de ondas própria do meio aquático. Novamente inspirada por Matisse, insinuei corais e arabescos vegetais a partir de suas formas negativas, em motivos próximos aos recortes do citado mestre.



Figura 23 – MATISSE, Henri, *Polinesia, o mar* (200 x 314 cm), guache s/ recortes de papel (1946)

Não obstante, encontrava-me insatisfeita com os rumos da pintura, de modo que a coloquei no chão do ateliê e iniciei outra tela na parede acima dela, (*S*)*explosão* (2,00m x 1,70m). Enquanto isso, trabalhava em *Maritmo* por intermédio de manchas aquareladas jogadas aleatoriamente, com a intenção de que estas me sugerissem algo novo na tela “rebaixada”.

Em dado momento, devido a minha habitual abordagem enérgica e expansiva, derrubei no chão uma pequena quantidade de tinta proveniente da outra tela. Desapercebida, pisei descalça sobre a poça e imprimi seus resquícios na tela que jazia estendida no chão, gerando as manchas pretas e disformes que figuram próximas ao centro da pintura. A partir de então, desprendi-me do entrave que me impedia de prosseguir e retomei conscientemente a construção composicional, culminando no momento em que iniciei o sistema de rotações da tela.

Comecei a respingar manchas com mais propriedade, que se adensavam conforme misturava pedras moídas à tinta. Atribuo esse interesse por texturas mais espessas à influência da pintora brasileira Adriana Varejão, embora eu tenha trabalhado com relevos que se apresentam discretos em relação às obras da referida artista.

Em paralelo a esse processo, crescia o meu interesse pela dimensão escatológica da vida mundana, expresso em pinturas de observação de minhas próprias fezes realizadas sobre papel tamanho A3, assim como em esboços a lápis e caneta retratando o mesmo tema. Essas “naturezas-mortas” eram realizadas concomitantemente às pinturas mural, sendo nelas possível constatar as ressonâncias destes estudos.

No caso de *Maritmo*, por exemplo, a figura azul central que se assemelha a um peixe (sobretudo pelo padrão de escamas que a recobre) surgiu, na realidade, de uma alusão aos excrementos flutuando em meio líquido. Datam dessa época escritos elípticos que descrevem o comportamento das fezes submersas em meio aquoso em oposição àquelas expostas ao ar livre, assim como desenhos sintéticos que em muito se aproximam da imagem desenvolvida na pintura.



Figura 24 – Fotos dos desenhos de observação realizados nos cadernos de anotações, caneta esferográfica s/ papel (2013)

A seguir, apresento um trecho desses estudos sobre a degradação visual de dejetos humanos extraído de um dos meus cadernos de anotações:

(...) quando a merda começa a se sedimentar, vai colorindo o solo ao seu redor, no caso, a base porcelanada do vaso sanitário. Mais concentrada próxima às fezes, essas colorações espalham-se “degradualmente” nos arredores. É diferente o estado, o desfazer-se das fezes quando submersas no meio aquoso daquelas expostas ao ar. A água, como o faz à nossa pele quando passamos muito tempo no banho, “enruga” a merda, que aos poucos ganha um aspecto de “penugem” sobre o exterior que recobre seu corpo maciço. Vai despedaçando-se, caindo os membros que pendiam eretos na posição inicial. O envoltório líquido faz com que a merda adquira vida, num metamorfosear constante. Já aquele pedaço que ficou para fora permanece intacto, tal qual um suspiro prostrado sobre o bolo.”

Dotado de um mau-gosto irônico e provocativo, o excerto aponta para a obra a ser desenvolvida em sequência, cuja abordagem escatológica ocorreu sem rodeios.

V. II Obra-prima:



Figura 25 – ENGEL, Malu, *Obra-prima* (190 x 170cm), acrílica s/ tela (2013)

Diferente de minha abordagem pictórica usual, na qual as formas vão sendo criadas ao passo que a composição se desenvolve, *Obra-prima* é um dos poucos quadros cuja imagem foi concebida antes da pintura. Retratada em um pequeno esboço periférico anotado à margem de um texto, a representação era clara: um majestoso dejetado sentado sobre uma poltrona.

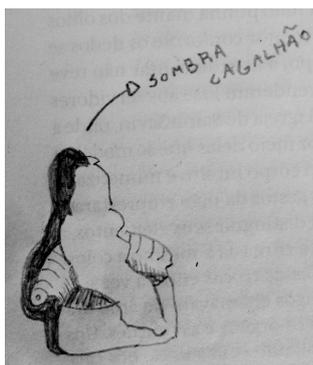


Figura 26 – Esboço de *Obra-prima*, grafite s/ papel (2013)

Não por acaso, é minha tela mais figurativa. À época, fazia sessões de psicanálise semanalmente e relatava do divã minhas inquietações artísticas. Como descrito anteriormente, encontrava-me em um momento de reflexão acerca de excreções naturais, em especial as fezes e nosso comportamento em relação à elas.

O título *Obra-prima* surge nesse contexto, pois seriam as fezes a nossa primeira obra substancial segundo a psicanálise. Todo excremento é autobiográfico e erige um retrato das entranhas de quem o cunhou, uma espécie de molde às avessas. É também, dentre outras coisas, um reflexo do estado de saúde do indivíduo, assim como um atestado de sua alimentação.

Todavia, por mais natural que seja a defecação, ela ainda se apresenta como um tabu em nossa sociedade. Associei essa rejeição à seguinte análise sobre a feiura contida na obra “Crepúsculo dos Ídolos”, último livro publicado em vida pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche:

“O feio é entendido como um sinal e um sintoma de degenerescência: o que mais longinquamente nos faz lembrar a degenerescência produz em nós o surgimento do juízo do “feio”. Todo indício de extenuação, de pesar, de senilidade, de cansaço, toda e qualquer ausência de liberdade, tal como o espasmo, tal como a paralisia, sobretudo o cheiro, a cor, as formas da dissolução, da decomposição, e mesmo que isto se transforme em símbolo no interior de uma última atenuação – tudo isto evoca a mesma reação, o juízo de valor “feio”. Um ódio eclode neste ponto: a quem é que o homem odeia aí? Mas não há nenhuma dúvida: a decadência de seu tipo.” (NIETZSCHE, 2000, p.79)

As fezes são um atestado de nossa condição mundana. São uma expressão biológica do corpo que denuncia um porvir de decomposição do qual não podemos escapar; são um índice de nossa fragilidade e finitude. É a própria matéria que se manifesta, inseparável da mesma e portanto fadada a perecer. Essa consciência aguda ao nos depararmos com as próprias fezes não é corriqueira, e, além disso, estamos inseridos numa cultura que faz de tudo para mantê-la o mais distante possível.

Por esses motivos, enquanto realizava os desenhos de observação, era constantemente assediada por um sentimento de inadequação e insanidade, e me

reprimia por contemplar fezes. A esse impasse, relaciono um senso de autopreservação, como se houvesse sempre a necessidade de um distanciamento primordial de nossos excrementos. Concluo que residem aí ambiguidades de nossa existência como animais-culturais cuja complexidade excede os contornos do presente trabalho. Não obstante, gostaria de futuramente investigar mais a respeito dessas inquietantes questões.

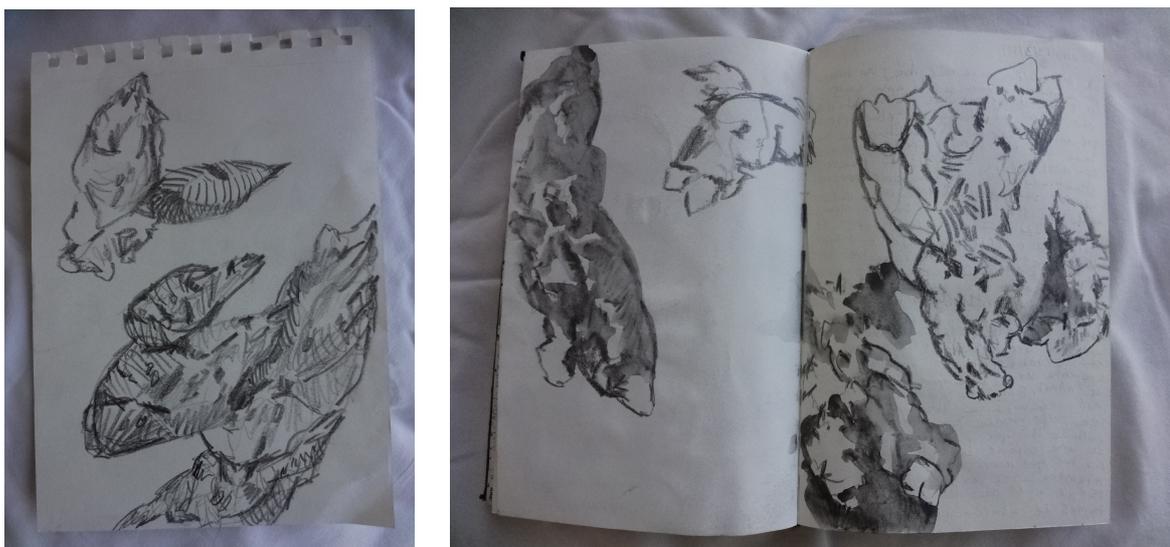


Figura 27 – Fotos dos desenhos de observação realizados nos cadernos de anotações, grafite aquarelável s/ papel (2013)

Acerca do tema, encontro referências em diversos artistas. Michelangelo Merisi da Caravaggio desperta a minha atenção devido à crueza indecorosa com que trabalhava seus temas. De frutas podres nas naturezas-mortas a figuras humanas de aspecto enfermigo, o artista subverteu a moral religiosa da época ao abordar passagens bíblicas realçando seu lado *imundano*⁵. Apreende-se que o elo entre os vivos é sua eminência de morte, o que me levou a pensar em uma “comunhão escatológica” entre os seres, a dizer, a excreção de fezes como um laço de união.

Outra referência importante foi Vincent Van-Gogh. Suas telas sempre me cativaram pela vivacidade, expressa tanto nos movimentos enérgicos do pincel quanto nas cores brilhantes, uma influência direta das gravuras orientais. O pintor foi um dos precursores do uso da tinta espessa, a projetar-se para fora da tela.

⁵ Faço uso da licença poética para cunhar o neologismo, junção de “imundo” com “mundano”.

“Minha pincelada não tem qualquer sistema. Eu ataco a tela com toques irregulares do pincel, que deixo como saem. Empastes, pontos da tela que ficam descobertos, aqui e ali pedaços absolutamente inacabados, repetições, brutalidades; em suma, estou inclinado a pensar que o resultado é demasiado intranquilizante e irritante para que isso não faça a felicidade dessas pessoas que têm ideias pré-concebidas fixas sobre a técnica.” (VAN GOGH, 1888, In CHIPP, 1996, p. 28)

Esse adensamento matérico pode ser interpretado como uma manifestação de suas tendências coprofágicas, constatadas durante os períodos em que o artista esteve internado. Acredito que tratava-se de um ímpeto de incorporação real da matéria cujos resultados eram as protuberâncias de suas superfícies.



Figura 28 – VAN GOGH, Vincent, *Girassóis* (95 x 73 cm), óleo s/ tela (1889)

Em termos pictóricos propriamente ditos, minha maior influência foi novamente Matisse. Não apenas os vazados em arabesco pintados à mão-livre como também a maneira com que trabalhei as cores nas diferentes camadas da obra denotam sua influência. Iniciada no chão, é possível entrever a combinação de

cores amareladas distribuída abaixo de tons mais escuros a fim de iluminar a composição e lhe conferir mais volume. Também há um sutil contraponto entre o vermelho e o verde, cores complementares amplamente utilizadas pelo pintor.



Figura 29 – MATISSE, Henri, *Odalisca com Tamborim* (74,3 x 55,7 cm), óleo s/ tela (1926)

Para enfatizar o aspecto autorreferente, pensei a composição da pintura à maneira dos retratos mais convencionais, frontal e centralizada. Além disso, o excremento, retratado em escala humana, encontra-se entronado sobre uma suntuosa poltrona vermelha, que lhe enaltece o porte volumoso e lhe confere *status*.

Uma referência posterior, a partir da apresentação do quadro, foi o artista norte-americano Philip Guston, devido a sua abordagem de desmembramento das formas. Associado ao movimento expressionista abstrato, o artista muitas vezes trabalhava figurações próximas à linguagem dos quadrinhos, que apresentava de modo ambíguo pela deformidade técnica intencional do artista.

Na pintura *Obra-prima*, misturei bastante cola à tinta para obter maior densidade, uma vez que a textura das fezes constitui um aspecto importante de sua materialidade. A intenção inicial era destacar a figura fecal da tela a partir desse contraste entre o volume de sua massa táctil e as outras áreas mais planas da pintura. Quanto a esse ponto em particular, não considero que tenha atingido o efeito esperado, já que a imagem do excremento não se projeta suficientemente em relação ao resto.

V. III: Expansão Azul:



Figura 30 – ENGEL, Malu, *Expansão Azul* (170 x 190cm), acrílica s/ tela e tecido (2013)

Em contraste com a obra anterior, *Expansão Azul* foi norteadada por uma vontade de trabalhar aspectos referentes à imaterialidade. Há pouco tempo havia perdido uma amiga muito querida e estava pensando continuamente acerca da espiritualidade. Perguntava-me qual seria o porvir da concentração energética que outrora animara um corpo.

Movida por esses sentimentos, tinha sonhos nos quais experimentava uma sensação de dilatação e fluidez que associava instintivamente a rios e corredeiras de todos os tipos. Liberta do invólucro corpóreo, a energia expandiria sem limites, aderindo a meios inabitáveis (e inimagináveis) pela matéria. A respeito dessas percepções, encontrei ressonância na seguinte frase escrita pelo pintor Paul Klee, a ser posteriormente gravada em seu túmulo: “Sou inapreensível na imanência [...]” (KLEE, P. *apud* MERLEAU-PONTY, 2004, p. 44)

Nessa época, tive acesso a um catálogo com a obra da artista Leda Catunda. Pintora brasileira da geração 80⁶, ficou particularmente conhecida por seus trabalhos

⁶ Geração 80 foi o nome dado a um conjunto de artistas que representaram a retomada das artes plásticas no Brasil após os anos mais duros da censura ditatorial, culminando na exposição “Geração

com tecidos de diferentes texturas que situam-se no limite entre pintura e escultura, conforme observado na figura abaixo:



Figura 31 – CATUNDA, Leda, *Siameses* (168 x 488 cm), acrílica s/ tecido e plástico (1998)

A tinta acrílica, aplicada sobre tessituras de distintos materiais – renda, veludo, algodão, couro, capacho, camurça, flanela, pêlo artificial, nylon, voile, dentre outros -, incorpora qualidades próprias de cada textura. Ou seja, a aderência da tinta é condicionada pela materialidade particular sobre a qual é aplicada, e apresenta características específicas de cada meio.

Interessei-me particularmente pelo desempenho da tinta sobre superfícies amarrotadas, com saliências de volumes heterogêneos. Constatei que, sobre os trechos com drapeados protuberantes, ocorre uma maior concentração de matéria pictórica, em contraste com as partes mais lisas ou encovadas. É como quando se aplica tinta sobre uma matriz de xilogravura, por exemplo. As partes mais fundas ficarão isentas de cor, uma vez que ela adere aos relevos da superfície. De um jeito semelhante, as proeminências do tecido destacarão um desenho particular, determinado pela topografia da superfície.

Relacionei esse aspecto em especial às formações de nuvem no céu – são como os relevos de um desenho invisível. Acredito que sua constituição, partículas de água condensada em estado gasoso, traz imbricada diferentes eventos, inclusive de ordem imaterial.

80, Como Vai Você? ”, realizada em 1984 na Escola de Artes do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Dentre os artistas participantes, constam Jorge Guinle, Leda Catunda, Adriana Varejão, Leonilson, Karen Lambrecht, dentre outras/os.

Motivada por essas analogias, introduzi à superfície da tela pedaços de pano sujos de tinta. Diferentemente de Leda, que costura seus tecidos, colei-os sobre a lona tentando moldar volumes sinuosos e ascendentes. Após a aplicação, percorri os relevos com o pincel como se realizasse uma espécie de escavação cujos restos fósseis eram evidenciados pelo acúmulo de tinta em sua estrutura.

Os diferentes eventos suscitados pelo tecido, da topografia terrestre à formação de nuvens no céu, simbolizam a recorrência de formas congêneres presentes na natureza. Essa correlação entre fenômenos e organismos variados conduziu o desdobramento da composição, na qual os elementos apresentam-se contidos um nos outros, interligados por uma onipresente teia azul.

Essa foi a única obra na qual trabalhei elementos que sobrepujam a superfície plana da tela. O resultado obtido foi satisfatório e tenho vontade de prosseguir com essa pesquisa de volumes em pinturas futuras.

V. IV Escatoceia (Escatosséia):



Figura 32 – ENGEL, Malu, *Escatoceia (Escatosséia)* (170 x 230cm), acrílica s/ tela (2014)

Como infere-se do título, nesta tela retomo a temática escatológica. Cabe aqui discorrer brevemente acerca da etimologia da palavra escatologia, que é bastante curiosa. O prefixo *skátos/éskhatos*, oriundo do grego antigo, apresenta dois sentidos: refere-se tanto aos excrementos quanto aos últimos acontecimentos que compreenderiam o fim do mundo. Somados ao sufixo *logia*, apontam para um estudo desses dois aspectos, que portanto estariam intimamente relacionados.

Essa ligação entre as fezes e a finitude da existência foi indicada quando apresentei a tela *Obra-prima*. Da mesma forma, *Escatoceia* foi estruturada a partir de uma imagem pré-concebida: uma ceia na qual se reúnem fezes personificadas. Em outras palavras, ao redor de uma mesa farta de comida, prostradas nas cadeiras se encontram fezes de tamanho humano.

A ceia é a última refeição do dia e está profundamente vinculada à tradição cristã, uma vez que foi também a última refeição de Cristo. O motivo, retratado

incontáveis vezes ao longo da história da arte, foi imortalizado na “Santa Ceia” do visionário Leonardo Da Vinci. Sua famosa ceia se estende frontalmente de apenas um lado da mesa, de modo que sua estrutura fique mais clara para o espectador do lado de fora do quadro-janela.

Quase toda a construção de *Escatoceia* se deu na parede, com exceção de sua finalização. Inicialmente, minha ideia era retratar a ceia em perspectiva, com o final da mesa ao fundo, centralizado, convergindo para a outra extremidade da mesma, mais próxima da superfície da tela. Contudo, à medida que a pintura foi se desenvolvendo, sua estrutura foi se apresentando frontalmente, tal qual a ceia de Leonardo.

Mais uma vez, as fezes são retratadas assumindo posturas humanas. A refeição está edificada em um cenário indefinido (não-lugar), dentro e fora ao mesmo tempo, o que contribui para envolvê-la numa certa atemporalidade próxima à abordagem Surrealista.

A pintura foi iniciada por volta de agosto de 2013, logo após uma viagem que realizei com minha família ao Peru. O cenário montanhoso da região me inspirou profundamente, tendo sido registrado de diversas formas em meu caderno de viagem. Feita essa conexão, não surpreende tanto constatar a transmutação dos excrementos em montanhas rochosas.

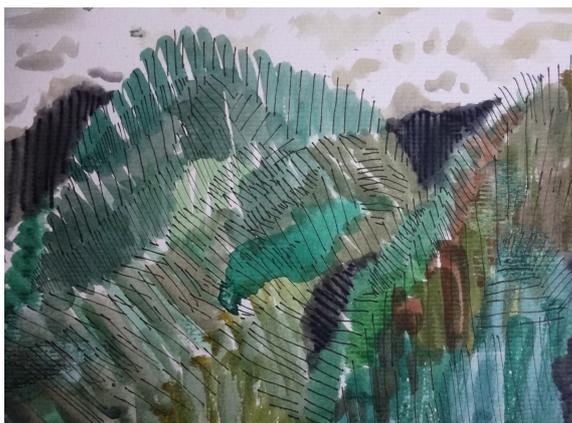


Figura 33 – Fotos dos desenhos de observação realizados no caderno de viagens, nanquim e aquarela s/ papel (2013)

Para tanto, ocorreu uma fusão entre as fezes, que constituem o cume da montanha, e a mesa, revestida por uma toalha de padronagem avermelhada. Não obstante, também influenciada pela viagem recente, associei a cor vermelha ao

sangue que era ofertado no topo das montanhas, em sacrifícios aos deuses, junto com oferendas de todos os tipos. Pode-se traçar também aí um paralelo com o sacrifício do corpo de Cristo pela humanidade, insinuado na retalhação do cimo central, assim como pela fatia proveniente deste no prato que escorre, conforme observado no detalhe abaixo:



Figura 34 – ENGEL, Malu, *Escatoceia (Escatosséia)*, acrílica s/ tela (2014) - detalhe

No tratamento pictórico da matéria carne, fui influenciada uma vez mais por obras da artista Adriana Varejão, que a retratou de formas variadas em diferentes séries. Em obras mais antigas, da década de 80, essa qualidade era trabalhada a partir da aplicação espessa de tinta em contraste com a superfície plana da tela. A partir dos anos 90, a carne tornou-se mais encorpada e as telas apresentam chagas expostas, corpos dilacerados através da história. Por entre azulejos coloniais, sangram feridas profundas, bulbos e vísceras em carne viva que se projetam para fora.



Figura 35 – VAREJAO, Adriana, *Azulejaria Verde em Carne Viva* (220 x 290 x 70 cm), óleo s/ tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira (2000)

Quanto à ambiguidade das figuras e do cenário que as envolve, o pintor surrealista belga René Magritte consta como uma referência contínua em meus trabalhos. Foi em grande medida inspirada pela naturalidade com que subvertia a narrativa figurativa em suas obras que as fezes se transformaram em montanha. A exemplo disso, podemos notar a metamorfose das corujas em folhas (e vice-versa), na figura abaixo:



Figura 36 – MAGRITTE, René, *Companheiros do Medo* (70,4 x 92 cm), óleo s/ tela (1942)

A ambivalência entre o sagrado e o profano, incitada em *Escatoceia*, é alimentada pelo contato com a obra do artista multimídia Alejandro Jodorowsky, cuja

busca pela espiritualidade constitui uma temática central em muitos de seus filmes. Os símbolos abordados são elementares, e as ricas composições imagéticas que Jodorowsky extrai a partir de suas combinações dispensam diálogos excessivos. De um modo geral, tratam-se de jornadas épicas rumo ao auto-conhecimento, um movimento universal realizado pela humanidade a fim de desvendar mistérios ontológicos. Suas obras sempre partem de uma perspectiva marginalizada da sociedade e são carregadas de um acentuado humor-negro que torna suas críticas contra as instituições ainda mais ácidas.



Figura 37 – Cena do filme *A Montanha Sagrada* (1973), de Alejandro Jodorowsky

Outra obra cinematográfica, com a qual estabeleci uma conexão após o término da pintura, é “Saló – 120 dias de sodomia” (1975), último filme do diretor italiano Pier Paolo Pasolini. O filme narra as atrocidades sofridas por um grupo de jovens prisioneiros durante a Itália fascista e é dividido em três ciclos: O Ciclo das Manias, O Ciclo da Merda e o Ciclo do Sangue. Em determinado momento do Ciclo da Merda, tanto as vítimas quanto seus algozes “desfrutam” de um abjeto banquete no qual suas fezes são servidas como prato principal, segundo vemos na figura abaixo:



Figura 38 – Cena do filme *Saló – 120 Dias de Sodoma* (1975), de Pier Paolo Pasolini

Escatoceia foi uma pintura que trabalhei com menos espontaneidade do que as outras. Acredito que isso se deu sobretudo por dois motivos, já expressos anteriormente: o fato de ter partido de uma imagem pré-concebida e de sua elaboração ter ocorrido quase toda no plano vertical. Sua composição me parece mais engenhosa, pois percebo um diálogo mais consistente entre as diferentes camadas. Elas não se aglomeram umas sobre as outras mas reforçam qualidades trabalhadas anteriormente, em contraste com a tela impulsiva que será apresentada a seguir.

V. V Archaea Flecha:



Figura 39 – ENGEL, Malu, *Archaea Flecha* (170 x 200cm), acrílica, bastão oleoso, café e sangue s/ tela (2014)

Archaea Flecha é minha última pintura finalizada. Sua composição abarrotada exhibe uma série de acontecimentos que se cruzam desordenadamente, como parte de um fluxo irrefreável. Por esse motivo, considero-a particularmente próxima da abordagem *all-over*, ou seja, dotada de uma composição estruturalmente isenta de um foco central, e que se dispersa por toda a superfície.

Uma inovação técnica em relação às outras telas foi a utilização de um bastão oleoso (alaranjado) no primeiro estágio da pintura, na parede. Talvez por seu aspecto sólido, a força empregada de minha parte contra a lona foi acentuada pela resistência apresentada pelo material e gerou traços mais precisos.

Embora trabalhar com o bastão tenha sido extremamente prazeroso, ficou evidente a necessidade de trabalhar a tinta à óleo em locais amplos e arejados. Seu cheiro forte e nauseante impregnou rapidamente o espaço do ateliê, perdurando dias depois da aplicação.

Não obstante, agradou-me o efeito obtido a partir do encontro repelente entre a tinta a óleo e a tinta acrílica aplicada posteriormente sobre ela. Os traçados oleosos

vinham à tona mesmo após serem encobertos com a tinta à base d' água, formando manchas aglutinadas.



Figura 40: fotografia do primeiro estágio de *Archaea Flecha*

A pintura foi realizada após uma viagem que fiz a Salvador – BA, em fevereiro de 2014. Foi quando comecei a me interessar por certos aspectos do candomblé⁷, como por exemplo os orixás, divindades que regem a natureza e algumas dimensões da vida em sociedade. Tive acesso ao livro “Mitologia dos Orixás” (2001) do sociólogo Reginaldo Prandi, uma compilação de mitos dos deuses iorubás⁸, e consultava-o randomicamente, a fim de conhecer aos poucos as entidades.

Logo, acredito que algumas de suas distintas qualidades foram sendo incorporadas à tela. Um fator que contribuiu para reforçar essas influências foi a audição das obras sonoras “Mar de Sophia” (2006), de Maria Bethânia, e “Tecnomacumba” (2006), de Rita Ribeiro, durante diferentes momentos de sua execução. Nos discos, ambas cantoras brasileiras prestam homenagem aos orixás em canções que os associam a forças da natureza.

Archaea Flecha é uma pintura que evoca a natureza em sua dimensão mais ancestral. O termo *archaea* significa antigo em grego arcaico, e designa um reino de organismos unicelulares que sobrevivem em condições extremas. A composição da

⁷ Religião animista de origem africana.

⁸ Os Yorùbás constituem um dos maiores grupos étnico-linguísticos da África Ocidental.

tela pode ser interpretada como um amontoado de símbolos que reforçam aspectos primitivos, como raízes, ossos, mãos, pássaros, peixes, fogo, água, vulvas, olhos e flechas, dentre outros. Também se destaca a variedade rítmica dos gestos, como vestígios de uma dança ritualística, constatados, por exemplo, nos traçados em verde escuro aplicados à mão com uma tinta acrílica espessa.

Na ocasião, havia visitado a exposição de sudários⁹ do artista brasileiro Carlos Vegara no Museu Nacional da República. As monotipias contendo traços vestigiais de lugares percorridos pelo artista me trouxeram uma inquietação: e se, no futuro, tudo o que restasse de nossas florestas fossem apenas rastros catalogados? Foi em parte movida por esse anseio que desenvolvi a pintura, como uma exaltação das florestas brasileiras e de sua rica biodiversidade.

Despejado sobre uma área específica da tela, concebida como uma espécie de altar disforme, encontram-se também resquícios de sangue menstrual, em um elogio à feminilidade ancestral. Embora a utilização da excreção possa parecer provocativa a algumas pessoas, o sangue menstrual, para além dos muitos significados que lhe são atribuídos, sempre me chamou a atenção por questões estéticas. Gosto de suas intensas colorações, de sua densidade e de observar suas variações ao longo do tempo.

Por fim, tracei um paralelo entre *Archaea Flecha* e a tela “Escavação” (1950) de Willem de Kooning, por se tratar de uma pintura que contém uma forte marca primitiva. “Escavação”, como é sugerido pelo próprio título, poderia ser interpretada como um achado arqueológico contendo os registros de uma era ancestral. A seguir, transcrevo uma interessante análise da obra, realizada pelo crítico Harold Rosenberg:

“Sua formas extremamente inventivas, que se acumulam umas sobre as outras [...], nem estão confinadas à superfície da tela, nem recuam para trás dela, mas continuam em sucessivos aprofundamentos, como que “escavando” planos que saem uns de dentro dos outros.” (ROSENBERG, 2004, p.121)

⁹ Sudário era como se chamava os lenços levados por viajantes para limpar o suor. Conta-se que Cristo enxugou seu rosto ensanguentado em um sudário e sua face ficou impressa no mesmo.

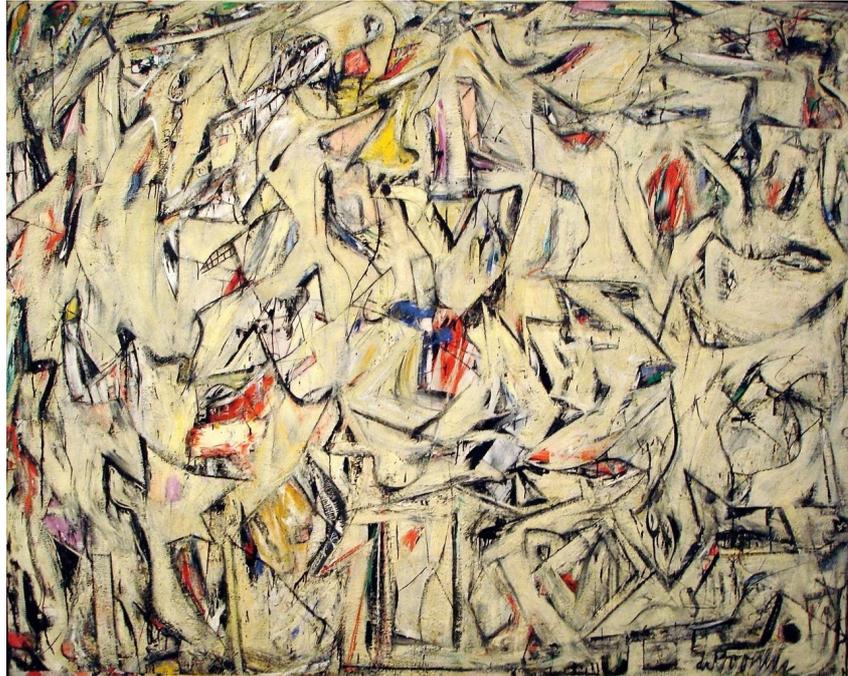


Figura 41 – DE KOONING, Willem, *Excavação* (206,2 x 257,3 cm), óleo e tinta de esmalte s/ tela (1950)

Archaea Flecha, apesar de seus excessos, é uma pintura que vai se apresentando aos poucos; não é algo que se apreenda com facilidade. Ainda que tenha gostado da composição final obtida, me incomoda um pouco a sensação de saturamento provocada pela mesma, resultado da maneira fragmentada com que costumo assimilar e relacionar as mais variadas referências.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar o corpo de minhas obras, cheguei à conclusão de que meu processo criativo se move a partir de contrastes. Percebi que, apresentadas sequencialmente, as pinturas parecem dialogar umas com as outras por intermédio de contraposições, como se a cada nova tela fossem incorporadas qualidades de certa forma contrárias à abordagem anterior. Isso não ocorre tanto em termos estilísticos pois, embora existam algumas alterações técnicas em relação às telas, a metodologia empregada é muito semelhante em todas elas. Contudo, no que concerne ao motriz geracional de cada uma, isto é, as intenções trabalhadas em cada tela, é possível verificar uma disparidade temática-conceitual.

Como exemplo, cito a passagem entre *Obra-Prima* e *Expansão Azul*. Embora fatalidades da vida tenham encaminhado essa transição de temas, uma se apresenta quase como antítese da outra: matéria x imatéria. Talvez o mesmo possa ser dito sobre a construção composicional contrastante de *Escatoceia* e *Archaea Flecha*, assim como outras pinturas que não foram descritas na presente dissertação.

Fiz uma analogia entre essa dinâmica de choque e a seguinte reflexão de Jorge Guinle a respeito de seu processo criativo:

“No meu caso, por motivos emocionais, estéticos, encontra-se uma mescla do abstrato-expressionismo gestual, de De Kooning e de Matisse, até um surrealismo automatista. Mas cada apropriação de um estilo, de um pensamento inicial, é desviada do propósito inicial da escola escolhida justamente pela inclusão de uma outra escola que seria a sua negação. Por exemplo, o lado decorativo, *joie de vivre* matissiano das cores, seria negado pela construção ritmicamente exacerbada do abstrato-expressionismo. Por outro lado, a tragédia desta mesma pincelada abstracionista é negada pelo otimismo da cor e pela ambiguidade cômica da operação. A possibilidade e o prazer de sempre alargar e nutrir essas contradições formam a base da minha práxis artística.” (GUINLE, 1983, *apud* BACH, C. 2001, p. 19)

Porém, diferente de Guinle, no meu caso essa operação não ocorre conscientemente, embora denote uma tendência própria do meu raciocínio de um modo geral. Infiro que essa quebra constante dificulte o trabalho em maior profundidade de uma determinada temática, sobretudo pela maneira caótica com que costumo entrelaçar minhas referências.

A esse respeito, senti forte identificação com a frase expressa por Willem de Kooning: “Sou um artista eclético ocidental; em quase todos os livros de reprodução que abra consigo encontrar uma pintura que poderia me influenciar. ” (DE KOONING, W., 1972, *apud* HESS, 2005, p. 50). A afirmação, dentro do contexto globalizado vivido hodiernamente, ganha proporções ainda mais caleidoscópicas.

Em conformidade com meu tempo, consumo avidamente influências de vários tipos, passando de uma à outra sem processá-las substancialmente. Distraio-me em meio a tantos vislumbres e acabo por misturar uma quantidade de informações que está além da minha capacidade de absorção. Essa confusão se expressa nas minhas telas, visível na variedade de gestos, tramas e padrões empregados.

Durante o meu processo criativo, acredito aceder a percepções existenciais profundas e que, no entanto, são trabalhadas apenas na superfície – da tela e das ideias. Como próximo passo, pretendo desenvolver mais a fundo essas pesquisas a fim de amadurecer conceitualmente os meus trabalhos, assim como experimentar abordagens menos saturadas e que no entanto preservem a sua espontaneidade original.

BIBLIOGRAFIA

BACH, Cristina. *Espaços da arte brasileira/ Jorge Guinle*. Textos de Cristina Bach e Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7^a ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOIS, Yve-Alain. *Matisse e Picasso*. Trad. Maria Alice A. de Sampaio Doria. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1999.

CHIARELLI, Tadeu. *Leda Catunda / textos de Tadeu Chiarelli, Lisette Lagnado e Paulo Herkenhoff*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna / Herschel B. Chipp com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor*. Trad. Waltensir Dutra. 2^a ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HESS, Barbara. *Expressionismo Abstrato*. Trad. Marta Theriaga e Madalena Boléo. Taschen, 2005.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios / Prefácio e notas, Günther Regel; Trad. Pedro Sússekkind; revisão técnica, Cecília Cotrim*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001

MAGALHÃES, Fábio; Jean Frémon. *Antoni Tàpies*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte: Henri Matisse*. Seleção dos textos, notas e bibliografia: Dominique Fourcade. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira; prefácio Claudio Lefort; posfácio Alberto Tassinari. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos ou Como filosofar com o martelo*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

ROSENBERG, Harold. *O objeto ansioso*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. Trad. Cesar Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 1974.

TARKOVSKIAEI, Andreaei Arsensevich. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 3ª ed. – São Paulo: Martins Martins Fontes, 2010.

TIBURI, Marcia. *Diálogo/desenho / Márcia Tiburi, Fernando Chuí*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.