Universidade de Brasília

Instituto de Artes

Departamento de Artes Visuais

CAROLINA ELIZABETH SAYURI DA ROCHA MAIA

Aqui sou

Uma Experimentação da Imagem Onírica

Brasília – DF

2015

Universidade de Brasília

Instituto de Artes

Departamento de Artes Visuais

Carolina Elizabeth Sayuri da Rocha Maia

Aqui sou

Uma Experimentação da Imagem Onírica

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. Me. Elder Rocha Lima Filho

Brasília – DF

2015

CAROLINA ELIZABETH SAYURI DA ROCHA MAIA

Aqui sou: Uma Experimentação da Imagem Onírica

Trabalho apresentado ao Curso de Graduação em Artes Plásticas do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Bacharel.

Aprovada em: _____

BANCA EXAMINADORA:

_____

Prof. Me. Elder Rocha Lima Filho

Orientador - Instituto de Artes/ Universidade de Brasília

_____

Profª. Dra. Andrea Campos de Sá

Examinadora - Instituto de Artes/ Universidade de Brasília

_____

Prof. Dr. Pedro de Andrade Alvim

Examinador - Instituto de Artes/ Universidade de Brasília

Brasília – DF

2015

Sumário

Introdução 8

1 SOBRE O SURREALISMO, O SONHO E MEUS SÍMBOLOS 9

1.1 Sobre o círculo 20

2 SOBRE PAISAGEM E FANTASIA 27

3 METODOLOGIA DE TRABALHO 33

3.1 Sobre o esperado e o experimentado 37

Conclusão 39

Lista de imagens

Figura 1: [1] experimento pintura 1, 2012.....10

Figura 2: [2] experimento ateliê 2, 2014.....10

Figura 3: [a] A batalha dos peixes, Adré Masson, 1926.....11

Figura 4: [b] Pietá ou Revolução à noite, Max Ernest, 1923.....14

Figura 5: [3] Anterior [a], ateliê 2, 2014.....14

Figura 6: [3] Posterior [b], ateliê 2, 2014.....14

Figura 7: [c] A anunciação, René Magritte, 1930.....15

Figura 8: [d] Canibalismo Outonal, Salvador Dalí, 1936.....15

Figura 9: [L] Chess Board, Vasarely, 1935.....17

Figura 10: [4] Original x estrutura composicional, 2015.....18

Figura 11: [5] 1/5 primeiro do tipo, 2014.....19

Figura 12: [6] 2/5 desenvolvimento prematuro, 2014.....19

Figura 13: [e] Monges Tibetanos.....20

Figura 14: [f] Catedral de Charles.....21

Figura 15: Several Circles, W. Kandinski, 1926.....22

Figura 16: Gate of Hell, Atsuko Tanaka, 1965-1969.....23

Figura 17: [J] Giro Yoshihara.....24

Figura 18: [j.a] Jardim Zen.....25

Figura 19: [j.b] Jardom Zen.....25

Figura 20: Ambiente com obssetion, Yayoi Kusama.....26

Figura 21: Lands cape drawing for Santa Maria della Neve, L. Davinci,1473.....27

Figura 22: Shades of Darkness – The evening of the deluge, W. Turner,1843.....27

Figura 23: Estudo para pintura 4/6, 2015…….....……28

Figura 24: Jardim Zen…….....……31

Figura 25: Jardim Zen Daisen-in.....…..31

Figura 26: 3/6 Satélite…….....……32

Figura 27: 5/6 Satélite 32

Figura 28: Under the wave of Kanagara…….....……35

Figura 29: Katsushika Hokusai, pintura japonesa séc. XVIII.....36

Figura 30: Campo de trigo com corvos, V. Van Gogh, 1890.....36

Figura 31: A Ventania, Anita Malfatti, 1915-1916.....36

Figura 32: Processo da pintura 6/6.....38

Figura 33: 3/6, 2015.....42

Figura 34: 4/6, 2015.....43

Figura 35: 5/6, 2015.....44

Figura 36: 6/6, 2015.....45

Agradecimento

Agradeço a Deus pelo presente da vida.

Agradeço especialmente a minha família que sempre me apoiaram nas minhas escolhas. Agradeço as minhas irmãs de infância que sempre estiveram presentes em todos momentos ao longo destes 23 anos, obrigada Bruna Davis, Beatriz Bukvic, Carolina Pimenta, Luísa Trindade, Natasha Zalewski e Nayara Meireles.

Agradeço aos meus amigos que ganhei ao longo do curso de Artes Plásticas, por orientarem e comentarem os meus trabalhos sem se preocupar em agradar, obrigada Mayra Caroline, Thamyres Santos, João Lima, Thaís Costa, Rod(s), Felipi Souza, Pâmela Otanásio e Valdinei Bezerra.

Agradeço à matilha (Narrador, Manto, Marmita, Hakan e Amon) e às pessoas da Chocolataria Gramado 116N por toda a cafeína e atenção.

Um especial agradecimento ao meu orientador Elder Rocha pela paciência e atenção, e aos professores Vicente Martinez e Nelson Maravalhas que me orientaram na pintura. Agradeço aos professores Sérgio Rizo, Fernando Nísio, Luisa Gunther, Tiago Barros, Thérèse Hofmann, Suzete Venturelli, Tatiana Fernández, Luiz Gallina, Cintia Falkenbach.

Agradeço pela participação na banca os professores Andrea Campos de Sá e Pedro de Andrade Alvim.

INTRODUÇÃO

Neste trabalho tento desvendar a natureza dos meus sonhos, e como os símbolos oníricos e a influência cultural contribuem para o desenvolvimento das minhas pinturas. Proponho uma análise subjetiva sobre as imagens geradas no meu inconsciente que influenciaram a série *Aqui sou*.

O objetivo deste trabalho é resgatar fragmentos de imagens retidas na lembrança e dissecar a imagem do círculo no meu trabalho, apresentando as influências do simbolismo circular nas *mandalas* tibetanas, o conceito do círculo *Zen* e relacionado as pinturas da série *Aqui sou* com os Jardins *zen*. Primeiramente faço uma abordagem do trabalho na visão psicanalítica de Sigmund Freud e Carl G. Jung, que estudaram o comportamento do sonho e como o inconsciente afeta as pessoas.

Tratarei do movimento Surrealista que influenciou a minha pesquisa sobre o sonho através das pinturas oníricas e como as minhas experimentações práticas gradualmente se modificaram. Discorrerei sobre a presença da paisagem nas minhas pinturas e como a forma da percepção afeta a elaboração das imagens mentais, e assim, o entendimento ótico daquilo que se vê.

I. O SURREALISMO, O SONHO E MEUS SÍMBOLOS.

Comentarei brevemente sobre o movimento Surrealista para tentar relacionar com as minhas pinturas, e depois tentarei explorar as imagens dos meus sonhos.

No livro História do Surrealismo de Maurice Nadeau, encontramos que na transição entre os movimentos *dadá* e o Surrealismo, o mundo passava por uma grande mudança histórica, marcada pelas descobertas e pensamentos da época que eclodiam no campo das ciências, da filosofia, da psicologia, encabeçadas por Albert Einstein, Heisenberg, Broglie e Sigmund Freud, que formulam uma nova concepção para o mundo com relação à matéria (Tudo o que ocupa lugar no espaço e possui massa. Dicionário Aurélio: tudo que é tangível.) e o homem.

André Breton, através dos manifestos surrealistas, foi o principal disseminador do movimento no mundo. Na visão de Nadeau, para Breton e seus amigos, o dadaísmo foi um “estado de espírito”, dando a entender que o rompimento desses artistas com o *dadá* foi uma forma que encontraram de ultrapassar, de superar o estado de negações ao qual chegaram, negando inclusive a própria arte.

Os fundadores do Surrealismo, segundo Nadeau, não consideravam o movimento como uma escola artística, mas como um meio de conhecimento. Este conhecimento viria da exploração e estudo do inconsciente, do maravilhoso, da loucura, dos estados de alucinação, dos sonhos (o qual pretendo focar neste trabalho).

O Surrealismo teve seu berço na França, na década de 1920, levando aproximadamente dois anos para se afirmar fato. Dentre os artistas que encabeçaram esse movimento, destaco André Breton que publicou o primeiro *Manifesto Surrealista* em 1924, enfatizando o surrealismo como uma atividade natural e não induzida. Estudante de Neurologia, Breton simpatizava com as teorias de Sigmund Freud. Tratarei das teorias de Freud e principalmente de Carl Jung com relação ao meu trabalho no capítulo sobre o círculo.

Mesmo sendo adeptos das teorias da psicanálise sobre a mente humana e dos sonhos como importante influência na personalidade dos indivíduos, a maioria dos artistas surrealistas procuraram desenvolver métodos para estudar e aplicar em seus

trabalhos suas particulares investigações sobre os sonhos através do automatismo psíquico. No livro *Surrealismo*, Fiona Bradley apresenta uma frase de Breton descrevendo sobre o que é o automatismo (técnica muito explorada pelos artistas Max Ernst e André Masson):

> Surrealismo. S. m. Automatismo psíquico puro, por meio do qual alguém se propõe a expressar – verbalmente, utilizando a palavra escrita, ou de qualquer outra maneira – o verdadeiro funcionamento do pensamento, na ausência do controle exercido pela razão, livre de qualquer preocupação estética ou moral. P.21 Surrealismo, 2004.

Com relação ao automatismo descrito por Breton, experimento a ação automática nas primeiras produções de pintura experimentadas nas disciplinas de pintura 1 e 2 pelo departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB), [Imagem 1]. Para o exercício do automatismo, inicialmente considerei a metodologia de acessar a inconsciência por meio da análise de manchas, procurando por imagens que poderia executar em um segundo momento sobre a mancha presente na tela.

[1]

[2]

Através dessa experimentação, comecei a figurar imagens na tela com uma técnica semelhante à usada por André Masson [Imagem a], que utilizava de manchas induzidas na tela como inspiração pré-pictórica. Bradley (2004) apresenta a técnica desenvolvida por Masson da utilização de cola e areia para resultar nas manchas iniciais na elaboração de seus quadros. Bradley faz referência a uma passagem proposta por Leonardo Da Vinci em seu *Tratado da Pintura* que discorre sobre o uso das manchas:

> Em minha opinião, não é de desprezar se, olhando fixamente para uma mancha na parede, os carvões na grade da lareira, as nuvens, o fluxo das correntes, lembrarmo-nos de alguns de seus aspectos; e se os olharmos com cuidado descobriremos invenções bastante admiráveis. O engenho do pintor deve tirar o maior proveito daí, a fim de compor batalhas de homens e animais, paisagens ou monstros, demônios ou outras coisas fantásticas. P.23 Surrealismo, 2004.

Após as disciplinas de pintura, comecei uma nova experimentação, captando qualquer imagem que recordasse dos sonhos. Trabalhos estes foram desenvolvidos aproximadamente um ano depois das pinturas automáticas, nas disciplinas de atelier 1 e 2 também do Departamento de Artes Visuais da UnB, a partir desse novo método, abandono o processo de automatismo a partir de manchas [Imagem 2].

[a] Adré Masson, A batalha dos peixes, 1926, MOMA Nova York

Maurice Nadeau, em *História do Surrealismo*, apresenta a ideia sobre uma suposta realidade que se difere do plano físico da matéria (tudo que é tangível), que é reconhecida através da visão, da audição, do olfato, do tato, do paladar, dos sentimentos, ou seja, a percepção daquilo que o homem é capaz de perceber. Essa

ideia da percepção do mundo através dos sentidos orgânicos, me faz pensar sobre como o inconsciente atua estimulando a “percepção individual” de cada pessoa. Sobre isso, Nadeau apresenta um pensamento de Einstein, que acredito explicar sobre o que é essa “percepção individual” do inconsciente:

> Nós nos enganamos, o mundo verdadeiro não é aquele que pensamos ser, as concepções mais bem fundadas só têm valor para a nossa rotina diária; para além delas, são falsas. Falsas a concepção do espaço que tínhamos; falso o tempo que fabricamos. A luz se propaga em linha curva e a massa do corpo é um verdadeiro elástico. P.18 História do Surrealismo, 2008.

Essa frase de Einstein provoca-me questionamentos a respeito do plano físico onde vivemos não ser a verdadeira realidade a ser explorada no dia a dia. Ao meu ver, o ser humano parece estar em constante agonia, perdido se questionando sobre a sua própria existência. Na pintura, ao criar mundos fantásticos, proponho ao espectador, a se questionar sobre a existência de outras realidades. Por causa dessa ideia, a exploração do automatismo não é mais o foco principal, mas sim a exploração sobre a realidade do inconsciente e das imagens geradas nele.

Talvez por desconhecer o domínio de suas próprias ações, de seus limites, de seus pensamentos é que percebo o ser humano em uma constante agonia. Como acessar livremente, sem indução, essa outra realidade, acredito que a resposta esteja nos sonhos. Freud (1923-1925) aponta o sonho como um meio para o estudo das inclinações e desejos que estruturam a vida interior de cada um, talvez este autoconhecimento seja uma chave para algo maior, que ainda me é desconhecido.

Nadeau (2008) apresenta as propostas que os artistas deste movimento buscaram para estudar este outro mundo (sonho), onde me parecem existir criaturas estranhas, paisagens jamais vistas que são percorridas pelo sonhador, ações que não seguem as leis da física e são executadas a princípio espontaneamente. É nas descobertas de Freud que os artistas surrealistas e eu encontro uma solução provisória para as experimentações artísticas e questionamentos sobre a mente humana. Nadeau tenta descrever o que seria o sonho para ele, ao se referir que o homem não é somente um “raciocinador”, nem mesmo um “raciocinador sentimental”, mas também um dominador insensível, que toda noite, ao sonhar, proclama seu tesouro, que durante o dia, dissipará em trocados.

As obras do Surrealismo que se utilizam das imagens dos sonhos são denominadas de surrealismo onírico. Essas pinturas oníricas, ou “pinturas de sonhos”,

são, segundo Fiona Bradley (2004) representações que refletem as condições do sonho. Ela aponta que Freud costumava dizer que obras surrealistas não refletem o inconsciente, que os artistas apenas conseguiam representar o seu consciente, e parecem recorrer a métodos e temas retirados da psicanálise, para dar aos trabalhos apenas a aparência do inconsciente. Esse fato é apresentado por Bradley que narra a passagem de uma visita de Salvador Dalí a Freud, para mostrar suas obras a ele.

Refletindo sobre o que Freud falou das obras surrealistas, reparo que caí na mesma armadilha. As minhas primeiras pinturas não expunham as imagens dos meus sonhos, mas um conjunto de imagens que parecem morar nos sonhos ao serem compostas em paisagens impossíveis de existir nessa realidade física do dia a dia.

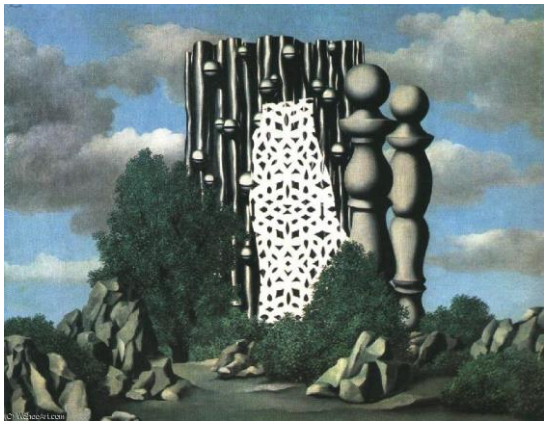
Bradley (2004) tenta categorizar as pinturas oníricas para melhor compreender a “natureza dos sonhos” que pode ser representada de diversas maneiras. Uma categoria seria a preferência por registrar os sonhos, funcionando esse tipo de pintura como um relato do inconsciente. Max Ernst que é considerado por Bradley como um dos primeiros artistas a registrar um sonho experimentado pelo próprio artista [Imagem b]. Ao tentar experimentar o registro do sonho, tive muita dificuldade na composição dos quadros, pois não costumo lembrar a ordem que as imagens se apresentam nos sonhos, por isso acebei explorando em seguida a simulação das condições do sonho, uma representação que gosto é a das [Imagens 3 a;b], que mostra a minha primeira transição em representar diversas imagens desordenadas na anterior [a] e na posterior [b], a arquitetura, que começa a seguir as condições do sonho.

[b] *Pietà ou Revolução à noite* em 1923

Anterior [a] [3] Posterior [b]

Dentro da categoria de “natureza do sonho”, alguns artistas preferiram simular as condições do sonho, Bradley se refere a essas condições que ao invés de retratar um sonho específico, o artista, pesquisa os modos de ser do sonho: Isto é, de repente, encontram-se num mundo governado pelas normas aparentemente sem sentido do sonho.

As pinturas que exploram as leis do mundo dos sonhos parecem narrar verdadeiras cenas de alucinação, como o representado nas obras de René Magritte, *A anunciação* 1930 e Salvador Dalí na obra *Canibalismo outonal* 1936 [imagens c; d]. Na ideia Freudiana, os objetos do dia-a-dia se transformam no sonho, o simbolismo contido nessas obras me parece enriquecer a imaginação. Os objetos no sonho se tornam signos que enfatizam desejos e inquietações. (BRADLEY, 2004, p 36-37)



[c] *A anunciação* 1930

[d] *Canibalismo outonal* 1936

Com base no surrealismo onírico é que começo a investigar as leis dos sonhos de forma teórica e prática, e através do simbolismo das imagens reconstruídas na minha memória, é que dou início à produção da série: *Aqui sou*.

Carl G. Jung no livro *O homem e seus símbolos,* determina “símbolo” como um termo, um nome ou mesmo uma imagem, que possuem conotações além de seus significados evidentes e convencionais. O símbolo implica em algo oculto, ou até mesmo desconhecido para alguém, como exemplo nas ilustrações evangelistas medievais com o uso da imagem de leões para representar São Marcos, ou mesmo a cruz cristã, que representa o Cristo.

A utilização de símbolos nas minhas pinturas é muito recente. Foi ao perceber nas composições que havia uma repetição de imagens de montanhas com formas esféricas que me ocorreu pesquisar sobre o porquê dessa repetição, o que me levou a questionar o papel da forma das imagens. Através de relatos, pude catalogar algumas diferenciações de percepções que as imagens geravam nos diferentes espectadores.

Adoto como verdade, que a mente não só explora os símbolos externos, como também produz símbolos de forma inconsciente e espontânea, na forma de sonhos. Jung (2008) vai chamar essa produção simbólica de métodos de trabalho da mente humana. Ele determina que o homem é incapaz de perceber e entender plenamente algo, por condições fisiológicas limitadas dos sentidos conscientes.

Freud em *O Eu e o Id*, diz que a diferença entre os dois estados (consciente e inconsciente) da mente humana é apenas uma questão de percepção, mas mesmo o ato de perceber algo, não informa a razão que leva aquilo a ser percebido ou não. Este fato poderia explicar o porquê das diferentes visões relatadas dos meus quadros. Freud defende a consciência como uma *superfície* do aparelho psíquico, ou seja, todas as percepções que vem de fora e de dentro, respectivamente sensoriais e sentimentais.

Sobre a percepção, a *Gestalt* formula a relação entre a forma e a sua percepção dentro da psicologia. Do texto adaptado de Ana Maria Bock, sobre *Introdução ao estudo da psicologia*, a autora apresenta o pensamento *Gestaltiano* (fundada pelos estudos de Max Wertheimer, Wolfgang Kohler e Kurt Koffka) sobre as percepções e sensações de movimento como uma preocupação em entender o processo

psicológico da ilusão de ótica, ou seja, a capacidade de interpretar, diferente da realidade vista, os estímulos físicos. Como quando se vê uma pintura de Victor Vasarely [Imagem L] e a sua mente é levada a criar espaços de profundidade em uma imagem bidimensional.

A percepção é o ponto de partida da teoria da *Gestalt,* o que leva os estudiosos, segundo Bock (2004), a investigar a psicologia associativa. Entendo desta teoria através da pesquisa de Bock, que a disposição visual em que se apresentam os elementos unitários que compõem um todo, como na obra de Vasarely, citada a cima, seja a soma de diferentes pontos de imagens. Ao se ver um fragmento de uma imagem em relação ao todo, parece haver uma tendência da mente de restaurar a forma de acordo com o indivíduo consegue perceber, a percepção visual se torna possível a medida que o quebra-cabeça vai sendo montado.

[Imagem L "*Chess Board*" de 1935]

Nos estudos sobre a psique humana, Freud, *O Eu e o Id* (1923-1925), formula a ideia de haver um terceiro estado da mente, chamando-o de pré-consciente. Informalmente falando, ele diz que a memória fica, se mapeássemos como uma cartografia da mente, nesse pré-consciente e que estaria entre o consciente e o inconsciente, só que mais próximo do primeiro. E sugere que a memória é o resultado do que uma vez foi a percepção.

Na série *Aqui sou*, flagro meus pensamentos presos no que gerou as imagens oníricas e por que as paisagens que vejo nos sonhos são esféricas. A minha memória

faz com que eu produza determinadas composições, mas é a percepção subjetiva que possibilita a geração das diferentes imagens mentais nos espectadores, que relatam ver: comidas, órgãos genitais, paisagens, novelos de lã, entre outras coisas [Imagens 4]. Esses diferentes relatos parecem ocorrer das impressões da percepção visual de cada indivíduo, que parece formular seus próprios símbolos.

Original [4] Estrutura composicional

Jung, *O homem seus símbolos,* explica que as imagens simbólicas nos sonhos são manifestações do inconsciente provocadas por acontecimentos da esfera real que transpôs para a mente, algum tipo de informação sensorial ou sentimental.

As produções pictóricas produzidas nas disciplinas de ateliê 2 ainda apresentavam uma composição desordenada e poluída de informação visual [Imagem 5]. Foi-me aconselhado pelo professor Nelson Maravalhas, que eu focasse no máximo em dois símbolos visuais. Foi nesta nova composição simplificada que surgiu uma dúvida a respeito das minhas imagens, com grande regularidade, serem representadas com formas circulares. As paisagens fantasiosas que partem de dois elementos do sonho, são formadas pelo que chamo de satélites, ou seja, esferas flutuantes [Imagem 6] e por um oceano, cuja as ondas formam o céu.

A maioria das imagens que gero nas pinturas são paisagens fantásticas, investigarei mais a fundo o assunto das paisagens no capítulo Sobre Paisagem e Fantasia. Por hora tentarei explicar sobre o simbolismo das curvas e esferas no âmbito das minhas obras.

[5] *1/5 primeira do tipo*

[6] *2/5 desenvolvimento prematuro*

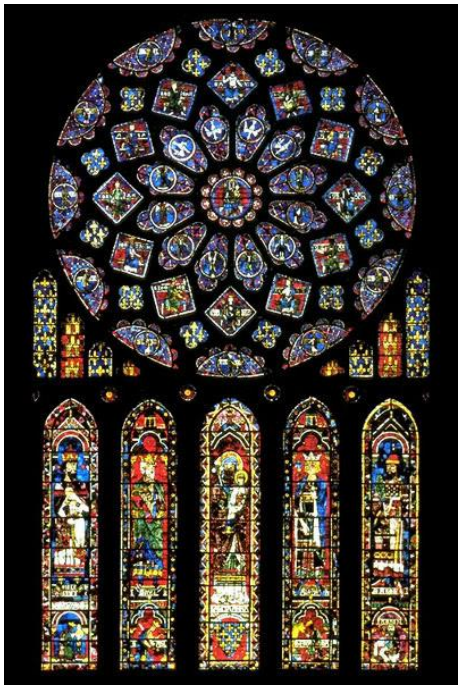
I.I SOBRE O CÍRCULO

O círculo (ou esfera) é um símbolo muito recorrente nas imagens humanas, contendo por exemplo um caráter religioso nas representações visuais de santos e anjos nas imagens medievais. Na descrição de Andra. M.-L Vonfranz, *O homem e seus símbolos, Carl Jung*, o círculo é como um símbolo do *self* (o centro, o núcleo interior da psique total, sugerido por Jung como um fator de orientação íntima, diferente da personalidade consciente.), ele expressa a totalidade da psique em todos os seus aspectos, incluindo sempre o mais importante aspecto da vida, a exemplo das representações primitivas do sol, ou das *mandalas* tibetanas [Imagem e].

Monalisa Dibo, no seu trabalho de mestrado pela PUC-SP, *MANDALA: um estudo na obra de C.G. Jung*, apresenta a *mandala* como uma expressão advinda da língua sânscrita, falada na índia antiga, e significa "círculo" (composto de *manda* – essência e *ela* – conteúdo), sendo entendida como a "esfera da essência". Para ser uma *mandala,* o círculo tem que estar circunscrito em um quadrado, ou o quadrado em um círculo. Se eu levar essa curta definição sobre como deve ser uma *mandala,* não é errado dizer que a minha série *Aqui sou* são *mandalas,* ou próximas a elas, pois elementos circulares estão contidos no quadrado da tela.

Mandalas são comuns na arte cristã europeia, como as rosáceas das catedrais, que representam o *self* do homem segundo a teoria de Jung (2008). Acredito que o homem é transposto para um plano cósmico através do movimento do círculo. [Imagem f – catedral de Chartres]

[e] *monges tibetanos*



[f] *catedral de chartes*

Na dissertação de Mestrado de Monalisa, encontra-se a descrição da *mandala* tibetana pela visão dos estudos de C. G. Jung. Conhecidas como *mandalas tibetanas budistas,* por derivarem do conhecimento religioso dos lamas, *gurus – mestres,* a *mandala* é culturalmente considerada como uma imagem do interior, pois a sua produção vem como uma busca de respostas para um desequilíbrio psíquico. Monalisa entende, por tanto, a *mandala* como um guia imaginário de meditação.

A representação do círculo foi muito comum no modernismo das artes e tem sido objeto de pesquisa e obsessão de alguns artistas contemporâneos. Destaco Wassily Kandinsky (1866-1944), Atsuko Tanaka (1932-2005) e Yayoi Kusama (1829) como principais referências visuais nas minhas pesquisas.

Kandinsky apresenta o círculo no livro *Ponto e linha sobre plano*, uma curta passagem da carta de 1930 escrita para Will Grohmann, onde tenta descrever o que é o círculo e o que essa forma geométrica representa para ele. Em acordo com a definição do círculo por Grohmann, Kandisnky diz que essa forma constitui uma ligação com o cósmico. Tentando definir por que o círculo o cativa, diz que é por causa da forma modesta e imponente, por ser estável e instável ao mesmo tempo, por representar uma tensão que abriga outras tensões.

Kandinsky (2005) aproveita para definir a forma do círculo como uma síntese das mais contrastadas, e considera dentre as três formas primárias (triangulo, quadrado, círculo), a mais indicada a representar a quarta dimensão (ligado ao esoterismo).

Several Circles, 1926

A artista Atsuko Tanaka (1932-2005) ainda é um mistério para as minhas investigações, pois vim a conhecer os seus trabalhos muito recentemente. Influenciada pelo pós-guerra japonês, nas palavras de Anneke Jaspers, do *Museum of Contemporary art Tokyo*, Tanaka possui um grande impacto visual em suas obras, devido as cores e símbolos.

Jaspers descreve as pinturas de Tanaka como o que parece ser um aglomerado de células com uma rede de linhas, fazendo a composição evocar uma consciência da interconectividade (conexão de dados eletrônicos como o *wifi*), o que sustenta cada aspecto da existência, da fisiologia de uma vida cultural de “sistemas tecnológicos”. Assim como Jaspers, acredito que esses trabalhos evocam um sentido de “extensão” e “ligação” do ser humano com as máquinas. Seus círculos e linhas,

parecem evocar uma imagem dinâmica e rítmica da vida humana após a Segunda Guerra Mundial.

Atsuko Tanaka, Gate of Hell, 1965-69

Um artista que foi muito próximo a Tanaka, foi Jiro Yoshihara (1905-1972). Os dois fizeram parte da *Gutai Art Association*. Destaco Yoshihara, pois seus trabalhos foram elaborados a partir da ideia do círculo *Zen*. Com as informações obtidas pelo site da *Astrip Museum*, museu de arte moderna de Osaka, Yoshihara possui um trabalho voltado para a evocação do círculo *Zen* [Imagem i]. O seu processo de pintar busca na tradição do *Sumi-ê,* a reprodução da caligrafia, que é feita em um único movimento. Influenciado por Pollock (1951), Yoshihara tentou atribuir a arte “Pintar com o espírito, com o corpo e fazer uma nova arte – *lema da Gutai*” a “qualidade individual” do artista.

A palavra *Zen* não deve ser atribuída meramente para o estudo dos temas relacionados aos fenômenos da mente. Claudio Miklos, *A arte zen e o caminho do vazio,* apoia a teoria do *Zen* na experiência prática contemplativa, não sendo traduzida apenas em uma técnica física relacionada à postura corporal e no ritmo da respiração, mas também em uma atitude diante da vida.

Devido a esse novo pensamento, Yoshihara faz os seus trabalhos ganharem uma dimensão muito grande para se usar os pincéis e movimentos tradicionais do *Sumi-ê*. Acreditando que após se descobrir um novo processo de pintar, esse

processo deveria ser totalmente investigado, o artista tenta explorar todos os aspectos físicos dos materiais caligráficos orientais para criar um novo estilo, explorando o círculo (*Ensô*).

[i]

Na religião Budista, acredita-se que o círculo simboliza a iluminação, a elegância, o universo e o vazio. Da ideia da Monja Coen sobre o Ensô (círculo) ser uma totalização perfeita da vida que vai e volta no movimento circular, acredito que a forma circular é a “expressão do momento”, e que a personalidade do artista possa ser revelada no momento em que ele pinta o Ensô, assim também deve ocorrer para quem o contempla. Atribuo as minhas pinturas, o conceito do Ensô, pois mesmo que o círculo na imagem tenha sido gerado no inconsciente, a sua representação física foi gerada pelo gesto do movimento do meu corpo.

As pinturas de Tamaka e Yoshihara me lembram os jardins *Zen* japonês, embora não possuam nenhuma ligação aparente com o jardim. Se admitir que os seus círculos são as suas representações interiores, que são uma espécie de *Zen-Ensô*, assumo que assim como as minhas pinturas, todas elas reúnem um caminho para o jardim *Zen* como elaboração do *self*. Falarei mais sobre o jardim *Zen* no capítulo “Sobre paisagem e fantasia”.

[j-a]

[j-b]

A artista Yayoi Kusama (1928) e o seu trabalho *obsessão infinita* me instigam profundamente quando penso nas minhas pinturas. A forma de ver o mundo e de apresenta-lo me parece uma experiência de brincadeiras. Os trabalhos da artista evidenciam a frequência formal dos pontos, neste caso, pontos seriam círculos e esferas. No catálogo editado pelo instituto Tomie Ohtake por ocasião da exposição *Yayoi Kusama. Obsessão Infinita* (2013-2015), os autores Philip Larratt-Smith e Frances Morris se referem a obsessão da artista como uma representação de sua percepção e sensibilidade subjetivas. Uma maneira pela qual a artista encara o mundo e a arte, sendo suas obras a materialização de seu estado mental. Nas palavras de Kusama sobre seus pontos:

> Desejei prever e avaliar a infinitude de nosso vasto universo com a acumulação de unidades de rede, uma negativa de pontos. Quão profundo é o mistério do infinito sem fim em todo o cosmos. Enquanto apreendo isso tudo, quero enxergar minha própria vida. Minha vida, um ponto, ou seja, uma em meio a milhões de partículas. Foi em 1959 que me manifestei sobre [minha arte] obliterar a mim e aos outros com o vazio de uma rede tecida com uma acumulação astronômica de pontos.[1]. Catálogo Obsessão Infinita. 2013-2015.

[Yayoi Kusama, *Ambiente com Obssetion*]

II. SOBRE PAISAGEM E FANTASIA

Percebo que em minhas obras, o elemento “paisagem”, como gênero da pintura, é constantemente representado. Não o considero como principal elemento das minhas produções, e sim um artifício em conjunto com a “fantasia” para abordar as imagens formadas pelo meu inconsciente. A elaboração das minhas pinturas que contém essa paisagem onírica, possui forte influência das obras renascentistas dos desenhos de Leonardo Da Vinci e românticas das pinturas de William Turner (suas representações da força da natureza pelas fortes ondas e tempestades).

Landscape drawing for Santa Maria della Neve 1473

Shades and Darkness – the Evening of the Deluge 1843

Destaco das influencias, pincipalmente renascentistas, o uso da perspectiva como principal técnica presente em minhas obras, como artifício para focar o olhar do espectador na falsa tridimensionalidade visual. Anne Cauquelin, *A invenção da paisagem*, sugere pensarmos na seguinte questão a qual me interessou por muito tempo e ainda se apresenta na construção das minhas pinturas: “ Como pode ocorrer que, em um domínio tão restrito – tela, madeira, paredes, cores -, aquilo que os pintores da Renascença fabricaram tenha se tornado a própria escrita de nossa percepção visual? ” P.77 Ainda sobre essa questão a autora afirma que a pintura, por meio da nossa visão, parece se apoderar da realidade, oferecendo no olhar sobre uma superfície, uma realidade a qual é formada pela percepção.

As regras que permitem o processamento e a construção da imagem no cérebro através de uma ilusão de ótica – permitir a partir de uma imagem bidimensional ver planos tridimensionais de forma naturalista. – Foi desenvolvida na Renascença. Segundo Cauquelin, foi por consequência dessas regras, da formulação das leis da perspectiva, que o gênero da pintura de paisagem foi desenvolvido, embora a paisagem na pintura já fosse representada muito antes.

> A imagem, ao mesmo tempo, me desafia e me cumula, dá e retira uma realidade, aquela que conheço ver. (...) / Pela janela pintada na tela ilusionista, vê-se o que é preciso ver: a natureza das coisas mostradas em sua vinculação. Então, o que se vê não são as coisas, isoladas, mas o elo entre elas, ou seja, uma paisagem. P.85 Anne Cauquelin, 2007.

As leis da perspectiva, na visão de Cauquelin (2007), são o que tece os elementos “armazenados” no saber, a tela de uma visão sintética. O uso da perspectiva na construção de uma imagem, mostrará apenas uma ilusão de profundidade, mas aquilo que o espectador já tem de conhecimento armazenado como memória, é o que validará os objetos representados na pintura, e quando feito a leitura visual desta, cada espectador terá uma experiência diferente.

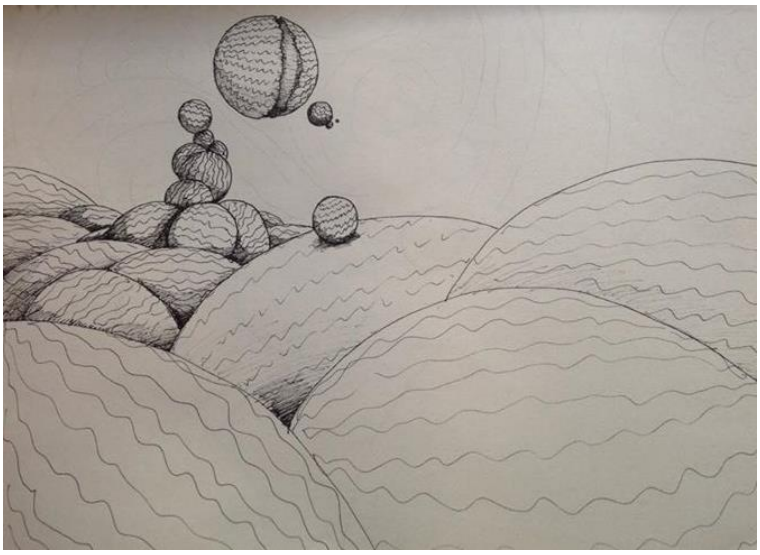
A pintura ilusionista, mencionada por Cauquelin, é uma janela que reúne todos os elementos em um único. A ideia da tela como uma janela que o pintor se utiliza para criar uma paisagem ao vincular os signos visuais, é o motivo pelo qual ainda permaneço pintando sobre essa superfície, que pode ser transposta para paredes, ou qualquer outra superfície plana.

Charles Baudelaire, *Paisagem Moderna, salão de 1846,* estabelece algumas classificações para os pintores e o gênero da pintura de paisagem, baseando-se em

diferentes métodos que chamou de: paisagistas coloristas, paisagistas desenhistas e imaginativos, paisagem histórica e paisagem de fantasia.

Vinda do devaneio humano, é nessa paisagem de fantasia de Baudelaire (2010) que classifico algumas das minhas pinturas. Como artistas que representam esse gênero, o autor apresenta Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, Peter Paul Rubens e Jean-Antoine Watteau, que oferecem exemplos de obras fantasiosas e sublimes.

A ideia do sublime é o alicerce das imagens oníricas, e faz parte do maravilhoso. Os elementos que Baudelaire sita como os jardins fabulosos, horizontes imensos, rochedos gigantescos, e tudo de proporções idealizadas é catalogado como elementos que referenciam uma imaginação de um ideal físico, consciente. Para transmitir esse ideal físico, proponho com as minhas obras, trazer os ideais do inconsciente para o físico.



[Estudo para pintura 4/6]

Quando se fala em fantasia, os artigos sobre psicanálise e fantasia abordam duas vertentes. Fala-se em fantasia consciente e fantasia inconsciente, a qual irei me restringir neste trabalho. Victor Manoel Andrade, *O sonho como estado primordial da mente,* apresenta uma perspectiva freudiana sobre a fantasia. A fantasia inconsciente é inscrita na origem da formação do sonho, funcionando como um portal de acesso a

todos os outros estados mentais. Andrade considera essa fantasia como um ponto de cruzamentos entre o sonho, o sintoma, a sublimação e o pensamento verbal, ou seja, a fantasia do inconsciente é o *lócus* de processamento da criatividade, que será abordada em um próximo trabalho.

Na visão Kleiniana sobre fantasia, Marcella Pereira de Oliveira, *A fantasia em Melanie Klein e Lacan, 2008,* diz que a fantasia pode ser definida como a representação psíquica do instinto, cuja fonte interna e subjetiva, embora esteja ligada à realidade objetiva. Oliveira acrescenta, que a fantasia pode se transformar de acordo como o desenvolvimento da maturação mental de um indivíduo. Por tanto, entende-se que a fantasia pode ser entendida como sensações e percepções, internas e externas, e como elas são interpretadas e representadas por uma pessoa.

Quando falo sobre *Jardim Zen*, tento especificar os meus quadros como uma junção de símbolos circulares, que formam uma paisagem fantástica, ou melhor, um jardim fantástico. Fantástico em relação a essa fantasia que é gerada nos sonhos e que tento trazer para o plano físico através das imagens pintadas que geraram “fantasia”, ou seja, imagens mentais que são fruto das sensações e percepção de cada espectador.

O *jardim Zen,* descrito pela empresa *Arverde - Arquitetura paisagista,* é um ambiente inerte, com pouca presença vegetal, minimalista e cheia de simbolismos, partindo destes elementos para a contemplação e meditação. O *jardim Zen* busca a representação de um mundo perfeito, contrário a natureza.

A empresa Arverde apresenta o significado do desenho do *jardim Zen* como uma forma visual para levar o espectador à introspecção, à meditação, à procura da verdade subjetiva. A areia neste tipo de jardim representa a água, os oceanos, os lagos, de acordo com as ondulações desenhadas na areia. Inclui-se no jardim, pedras de diferentes formatos, podendo simbolizar buda, ou ter a função de se meditar em cima da pedra.

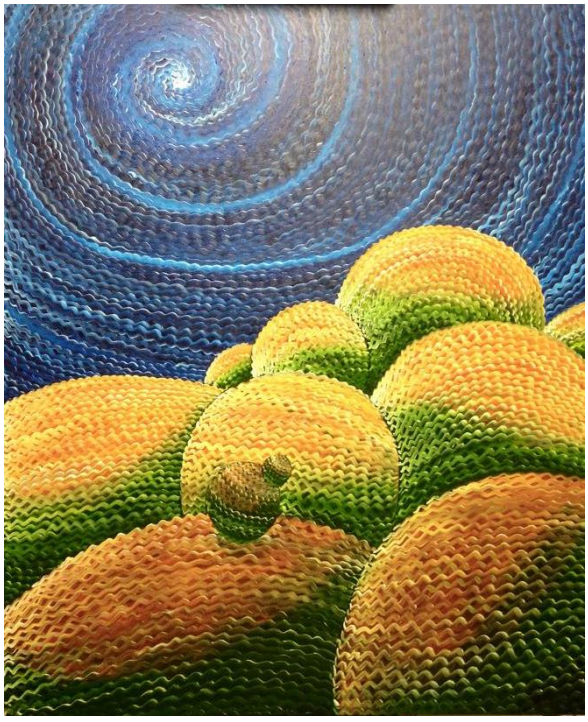
De acordo com a empresa Arverde, os *jardins zen* não podem ser percorridos pelo corpo, pois são concebidos para serem contemplados de varandas ou em cima de uma pedra (específica para este propósito, de características baixas e arredondada). A interação com este tipo de jardim, me leva a analogia com as minhas pinturas, que parecem representar o jardim Zen, e o espectador, que se mantem

afastado do quadro, está em sua varanda pessoal, em sua pedra de meditação. A esse tipo de jardim que não se pode tocar apenas contemplar, nomeia-se *Daisen-in*: Espaço abstrato e rico em simbologias e significações. O Daisen-in é composto essencialmente pela escolha do tamanho das pedras e de seus posicionamentos sobre a areia.

[sem nome]

[Jardim Zen Daisen-in]

[3/6 satélites]



[5/6 satélites]

III. MÉTODOLOGIA DE TRABALHO

Leon Battista Alberti, *Da pintura*, menciona sobre o método de produção do artista e na minha ideia, esse método é o que influencia os resultados finais de uma pintura. Alberti formula a ideia de que jamais se deve iniciar uma obra, sem antes ter terminado na mente, o que se pretende levar a executar, por questões de facilidade em evitar e corrigir erros técnicos como a composição e a representação das imagens, isso para as obras figurativas.

Pergunto-me frequentemente de onde vem essa paisagem que anseio por representar em minhas pinturas. Anteriormente mencionei hipóteses de como são formuladas essas imagens, no capítulo sobre Surrealismo, Sonho e Meus Símbolos, mas aqui venho a construir a ideia das influências que acredito ter colaborado para o desenvolvimento da série *Aqui sou*.

O que procuro é a qualidade imaginativa de imagens geradas no cérebro. Através de uma autoanálise, percebo a importância das influências externas na geração dessas imagens, influência cultural na qual fui criada e influência visual. Nesse âmbito cultural no qual o artista é inserido, Anne Cauquelin (2007) diz que as paisagens produzidas pelos artistas em sua maioria, possuem representações imagéticas inteiramente ligadas a uma região específica, no que diz respeito a quais elementos estarão presentes na pintura, como determinados tipos de arvores, a escolha das cores, a vestimenta das figuras humanas, etc.

Uma diferenciação a qual Cauquelin se refere no livro *A invenção da paisagem*, que deixa essa diferença cultural mais claro é quando comparamos a simbologia empregada na arte ocidental e na oriental. O uso dos elementos da natureza na pintura, aparece na arte ocidental como o fogo, o ar, a água e a terra. Já na arte oriental, o relevo, a terra, as montanhas, o curso da água, os ventos, o sol, as vistas, tudo é levado, metodicamente em conta na simbologia da imagem.

Através da influência da cultura para a identidade de uma obra de arte, é que assumo hoje em dia, a minha descendência oriental junto a ocidental. Procuro no ato de pintar, rodar o pincel durante a pincelada, de forma que me recordo das pinturas do *Sumi*-ê: pinceladas rápidas em suas diferentes extensões, únicas e que não se

preocupam com a execução final, pois leva-se em consideração que já esteja contido naquele traço único toda a técnica, ou seja, as experiências anteriores que naquele instante, fizeram a diferença.

O azul que apresento na série *Aqui sou*, é a representação de ondas, mas estas ondas transplantadas do sonho, foram elaboradas por mim, à lembrança das nuvens dos desenhos orientais (imagem Z). Acredito que por esse tipo de influência nas pinturas que me proponho a fazer, só pode ser compreendido pelo espectador, de qual é a visão do artista, se ele tiver o conhecimento de culturas diversas, do contrário, ele morará na sua própria visão. Entender ou não a visão do artista, no meu conceito, não é um erro.

> Se uma árvore fosse uma árvore e simplesmente uma árvore, se o rochedo fosse apenas uma massa pedrosa de formas atormentadas, se o regato fosse água apenas, não contemplaríamos uma paisagem, mas uma sucessão de objetos justapostos. Ora, nós preenchemos essas formas com conteúdos por meio de um transporte de atributos comumente admitidos. p.154 Anne Cauquelin, 2007.

Anne Cauquelin (2007) fala de uma produção de imagens, na qual uma atividade intensa de ficção habita a maiorias das pessoas, e cuja extensão e importância desconhecemos, pois deriva de uma espécie de “magia”. A realidade do mundo na qual se crer, só é possível por causa da percepção, dada por meio de um véu de imagens, a ponto de, ao querer rasgar esse véu, encontra-se um imenso vazio.

A ideia do vazio dita por Cauquelin, me faz perceber a necessidade de transformar a realidade em imagem, e a imagem em realidade. O duplo movimento de transição, parece levar a realidade a uma transformação a todo instante, como se houvesse uma necessidade ficcional. Considero que a ficção por muito tempo foi representada nas artes como cenas mitológicas, religiosas, e hoje, se convertem em imagens de super-heróis, mundos inexistentes que por causa do cinema, creio eu, nos faz pensar na possibilidade da existência desses mundos, e de querer habita-los. É por considerar essa ficção, essa fantasia, que procuro novas imagens.

Ao tentar recordar lembranças que podem ter afetado a minha atual produção, que possam ter gerado sonhos cujas as montanhas são esféricas e o mar recobre o céu, os fragmentos me levam a momentos específicos da minha infância, passados no mesmo local, uma chácara próxima a Taguatinga. Recordo-me, mesmo que parte

da memória tenha sido alterada pelo tempo e reconstruída, de uma casa muito simples, com uma arquitetura influenciada pelos imigrantes japoneses.

Nesta casa, recordo-me de um cômodo em específico que é importante mencionar, pois nele, havia uma porta de madeira e vidro, já desgastada pelo tempo. Era a porta de uma espécie de escritório, que continha livros e caixas empilhadas do chão ao teto. A maioria dos livros que cheguei a folhear estavam escritos em japonês, mas todos possuíam imagens, que apresentavam objetos, pessoas, vestimentas típicas do Japão, assim como pinturas, gravuras e desenhos.

Das gravuras japonesas, o elemento que mais me chamava a atenção era a constante presença do mar, das montanhas – monte Fuji –, dos chapéus de palha e as lanternas de luz. A escolha da paleta de cores (do azul, do ocre e do verde nas minhas atuais pinturas), faço ligação com essas gravuras japonesas e também, não poderia deixar de citar a influência das cores de algumas obras de Van Gogh e Anita Malfatti.

As obras de Anita Malfatti e Van Gogh possuem importante participação na minha formação acadêmica, pois foi através do contato algumas de suas obras aqui no Brasil e na França que despertei interesse pela pintura expressionista, especialmente com relação a paleta de cores e a pincelada carregada de volume.

[Under the wave of Kanagawa. Unknown artist, after Hokusai.]

[Katsushika Hokusai, pintura japonesa séc XVIII]

[Vincent Van Gogh – Campo de Trigo com Corvos 1890]

[Anita Malfatti – A Ventania 1915-1916 Acervo dos palácios do Governo do Estado de São Paulo, Brasil]

III.I SOBRE O ESPERADO E O EXPERIMENTADO

Quando estou trabalhando no projeto de uma nova pintura, constantemente esforço-me a imaginar a obra concluída, no entanto, me deparo com um problema. Para mim, a pintura só está concluída, no breve momento da interação espectador-obra. No momento em que a interação espectador-obra é cortado, nesse exato momento a obra existe, no sentido da imagem mental mutável, como um sonho desperto, pois o objeto físico da tela é apenas uma sugestão visual.

E. H. Gombrich, *Arte e ilusão* diz que o artista não é capaz de copiar nada que queira representar, o que ele faz é uma sugestão visual. A “transmissão de código”, ou seja, o entendimento que o espectador poderá ter ao fazer uma leitura visual da pintura, dependerá de diversos fatores, em especial a memória sobre todo o conhecimento adquirido por aquela pessoa até o presente momento que se deparou com o quadro. A possibilidade de fazer conexões de signos e o quanto ele consegue construir uma imagem mental a partir da visualidade física, chamo isso de criatividade.

Penso que o estudo da iconologia dos sonhos seja a melhor forma para desvendar a formação de imagens como um “alimento” para a criatividade, através da criação de novas imagens que possam ser materializadas no plano físico, seja em qualquer linguagem.

Gombrich (2007) fala das “relações” na arte, e a isso se refere não apenas aos elementos que se relacionam visualmente em uma pintura, mas também a relação espectador e imagem. Para o autor, quando estamos diante de uma pintura, somos convidados a ver, e ao se aproximar do quadro há uma expectativa interior para o que a visão irá decifrar do assunto proposto pelo artista.

Na tentativa de decifrar o assunto, pode haver, o que Gombrich chama de “ondas de gratificação” ou “desapontamento”. Ver uma imagem é como estar em um jogo de *poker.* A pessoa tem uma primeira impressão e faz uma aposta mínima, ou pode decidir apostar tudo sem saber o resultado correto, e com isso acabar se surpreendendo com uma gratificação ou desapontamento. A intensão do artista para o espectador passa a ser uma relação entre o esperado e o experimentado visualmente.

O “temperamento” ou “personalidade” do artista, na opinião de Gombrich (2007), é um aspecto influente na pintura. Cada dia é um novo dia, assim como as circunstancias irão influenciar a pintura. Por este motivo, busco me “retirar” mentalmente de qualquer interrupção que possa modificar o meu estado *Zen*.

A forma que seguro o pincel, é o que considero como a parte mais importante no processo de pintar, pois o gesto deve ser leve e maleável para não transpassar a camada de tinta. Dessa forma, deslizo em movimento circular do eixo do pincel uma pincelada que leva a tinta branca recobrindo toda extensão do caminho traçado anteriormente com uma tinta mais escura. Na maior parte do processo de pintar permaneço deitada no chão, observando a tela com a primeira camada de tinta. Deitar no chão é uma forma que encontrei de me deslocar das tensões do corpo, assim me concentrando apenas na pintura.

[Processo da pintura 6/6]

CONCLUSÃO

A linguagem da pintura foi o meio adotado para este trabalho, realçando alguns aspectos que possibilitam gerar determinadas imagens no “inconsciente”, como a representação do círculo. Embasei este trabalho no movimento modernista Surrealismo com foco no domínio Onírico.

O domínio de uma ferramenta e da técnica vem através do estudo prático-teórico das diversas possibilidades criativas do uso deste domínio. A Experimentação de algumas técnicas de pintura oriental e ocidental possibilitaram a produção da série *Aqui sou.* Penso que a exploração das imagens geradas no sonho deve partir para um estudo mais teórico sobre a fisiologia humana e aplicar estes conhecimentos em uma futura produção prática.

Percebo que para a indústria de imersão, ou seja, setores que utilizam das tecnologias digitais com o objetivo de distrair e entreter a mente, a imagem se tornou a principal ferramenta que possibilita a interação espectador-imagem. Destaco desta indústria o cinema, a música televisionada, a televisão, os jogos digitais como principais campos que tem afetado o potencial criativo do ser humano nesse século.

Acredito que a próxima etapa de trabalho me leve a explorar as imagens no campo do audiovisual, especificamente a influência das imagens dos jogos digitais nos sonhos, e como isso pode afetar a percepção e a criatividade.

Referências bibliográficas

ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**. Editora Unicamp, 2009.

BRADLEY, Fiona. **Movimentos da Arte Moderna** - Surrealismo. Cosac naify, 2004.

BAUDELAIRE, Charles; RUSKIN, John. **Paisagem Moderna**. Sulina, 2010.

CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem**. Martins Fontes, 2007.

FREUD, Sigmund. ***O Eu e o Id, 'Autobiografia" e outros textos (1923-1925*)**. SCHWARCZ S, 2013.

GOMBRICH, E. H. **Arte e Ilusão, um estudo da psicologia da representação pictórica**. Martins fontes, 2007.

JUNG, Carl G. **O Homem e Seus Símbolos**. Editora Nova Fronteira Participações, 2008.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano**. Martins Fontes, 2005.

KUSAMA, Yayoi. **Obsessão Infinita**. Tomie Ohtake, 2014.

NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. Perspectiva, 2008.

DIBO, Monalisa. **MANDALA: Um Estudo na Obra de C. G. Jung**. Mestrado. Ciências da Religião. PUC-SP.

BOCK, Ana Maria. **Texto adaptado Psicologias. Uma introdução ao estudo de psicologia**. São Paulo: Saraiva, 2004. P. 50-57.

Bibliografia eletrônica

JASPERS, Anneke. ArtAsiaPacific, **The Art Of Connecting** – Atsuko Tanaka. Museum of contemporary art Tokyo. Disponível em: <http://artasiapacific.com/Magazine/79/TheArtOfConnectingAtsukoTanaka>Acesso em: Outubro. 2015.

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART TOKYO. Disponível em: <http://www.mot-art-museum.jp/eng/2012/atsuko_tanaka/>Acesso em: Outubro. 2015.

ARTRIP MUSEUM. Osaka City Museum of Modern Art. Disponível em: <http://www.city.osaka.lg.jp/contents/wdu120/artrip/en/gutai_member_05.html> Acesso em: Outubro. 2015.

COEN. **Apenas um Círculo. The Tem Directions** – ZCLA Vol I nº 2Maio 1980. Disponível em: <http://www.monjacoen.com.br/textos-budistas/textos-diversos/173-apenas-um-circulo> Acesso em: Outubro. 2015.

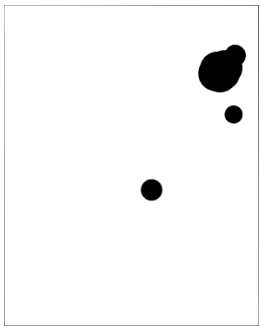
SOTHEBY´S. **Two Legacies of Yoshira Jiro: Gutai art and circle**. Disponível em: <http://www.sothebys.com/en/news-video/auction-essays/full-circle-jiro-yoshihara-collection/2015/09/two-legacies-yoshihara-jiro-gutai-circle.html>Acesso em: Novembro. 2015.

OLIVEIRA, Marcella Pereira. **A fantasia em Melaine Klen e Lacan**, 2008. Universidade Paulista. Artigo. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1679-44272008000200007&script=sci_arttext> acesso em: Novembro. 2015.

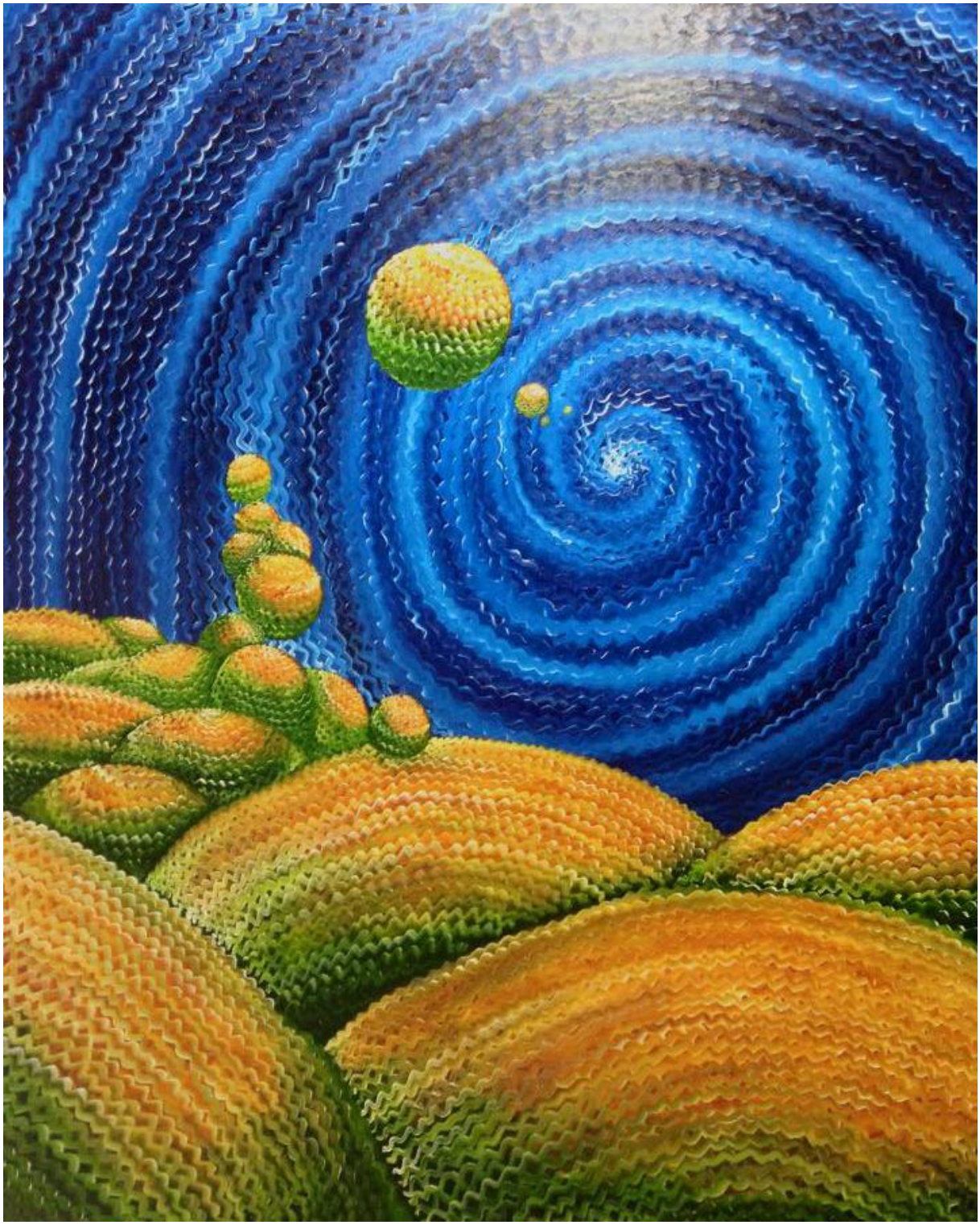
Arverde Arquitetura paisagista. Disponível em: <http://www.arverde.com/uploads/4/0/7/6/4076679/7.pdf> acesso em: Outubro. 2015.

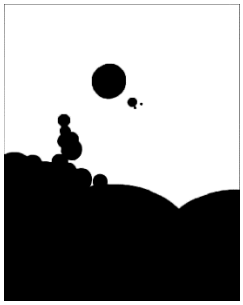
ANDRADE, Victor Manoel. O sonho como estado primordial da mente. Dusponível em: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:w8ir1JOeA28J:febrapsi.org.br/publicacoes/artigos/victorandrade_ipa.doc+&cd=5&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br

Acesso em outubro, 2015.

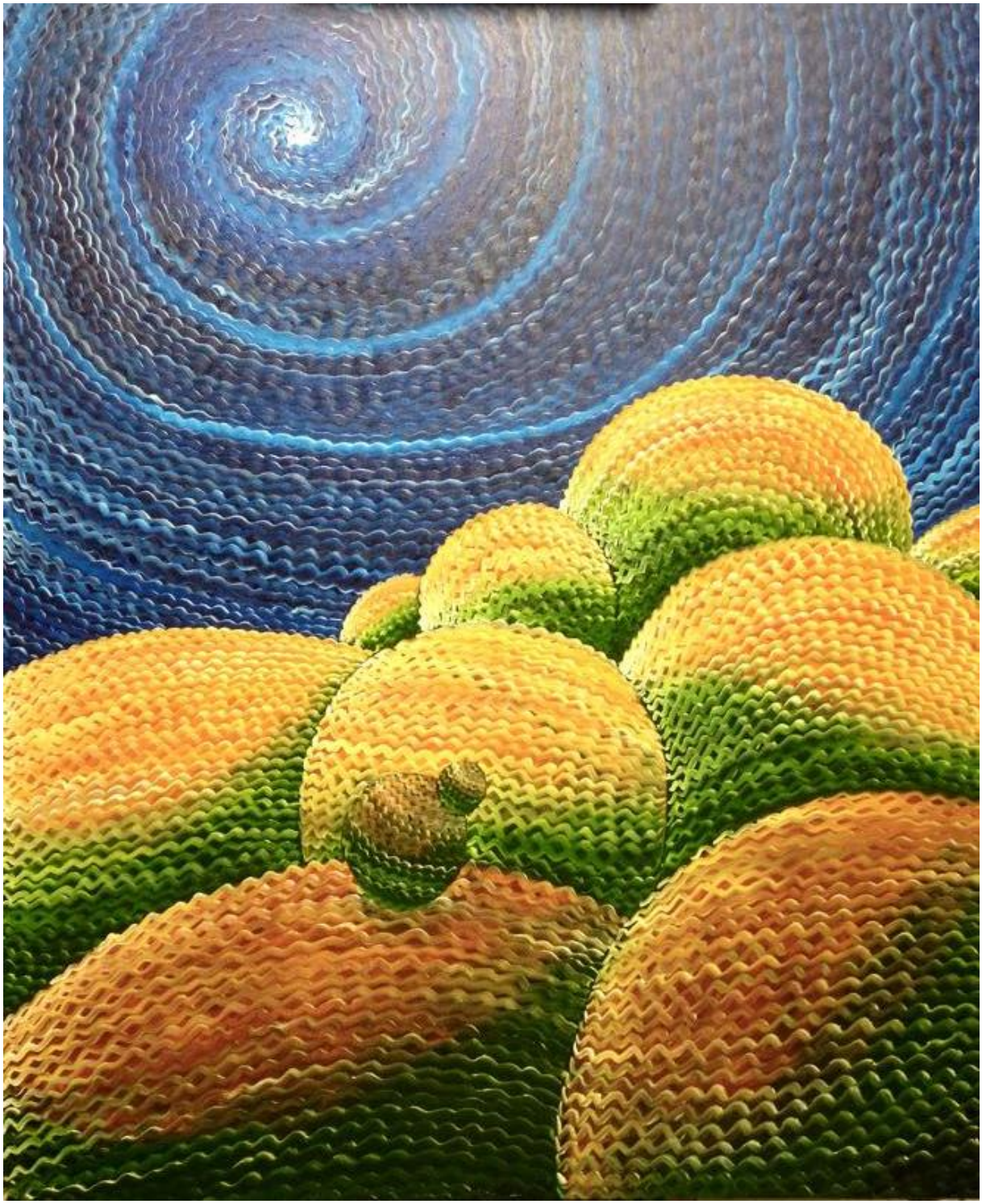


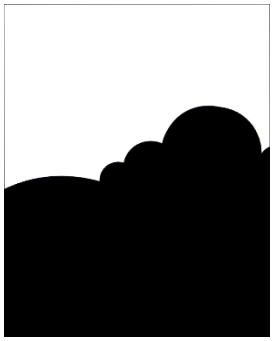
3/6



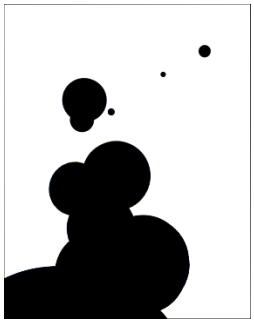


4/6





5/6



6/6