



**Encontro com o vazio.  
Relato de perdas e permanências.**

Luísa Souza Bianchetti

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas,  
habilitação em bacharelado, do departamento de Artes  
Visuais do Instituto de Artes, Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof. Dra. Karina Dias.



Brasília, 2017.

Encontro com o vazio.  
Relato de perdas  
e permanências.

## Sumário

1 —————

2 —————

2.1 —————

2.2 —————

3 —————

3.1 —————

3.2 —————

4 —————

4.1 —————

Lista de imagens —————

Bibliografia —————

Anexo —————

	1
	5
	15
	21
	33
	41
	47
	55
	59
	75
	76
	77



Como dar forma ao que não é destinado a ter uma?

**1.**

Completar este trabalho, numa jornada entre a prática da pintura e a teorização, implicou em revisitar muito do meu percurso como estudante de artes plásticas: um trajeto controverso com lampejos de interesse e desinteresse intensos. Encontrar um formato para a escrita e produção, buscar abrigo para as ideias e enfim traduzi-las aqui, colocou-me mais uma vez diante de um confronto de linguagens.

Após me desviar e me distanciar de muitas maneiras deste projeto, numa busca de pontos de contato entre a teoria e a tela que pinteí, culminei neste resultado - onde o percurso se cristaliza também como objeto de estudo, não restringindo a análise apenas a figura e a forma.

Opto então por escrever esse relato, uma espécie de síntese condensada do meu trajeto na universidade, com anotações, apontamentos e notas que alternaram diversas vezes entre velas e pequenas âncoras de pensamentos; um acúmulo geral de ideias, emoções, informações, estudos e pesquisas artísticas de múltiplas vertentes (desenho, pintura, gravura, escultura). A tentativa é a de direcionar todas essas questões e aprendizados para pensar o vazio e seus desmembramentos na minha pintura, intitulada Canto.

Investigando os processos de produção, que muitas vezes, aconteciam de maneira livre e intuitiva levantei questões maiores, que levaram a inquietações em torno da minha produção e aos poucos traçaram um novo horizonte que é por onde meu trabalho caminha hoje. O imprevisto e o acaso como impulsos de criação; e um olhar atento diante de situações cotidianas para detectar células com potencial criativo e explorá-las mais de perto, seja uma série de fotografias artísticas, sejam desenhos de traço livre e pessoal.

Criei peças em diversas linguagens e observei que o excesso de imagens e recursos prevalecia e gerava consequências sensoriais e visuais que a longo prazo se tornaram desconfortos e insatisfações.

O outro sempre esteve presente nos trabalhos até que pude perceber que o que me motivava não tinha apenas o vetor centrípeto, de fora pra dentro, mas especialmente o oposto. Acompanhar os sinais desse movimento gerou um retorno em meu olhar e decidi então produzir com um mecanismo inverso: as mais variadas presenças se firmariam agora pelo esvaziamento, pelo movimento de saída.

O quadro que apresento como trabalho final retrata um canto de um espaço. Esse espaço não é um lugar físico, não retrata algo do real; ele traça um paralelo com o espaço íntimo, sendo talvez um trampolim para o devaneio e uma possibilidade de um alargamento das percepções.

Nesse processo, transitei por várias estações, até que parar no vazio me satisfizesse. Não haveria como descobrir essa conexão caso não tivesse explorado lugares, me fartado deles. Precisei me fartar de situações, lugares, pessoas.

Tive a necessidade de ir em frente.

Tirar o manto de cima de tudo.

Descobrir.

E descobri que queria pintar esse vazio.

**2.**

Concluo o curso de Artes Visuais após 7 anos, com dois trancamentos, muitas mudanças e inúmeras rupturas. As experiências fora da universidade influenciaram direta e indiretamente meu trabalho: o constante exercício de trabalhar a autoescuta, perceber os silêncios que ressoaram de dentro para fora, a vida no curso, as demandas que surgiram e possibilitaram esses devaneios, além da criação de novas peças com novos materiais.

Demorei um tempo para entender minha produção como trabalho, para conferir importância e significado àquilo que fazia. Na minha história o tempo sempre foi uma questão intensa. A permanência prolongada dentro do curso me deixava aflita. Minha demora ali incomodava e algumas vezes pensei em desistir.

Entendi enfim que o tempo era de fato meu e que as demandas pessoais faziam com que minha dinâmica com o curso fosse uma experiência muito íntima.

O percurso que o trabalho teve até chegar aqui demandou reflexão e resgate de um processo silencioso e orgânico.

Não por coincidência, as disciplinas de pintura sempre sugeriam um deslocamento da minha zona de conforto, que até então era o desenho. Nessa produção o apego às figuras sempre existiu. Todos os impulsos de produzir algo foram a partir de uma sensação que estava ligada a pessoas ou a símbolos. As imagens inundavam os pensamentos e desenhá-las e/ou pintá-las continha um sentido que me movimentava.

Nesse primeiro contato com a pintura foi me dito que eu desenhava na tela. E era isso mesmo. Usava a mesma linha de raciocínio de uma imagem que nasce para morar no papel dentro da plataforma de pintura.

Era uma primeira proximidade, todas as possibilidades estavam ali. Mas explorando tantas técnicas e métodos distintos houve um desengajamento, as figuras e a tela pareciam estar em lugares diferentes: as telas causavam um estranhamento e desconforto muito grande. A má execução até então não era proposta e sim imposta pelo forçamento da fusão desses universos.

Em Pintura 2, esse descontrole ainda existia, mas dessa vez de uma maneira mais contundente. A plataforma e o método da pintura me provocava de diversas maneiras. Eu sempre ficava do lado de fora do ateliê e, na hora de pintar, não dispunha as telas em cavaletes ou suportes verticais. Deitava-as sobre a mesa e pintava com elas ali, ainda na posição de um desenho convencional mas sem as expectativas de linha e controle que o desenho me oferecia.

Até então, eu pintava a óleo e sempre via essa técnica como algo muito sagrado e metódico e, ao observar meus colegas de turma, via que, desde o preparo da tela até as várias etapas da execução havia uma demanda de tempo, pausa e atenção. A urgência do fazer nunca me permitiu seguir esse roteiro que essa prática parece exigir. De todo modo, me equipei com os materiais necessários e dei início às pinturas.

O ponto de partida de cada tela era sempre uma figura ou forma. Aquilo funcionava como um start para mim, embora eu não tivesse nenhum compromisso em revelar esse ponto de partida para o espectador. Com a execução despreocupada e livre - muitas vezes tosca -, as formas e figuras iam naturalmente sendo apagadas em meio a rasuras, borrões, sobreposições e muita tinta.

A impermanência da figura me agradava e, de algum modo, eu gostava de saber que elas estavam ali, lutando para não serem vistas e talvez por isso chamando ainda mais atenção.

~~Estranhamente eu gostei daquilo tudo.~~

Pintava com vários tipos de pincéis, trinchas e espátulas, utilizava-os nas mais variadas formas e alguns recursos do desenho, como a linha, ainda estavam muito presentes.

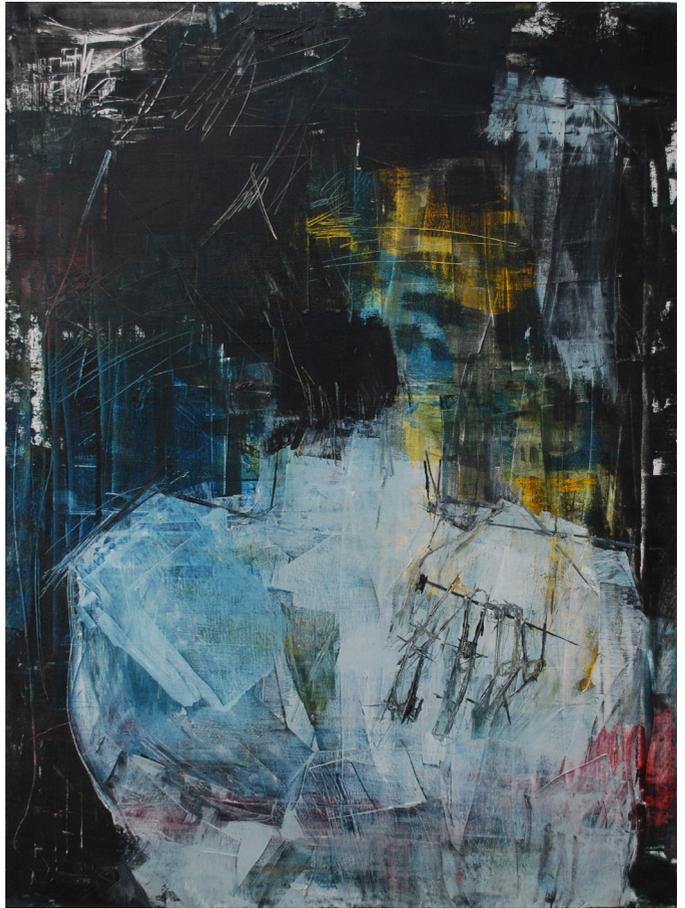
Com a espátula, por exemplo, eu fazia riscos e interrupções na tela, apagando a imagem e fazendo daquele espaço um lugar pictórico caótico e carregado.



1



2



3



4



Sempre ofereci muita resistência a esse “desapego” e continuava fazendo telas abstratas mas carregadas pela referência de pessoas e lugares. As figuras continuavam ali.

Ao final do semestre, quando fui apresentar minhas telas, as dispus na parede do ateliê e havia uma única que era completamente abstrata, manchas azuis, pretas e vermelhas, era uma lona grande, com cores dramáticas e gestos largo. Essa tela não estava esticada no chassi e eu a coloquei no chão, não só por não estar no suporte de parede, mas porque em algum lugar eu não queria conferir importância a ela.

Durante a apresentação fui questionada pelo professor por que só aquela tela estava no chão. Respondi que não estava completamente satisfeita com ela. E em réplica ouvi que eu devia repensar a classificação das telas porque, em sua opinião, aquele era o meu melhor trabalho até então.



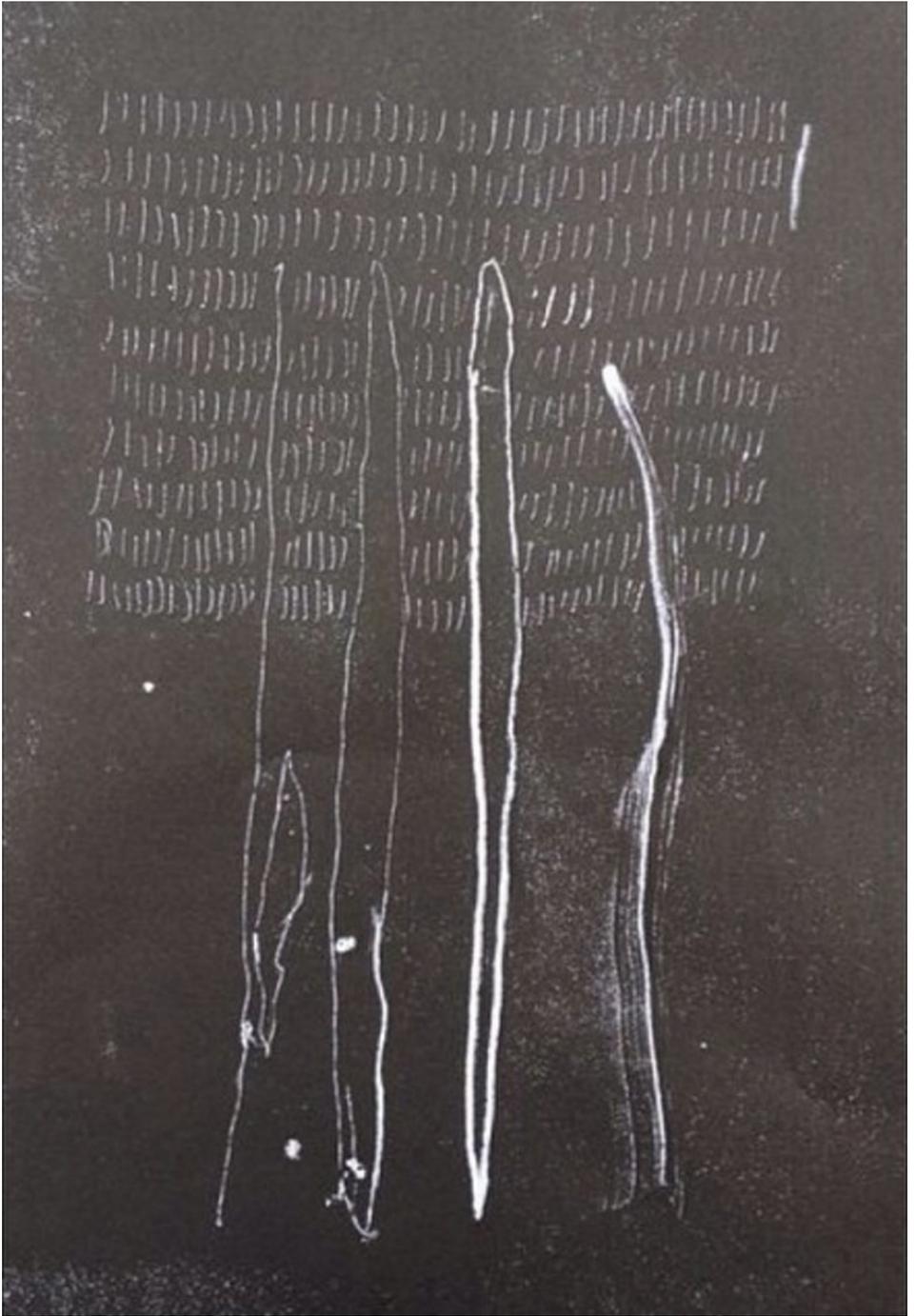
2.<sup>1</sup>

Na gravura testei outras possibilidades, iniciadas em monotípias, uma técnica rápida e acessível que requer materiais simples; uma técnica descomplicada que não gera um afastamento dado a grandes responsabilidades que muitas vezes o material traz. Com essa descoberta, desenvolvi os primeiros estudos exclusivamente direcionados à sombra, mancha, zonas de cor e relações espaciais.

Revisitei referências do abstracionismo, o que foi fundamental para que seguir com o entusiasmo necessário dentro dessa nova pesquisa, que ressoaria em todas as linguagens da minha produção.

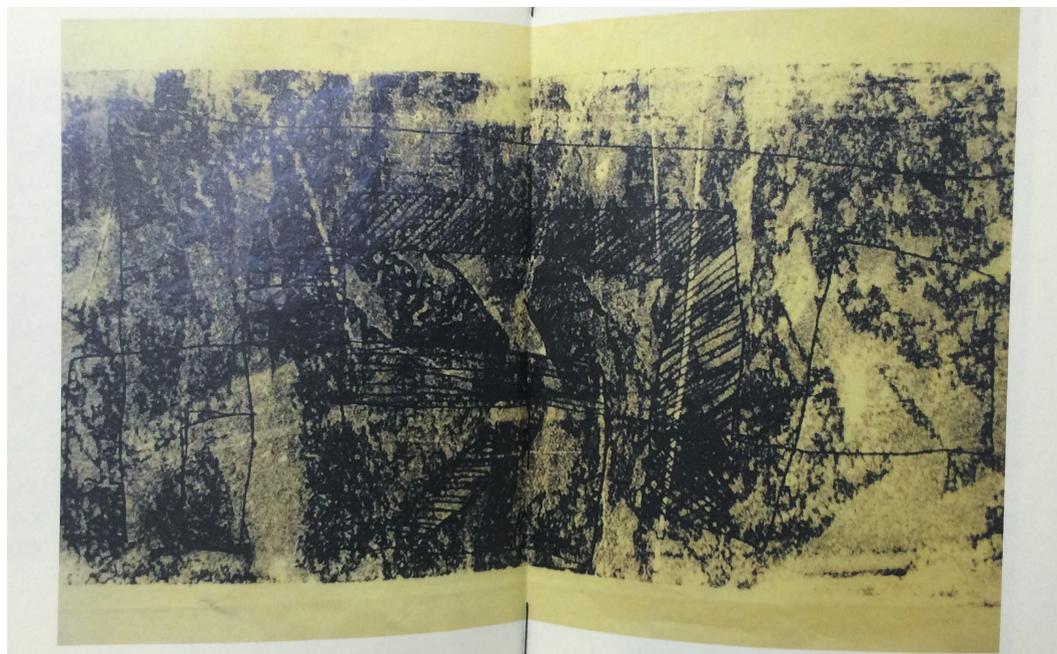
Encontrei na fala de diversos artistas do campo abstrato um elo, que explicitava que a fusão de linguagens e observações de ordens técnicas e presentes no cotidiano influenciam na execução da obra. Isso me interessou e dialogou com meu processo. Assim, aos poucos, me aproximar da abstração não era mais uma questão excludente e sim o oposto.

A vivência como método, o gesto como técnica e a experimentação como processo real foram se tornando caminhos possíveis para a minha produção.





8



9

Desse modo, quando consecutivamente me aproximei da escultura, pude tocar o abstracionismo dentro de uma linguagem nova. No ateliê criei peças que orbitavam pela figuração e pelo abstracionismo. Nesse momento, a fricção entre as duas linguagens não me soava espinhoso e tampouco tão distintas.

Ao fazer uma escultura com blocos de concreto, senti um forte entusiasmo pelo desafio do material e pela chance de criar algo que, em comparação aos desenhos que havia feito até então, seria monumental.

A experiência dessa escultura, uma peça com aproximadamente trinta blocos de concreto suspensos do chão por uma base baixa de 4 blocos deitados e que pesava no total mais de 200kg estruturados somente por balanço de peso e encaixe me fez ter um contato com o abstracionismo de uma maneira singular, isso potencializou meu interesse e fez com que eu ingressasse de imediato no módulo 2 da disciplina.

Agora as esculturas seriam exclusivamente abstratas e maiores em quantidade e tamanho. Continuei com os blocos de concreto, dessa vez variando detalhes entre tamanho e espessura. Ao montar três esculturas lado a lado comecei a pensar – inevitavelmente - sobre como o espaço físico interagia entre elas e com o exterior.

Idealizar e conceber uma escultura desse porte demandou uma racionalidade e um planejamento, inclusive me conectando à arquitetura, que chegava como consequência de um processo intuitivo e muitas vezes resultado de experimentações incertas. Ao voltar os olhos para as referências arquitetônicas percebi que o que me conectava a essa linguagem não era apenas a relação cotidiana que se dá, mas também a possibilidade de grandes dimensões, a assertividade no uso de cores e importância minuciosa –e muitas vezes despercebida- dos detalhes.



**2.**<sup>2</sup>

A pintura estava completamente distante da minha produção e embora eu estivesse me conectando cada vez mais com as formas e produções abstratas, as composições figurativas habitavam em mim.

Começo a pensar como direcionar meu trabalho e pensamento para o projeto final, de conclusão do curso. Retomei o processo de pintura e explorei despreocupadamente o figurativo. Apesar de estar imersa nas experimentações do abstracionismo, o desenho sempre existiu concomitantemente. Nele, as imagens, figuras e formas tinham um espaço reservado. Espaço crescente que se transpôs novamente para telas.

Daí surgiu uma série de quatro retratos: cada um envolvia uma história, com algo do universo do retratado. Pintei pessoas que eram importantes para mim, muitas já não partilhavam do cotidiano, estavam apenas no campo da lembrança afetiva, mas mais uma vez não tinha o compromisso em representá-las com semelhança real, não tinha o compromisso de identificá-las.

Nessas telas, as figuras eram pintadas de costas para o espectador, ou quando de frente tinham o rosto rasurado, velado. A escolha dessas poses, que em maioria eram concebidas a partir de fotos, conferiam uma intimidade ao trabalho, os retratos eram flagras, como se o espectador as visse de uma maneira distanciada mas ciente de alguma proximidade.

As telas começaram a ser pintadas simultaneamente. Quando a primeira foi finalizada, o resultado soou completamente insatisfatório. A linguagem de um retrato figurativo juntamente com artifícios do abstracionismo, quando aplicados na tela, ficou exagerada e violenta. O rosto coberto com tinta preta, na tela de 1,10m x 0,80m, com as marcas do pincel e os riscos de espátulas e goivas, ficou agressivo como composição e como sensação. E foi um total desencontro com a ideia de representar pessoas/sensações que me eram importantes.

A pintura era um processo que sempre promovia um entusiasmo mas exigiu uma pausa diante dessa divergência tão evidente.

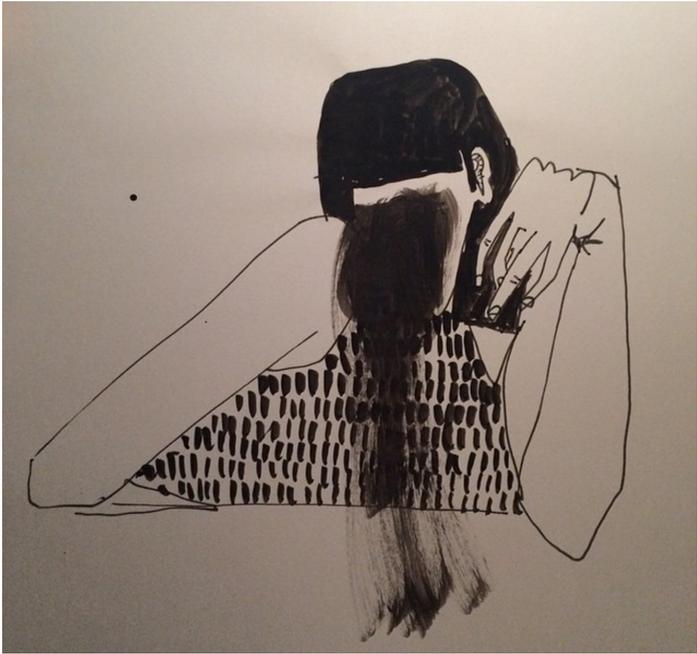
O desenho sempre tangenciou minhas produções. Eu não o negava nem pretendia me afastar. Ele sempre acompanhou as mudanças e descobertas. Com o tempo, percebi que as figuras que desenhava poderiam estar cada vez menos associadas a narrativas e mais soltas no espaço. Elas preenchiam um espaço vazio às vezes acompanhadas por massas de cor ou simplesmente compondo o nada no posicionamento e dimensão na folha.

Até quando a linguagem explorada era exclusivamente abstrata tinha ali muitas rasuras, linhas, texturas, formas. Era como se os espaços estivessem sendo saturados de informação para, ao final, transbordarem e se desligarem de tudo isso.

Quais são as rupturas?

Quais são os marcos?

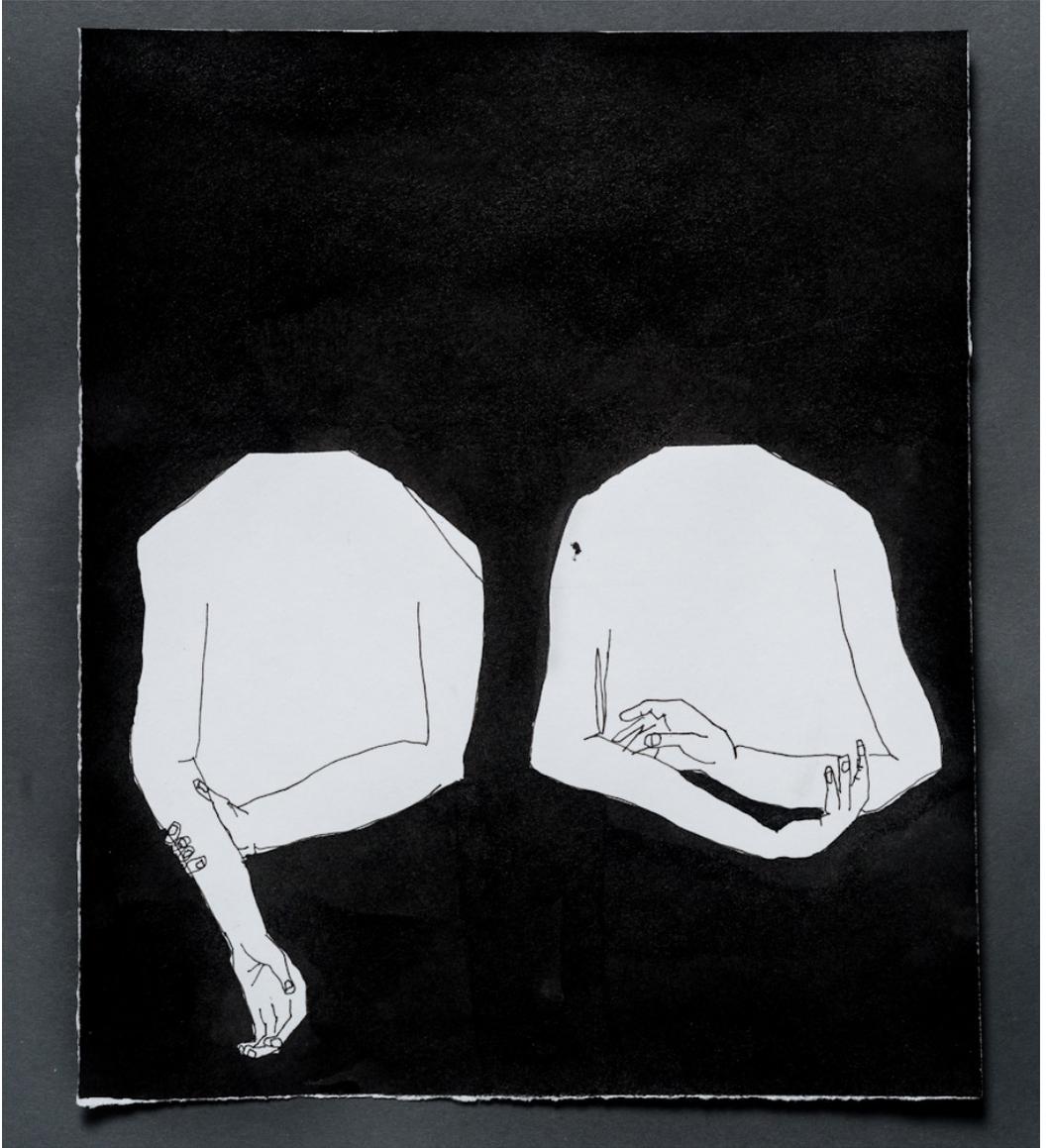
A dinâmica de criar mapas conceituais aparece pra organizar tantas orientações. Mapeei as mais variadas fontes, que uniam pintores desde Picasso a Rothko, com gravuristas desde Goya até Maria Bonomi e Elisa Bracher e também conectava as esculturas de Richard Serra à arquitetura brutalista de Mís Van Der Rohe e Lina Bo Bardi. Muitas das imagens que eu trazia comigo eram silenciosas e ensurdecedoras. O conflito com os retratos se acentuou e de repente aquelas telas que foram concebidas de maneira espontânea se tornaram uma presença exacerbada.



11



12





14



15





17



18



19



Pontuo de maneira objetiva:

O que eu gosto,  
é diferente do que faço.

Começo a pensar no vazio.

Começo a tentar esvaziar.

**3.**

Com o distanciamento de uma viagem encontrei combustível para continuar minha produção. Presenças, ausências, memórias, desenhos, tudo ainda ressoava, mas agora com maior coerência.

Sair de casa e me distanciar do acúmulo que havia reunido, reforçou a percepção de que era o esvaziamento que eu buscava compartilhar e que memórias que pareciam tão vivas já se tratavam mais de um arquivo de lembranças do que influências atuais e ativas. Essas saudades, afetos, sensações e formas não cabiam mais serem pintadas de maneira literal. A descoberta de tantas linguagens e veículos visuais não seria mais combinada de maneira descompromissada.

Foi então que, em um dos registros cotidianos de viagem, tirei fotos do interior de uma outra casa. Estava repleta de objetos entre outros pertences, quase como a materialização desavisada e natural do que eu havia tentado simular na primeira etapa deste projeto, com os retratos e signos.

Uma das fotos foi tirada do alto de uma escada que dava acesso ao segundo andar: escura, piso de cimento queimado, pé direito alto e sem nenhum artifício decorativo, diferente do restante da casa.

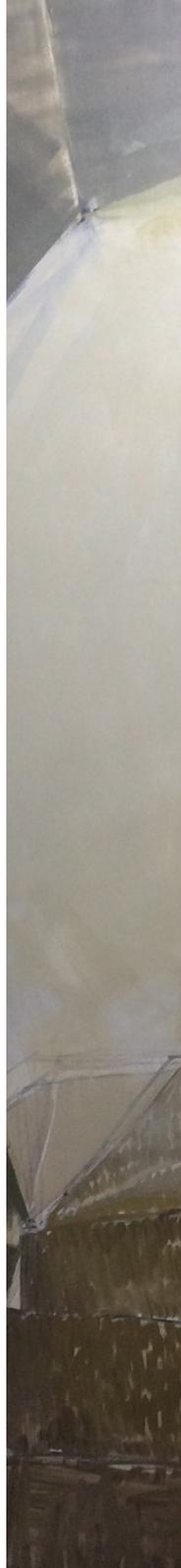
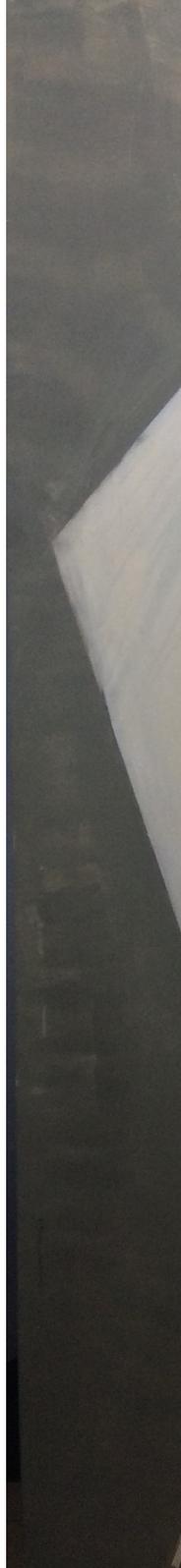
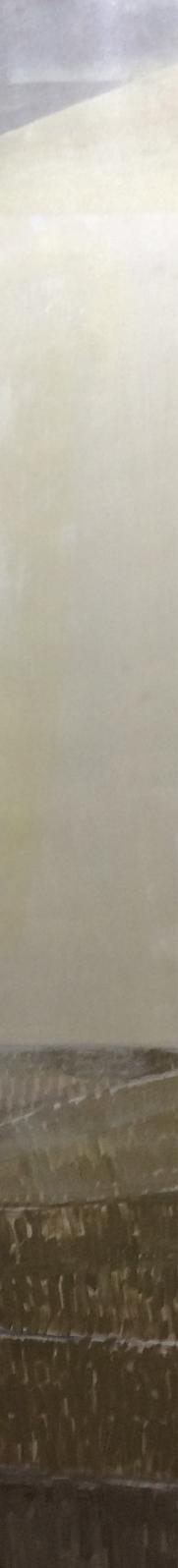
Olhando a luz de cima, que entrava pelo andar de baixo, via-se uma luz natural de um dia ensolarado porém frio. O raio iluminado tomava o espaço através da escada, alcançava a parede e oferecia um tom melancólico ao cenário que me tomou a atenção por algum tempo. Mesmo depois de vários dias, a imagem crescia na minha memória.

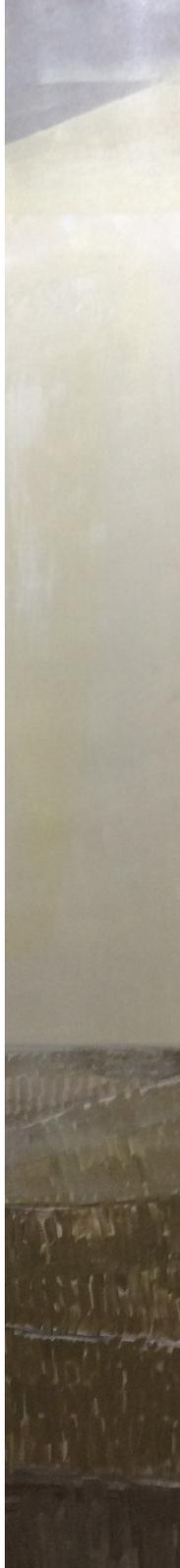
Aquele espaço completamente geométrico, melancólico e frio me encheu da sensação que eu buscava desde o início do projeto: o apoderamento do nada, do que não estava ali, mas se comunicava com o que estava em mim.

Foi assim que a encomenda da tela acompanhou o impacto da sensação: 220cm x 150cm, ou seja, uma equivalência quase exata ao tamanho dos quatro retratos juntos em um só. O processo alternou, assim, duas estéticas radicalmente diferentes, mas que tratavam de temas análogos.

E por várias vezes me foi sugerido um enfrentamento da perda, que o trabalho propusesse a experiência da morte.

As sugestões vinham numa tentativa de me fazer pensar em como trazer na tela uma reflexão que passa pelo efêmero, pelo que acaba e também o que resta e permanece.







Qual é a escala do abandono?

**3.<sup>1</sup>**

A escada foi pintada, a partir de uma fotografia, mas de maneira livre, tendo assim erros ocasionais de perspectiva e forma em geral. A escolha por não projetar a imagem ou desenvolvê-la de maneira precisa era para não levar o espectador a um lugar fundamentalmente real, físico.

Quando surge a ideia de pintar o espaço vazio, retomo à leitura de Bachelard, autor que me fascinou desde a primeira proximidade, que deu suporte teórico para sensações restritas ao particular até então. A maneira como o filósofo trata a subjetividade do devaneio e do espaço dialogou com minhas ideias.

A imagem não é fixa, a imagem acaba.

Assim, mais uma vez se deu o esvaziamento.

Começo a perceber que o trabalho  
deixa de ser uma expressão clara de cenas de intimidade  
para finalmente abordar o íntimo.

Depois de dar início a tela da escada, a possibilidade de desenvolver uma série de pinturas que aprofundassem o paralelo com espaço íntimo ganha força. Encomendei então uma segunda estrutura, na mesma dimensão da primeira e decido que ali pintaria um canto de um lugar.

Ao pintar esse canto, estive diante da sensação praticamente inédita de estar produzindo algo compatível com as minhas motivações internas e então decidi concentrar minha atenção ali.

Ainda revistei a pintura da escada, mas a partir de certo ponto entendi que o que vinha junto dessa imagem -noções de perspectiva, tons variados de uma paleta de cores, movimento- estaria mais uma vez trazendo muitos elementos, abrindo excessivamente a possibilidade de sensações.

O esvaziamento acontece gradualmente,  
quase imperceptível,  
até que me satisfaço no próprio espaço esvaziado,  
cru fisicamente.  
O canto é a estrutura mínima.  
Elementar.  
O encontro com o vã.

**3.<sup>2</sup>**

**Q**uanto mais vasto há, mais conquista da intimidade, pontua Bachelard. Quando o autor fala da intimidade, associa ao que já tinha nomeado como íntimo. Na imagem do espaço vazio, há uma breve pausa e um convite ao repouso. O repouso sugere um movimento futuro, não é estático. A minha memória repousa diante da imagem e a amplitude do espaço ressoa, acolhe e abandona. Retratar o arcabouço da casa, do corpo e deixar que isso seja preenchido pelas lembranças e sensações de cada um.

*No canto não falamos a nós mesmos.  
Se nos lembrarmos das horas do canto,  
lembramo-nos de um silêncio,  
de um silêncio dos pensamentos.*  
(BACHELARD, 1989, p.146)

Bachelard propõe, ao pensar os cantos, voltar a uma atualidade vivida – aqueles cantos marcados, que possuem um lugar afetivo na memória. O canto é como um armário de lembranças. O canto é também um espaço de enfrentamento.

*Eis o ponto de partida de nossas reflexões: todo canto de uma casa,  
todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de  
encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação,  
uma solidão ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa.*  
(BACHELARD, 1989, p.145)

Os cantos tratam de intimidades. Tratam de impressões de intimidades. Tratam de solidão e silêncio. O silêncio promovido aqui tem como ponto de partida esse lugar estático. A tela não apresenta um percurso. No que descreve a imagem, o espectador só se apoia em seu tamanho e nas nuances de cor.

O canto é pintado com a intenção de retratar um lugar completamente vazio e o espectador diante dela, dado a dimensão da pintura, inevitavelmente entra nesse espaço.

Ao pensar o canto e elaborar o esvaziamento no espaço, é inevitável ir de encontro com o trabalho de Cildo Meireles, que me foi apontado diversas vezes como referência, haja visto que ele tem uma série de obras intitulada Espaços Virtuais; Cantos.

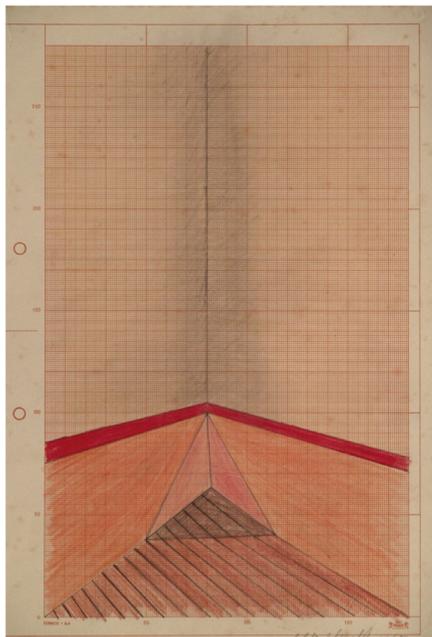
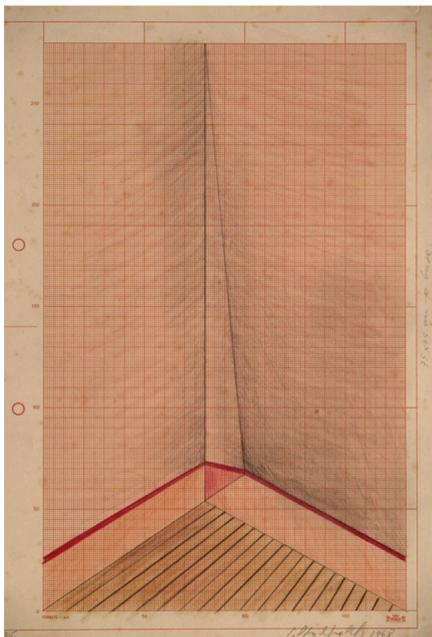
Nesse trabalho, Cildo desenvolve desenhos/estudos sobre cantos e elabora estruturas em proporção fiel a um espaço real. O artista evidencia a importância do espectador, que é entendido como veículo fundamental para que a obra aconteça, já que seu trabalho correlaciona os conceitos de espaço/tempo conferindo ao movimento do público diante da obra o veículo principal de manuseio dessas definições.

Desta forma, Cildo explana que, além das noções matemáticas e arquitetônicas do espaço referentes a tridimensionalidade, existe um quarto elemento, e a fusão desses eixos se dá nesse instante de contemplação/interação inerente do público.

O trabalho na definição do artista:

*“São os trabalhos que tratam de efeitos visuais da ortogonalidade, a partir de planos não ortogonais. Seria uma análise do fenômeno da virtualidade através do módulo euclidiano do espaço (três planos de projeção), transposto para a imagem do canto interno de uma casa. Esses trabalhos pressupõem a movimentação do eventual observador, para que ele obtenha essa situação de ortogonalidade.”*

(MEIRELES, 2010, apud MATOS, 2014, p.70)



23



24



Cildo concebeu Espaços Virtuais; Cantos em meados dos anos 60, quando o país estava submetido pelo Regime Militar. O artista não encontrava motivação em produzir trabalhos com fins estritamente políticos. Embora o retorno e respostas posteriores sejam altamente questionadores, para ele isso era uma possibilidade reducionista dentro da sua atividade enquanto artista. Assim, essa série promove questionamentos e rompimentos com a ordem, fundamentalmente dentro do campo artístico.

Ele trouxe para a noção de espaço algo diferente do que Bachelard propunha. Os dois entendiam a importância e potência desse espaço privado mas Cildo lança as reflexões nascidas no íntimo da casa para fora, para o mundo, enquanto Bachelard encontra nelas um acolhimento e um abrigo, que o autor chama de morada do ser.

*“Digamos que eu chame de espaço todos os mecanismos da vida.*

*O espaço não é apenas o lugar onde as pessoas estão, mas algo ativo e envolvente. O espaço, como imagino, exclui a possibilidade da existência de um observador isento, que domina o mundo com seu olhar. Ele implica a participação. [...] A noção de espaço é fundamental na história. Foi em torno do espaço que a sociedade inicialmente se organizou. O espaço territorial, por exemplo, objeto de conquista física, política e ideológica, é um valor determinante da civilização. E até hoje persiste uma idéia antropocêntrica do espaço.”*

(MEIRELES, 2010, apud MATOS, 2014, p. 63)

O trabalho de Cildo propõe em sua poética e execução, que o devaneio se expanda a partir do canto, que o espectador se desloque desse encontro geométrico para o campo exterior e que isso o conduza para o que está fora desse refúgio.

Para mim, as imagens fundadoras contidas na tela, as linhas que geram o canto e que dão perspectiva à tela -em termos de imagem e subjetividade-, e o silêncio que paira ali formam um afunilamento cada vez maior das percepções internas. Em um desregramento de intenções que culmina em um convite para o devaneio.

**4.**

**A**s motivações que me levaram a esse esvaziamento pictórico e execução prática do trabalho final foram de ordem pessoal, fruto de um processo que requereu atenção às ações e promoveu um silêncio e tempo de espera. Encontro na fala do escultor Richard Serra uma clareza no que diz respeito às expectativas referentes ao espectador diante de um trabalho.

*“Eu não quero forçar um significado em ninguém. Aquilo que eu acho que acontece é que as pessoas vão para o deserto e é um lugar onde se contempla a própria existência, até certo ponto, é um lugar muito solitário. É um lugar onde não se contempla o passado ou o futuro, onde pode-se realmente estar na presença daquilo que o próprio lugar possibilita em termos de reflexão interna. E esta obra cria um espaço dentro desse lugar onde é possível caminhar e se comparar à ascensão e queda da paisagem.”*

(SERRA, 2014)

Serra fala nesse trecho sobre sua intervenção no deserto de Qatari, onde obras grandiosas, com mais de 16 metros de altura, rompem a ampla paisagem e com uma escala alpina arrebatam o espectador, o esmaga por diversas sensações, colocando-o em um confronto direto com o que ecoa do seu íntimo.

A escala no trabalho de Serra sempre me tomou a atenção, as medidas gigantescas na escultura -ou pintura- uniam o que pra mim havia de mais envolvente na arquitetura dentro do campo das artes visuais.

Perceber a intensidade que o trabalho do artista me tocava, fez com que o pensamento referente a escala – que se deu por uma exaltação de inquietações combinadas a alquimia de elementos prático/teóricos- se dilatasse em minha produção.

Ficar atenta às ações.



4.<sup>1</sup>

A tela nutriu uma sucessão de reflexões acerca da minha produção e também suscitou no aparecimento de mudanças cotidianas. Pintar esse espaço de um canto, em uma proporção fiel e possível a de um lugar me colocou frente a obstáculos de manuseio e realização.

Transportá-la para casa e preparar esse espaço para recebê-la, em outra ocasião seria entendido como uma tarefa simples, começar essa pintura me revelou, mais uma vez, que o enfrentamento do tamanho não é só da ordem poética mas também prática.

A escala dessa tela a configura em um espaço.

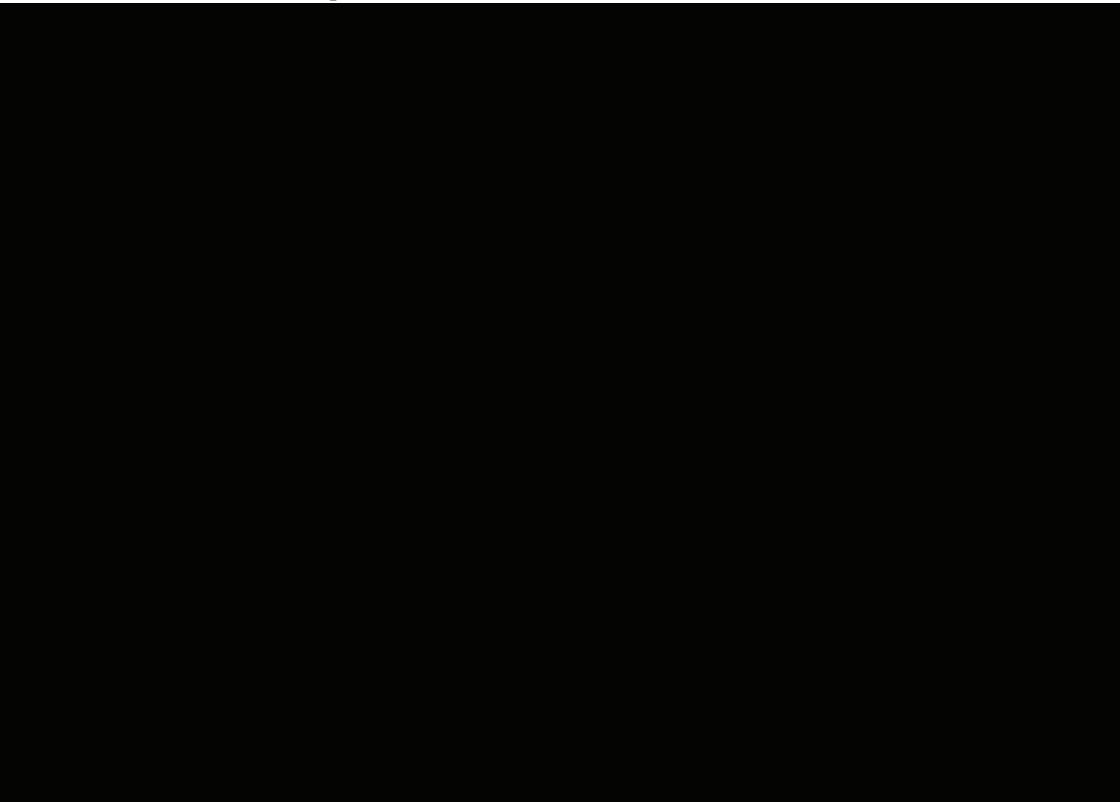
Era então um espaço dentro do outro.

A pintura da escada foi feita de maneira mais impetuosa com todo vigor que uma grande novidade traz, enquanto o canto por sua vez, chegava com mais calma, requisitando um outro tempo e atenção.

Uma tela maior que eu.

A tela é composta por coordenadas elementares. A maior parte do espaço é formada por uma sutil divisão entre nuances de cores cinza que formam uma linha longitudinal; e na parte debaixo, há um recorte triangular de cor quase negra, que em um alto contraste oferece um golpe de vista definindo a perspectiva dali.

A linha por excelência define.



Divide.

Ou une.

A imagem está esvaziada à primeira vista.

Ainda assim, está cheia de ruídos, repleta de manchas. Foram necessárias inúmeras camadas e como não queria retratar um canto naturalista, arquitetônico, com rodapés e rejuntas, aceito os vestígios deixado pelo percurso e explícito que o passo a passo da execução está repleto de tentativas e erros.

Reconhecer o aspecto imperfeito, o acaso da mancha e ação do gesto são frutos que colhi do abstracionismo. A divergência entre a linguagem figurativa e abstrata me acompanhou desde o início e entendo que a história por trás disso me motiva, no entanto, talvez ela não faça diferença para o espectador.

Qual  
limite  
mínimo  
para  
saber  
que  
ali  
há  
um  
espaço?

O vazio se abre para várias interpretações:  
pode estar à espera de algo,  
pode ter sido o local de alguém  
e pode permanecer vazio para sempre.

*Sou o espaço onde estou.*  
(BACHELARD, 1989, pág. 146)

forma	silêncio	vivência	acumular
desvio	apego	mancha	esvaziar
distância	raciocínio	sombra	organizar
vertente	método	quantidade	distanciar
excesso	descontrole	escala	olhar
retornar	rasura	detalhe	comunicar
prevalecer	impermanência	preencher	impactar
perceber	abandonar	saturar	enfrentar
devanear	resistir	transbordar	sugerir
tempo	importância	exacerbar	permanecer

Entendo que o lugar onde cheguei afirma um elo entre duas linguagens.

O que é o canto senão algo enviesado?

O entre.

Nem um lado nem o outro.

Ele aconteceu em estado de emergência após um esgotamento.

Ele me sugeriu uma suspensão.

A solidão de um lugar vazio que não é feita para afastar,  
e sim uma tentativa de colocar as coisas em seus lugares.

A imagem requereu o tempo do olhar para assim ser provado a  
dimensão do vão transverso. A contemplação de um lugar ordinário  
pode me promover lampejos de suspensão, onde existiu um  
deslocamento de importâncias.

Do que é da ordem da sensação.

O vazio é uma condição e quem o vê preenche com o que quiser.











*“Quando eu abordo uma tela, eu posso manchar o que quiser nela. Do que há uma condição que eu devo reagir ao alterá-la ou destruí-la. Não há nenhum plano. Cada passo em frente é mais difícil e me sinto menos e menos livre... até que finalmente concluo que não há mais nada para fazer.” (tradução nossa)*  
(RICHTER, 2011)

## Lista de imagens

- 1- Sem Título. Luísa Bianchetti, Brasília, 2011. 60x80cm
- 2- Sem Título. Luísa Bianchetti, Brasília, 2011. 40x60cm
- 3- Sem Título. Luísa Bianchetti, Brasília, 2011. 70x80cm
- 4- Sem Título. Luísa Bianchetti, Brasília, 2011. 70x80cm
- 5- Sem Título. Luísa Bianchetti, Brasília, 2011. 30x70cm
- 6- Sem Título. Luísa Bianchetti, Brasília, 2011. 120x180cm
- 7- Monotipia. Luísa Bianchetti, Brasília, 2013. 20x25cm
- 8- Xilogravura. Luísa Bianchetti, Brasília, 2014. 32x20cm
- 9- Monotipia. Luísa Bianchetti, Brasília, 2013. 29,7x21cm
- 10- Estudo 2. Luísa Bianchetti, Brasília, 2013. 29,7x21cm
- 11- Desenho. Luísa Bianchetti, São Paulo, 2014. 10x13cm
- 12- Desenho 2. Luísa Bianchetti, Brasília, 2013. 14,8x21cm
- 13- Desenho 3. Luísa Bianchetti, Brasília, 2014. 20x26cm
- 14- Residência Farnsworth. Mis Van Der Rohe, Illinois - EUA, 1951.
- 15- Casa de vidro. Lina Bo Bardi, São Paulo, 1950.
- 16- East-West/West-East. Richard Serra, Brouq nature reserve, Catar, 2014.
- 17- Noturno. Maria Bonomi, São Paulo.
- 18- Gravura. Fayga Ostrower.
- 19- Sem título. Elisa Bracher, 100x200cm.
- 20- Light, Eart and Blue. Mark Rothko, 1954.
- 21- Escada. Luísa Bianchetti, Brasília, 2014, 210x150cm
- 22- Foto Escada. Luísa Bianchetti, São Paulo, 2014.
- 23- Espaços Virtuais: Cantos. Cildo Meireles, série de 44 projetos realizados em papel milimetrado, 1967-1968, 32x23cm.
- 24- Espaços Virtuais: Cantos. Cildo Meireles, (esq. vista 1 / dir. vista 2), peça com 305x100x100cm. Foto: Wilton Montenegro.
- 25- Espaços Virtuais: Cantos. No 4. Cildo Meireles, Fundação Bienal de São Paulo, 1967-1968.
- 26- Canto. Luísa Bianchetti, Brasília, 2017. 210x150cm.

## Bibliografia

**A PINTURA de Gherard Richter.** Direção: Corinna Belz. Universal, 2011. Documentário (1h37min)

BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

MORAIS, Caroline Maria. **Beckett para engenheiros - manual básico sobre um gênio do teatro.** Brasília: UnB, 2011.

MARX, Burle. **Burle Marx e o jardim moderno brasileiro.** Ana Rosa de Oliveira. Entrevista para Vitru Vius, 2001. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/02.006/3346> (acessado em 21/02/2017)

MATOS, Diego Moreira. **Cildo Meireles - espaços, modo de usar.** São Paulo: USP / FAU, 2014.

BONOMI, Maria. **Escritos.** Maria Bononi Website, 2001. Disponível em: [http://www.mariabonomi.com.br/escritos\\_decenio\\_2010.asp](http://www.mariabonomi.com.br/escritos_decenio_2010.asp) (acessado em 21/02/2017)

TÁVORA, Maria. **Fayga Ostrower e a gravura abstrata no Brasil.** Campinas: Vanguarda e modernidade nas artes brasileiras, 2005.

SERRA, Richard. **Novas esculturas monumentais de Richard Serra no deserto do Qatar.** Entrevista para Blouin Artinfo, 2014. Disponível em: <http://br.blouinartinfo.com/news/story/1026630/entrevista-richard-serra-fala-da-monumental-escultura-no> (acessado em 21/02/2017)

BRACHER, Elisa. **Maneira Branca.** São Paulo: Cosac Naif, 2006.

## Anexo

Texto cedido pelo Prof. Me. Leonardo Tavares.

Vazio eloquente, ou sobre um encontro.

A leitura do trabalho de conclusão de curso da Luísa me solicitou organizar a minha fala a partir de dois espaços e de dois tempos. O primeiro espaço é o da forma, de como a forma salta aos olhos, no que diz respeito ao seu trabalho artístico, dominando o ambiente entre o espectador e a tela, quase como se fôssemos impelidos a adentrar alguma coisa. Esse espaço “entre” é muito importante, eu pensava enquanto lia as palavras da Luísa, na medida em que esse adentramento nos lança em uma empreitada temporal. Mas logo retorno a esta ideia. Eu dizia que há este primeiro espaço a chamar a atenção, a solicitar o interesse do espectador e do leitor, que é o espaço formal, pictórico, onde as coisas começam a se adensar e a formar rasgos de significado aqui e ali, significados que nós vamos, se somos mais propensos ao arrebatamento, juntando, colando, formando de novo na nossa imaginação, como se estivéssemos tentando de alguma forma capturar o gesto da artista para vivermos nós mesmos a pintura em toda a sua potencialidade. O trabalho é antes potencialidade, não pode ser algo imediato, não pode dizer de pronto a sua verdade, por mais que pareça, à primeira vista, nos gritar aos olhos o que ele é. Este primeiro espaço, o da forma pictórica, nos atira em uma voragem temporal que sacode os nacos da lógica a que nos agarramos de início, quando ainda somos alguém que entra em uma galeria e sabe que estará diante de algo. Esta voragem temporal é o primeiro tempo de que falo: não são mais 15 horas da tarde de uma terça. Bastam alguns segundos de contemplação (contemplação, que um dicionário me diz que é ação de ver ou admirar com o pensamento) para se verificar uma distensão da cronologia regular, que rege coisas regulares, pois o tempo regular não é o tempo de se medir o afeto da arte.

O outro espaço é mais obscuro. Tateio nele folheando as páginas e é então que posso vislumbrar, tendo em mente aquela expectativa que ocorrera na galeria, coisas insuspeitas. Não porque não estejam presentes no trabalho. Mas porque necessitam que alguém as desvende em camadas, perscrutando subterraneamente o corpo denso de coisas que chegam à superfície como uma reverberação. É quase uma indiscrição acessar uma obra desta maneira. Um trabalho que começa anunciando um “Encontro com o vazio” e me avisa, quase como uma advertência, de que o que estou prestes a ler é “um relato de perdas e permanências”. A primeira coisa que penso é que eu estive, dias antes, dentro deste Canto, sobre o qual Luísa agora se propõe a discorrer. Eu adentrei aquele lugar onde ela mesma se encontrou com o vazio, ou melhor, com uma série de sensações e ímpetos e estados, transitórios ou perenes, que só chamamos de vazio por não termos certeza se somos capazes de captura-lo fielmente em qualquer imagem ou em qualquer texto. Mais ainda, eu estive presente na sua recriação daquele lugar, na sua composição de perdas e de permanências. Como se sai incólume de um espaço que é do outro, ou melhor: que começa com o outro e de repente descobrimos que também é nosso? Em *Cidades Invisíveis* Ítalo Calvino diz que “a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se em lugares estranhos”. O lugar subjetivo se metamorfoseando em tinta e tecido e sendo conformado por uma mão, um pensamento rebrilhando memória e aprendizado e trajetória em massa e cor e ritmo e linha e eu lá, no meio de tudo isto, habitando, de algum modo habitando o que ela havia feito com coisas que antes vagavam com a urgência de ganhar forma no pensamento dela.

Este tempo de leitura, que eu adentrei por uma fenda – um corte no escuro por onde resvala a luminosidade do papel, este tempo de leitura também foi tempo de suspensão, na medida em que eu reentrava na pintura Canto e ali me demorava, sem estar diante dela, mas agora com ela no pensamento. Agora me habitava o que eu havia habitado na terça-feira, às 15h, quando o tempo parou e eu adentrei um lugar que é um quadro. Insisto no verbo adentrar porque me parece sensato pensar que entrar em um lugar é um movimento que pressupõe uma saída. É mais difícil sair daquilo que se adentra. A flexão do verbo adentrar na primeira pessoa do singular do presente do indicativo: adentro, tem parentesco mais poético do que gramático com o advérbio “adentro”. Vou adentro, avanço e avanço, ao mais profundo.

E enquanto prossigo na leitura (enquanto prossigo adentrando a pintura de Luísa), me deparo com ecos de coisas visualizadas que vão ganhando seus nomes. O outro, ela fala logo no começo. Sempre a presença do outro. Lembrando que ausência jamais é o oposto de presença, por mais que de fato seja seu antônimo gramatical. A consciência de uma ausência é sempre uma manifestação de presença. Sim, eu havia visto na pintura, e agora me confirmam as palavras, que a preocupação com o jogo do estar e do não estar é uma força primordial a guiar o trabalho.

O ponto de partida era sempre uma figura ou forma. Depois, ela relata, precisou de uma outra voz que lhe incitasse a considerar com mais receptividade o seu (até então) único trabalho de abstração. A figura não parecia obliterada, parecia simplesmente não estar mais presente. Isto seria **ausência**, antes de ser **inexistência** da figura, eu me pergunto, enquanto folheio a página, porque mesmo naquele aglutinado de cor, mancha, respingos e dobras eu podia jurar que havia presença.

E então “a vivência como método, o gesto como técnica e a experimentação como processo” foram finalmente compreendidos como vias possíveis de acesso a todas as coisas que se chocavam, misturavam, repeliam umas às outras, buscavam fundição e metamorfose, e que ainda não tinham um nome exato, mas já apontavam para a conformação deste Canto que é, arrisco dizer, ao mesmo tempo síntese e expansão de um nó vital, manifestação material de uma coisa indistinta mas onipresente enquanto também o é apenas ponto de partida para uma paisagem. É um Canto sem aberturas, sem janelas, observei da primeira vez que estive dentro dele. O que existe além daquela parede está ao mesmo tempo atrás dela e diante de nós, quase como se eu pudesse encontrar uma faixa de grama e um riacho e um céu de anoitecer se eu fosse ver o que tem na parte de trás daquela tela. Ou um outro cômodo, quem sabe? Mais escuro e mais úmido, mas silencioso e encerrado a chave sabe-se lá há quanto tempo.

Não é a figuração que me desenha estes lugares possíveis. É alguma coisa que emana do próprio fazer, e está além do resultado que vejo, muito além da imobilidade da tinta. É como se houvesse uma crispação das linhas e das cores, e é pelo gesto ainda quente sobre a tela que eu vou me guiando para ver lugares ou para reconhecer estados de espírito. Não há mesmo melhor método do que a vivência, na arte, para se atingir não resultados esperados, não para se confirmar hipóteses, mas sim para se permitir o assombro dos descobrimentos. Então quando Luísa diz que o gesto é a técnica, eu leio por trás disto que o gesto é o movimento de abrir uma clareira onde antes só havia obstáculo e dúvida. Sabendo, é claro, que do outro lado da clareira a floresta se fecha novamente, e que tudo na arte é esta floresta a assomar sua sombra sobre os que adentraram seus domínios.

E tudo isto está profundamente relacionado com o Acaso, o papel que o acaso insiste em exercer mesmo naquilo que ao primeiro olhar nos parece obra do controle. Gerahrd Richter propõe que é necessário, mesmo que se tenha projetado um caminho, “Deixar algo surgir, em vez de o criar — sem assertividades, construções, formulações, invenções, ideologias — para ganhar acesso a tudo o que é genuíno, rico, mais vivo: que está para lá do meu entendimento.” E não seria o que torna o trabalho Canto algo diverso dos esboços que originaram o trabalho o Acaso?

A preocupação de Luísa, entrevista no relato de sua trajetória como artista, demarca-se na busca por uma passagem entre o abstrato e o figurativo, mas estou certo de que, riscando-se as pesadas denominações **abstrato** e **figurativo**, tão empobrecidas para se falar de gesto, acaso e busca na pintura, chegaremos ao consenso de que Luísa investiga simplesmente uma passagem – para algum lugar que por ora não necessita do fardo da nomenclatura, e é um lugar próprio da pintura, do gesto, do acaso, e da busca. Para Lyotard, distinção entre abstrato e figurativo é mais superficial do que supõe a tradição da pintura ocidental. A figuralidade, ele pondera, é uma coisa a ver, uma forma que se exhibe à nossa percepção visual: volumes, vazamentos, estímulos cromáticos, espessuras, incisões, ritmos que nos excitam, patenteando enfim as suas implícitas energias espaciais. O abstrato seria, então, qualquer coisa impossível de se figurar, de se capturar como forma, e no instante em que se dá a tentativa de tradução de uma abstração para a materialidade, retornamos à figura.

“A linguagem de um retrato figurativo juntamente com artifícios do abstracionismo, quando aplicados na tela, ficou exagerada e violenta”, Luísa chega a esta conclusão em um momento crucial do relato, para mais tarde confessar que “a pintura era um processo que sempre promovia um entusiasmo mas exigiu uma pausa diante dessa divergência tão evidente”. Talvez porque antes de Canto a busca de Luísa estivesse debruçada sobre a conformação do gênero, da linguagem, do estilo, do nome da coisa que se estava a fazer, e o procedimento plástico se verificava antes como uma ferramenta para atingir um resultado – abstrato, figurativo, uma mescla de ambos – do que um meio em si, onde o resultado é o próprio processo, o próprio gesto, onde coisas como abstrato, geométrico, figurativo e retrato se transformam em ecos distantes, descolados, despertencidos do trabalho, porque são muito mais afeitos às enciclopédias do que às pinturas em si. Em Canto há um estremeamento das noções prévias ou posteriores, há uma diluição da taxonomia, até que ela passa a não mais fazer sentido para obra. O que gera sentido ali é “a vivência como método, o gesto como técnica e a experimentação como processo”.

Luísa escreve, no processo de ruminação desta passagem da sua **luta com a pintura** para a sua **vivência na pintura**, sintetizada e expandida em Canto: “Era como se os espaços estivessem saturados de informação para, ao final, transbordarem e se desligarem de tudo isso”.

“Os meios”, Merleau-Ponty nos lembra, em transcrição de uma aula no Collège de France, nós geralmente os atravessamos sem os ver. É necessário vê-los, alargar a visibilidade, é necessário substituir a visibilidade da pele das coisas pelo sistema de equivalências próprios ao pintor, que eminentemente a contém. O pintor fornece seu corpo, seu olho, sua mão, ele deixa as coisas viverem em seu corpo, e aí, suscitarem um duplo interno que (...) produz, no mundo visível, uma visibilidade segunda, mais ampla. (...) A visão não é mais o olhar sobre um ‘fora.’ É o pintor nascendo nas coisas.”

Eu creio que entre esta fala e o trabalho da Luísa existem consonâncias. Porque neste trabalho o “fora” das coisas não basta. Haveria de bastar se eu me recusasse a **adentrar** o Canto e só o olhasse de fora, brevemente e sobre a sua superfície apenas. Um canto cinzento, com um naco de luz, alguma coisa um pouco sombria, talvez meio triste. E eu iria embora sem ter habitado aquele tempo ensolarado, porém frio, de descer os degraus ou de abrir uma porta para encontrar em um vão a materialização desavisada e natural de algo que está na minha garganta, mas cujo nome me escapa. Se fosse aprisionado em uma palavra seria qualquer coisa próxima da perda, eu creio, mas depois já penso que se afina mais com algo que se ganha, e portanto é melhor não nos arriscarmos tentando aprisionar o que se transfigura o tempo todo.

