

# Narrativas poéticas

entre contar e inventar histórias através de processos artísticos.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS**

KAUE NERY DOS REIS

**NARRATIVAS POÉTICAS:** entre contar e inventar histórias através de processos artísticos.

**BANCA EXAMINADORA:**

Prof. Dra. Adriane Hernandez (orientadora)

Prof. Dra. Bianca Knaak

Prof. Dr. João Carlos Machado

Porto Alegre

2017

**KAUE NERY DOS REIS**

**NARRATIVAS POÉTICAS:** entre contar e inventar histórias através de processos artísticos.

Trabalho de Conclusão do Curso de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Licenciatura em Artes Visuais.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriane Hernandez.

### CIP - Catalogação na Publicação

Nery dos Reis, Kaue  
NARRATIVAS POÉTICAS: entre contar e inventar  
histórias através de processos artísticos. / Kaue  
Nery dos Reis. -- 2017.  
58 f.  
Orientadora: Adriane Hernandez.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Licenciatura em Artes Visuais, Porto Alegre,  
BR-RS, 2017.

1. Pintura. 2. Jogo. 3. Infância. 4. Narrativa . I.  
Hernandez, Adriane, orient. II. Título.

**“tentei não fazer nada na vida que evergonhasse a criança que fui.”**

JOSÉ SARAMAGO

## SUMÁRIO

Resumo ..... pág. 6

Introdução ..... pág. 7

Narrativas de processo:

Narrativa 1 ..... pág.13

Narrativa 2 ..... pág.18

Narrativa 3 ..... pág.24

Narrativa 4 ..... pág.31

Narrativa 5 ..... pág.34

Narrativa 6 ..... pág.39

Narrativa 7 ..... pág.41

Narrativa 8 ..... pág.52

Considerações Finais ..... pág.54

Apêndice ..... pág.56

Referenciais ..... pág.57

## RESUMO

O texto apresentado pelo título *Narrativas poéticas: entre contar e inventar histórias através de processos artísticos* é o resultado de uma pesquisa em Poéticas Visuais que foi desenvolvida durante o ano de 2016 e 2017. Os trabalhos são pinturas e bordados que surgem de uma seleção de imagens que fazem parte de um universo onírico .

Este texto é organizado em ensaios de pequenas narrativas que trazem as principais questões levantadas pelos trabalhos, como: procedimentos, assuntos e conceitos operacionais. Tais informações são descobertas através de uma espécie de jogo lúdico guiadas por regras que surgem pelo processo criativo.

**Palavras-chave:** Pintura- Jogo - Infância - Narrativa

## INTRODUÇÃO

*O que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma.*

*Johan Huizinga*

A pintura é uma espécie de ritual que me acompanha desde muito cedo. Ainda guardo entre meus materiais alguns pincéis que utilizava desde a infância. Suas cerdas estão gastas e os cabos cobertos por várias camadas de tinta, que são difíceis de serem retiradas, mas apesar dos pincéis serem velhos, eles ainda servem para o trabalho e tenho prazer em utilizá-los. Eles se modificaram com o passar do tempo ao perder as cerdas e podem recriar uma outra forma deixando uma impressão diferente a cada pincelada.

Na pintura, ainda continuo usando esses pincéis velhos. Gasto suas cerdas em telas, que na maioria das vezes possuem grandes dimensões. Quando não encontro chassis com tamanhos apropriados, acabo esticando tecidos de algodão preparados para pintura na parede, possibilitando a criação de outras dimensões que não são convencionais ao padrão das telas. As telas de dimensões maiores me permitem explorar de modo mais amplo a pintura, tanto na solução pictórica das pinceladas, como na constituição das figuras no espaço da tela.

Considero o momento da pintura como lúdico, para mim essa ação é um ato imersivo, pois coloco todo meu corpo em movimento fazendo com que eu também faça parte da pintura. Sinto que meu corpo, os materiais que estou manipulando e o ambiente onde estou pintando acabam fazendo parte de uma única ação e isso é notório ao longo do processo de criação da pintura.

\*

Para pintar, construo um ritual que começa desde o momento que organizo as tintas e os pincéis ao lado da tela, nas idas e vindas para limpar os materiais, das imagens que irei escolher para reproduzir na pintura e dos movimentos que faço em torno da tela ao longo da produção da pintura. Os resquícios desse ato tornam-se evidentes no momento que termino a pintura e percebo o cenário que montei em torno da ação de pintar, quando vejo que minhas mãos estão completamente sujas de tinta, que há respingos de tintas em minha roupa, que o godê está repleto de camadas de tintas e os pincéis se encontram extremamente sujos. Mas o principal fator que entrega a ação é o objeto principal que foi construído ao longo do processo e encontra-se finalizado, sendo a própria pintura.

O historiador Johan Huizinga (1872-1945) aborda em sua obra *Homo Ludens* (1938) que o ato de jogar é uma condição humana inata e que inventamos regras de um jogo baseada em ações que são significativas para o nosso cotidiano. Muitas dessas ações estão interiorizadas na memória e acabam sendo repetidas de forma inconsciente. Esses “jogos pessoais” deixam resquícios de formas de como lidamos com as “coisas” do mundo.

(...) o jogo é mais do que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico. Ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função significativa, isto é, encerra um determinado sentido. No jogo existe alguma coisa “em jogo” que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. (HUIZINGA, pág. 5, 1938)

\*

Quando estou produzindo uma pintura acabo criando minhas próprias regras que aparentemente tem um único objetivo, produzir uma pintura. Huizinga, também menciona na obra *Homo Ludens* que no ato do jogo é possível criar uma ação lúdica, visto nas brincadeiras das crianças, onde o jogo

se torna imersivo e o jogador inventa seu próprio mundo de “faz-de-conta” com ambientações de lugares fantásticos, interpretações de personagens, e também dando outros sentidos para objetos do cotidiano. Vejo essa ação lúdica próxima ao meu ato de pintar, porque ela interliga-me de modo afetivo a minha infância me despertando o interesse de brincar novamente.

É sempre fascinante manipular o pincel sobre tela e deixar o movimento das mãos e dos braços me levarem para alguma direção. A tela é como um tabuleiro, onde sou eu que ditto todas as regras: escolho as imagens que vou representar, as cores que irei usar e as pinceladas que posso criar. A pintura em si é um jogo por completo, ela é capaz de despertar o desejo de jogar.

\*

Essa noção de jogo presente no meu processo artístico me levou a realizar um repertório de leituras que possuíam relação com o assunto. Todos os textos que li apresentavam estudos que se complementaram entre si e possibilitaram uma interpretação pessoal de conceitos com os meus procedimentos processuais. Além do historiador Huizinga, citado acima, sendo um dos primeiros textos que me interessaram pelo assunto jogo, a obra desse autor também me levou a encontrar outros teóricos que possuíam estudos referentes ao ato de jogar.

Sigmund Freud (1856-1939) fez um estudo significativo para a compreensão do ato de jogo da primeira infância, apresenta em *Além do princípio de prazer* (1920). A partir dele pude compreender algo de meu processo artístico na sua notável pesquisa que teve como base a brincadeira do seu neto com o carretel, nomeada de *fort-da*. Nesse estudo, Freud começou a perceber que seu neto de 18 meses iniciava uma brincadeira no momento que a sua mãe se ausentava. Essa brincadeira era de atirar os objetos para longe e puxá-los de volta. A criança fazia isso com todos os objetos que estavam ao

seu alcance, mas Freud enfatiza um em específico, sendo o carretel com um cordão amarrado em volta dele. Com esse objeto, seu neto atirava-o para longe segurando pela corda, como estivesse dominando a ação, e o carretel ia em direção à caminha encortinada da criança e desaparecia. Nessa ação a criança sonorizava a interjeição o-o-o-ó (que representa a palavra alemã *fort*) e depois puxava o carretel para si, saudando o reaparecimento com um alegre *da* (ali).

Para Freud, essa brincadeira é um modo de “encenar” da criança para lidar com a perda, uma brincadeira que simulava o desaparecimento e o retorno, sendo um jogo inventado pela criança para lidar com a frustração da ausência materna.

(...) em suas brincadeiras as crianças repetem tudo que lhes causou uma grande impressão na vida real, e assim procedendo, ab-reagem a intensidade da impressão, tornando-se, por assim dizer, senhoras da situação. (FREUD, pág 21, 1969).

\*

Vejo que a brincadeira tem um certo tom de ausência, uma falta de algo que tento buscar através da pintura, como estivesse jogando o carretel para longe, perdendo-o, procurando e trazendo de volta algo que estava perdido. Para mim, a pintura é uma espécie de carretel, ou objeto de jogo, *objeu*<sup>1</sup>, como Pierre Fédida (1934-2002) nomea em sua obra *L'absence* associando o termo com o *fort-da* de Freud. O *objeu*, para Fédida é aquele que transgride os limites do objeto, para fazê-lo desaparecer e trazê-lo de volta à palavra (FÉDIDA, pág.139, 1978). A pintura me permite visitar memórias e lembranças da infância e trazer à tona imagens que são significativas para o meu repertório, e dou a “palavra” para essas imagens através da pintura.

\*

---

<sup>1</sup> **Objeu (objeto de jogo)** é contração das palavras em francês *ob* (objeto) e *jeu* (jogo) . Esse termo foi criado pelo poeta francês Francis Ponge (1899-1988) para designar o jogo de palavras presente em suas poesias.

Começo uma pintura com uma ideia, mas ela vai se modificando ao longo do processo, como uma forma de uma nuvem que vai se diluindo ao longo do dia e deixando as coisas mais visíveis, onde vou adicionando, ou retirando elementos.

Como todo o jogo, é preciso ditar algumas regras. Na pintura, começo sempre pelas imagens que me despertam desejo de pintar. Essas imagens são um tipo de álbum de figurinha que trago da infância, como uma enciclopédia ilustrada que apresenta figuras de curiosidade. Essas referências surgem de imagens que me cercam no cotidiano, de imagens que reaparecem para mim como se fossem fantasmas e me despertam a curiosidade de revisitá-las novamente e tentar compreender seus significados. As imagens também surgem de leituras que para mim também são afetivas, pois muitas delas são contos de fadas e fábulas que fizeram parte do meu imaginário na infância, e que hoje leio novamente com um olhar adulto que, infelizmente às vezes, procura respostas em tudo.

Como em boa parte dos contos infantis, os personagens que habitam as histórias são crianças que estão em apuros e ao final dessas desventuras sempre vivenciam uma lição moral. E os animais que são humanizados e tentam lidar com os questionamentos da vida humana, mas deixam em evidência sua condição selvagem de sobrevivência. Esses personagens acabaram dominando as representações que trago para a pintura, onde faço a minha interpretação pessoal dessas figuras e recrio uma narrativa que se passa em um universo onírico.

Faço uma pintura por vez, pois cada pintura possui sua narrativa e nela preciso compreender seu início, meio e fim. A execução de cada pintura é rápida, às vezes levo um período de tempo para resolver um trabalho, independente de sua dimensão. A pintura me proporciona uma certa ansiedade, necessito ver o resultado final o quanto antes e partir logo para uma próxima história. Pois as imagens (ideias) estão surgindo a todo momento e há uma busca interna de

tentar transferi-las o mais rápido possível para o plano da tela . Por isso, opto em utilizar a tinta acrílica para executar minhas pinturas, pois ela possui uma secagem rápida e me permite realizar essas mudanças repentinas dos elementos na pintura .

As produções que apresentarei nos escritos a seguir, demonstram o processo de desenvolvimento dos trabalhos de pintura que vivenciei ao longo do curso de graduação em Artes Visuais. Todas as produções foram envolvidas por uma espécie de jogo que sempre partia da construção de imagens. A pintura era, e ainda é, o principal motivo para prosseguir reproduzindo essas imagens. Há determinadas imagens que me despertam o desejo de pintar, elas aparecem do nada e me evocam memórias que demonstram que em algum momento da minha vida essa imagem já foi vista ou fez parte da minha história. Claro, que a memória é trapaceira e muitas vezes essas percepções são envolvidas por leituras ficcionais, uma invenção da minha mente. Assim, a atmosfera que construí nessas pinturas acabam criando um ambiente onírico, que muitas vezes, assemelha-se a uma estética de estranhamento. Meus trabalhos acabam representando um mundo de faz-de-conta e a pintura é o lugar onde ele habita. A pintura é meu objeto de jogo que me leva brincar e fazer de conta que posso ser novamente uma criança.

(...) o artista é essa criança que não cresce sem, entretanto, renunciar a crescer, e que cria para si o mundo imaginário - sua obra - de que necessita para continuar a sonhar que é grande. (FREUD. In: CONTE-SPONVILLE, pág: 270. 1997)

# Narrativas processuais

## Narrativa 1

O primeiro trabalho da série de pinturas que apresento nesse texto, é a pintura nomeada de *Noite nebulosa*. Essa foi a pintura que me guiou durante todas as demais produções que mostro aqui, pois demonstrou características marcantes que acabaram reverberando no processo poético dos trabalhos seguintes que também são concebidos através de uma narrativa onírica.

As minhas ideias para qualquer trabalho sempre partem de imagens já vistas, presentes na nossa cultura visual, pois são elas que me despertam o desejo de reinterpretá-las através da pintura. Tenho apreço em criar arquivos de imagens que surgem de diferentes origens, desde imagens de livros didáticos e enciclopédicos, ilustrações de livros infantis, trabalhos artísticos, imagens de sites de pesquisas na web. Normalmente essas imagens me despertam estranhamento, elas me fazem refletir intensamente sobre as figuras da composição, exigem um olhar mais apurado e/ou causam desconforto por suas cores, texturas ou deformações anatômicas. Considero essas imagens afetivas, pois em algum momento da minha vida elas fizeram parte, e muitas delas partem das minhas lembranças e sonhos de infância.

\*

Entre essas imagens, para a criação dessa pintura citada, parti de um trabalho da pintora barroca Josefa de Óbidos (fig.1) que encontrei entre uma das minhas pesquisas em um site de busca de imagens. O trabalho se resumia na representação de um cordeiro com as patas atadas por uma corda. Na pintura, o animal era o destaque de um ambiente sombrio ornado por flores. Procurando maiores informações da pintura, descobri que havia uma narrativa religiosa sobre o trabalho e que a artista repetiu essa história em mais duas pinturas

(fig. 2 e 3), onde manteve a representação do cordeiro, mas adicionou e/ou retirou alguns elementos. O verdadeiro motivo por ter dado atenção à imagem foi à atmosfera sombria que a artista recriou nas pinturas e sua obsessão por repetir um mesmo elemento em outras pinturas, sendo nesse caso o cordeiro



**Figura 1:** Josefa de Óbidos(1630-1684). Cordeiro Pascal. Óleo sobre tela, 1660-1670, Museu Regional de Évora, Portugal.



**Figura 2:** Josefa de Óbidos. Cordeiro Sacrificial. Óleo sobre tela ,1670-1684, Walters Art Museum, Maryland, Estados Unidos.



**Figura 3:** Josefa de Óbidos. Cordeiro Místico. Óleo sobre tela, 1660-1670, Paço dos Duques de Bragança em Guimarães, Portugal.

Observando com maior cautela as imagens das pinturas dos cordeiros, começo a ter lembranças de muitas representações desse animal, que surgiram em instantes pela relação familiar que a imagem possui com a minha infância. Lembrei então de um livro infantil sobre o cotidiano de um cordeiro, que ganhei quando estava no primeiro ano dos anos iniciais; dos cordeiros no pasto que via quando passeava com meus avós sobre a região rural da minha cidade; sobre as brincadeiras que fazia com minha irmã em adivinhar figuras nas nuvens, onde quase todas se assemelhavam com as ovelhas; dos cordeirinhos que sempre apareciam em desenhos animados, quando os personagens sonolentos sonhavam com esse animais pulando cercados em noites estreladas e sombrias.

\*

Antes dos cordeiros contaminarem meu imaginário, havia encontrado em uma biblioteca virtual um livro nomeado *De Monstris* (1665) de Fortunio Liceti (1577-1657), um médico italiano do século XV. Esse livro, continha estudos sobre anomalias que envolviam a hibridização genética do corpo humano com diferentes espécies de animais e mutações entre diferentes espécies de animais. Esse material era completamente ilustrado com gravuras e tive o interesse

despertado por um conjunto de imagens. Mas as duas em específico me chamaram a atenção, como os corpos humanos unidos com animais quadrúpedes (fig.4) e um conjunto de quimeras de animais (fig.5).



**Figura 4:** *De Monstris* (1665) de Fortunio Liceti.



**Figura 5:** *De Monstris* (1665) de Fortunio Liceti.

Essas ilustrações me levaram a encontrar uma referência visual presente na novela gráfica *Une semaine de bonté* (1937), do surrealista Max Ernst (fig.6), que utilizou recortes de gravuras para criar colagens que constituem a cena de um conto. Os personagens dessa narrativa também possuem um corpo híbrido, como cabeças de animais em corpos humanos. Outro artista que me interessou e que também encontrei essa relação de corpo híbrido foi Eduardo Berliner. Em suas pinturas este artista contemporâneo cria hibridizações de figuras, unindo partes do corpo humano com objetos e animais (fig.7). Seus trabalhos provocam um estranhamento e era algo que estava buscando construir no meu trabalho.



**Figura 6:** Max Ernst (1891-1976)

Ilustração do livro de artista *Une Semaine de Bonté*.  
Colagem. 1934.



**Figura 7:** Eduardo Berliner (1978).  
Tubulação. Óleo sobre tela.  
188 x 150 cm. 2012.

## Narrativa 2

Vejo uma superfície em branco e tenho em minha mente várias peças como em um quebra-cabeça (imagens). Será necessário reorganizá-las nessa superfície, testando todas essas “peças” irregulares e fazendo seu melhor encaixe. A tinta acrílica me possibilita testá-las, ela seca rápido, se houver algum mau encaixe, é necessário somente tirar a “peça”, recobri-la com uma camada e tentar novamente com outra “peça”. Assim, de encaixe em encaixe de formas, cores e pinceladas, a pintura vai surgindo.

\*

Sobre o tecido branco que estiquei na parede, deposei todas as referências que estavam assombrando minha mente. Precisava pintar rápido para não deixar essas imagens escaparem e sumirem do meu imaginário. Pois

nessa série de pinturas, optei por não utilizar imagens de referência quando estou pintando, mas sim construir as figuras a partir das pesquisas que realizo anteriormente a execução da pintura e ficam acesas na minha consciência.

Pintei ovelhas, carneiros e cordeiros como se fossem uma nuvem, uma neblina rasteira entre as árvores de uma floresta.

Uma criança surgiu sobre o gramado, como estivesse em repouso e tendo uma conexão com os animais. Aos poucos a pintura foi finalizada, aquelas imagens que estavam rondando meu imaginário, agora faziam parte de uma única representação que aparenta resquícios de lembranças e memórias que podem ser revisitadas através dos meus sonhos.

Essa narrativa construída na pintura me relembra algumas situações que aconteciam na casa que moro desde a infância. Nos fundos da casa, havia um mato, uma reserva coberta de árvores. Todos os dias, sempre apareciam animais para nos visitar. Alguns se escondiam entre as árvores e pulavam sobre os telhados, somente escutava suas caminhadas sorrateiras. Cada dia havia um barulho diferente e eles sempre apareciam a noite, e nunca se sabia qual animal era. Esses barulhos ficavam na minha mente e com ela eu tentava imaginar como seria esse fantástico bicho.

\*

Logo que terminei a pintura *Noite nebulosa* (fig.8), rapidamente comecei a produzir outra pintura. Nela, acabei seguindo uma lógica semelhante a pintura anterior, trazendo novamente uma relação entre animal e humano através de um ambiente onírico. Dessa vez, troquei a noite por uma praia deserta.



**Figura 8:** Noite Nebulosa, acrílica sobre tela, 120 x 140 cm, 2017.

\*

Sempre tive curiosidade nas ilustrações científicas, haviam várias delas nos livros didáticos da escola. As figuras representadas eram muito artificiais, principalmente as representações de animais, pois parecia que eles estavam empalhados. Em uma das minhas buscas de imagens, encontrei as ilustrações de um naturalista americano chamado John James Audubon (fig. 9), e interliguei suas ilustrações com uma artificialidade mórbida, a mesma dos livros escolares. Tendo maiores informações sobre o naturalista, descobri que esses ilustradores não tinham tempo de observar os animais no momento da pintura, então captavam a essência do bicho através do desenho e continuavam a pintura em

outro momento, assim as pinturas demonstravam uma boa dose de invenção, devido algumas intervenções imaginativas do ilustrador sobre as imagens.



**Figura 9:** John James Audubon (1785-1851). *Great White Heron*, aquarela sobre papel. 1832.

Essas imagens provocam estranhamentos que me interessam, e a partir de uma pintura de James Audubon, tive a ideia de trazer essa representação de animais artificializados para a pintura *Dia de pescaria* (fig.10). Pintei três gaivotas em torno da figura de uma criança sentada na praia, posicionei-as como estivessem em um diorama de um museu de ciências naturais, tentando recriar um ambiente artificial, um ambiente absurdo com elementos fora de contexto.



**Figura 10:** *Dia de pescaria*, acrílica sobre tela 140 x 95 x 55 cm, 2017.

\*

A imagem da pintura do cordeiro da artista barroca insistiu em reaparecer no meu imaginário, mas agora não era a figura central da composição, mas sim o fundo escuro dramático característico do período barroco. Pinte uma tela com o fundo escuro, tentando assemelhar a penumbra da noite. Ainda não decidira a figura que iria ser pintada sobre a superfície, mas tive a necessidade em realizar esse procedimento para prosseguir recriando essa atmosfera de escuridão, que me levaria a lembrar um pesadelo ou figuras da solidão.



**Figura 11:** Fardo, acrílica sobre tela, 80 x 135 cm, 2017.

Sobre essa tela, onde já havia uma camada de tinta preta, produzi uma pintura de um menino segurando um tronco. Coloquei a imagem do personagem em primeiro plano, como ele estivesse reaparecendo de uma escuridão. Nessa pintura nomeada de Fardo (fig.11) coloquei um elemento que percebi que se repetia nas demais pinturas, sendo as roupas listradas que os personagens vestiam, onde na maioria das vezes eram as camisas.



**Figura 12:** Camila Soato (1985). Românticas canalhas, óleo sobre tela, 50 x 40 cm, 2014.

As listras são também um elemento muito presente no trabalho da artista Camila Soato (fig.12), embora não se trate de uma pintura com viés narrativo e onírico como a minha. A artista adiciona listras em suas pinturas e utiliza desse elemento para criar variações de planos na superfície da tela. As listras para mim não aparecem somente como uma solução pictórica, vejo-as com uma relação afetiva. Demorei um pouco para perceber isso, mas olhando para algumas fotografias da minha infância vi que a maioria das minhas camisas sempre foram listradas e a havia uma em específico que adorava

vestir, pois se repetia em variadas fotografias de diferentes momentos. Essa camisa era listrada com variações de cores do verde ao bege.

Voltando a pintura, percebo que a mesma cor da camiseta que tinha visto na fotografia se assemelhava com aquela que reproduzi na pintura do fundo escuro. Mesmo sabendo que no momento que estava produzindo essa pintura não havia feito essa relação afetiva entre os padrões listrados, sempre acabava reproduzindo-as na pintura, como esse elemento estivesse preso no meu imaginário e surgia de forma inconsciente. Algo que fez parte do meu cotidiano e que em determinado momento desapareceu, mas continuou preservado na memória. E a pintura é um meio de ativar esses resquícios e trazer as listras de volta.

### **Narrativa 3**

Comecei a pintar em um clube de mães de uma escola que estudei durante todo o ensino fundamental. Essas aulas ocorriam durante as tardes de sábado. Eu chegava sempre na hora certa e raramente faltava as aulas. Minha professora era uma senhora que adorava artes manuais, ela pintava buquês de flores em toda a superfície que era possível e colocava vários crochês em barras de panos, tais tarefas que realizava durante as aulas.

O cheiro de tinta acrílica é um aroma tão afetivo que até hoje faz lembrar-me da sala que abrigava as aulas. A turma era frequentada basicamente por senhoras que adoravam pintar opulentos vasos de flores retirados de revistas. Essas revistas detalhavam o passo-a-passo de como concluir uma pintura específica e ofereciam como brinde os riscos das pinturas para serem copiados sobre a superfície da tela com papel carbono. As senhoras sempre queriam que a pintura ficasse realista e o risco “facilitava” esse processo.

Influenciado pelo grupo, comecei a pintar essas imagens oferecidas pelas revistas. Como as pinturas das senhoras, queria que as minhas pinturas também tivessem uma estética realista.

Uma das minhas primeiras tentativas foi fazer a pintura de um cavalo com tinta óleo. No meio das pilhas das revistas das senhoras, encontrei uma edição dedicada somente para pinturas de equinos. Uma imagem chamou a minha atenção, era a pintura de um cavalo branco com crinas esvoaçantes. A revista oferecia o risco dessa imagem, logo encontrei o desenho da pintura e escolhi a melhor parte para copiar, sendo o tronco do cavalo com a cabeça. Passei o lápis sobre o desenho na tela com o papel carbono. Fiquei feliz em conseguir reproduzir a imagem fielmente como a original.

Como todas as senhoras, segui os passos da revista e comecei a pintar o fundo com tons escuros, depois dei atenção para figura principal, o cavalo, sendo a parte que encontrei maiores dificuldades. Nesse momento, pedi várias vezes a ajuda da professora, que olhava para a pintura e não sabia o que dizer, segundo ela, era algo muito complexo para a minha idade.

A pintura do cavalo estava com os olhos tortos, as narinas dilatadas com manchas pretas e a cabeça do animal estava desproporcional ao restante do tronco. A professora ficou tão nervosa, pois era notório que eu não conseguia resolver a pintura, que ela pegou o pincel da minha mão e tentou ajeitar os “erros” no cavalo. Mas nada adiantou e continuei a pintar cada fio da crina do cavalo com um pincel fino, como dizia a revista.

A professora não queria dizer que minha pintura estava estranha, mas isso ficou claro quando percebi que o restante das senhoras da turma seguiam pintando fielmente seus vasos de flores barrocos, enquanto meu cavalo sofria sérios problemas de proporção.

Quando finalizei a pintura do cavalo, apresentei para todas as senhoras que estavam na aula, todas pararam de pintar e olharam para minha direção, a reação de estranhamento foi visível em todas, mas como era uma criança, elas não queriam me desapontar, então falaram frases generosas sobre minha pintura. No fundo, eu sabia que a pintura estava péssima, mas mesmo assim continuei a pintar.



O cavalo branco que fiz na aula de pintura com tinta óleo sobre uma tela de 30 x 20cm, 2008.

\*

Pesquisando imagens na web, em um site de buscas, me deparo com a imagem de diferentes tipos de equinos, desde tamanho, cor e pelagem. Entre esse arsenal de informações, encontro a cabeça de um cavalo relinchando, suas narinas estavam dilatadas, sua boca aberta denunciava um grito, em seus olhos eu via pavor.

Depois de muitos anos, pintei novamente a figura de um cavalo, em uma chassi onde estiquei um tecido de algodão cru. Cuidadosamente, pintei sobre a

parte superior da tela, a sombra de uma cabeça de cavalo com a tinta de base acrílica, que tem a função de impermeabilizar a superfície que será pintada, fazendo com que a tinta depositada na tela não ultrapasse o outro lado do tecido, formando uma proteção. Essa ação foi involuntária, pois eu poderia ter pintado toda tela com a base acrílica, podendo explorar toda a superfície na tela, mas não, acabei escolhendo somente um fragmento da tela para pintar.

Li no ensaio *O olho e o espírito*, de Maurice Merleau-Ponty, que sempre criamos imagens a partir de outras já existentes, ou partimos de imagens que circulam em nosso repertório visual do cotidiano.

(...) enquanto pinta, o pintor, qualquer que seja, pratica uma teoria mágica da visão. Ele tem que admitir que as coisas entram nele ou que, (...) o espírito sai pelos olhos para ir passear pelas coisas, visto que não cessa de ajustar a elas a sua vidência. (Nada é mudado se ele não pinta apoiado no motivo: em todo caso, pinta porque viu, porque, ao menos uma vez, o mundo gravou nele as cifras do visível.) (MERLEAU-PONTY, pág. 281, 1984)

Fiquei pensando sobre essa fala quando acabei preparando somente uma sombra de um animal em uma parte da tela.

\*

As vezes vou na biblioteca para passar o tempo. Fico olhando livros velhos de catálogos de museus de arte ao redor do mundo. Gosto de ver as falhas das impressões que ficam deformadas e com as cores estouradas, alguns livros são tão velhos que as imagens coloridas eram colocadas sobre a superfície da folha onde estavam os textos com as informações das mesmas, como se fossem um álbum para completar figurinhas. Entre essas figurinhas, encontrei a imagem de uma pintura de cavalo, empinado em uma superfície vazia, sem nenhum elemento além de sua figura, o cavalo estava isolado em um espaço pictórico sem “ambientação”. Essa pintura era do artista inglês George Stubbs (fig.13), e

estava em um catálogo da *National Gallery*, sendo o estudo da figura de um cavalo sobre um fundo que se assemelha com a cor do tecido de algodão cru, entre um bege envelhecido com o tempo.

Minhas pinturas nunca partem do acaso, sempre tem algo que me desperta a curiosidade, sempre há uma imagem que me fascina. Muitas vezes, reproduzo as imagens na pintura de forma inconsciente, mas aos poucos, após dominar a narrativa da pintura, começo a perceber as origens dessas informações.

Não pinte a sombra de um cavalo por acaso, essa imagem já fazia parte do meu imaginário há muito tempo, desde as minhas primeiras tentativas em pintura em tela. A pintura de George Stubbs também me provocou a pensar em algo para além da imagem da figura, uma solução pictórica para o espaço circundante onde o elemento da pintura iria ficar. A materialidade do tecido que estiquei no bastidor foi o fio condutor que levou a refletir sobre essa possibilidade de explorar os elementos da pintura no espaço, encontrando uma forma de solucionar a pintura e fazer com que a mesma funcione com naturalidade transpassando-a para superfície do algodão como uma mancha.



**Figura 13:** George Stubbs (1724-1806). *Whistlejacket*, óleo sobre tela, 292 x246cm, 1762, National Gallery, Londres.

\*

Depois de ter esperado a secagem da base acrílica, pinte a figura de um cavalo (fig.14). Coloquei o cavalo de cabeça para baixo, como se estivesse caído, ou se sufocando. Em torno da pintura, o tecido ainda se encontrava cru. Pensei em umedecer essa parte com água. Aos poucos, fui adicionando um pouco de tinta aguada nesse tecido úmido e deixando a tinta espalhar sobre a tela. O cavalo da pintura que fiz na infância aparece novamente, surgindo do passado entre as manchas do tecido. Sua configuração era outra, mas as narinas dilatadas, que demonstram sua respiração intensa para continuar a sobreviver, ainda continua ali.



**Figura 14:** Sufoco, acrílica sobre tela, 60 x 50 cm, 2017.

O cavalo é uma figura que me persegue como um fantasma, ela vai e volta entre minhas lembranças, não sei especificamente afirmar a relação afetiva que tenho por esse animal ou por que tenho necessidade em representa-lo, mas a sua imagem está presente no meu imaginário e me instiga a pensar sobre pintura.

Aby Warburg, foi um historiador que escreveu vários estudos sobre iconografia de imagens, entre eles desenvolveu o conceito de *Nachleben*, que é interpretada como a reaparição de:

(...) algo que ficara “perdido” , ou melhor, “morto” no passado. Na verdade, não se perdera jamais, só estava armazenada na memória, que é ativada em situações particulares. (WAIZBORT In: WARBURG, pág.12, 2015)

Talvez o cavalo seja um fantasma que surge das imagens da minha infância e é recuperado através da pintura, na verdade ele sempre esteve preservado na minha memória e a cada momento que reaparece é reformulado de outra forma.

\*

Com esse mesmo procedimento, segui produzindo outras pinturas, que me levaram a explorar a imagem de animais, em um momento propício para trazer novamente minhas interpretações de fábulas e criar uma relação narrativa entre as representações de diferentes animais colocados no contextos da pintura.

## Narrativa 4

O encantamento com a materialidade do tecido de algodão cru, levou-me a explorá-lo em outro tipo de procedimento. Acabei deixando de lado a pintura e comecei a colocar figuras sobre o tecido.

Certo dia passei em uma casa de aviamentos e vi uma caixa repleta de linhas, com cores vibrantes e vários tons. Escolhi algumas linhas como estivesse comprando tintas para a pintura. Chegando em casa, peguei uma agulha qualquer na caixa de costura, escolhi uma das linhas que acabei de comprar e atei a linha na agulha para alinhar o material sobre um resto de tecido de algodão cru que havia utilizado para esticar na tela. Mas aconteceu algo de errado nesse procedimento, pois não consegui passar a linha com precisão, o tecido ficava todo enrugado e dificultava a passagem da linha.

Como em uma tela de pintura é necessário ter um chassi para esticar o tecido, e como no bordado, é necessário o ajuste do tecido em um bastidor.

Antes de começar a bordar, eu não tinha nenhum conhecimento sobre pontos de bordado. Como uma criança, deixei minha imaginação me levar e comecei a inventar meus próprios arremates seguindo nenhuma ordem ou regra de pontos, tendo o único objetivo de experimentar o material e brincar com os pontos irregulares que criava, sem nenhuma preocupação com o resultado final dos bordados.

Com o tecido esticado no bastidor, desenhei com lápis as figuras que desejava bordar sobre o tecido, as imagens apareciam da mesma forma que surgiam na pintura. O primeiro bordado que originou o tríptico nomeado de *Sacrifícios* (fig.15) começou com a imagem de um urso que encontrei em uma enciclopédia de animais e que acabei bordando para testar esse procedimento que nunca havia usado. Aos poucos me interessei pelo resultado desprezioso

que o bordado apresentou, pois ele não seguia o padrão convencional de um bordado. Assim, o espaço restante do tecido, segui criando novos bordados em outras peças de tecido. Em cada tecido, fui adicionado um ou mais bordados que se relacionam tanto por sua cor ou forma.



**Figura 15:** Sacrifícios. Bordado sobre algodão cru. 100x40cm, 2017.

Nesses bordados acabei trazendo uma lógica semelhante a um procedimento que eu adotava na pintura. Principalmente a escolha de cores das linhas para completar as formas das figuras, tentando criar uma sensação de luz e sombra através de diferentes tons da mesma cor. As linhas formam uma espécie de tinta, como a agulha, foi o pincel. Esses materiais se tornaram familiares e se completam ao logo do processo de criação.

Durante esse processo, encontrei dois artistas que também utilizam da mesma linguagem do bordado e possuem uma relação de escolhas de imagens parecidas com as que estava propondo nos meus bordados: Nara Amelia e Efrain Almeida. Ambos artistas também reproduzem no bordado imagens afetivas que fazem ou fizeram parte do seu cotidiano. Nara Amélia (fig.16) traz em seus bordados figuras que são simbólicas para o seu imaginário e partem de leituras que influenciam seu repertório imagético, como os contos de Guimarães Rosa e Jorge Luis Borges, e algumas passagens Bíblicas, assim os bordados da artista recriam uma fábula pessoal. Algo também presente nos bordados de

Efrain Almeida (fig.17) que traz representações de figuras que são simbólicas para as narrativas nordestinas e são reminiscências de sua infância no sertão.



**Figura 16:** Nara Amelia(1982) . Gentileza. Bordado 29x29cm, 2014.



**Figura 17:** Efrain Almeida(1964). Fim de tarde, organza e bordado, 200 x160cm, ,2013.

\*

Eu tinha um hábito na infância de colecionar qualquer coisa, um delas eram os adesivos, aqueles que se vendiam em cartelas ou vinham na compra dos cadernos escolares. Guardava todos em uma pasta e com o tempo enjoava das figuras e começava a colar os adesivos em diferentes objetos que utilizava no cotidiano. Olhar para essa série de bordados fez com que eu retorne para a ação de desfazer dos adesivos, de retirá-los da cartela para colar em qualquer lugar, só que agora eu não os vejo em uma cartela, os vejo presentes nos bordados espalhados no tecido

## **Narrativa 5**

Sempre começo uma pintura pelo elemento principal da narrativa que são os personagens que coloco em primeiro plano da superfície da tela. O plano de fundo da tela é a última parte a ser resolvida e surge conforme o ambiente onírico que se recria com a narrativa contada na pintura. Observando no decorrer do meu processo de criação, percebi que há duas formas que opto para resolver o plano de fundo de uma pintura, sendo: um fundo chapado com uma cor sólida, ou a representação de uma paisagem.

Quando escolho pintar o fundo chapado, tento colocar a figura numa posição central de destaque, mas que ao mesmo tempo dramatize e enfatize o estranhamento do personagem representado na pintura, tornando a narrativa aberta, pois não há um cenário que limita define a história, penso que assim é possível ser feita uma interpretação ampla sobre o personagem da narrativa, sendo algo que é visto no trabalho *Pássaro do Paraíso* (fig.18). Vejo essa mesma solução nos trabalhos de Kiki Smith (fig.19) e Marcel Dzama (fig.20), que também utilizam do universo fabuloso de personagens que surgem de contos de fadas.



**Figura 18:** O Pássaro do Paraíso, acrílica sobre tela, 45 x 55 cm 2017.



**Figura 19:** Kiki Smith. *Companions*. Litogravura, díptico: Lobo 137.9 x 168.1 cm, Menina 137.9 x 84.1 cm. 2001.



**Figura 20:** Marcel Dzama. *Litanie des Saints*.

Aquarela sobre papel. 54 x 46,7 . 2016

Estes personagens representam as figuras em um plano completamente vazio o que aumenta a potencialidade da narrativa, fazendo com que a figura consiga criar uma sensação de expansão, como estivesse saindo do plano em que se encontra e não define de modo enfático a narrativa que a ela pertence, tornando uma história anacrônica, sem tempo e sem ordem de sequência.

Nas pinturas em que há paisagem representada, como em *Visita do final da tarde* (fig.21), fixa um lugar para a narrativa acontecer, tornando o contexto mais evidente entre o personagem e o ambiente que se encontra, deixando a figura central da pintura mais integrada com o restante da composição, ancorando à narrativa a uma espacialidade representacional, pois evidencia um registro de um momento específico de uma história. Como as narrativas criadas pela artista Paula Rego em suas pinturas, que assemelha-se a um registro onírico de contos de fadas moderno. Além dos personagens da narrativa, os cenários das pinturas de Paula Rego sempre anunciam o ambiente onde acontece a história, como no trabalho *The Mermaid* (fig.22), que recria um ambiente litorâneo, as dunas ao fundo demonstram que a narrativa acontece em uma praia e isso se torna-se claro com as personagens inseridas na pintura, como as sereias aladas, que lembram bruxas, mas que fazem relação com o mar.



**Figura 21:** Visita do final da tarde, acrílica sobre tela, 70x120cm, 2017.



**Figura 22:** Paula Rego (1935).The Mermaid.  
Acrílica sobre tela.

Depois dessa observação, tentei explorar outra forma de resolver o fundo dos meus trabalhos e acabei retornando para algumas soluções que aconteceram por acaso em outros trabalhos e precisavam ser repensadas. Quando estava pintando a figura do cavalo sobre a tela de algodão, provoquei manchas sobre o tecido umedecido com água. Essas manchas me interessaram e tentei reproduzi-las em outra superfície. Acabei reproduzindo uma mancha em uma tela, onde umedecei a superfície também com água e aos poucos adicionei tinta acrílica com uma trincha. A tela levemente molhada provocou uma expansão da mancha que surgia do centro da superfície da tela e levemente desaparecia nas bordas. Essa mancha me lembrou uma solução que as ilustrações de livros infantis utilizam para simbolizar a representação de um sonho de um personagem, onde colocam a ilustração dentro de uma nuvem nebulosa, como a imagem estivesse surgindo de algum lugar onírico. Algo muito

presente nos trabalhos da francesa Françoise Petrovitch (fig.23) que cria manchas em todo o suporte dos seus trabalhos, sendo a maioria papel, com tinta aguada que domina o espaço da folha.



**Figura 25:** Françoise Pétrovitch (1964). Sem título, tinta sobre papel, 63 x 94 cm, 2014.

## Narrativa 6

Sobre essa mancha pintei a figura de um ganso, pois queria representar uma ave que sempre aparece no imaginário dos contos de fada. O ganso é o personagem encantado, que oferece de sua fartura para livrar os homens de suas dívidas. Normalmente põe ovos de ouro que trazem a riqueza para aquele que obtém. Essa é uma das histórias que fazem parte do meu repertório de infância, sendo o João e o pé de Feijão, onde o ganso é aprisionado no castelo do gigante que fica nas nuvens. O ganso é explorado por todos os personagens, pois todos querem seus ovos de ouro.

Vi a imagem de um ganso que estava boquiaberto e recebendo um suprimento de engorda, muito utilizado pela a indústria aviária. O ganso estava

sendo segurado por duas mãos humanas pelo seu pescoço enquanto recebia a comida. Essa foi à imagem que pintei na mancha, o ganso sendo forçado a fazer algo que não desejava. Ao final da pintura, achava que faltava algo. Quando chego nesse ponto de finalizar a pintura e perceber que falta algo, gosto de criar algumas brincadeiras insólitas sobre a figura da pintura.

Pintei vários confetes saindo pelo bico do ganso (fig.24), como ele estivesse liberando tudo aquilo que estava preso dentro de si. Essa figura se complementou com a mancha que havia criado anteriormente na superfície da tela, como se o ganso estivesse aparecido de uma narrativa fantástica. Como as bordas da tela ficaram em branco, pois foi um espaço que a mancha não alcançou, fez com que aumentasse a atmosfera onírica da cena, como a pintura fosse o resquício de uma lembrança de um possível sonho.



**Figura 24:** Balão de festa ,acrílica sobre tela, 45 x 55 cm,2017.

Li em um trecho do livro Diante da Imagem, de Georges Didi- Huberman, um relato sobre as imagens ligadas aos sonhos, algo semelhante a essas imagens que estão no meu imaginário :

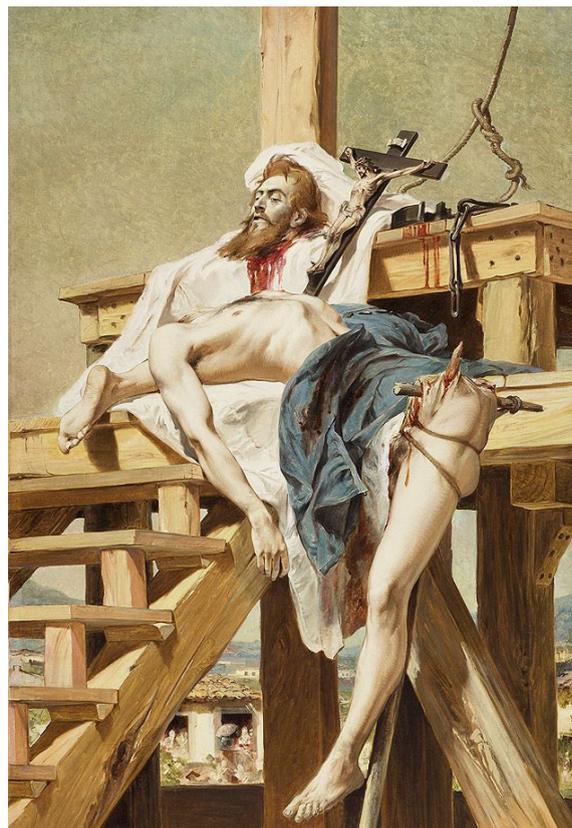
Assim a representação será como que partida em camadas, o afeto da representação e o afeto de si mesmo: como se o trabalho do sonho fosse movido pelo propósito paradoxal de uma visualidade que ao mesmo tempo impõe, nos perturba, insiste e nos persegue - na medida mesmo que não sabemos o que nela nos perturba, de que perturbação se trata e o o que isso pode de fato significar... ( DIDI-HUBERMAN,pág.196, 2013).

## **Narrativa 7**

Quando criança, estava sempre mexendo nos livros velhos que minha avó guardava em um armário na sala de estar. Esse era o momento que brincava com os livros: passava o dia riscando as figuras. Minhas mãos ficavam secas de tanto tocar nas páginas impregnadas de poeira. Os meus livros prediletos eram aqueles que tinham diferentes tipos de imagens, principalmente os livros didáticos que eu esquecia de devolver para a escola. Mas havia um livro em especial que eu abominava e nele nunca tive coragem de riscar. Nesse livro tinha uma imagem tenebrosa de um homem.

Foi extremamente impactante ver essa imagem pela primeira vez. Nunca tinha visto algo tão violento e ultrajante em uma imagem. Fechei o livro de forma rápida. Depois abri novamente na mesma página. E fechei-o de novo. Era uma brincadeira de ver, sem ver . O meu medo me instigava a rever esse homem desconhecido por muitas vezes, queria ter certeza se realmente havia visto aquilo. Escondi esse livro para nunca mais vê-lo. Atirei para o fundo do armário.

Essa imagem me assombrou por muito tempo. E mais tarde, na adolescência, me deparei com a mesma em uma aula de História na escola. Levei um susto. Aquele homem me atacava novamente. Agora não com teor de medo, mas sim de estranhamento. Descubro que o homem representado na imagem era Joaquim José da Silva Xavier, mais conhecido como Tiradentes (fig.25), Líder da Inconfidência Mineira, e que a imagem era uma pintura do artista academicista brasileiro Pedro Américo (1843 -1905), representando o martírio do homem.



**Figura 25:** Pedro Américo. Tiradentes Esquartejado. Óleo sobre tela. 270 x 165 cm. 1893.

\*

Anos após fui visitar uma exposição na 10ª Bienal do Mercosul, passando entre o salão da galeria avisto uma pintura que despertou a minha atenção. Parece que ela me chamou e eu segui o eco da sua voz. Estava frente a frente com aquela imagem assombrosa do livro. Essa imagem se tornou rapidamente uma pintura gigantesca. Ela me engoliu, me mastigou e me cuspiu para fora.

Retornando para casa, revirei todos os livros velhos, poucos restaram deles, pois muitos foram jogados fora. Encontro o livro que escondia no fundo do armário. Ele estava lá perdido como um tesouro que os piratas esquecem nas ilhas. A imagem do homem impactante ainda estava lá e junto com ele outras começaram me assombrar.

Sobre esse caráter de imagem que assombram, Didi- Huberman desenvolveu a ideia no livro *A imagem sobrevivente* (2013), trazendo à tona a antropologia das imagens “fantasmáticas”, que desaparecem e retornam em nosso imaginário. As imagens sempre me assombraram e ainda insistem em me assombrar. Em cada momento, elas me instigam um tipo de sensação, mas ao final sempre me despertam o estranhamento. A pintura do Tiradentes de Pedro Américo é uma imagem que ficou marcada em minha memória como uma representação do medo, pois ela evoca esse sentimento a cada vez que reaparece, independentemente se estiver em uma pequena figura de um livro de história, ou exposta em uma grande pintura.

Diante da pintura, quando a vi pela primeira vez, tendo mais experiência com tintas nesse momento, percebi que o naturalismo ativa também o choque na imagem, a carne da figura cria essa fusão com a carne da pintura. Vejo a pintura de Tiradentes como uma imagem estranha, ela me causa um desconforto no olhar vindo do drama silencioso que Pedro Américo criou sobre a narrativa do personagem martirizado.

\*

Para mim, a imagem estranha é aquela que me afeta de algum modo e me desperta o interesse de desenvolver um possível trabalho. Nelas encontro indícios que me motivam a criar as narrativas que estão presente no repertório da minha produção.

\*

Uma das imagens que vem me perseguindo desde o início das minhas produções é a representação do corpo selvagem, a imagem de seres humanos cobertos por pelos. Certo dia, encontrei no livro *História da Feiura* (2007), de Umberto Eco (1932-2016), a imagem de uma criança com o rosto coberto por pelos, era a pintura do Retrato de Antonietta Gonsalvus (fig.26), da pintora renascentista Lavinia Fontana (1552-1614). Passando para as próximas páginas, vejo outra pintura que me chama atenção, *Arrigo Peludo, Pietro Louco e Amor Anão* (fig.27), do pintor italiano Agostino Carracci (1557-1602), a alegoria apresentava um homem também com o rosto coberto por pelos. Essas duas imagens ficaram na minha cabeça por semanas e senti a necessidade de criar algo semelhante a elas. Pesquisando melhor sobre a origem dos dois personagens, descobri que ambos existiram e sofriam de uma doença extremamente rara que produzia o crescimento excessivo de pelos em determinadas partes do corpo, chamada hipertricose. Indo além desses personagens, encontro em um site de buscas, a imagem de uma santa católica (fig.28), mas havia algo estranho nela, seu corpo estava coberto por pelos, tais pelos cobriam sua nudez. Encontrando essa imagem, que é datada do séc XIV, comecei a perceber que essa representação do corpo coberto por pelos já estava presente no imaginário humano há muito tempo. Essas imagens me permitiram visitar outras narrativas semelhantes que eram interligadas pela estética do corpo humano coberto por pelos.



**Figura 26:** Lavina Fontana Retrato de Antonieta Gonzalez.  
Óleo sobre tela. 1594-1595.

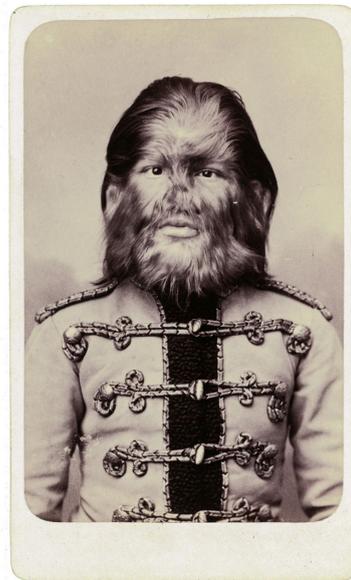


**Figura 27:** Agostino Carracci. Arrigo Peludo, Pietro Louco e Amor Anão.  
Óleo sobre tela. 1598-1600.



**Figura 28:** Jan Polack (1435-1519). Ascension of Mary Magdalene. 1500. Munique, Alemanha.

Outra narrativa curiosa que encontrei ao longo desse processo de buscas de imagens foi a de uma criança que também sofria da síndrome de hipertricose, chamado de Fedor Jeftichew (fig.29), mais conhecido como Jo-Jo, o menino com rosto de cachorro, que foi uma atração de freak shows de circos americanos em meados do séc. XIX. Como as outras pinturas, a imagem de Jo-Jo também chamou minha atenção, a fotografia do menino me causou um estranhamento pelo seu rosto completamente coberto por pelos. Assim, interessando-me por essa representação levei todo esse repertório imagético para minha produção, que aos poucos começou a apresentar resquícios influenciados por essas imagens e suas narrativas.



**Figura 29:** Charles Eisenmann. A portrait of Jeftichew. Fotografia. 1880.

\*

Li em um site de fatos históricos a narrativa de um homem do séc. XVI que nasceu com o corpo coberto por pelos, seu nome era Petrus Gonsalvus. Esse homem fez parte da corte de Henrique II, Rei da França, e recebeu educação de um nobre. Petrus Gonsalvus teve filhos e quatro deles também nasceram com a mesma síndrome do pai. Sua família tornou-se um objeto de

estudos para médicos da época, e alguns desses estudos resultaram em duas ilustrações feitas pelo flamengo Joris Hoefnagel (1542-1601): uma com a representação do casal (fig.30) e a outra com a representação de duas crianças (fig.31), sendo as filhas do casal. Entre uma das filhas representadas na ilustração estava Antonietta Gonsalvus, a mesma menina representada na pintura de Lavinia Fontana, tal imagem que me despertou o interesse de iniciar essa busca de imagens de “pessoas selvagens”, como eram definidas nessa época. A família de Gonsalvus era vista como animalesca por seus contemporâneos devido aos seus traços físicos que se assemelhavam a um ser do “bosque” e essas ilustrações fizeram parte do livro *Animalia Rationela et Insecta*, livro que reunia diferentes ilustrações de espécies de animais e a família Gonsalvus eram os únicos humanos representados nesse enciclopédia de imagens.



**Figura 30:** Joris Hoefnagel. *Animalia Rationalia et Insecta (Ignis): Plate I*. Aquarela sobre papel. 1575/1580. National Gallery of Art, Washington. EUA.



**Figura 31:** Joris Hoefnagel. *Animalia Rationalia et Insecta (Ignis): Plate II*. Aquarela sobre papel. 1575/1580. National Gallery of Art, Washington. EUA.

\*

Repeti a imagem do corpo coberto por pelos em diferentes produções, ela apareceu no bordado e na pintura, mas um trabalho em específico foi mais significativo. Durante a pesquisa do retrato que Joris Hoefnagel fez da Família de Gonsalvuz, tive o interesse na imponência dos retratados na imagem. Sobre uma tela, comecei a pintar com tinta acrílica o retratado de um ser imaginário (fig.32) que aos poucos foi coberto por pequenos traços, que nada mais eram que pelos.

Durante o processo de pintura, faço algumas pausas para olhar imagens, que podem ser inseridas na narrativas (normalmente isso acontece quando não estou conseguindo resolver a pintura). Olhando para outras imagens encontro possibilidades de soluções de cor e formas que posso trazer para o trabalho que está em processo. Nessa pintura, busquei retratar um “homem do bosque”, esse “ser selvagem” que invadiu meu imaginário. Mas em um certo momento,

percebi que faltava outros elementos na pintura, além do personagem central. Folheando um dicionário ilustrado, encontrei na sessão da letra “P” uma ilustração de um homem segurando dois coelhos em seu colo e essa foi a imagem que me levou a retornar novamente para a pintura.



**Figura 32:** Ser do bosque. Acrílica sobre tela. 60 x 50cm. 2017.

Ainda continuo pintando esse personagem “selvagem”, pois tenho necessidade de compreender porque essa imagem me persegue e prevalece presente nas minhas narrativas. Ainda não tive respostas, mas a pintura poderá ser um possível meio que irá me permitir encontrá-la, ou essa imagem é um motivo para continuar pintando .

\*

Esse estranhamento sobre o corpo humano coberto por pelos me levou a criar um “álbum de figurinhas” com o objetivo de investigar variadas imagens que possuíam uma conexão com o “corpo selvagem”. Esse procedimento é algo que sempre utilizo no processo de criação e me ajuda a encontrar possíveis ideias para um novo trabalho .

Tenho uma necessidade em relacionar as imagens por suas características de semelhança, e uma vai me levando à outra. A união de todas as imagens que se assemelham, formam uma espécie de “atlas”, meu “álbum de figurinhas”, que é o fio condutor que provoca a criação dos elementos centrais das minhas produções em pintura. Faço essas conexões de imagens mentalmente, pois não vejo necessidade de criar esse esquema para todos os trabalhos que desenvolvo, o que me interessa nesse processo de busca é que as imagens fiquem na memória e contaminem meu imaginário. Para exemplificar esse processo, construí um esquema que demonstra esse diálogo entre as imagens (fig.33).

Figura 33



Fotografia de um performer circense, de Diane Arbus (1923, 1977).



Hartmann Schedel, Crônicas de Nuremberg (1493).



Jan Polack (1435, 1519).



Agostino Carracci (1660).



Representação de Enkidu (personagem mitológico da mesopotâmia). Tapeçaria do séc. XV.



Ensala editorial de moda dos fotógrafos Inez and Vinoodh (2012).



A Bela e a Fera - Disney (2001).



Cartaz do performer de circo Stephan Bibrowski (1891-1932), mais conhecido como Lionel, *the Lion Faced Man*.



Lavinia Fontana, Retrato de Antonietta Gonzales, (1595).



O labisomem, filme estadunidense de 1941.



Retrato de Petrus Gonsalvus- Artista desconhecido.

## Narrativa 8

Procurei demonstrar até aqui uma ação que se repete no meu trabalho. A relação entre imagens do passado, lembranças de vivências, e também enciclopédicas que cruzam-se com imagens atuais gerando uma dialética entre passado e presente, assim como observei em livros e textos que se debruçam sobre a obra do historiador alemão, Aby Warburg. Quando vi pela primeira vez a imagem do Atlas de *Mnemosine*<sup>2</sup> de Aby Warburg (fig.34), achei semelhante com o meu “álbum de figurinhas”, principalmente sua lógica operacional de aparente relação formal entre as imagens.



**Figura 34:** Organização do Atlas de *Mnemosine* de Aby Warburg.

Lendo os escritos de Warburg sobre o assunto, descobri que o historiador criava um diálogo entre imagens organizando-as de uma forma que poderiam ser deslocadas e colocadas em outras posições. Warburg utilizava esse procedimento prático para exemplificar seus estudos sobre a relação da arte Renascentista com o Paganismo, onde comparava através de imagens, que muitos artistas renascentistas utilizavam de referências visuais e textos da antiguidade pagã para criação de pinturas, esculturas e afrescos. Através do atlas de *Mnemosine*, Warburg procurou demonstrar como os artistas utilizam-se

---

<sup>2</sup> *Mnemosine* é uma deusa da mitologia grega, filha de Gaia e Urano, sendo a personificação da memória.

de formas de configuração já existentes, que são reprocessadas em função de suas necessidades expressivas. (WAIZBORT In: WARBURG, pág:12, 2015).

\*

Pude relacionar o Atlas de *Mnemosine* com as minhas comparações de imagens. Ao contrário de Warburg, não tenho necessidade de reafirmar uma questão histórica das imagens que através da construção de um atlas, mas sim interligar imagens que para mim são significativas.

Fiz uma interpretação pessoal do atlas de *Mnemosine*, onde relatei as imagens que são afetivas com as imagens que encontro por acaso e me despertam estranhamento. A partir dessa imagem, começo a interligar outras imagens que possuem uma relação formal e ao final do processo fazem parte de um conjunto narrativo onde apesar das imagens possuírem origens distintas, elas conseguem se interligar através de semelhanças que estão presentes por notáveis características que me despertam o interesse de pintar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentei nesses ensaios narrativas vinculadas ao meu processo de criação de pinturas que desenvolvi ao longo do curso de graduação em Artes Visuais. Esses textos destacaram os principais procedimentos operacionais que são recorrentes na poética do meu trabalho. Nas narrativas de processo, trouxe um pouco do universo que contaminou minhas pinturas, dos personagens que surgem de imagens que são significativas e me afetam de uma tal forma capaz de provocar desejo de pintá-las. Todas essas imagens são guiadas pela regra de um jogo que envolve a pintura como o ato principal.

Meu trabalho tem uma relação afetiva com a pintura e com as imagens, e através delas trago lembranças que foram e são significativas para o meu repertório imaginativo, podendo ser inventadas, na maioria das vezes, ou vividas. As leituras me levaram a viajar entre as narrativas e a perceber que não sou o único que penso dessa forma, principalmente no fato de relacionar imagens entre si, que Aby Warburg já tratou com muita veemência em seus estudos iconográficos.

As leituras também possibilitaram levantar questões sobre o meu trabalho, mas a minha prática foi a principal referência para chegar nos autores. Meu objetivo não foi aplicar conceitos em meus trabalhos e criar algo a partir deles, mas sim relacionar aqueles que tinham uma afinidade com o que eu já tinha e estava produzindo. As leituras me proporcionaram uma melhor compreensão sobre o que estava buscando na minha poética.

É impossível concluir um trabalho artístico por completo. Boa parte das questões que articulei com as narrativas irão se proliferar ao longo das minhas produções, algumas irão sumir como fantasmas, e talvez outras se tornaram complexas e irão além dessas produções que apresentei ao longo do texto. Esses

ensaios demonstram o início de uma pesquisa que acaba de adquirir seu primeiro corpo, mas que ainda está em sua largada inicial, portanto plena de possibilidades e caminhos.

**Apêndice**

(trabalhos desenvolvidos durante o processo do pesquisa)



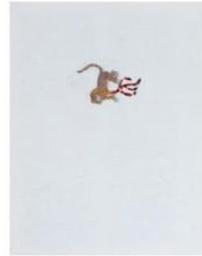
• Série "Histórias erradas".  
Borçados sobre algodão cru  
e sobre lamétricas  
2017



Engolido um sapo por dia  
acrílico sobre tela  
100 x 100 cm  
2017



Bicho papão  
acrílico sobre tela  
50 x 50 cm  
2014



Ermo  
acrílico sobre tela  
35 x 25 cm  
2017



Contrapelo  
Acrílico sobre tela  
110 x 90 cm  
2017



Contorno mentiras  
acrílico sobre tela  
60 x 80 cm  
2017



Dois de casa  
Acrílico  
55 x 110 cm  
2017



Sobretudo pédo  
Acrílico sobre tela  
80 x 60 cm  
2017

## REFERENCIAIS

COMTE-SPONVILLE. **Tratado do Desespero e Beatitude**. Martins Fontes. São Paulo, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: A história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Editora Contraponto, Rio de Janeiro, 2013.

\_\_\_\_\_. **Diante da Imagem**. Editora 34. São Paulo, 2013.

DIEGUES, ISABEL. OLIVEIRA, Frederico. **Pintura Brasileira séc.21**. Editora Cobogó. 2011.

FÉDIDA, Pierre. **L'absence**. Paris: Gallimard, 1978.

FREUD, Sigmund. **Além do Princípio do Prazer**. Editora Imago. Rio de Janeiro, 2003.

GROSENIK, Uta. **Art now vol. 1**. Editora Taschen, 2008.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: O Jogo como Elemento na Cultura (1938)**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MERLAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1984.

UMBERTO, Eco. **História da Feiura**. São Paulo. Editora Record, 2007.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**. Companhia das Letras. São Paulo, 2015.