

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

Bacharelado em Artes Visuais

Instituto de Artes

Departamento de Artes Visuais

Gabriel Porto Treuherz Löw

**FIGURA E COR: Retratos em 2020.**

PORTO ALEGRE

2021

Gabriel Porto Treuherz Löw

**FIGURA E COR: Retratos em 2020.**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito parcial e  
obrigatório para obtenção do título de  
Bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Adolfo Bittencourt

Banca examinadora:

Prof. Dr. Luiz Eduardo Robinson Achutti

Profa. Dra. Jéssica Araújo Becker

PORTO ALEGRE

2021

## **Agradecimentos**

Creio que verdadeiramente tenho muitos a agradecer de modo que faltariam páginas. Contento-me então em agradecer:

A minha família, aos meus amigos e especialmente aos meus pais Paulo e Clarice. Assim acho que englobamos tudo.

## Resumo

Nesta pesquisa apresento um grupo de trabalhos de pintura, feitos por mim entre o final de 2019, 2020 e começo de 2021 assim como exploro questões, métodos e referências externas relacionadas a ela. Desenvolvo parte dessa reflexão a partir de pensamentos de José Ortega e Gasset e autores contemporâneos que revisitaram a sua obra *A desumanização da arte*, e algumas ideias de Giulio Carlo Argan desenvolvidas no seu livro *A Arte Moderna*. Comento e relaciono os pintores contemporâneos: Lou Ros, Winston Chiemilinski e Edwige Fouvry com o presente trabalho. Este grupo de pinturas tem como característica mais evidente, o fato de que os trabalhos transitam entre a abstração e a figuração, se utilizam da figura humana, especialmente retratos para criar composições visuais e pretende dar ao fato estético e a experiência imediata do encontro da obra com o expectador, o principal relevo, assemelhando-se assim a algo da experiência da imediaticidade da música.

Palavras-chave: pintura, abstração, figurativo, experiência estética.

## Sumário

INTRODUÇÃO.....	6
PROCESSO.....	9
Interesse desconhecido.....	16
Da imagem para a pintura.....	16
Imaginando uma composição sem ter a imagem.....	20
O Acaso.....	25
REFERENCIAIS TEÓRICOS E ARTÍSTICOS.....	27
A Forma e o Conteúdo.....	27
Winston Chmielinski.....	40
Lou Ros.....	44
NOSTALGIA (SEHNSUCHT).....	47
BIBLIOGRAFIA.....	49
APÊNDICE – A – Trabalhos antigos (2013 – 2018).....	52
APÊNDICE – B – Trabalhos recentes (final de 2019 e 2020 e começo de 2021).....	60

## INTRODUÇÃO

Para começar a apresentar este trabalho me pareceu conveniente revisitar rapidamente a minha trajetória artística e perceber como surgiram os principais conceitos operacionais<sup>1</sup> na produção das minhas pinturas recentes, apresentadas aqui.<sup>2</sup>

Para refletir sobre a minha trajetória dentro das Artes Visuais penso que é interessante olhar desde os primeiros contatos quando criança. Foram experiências marcadas pelo tom natural e recreativo, próprios da infância, aliados a um ambiente que fomentava essa relação, pois meus pais eram músicos e criavam em casa um ambiente propício que fomentava essa liberdade criativa. Aos cinco anos vendia palitos de dente pintado com *canetinhas* nas mesas dos restaurantes onde meu pai tocava, sendo já em germe a vocação profissional que foi se desenvolver mais tarde. Comecei a pintar com o principal material que utilizo hoje: a tinta acrílica, no ensino médio, a partir de um curso de pintura. Algum tempo depois, produzi uma série de retratos utilizando *canetinhas* hidrocor, essa série surgiu do desejo de fazer algo parecido com alguns estudos de uma conhecida (que eram desenhos coloridos e compostos de cores contrastantes). Meu interesse passou a ser criar composições de cores a partir de referências fotográficas de retratos, abstraindo quase que completamente da cor local. Penso que a raiz do trabalho que produzo hoje começou aqui. Nesse momento passou também a interessar-me o gesto ou a maneira de criar as linhas do desenho com energia e rapidez. Algum tempo depois passei a acrescentar água aos desenhos com manchas e escorridos, que acrescentavam algo de não controlado ao desenho, imprevisto, não polido e estável. Em 2013 me mudei para Porto Alegre para cursar Artes Visuais e nesse mesmo ano comecei a participar de aulas de desenho no Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Lá exercitei e assimilei um enfoque expressionista, especialmente no desenho e na expressividade das linhas, dando vazão ao interesse que já tinha surgido alguns anos antes. Desde então, fiz trabalhos explorando variações de linhas e utilizando muito o que tinha apreendido como 'linha espontânea'. Variação

---

<sup>1</sup> Entendendo conceito operacional como uma definição em termos de um processo específico, no caso da pesquisa em artes, de um processo criativo, ou de uma maneira de pensar e fazer o trabalho artístico, podendo ou não estar relacionados com outras áreas, como história da arte ou filosofia.

<sup>2</sup> Os trabalhos antigos estão na página 52 e os recentes na página 60.

de intensidades, linhas rápidas, fortes, sutis, interrompidas, livres ou geométricas, duras ou macias, e especialmente as suas relações (pois uma linha ganha maior significado ao lado de outra, assim como os versos de um poema) a fim de criar uma comunicação visual subjetiva. Comecei também a acrescentar as linhas e o desenho na pintura e a misturar as técnicas. Abriu-se um horizonte mais subjetivo, não interessando tanto *o que*, mas *como* era pintado e até talvez mesmo o *o que* complementando o *como* (e não o contrário). Como por exemplo, na música brasileira há muitas palavras que são usadas não pelo seu significado, mas pelo significado que o seu som produz dentro da música, como por exemplo: *Acabou Chorare* do grupo Novos Baianos, *Chovendo na Roseira* de Tom Jobim, etc. não há dúvida de que essas palavras produzem um significado, palavras que objetivamente não tem significado nenhum, mas subjetivamente sim, acho que algo de análogo estava buscando e procurei assumir nos trabalhos.

Com o matiz expressionista as pinceladas e linhas passaram a não buscar tanto uma composição harmônica ao meu juízo ou simplesmente retratar uma figura ou mesmo produzir um efeito, previamente calculado, no expectador, mas expressar uma realidade interior, subjetiva e emocional. Gosto de entender como uma busca por uma *expressão sincera*, digamos assim. É o grande ideal nesse momento e talvez até hoje, porém com o tempo as duas tendências foram se tornando complementares (busca por certa harmonia na composição ao meu juízo e o enfoque expressionista no meu trabalho, uma coisa cooperando com a outra). Penso que o ideal inicial não mudou no seu âmago, mas tomou uma forma um pouco diferente. O trabalho foi, portanto, assumindo todos esses conceitos operacionais e procurando que trabalhassem juntos: a composição de cores e formas, o enfoque expressionista, a representação figurativa.

Do enfoque expressionista no meu trabalho surgiram abstrações de uma maneira mais solta, desvinculada da representação. Se antes existia a abstração ela estava sempre a serviço da figura ou sendo um subproduto dela, agora ela surge como um elemento solto a serviço da composição. A cor também assume um papel importante, sendo ela também um elemento compositivo mais autônomo na tela, ou seja, não simplesmente decorrente da figura, mas um elemento quase tão importante quanto a figura. Outra característica que apareceu mais evidentemente nos trabalhos, que talvez seja decorrência de um modo de fazer mais ligado ao

expressionismo é o fato de dialogar com o acaso durante o processo, ou seja, incorporar elementos que surgem durante o processo de pintura, decorrentes do *devir* do material, como escorridos de tinta, manchas, etc. ou, talvez na maioria das vezes, erros de projeto assimilados e incorporados na pintura. As abstrações parecem ter as seguintes características: surgem de formas naturais muitas vezes, especialmente de flores e folhas, algumas vezes com um aspecto de repetição característico de um conjunto de folhas, remetendo a uma ideia de ritmo, encontrado na natureza, simples manchas e riscos em prol da composição visual do trabalho, ou até deixando alguma construção figurativa inacabada, ou as que surgem do processo de apagar posteriormente uma figura, em todos os casos estão a serviço de uma composição geral de cores e formas na tela. Assim como aos cinco anos, vendendo palitinhos, queria algo de harmonia nas cores, que cada cor *ficasse bem* no palito de dente ou dentro de uma folha sulfite, junto das outras, simplesmente porque 'da na gana'<sup>3</sup> assim. Como na música uma nota fica interessante depois de outra e outra, formando assim uma melodia. Nesse sentido me parece que continuo fazendo algo tão simples do que o que fazia aos cinco anos.

Abstração e a busca dessa linguagem subjetiva, digamos assim, parecem sublinhar o aspecto de mistério que há na realidade, ou seja, daquilo que não pode ser completamente abarcado ou esquadrinhado sem ser reduzido. Parece-me que é o que o Van Gogh pretende expressar no seguinte texto:

Diga-lhe que meu grande desejo é aprender a fazer tais incorreções, tais anomalias, tais modificações, tais mudanças da realidade, de forma que resultem, sim, mentiras, se lhe apraz, mas mais verdadeiras que a verdade literal. (VAN GOGH, 1997. p: 161-162)

Motivado por essas considerações acredito que a realidade tem camadas de profundidade, e que a arte pode chegar a níveis profundos, capturando o objeto em sua realidade profunda assim como expressando a forma como o artista o captou, deixando muito sutilmente isso plasmado na tela além de também expressar a relação do artista com o objeto, ou seja, como ele o vê, como ele o sente, e nesse sentido se torna algo muito especial, porque é uma visão de mundo única e enriquecedora de um ser humano único.

<sup>3</sup>Expressão corriqueira que provém do espanhol: apetecer ou querer algo em si. Usei essa expressão por entender que preserva o sentido que pretendo.

Depois de trabalhos exageradamente expressionistas na minha opinião, essa nova ferramenta de linguagem foi tomando o seu lugar dentro do meu trabalho, especialmente sob a influência de artistas como Lou Ros, Edwige Fouvry e Winston Chmielinski que também desenvolvem o seu trabalho neste espaço entre o abstrato e o figurativo.

Portanto poderia resumir que os trabalhos feitos recentemente, entre final de 2019, 2020 e começo de 2021 em que abordo nesta pesquisa, exploram: a composição de cores, a gestualidade dos traços, dialogam com elementos expressionistas do qual decorrem elementos abstratos, esses podem ser decorrentes da figura ou simplesmente elementos não figurativos presentes a serviço da composição. A tela transita entre abstração e a representação (especialmente retratos) a fim de criar uma composição visual, entendendo abstração e representação como elementos visuais que tem o seu papel, sentido e sua importância julgados a luz do objetivo geral que é a composição visual final da tela, (assim como letra, melodia e harmonia tem o seu papel no contexto final de uma música) além disso são trabalhos que incorporam elementos imprevistos, do acaso, erros e 'correções de rota' durante o próprio processo de pintura.

## PROCESSO

Parece-me uma questão pertinente analisar o meu processo de criação artística porque, entre outras coisas, existe um paralelo entre ele e a pintura final, como fios interligados de um tecido, porém a ideia de olhar para ele me desperta alguma relutância, pois há o risco de intelectualizar modos de fazer artísticos, que transcendem uma análise objetiva, reduzindo-os assim, afastando-se assim do que de fato são, criando certo mal entendido mais ou menos afortunado. Esse incômodo me acompanhou durante esta reflexão teórica, enquanto escrevia sobre o meu trabalho e dos meus referenciais artísticos. Parecia como se os estivesse dessecando (como um biólogo a um animal) e nomeando as partes. E também porque fora do contexto dessa reflexão teórica não gosto de olhar para os meus modos de fazer e sim olhar para o objetivo do processo criativo, ou seja, no meu caso, imaginar composições que me deem 'na gana', esse é o fio condutor que guia qualquer modo de fazer. Apesar de talvez não parecer num primeiro momento, acho relevante anotar essa observação porque revela uma visão sobre o que produzo, e o que intuo, não é um ponto trivial. Sobre obras de arte em geral R. Rilke escreveu para F. Kappus:

Não posso entrar em considerações sobre a forma dos seus versos; pois me afasto de toda intenção crítica. Não há nada que toque menos uma obra de arte do que palavras de crítica: elas não passam de mal-entendidos mais ou menos afortunados. As coisas em geral não são tão fáceis de apreender e de dizer como normalmente nos querem levar a acreditar; a maioria dos acontecimentos é indizível, realiza-se em um espaço que nunca uma palavra penetrou, e mais indizíveis do que todos os acontecimentos são as obras de arte, existências misteriosas, cuja vida perdura ao lado da nossa (...). (RILKE, 2006, p; 23-24).

Partindo dessa concepção, então como fazer uma pesquisa científica sobre um trabalho de arte? não posso dizer que estou plenamente convencido de uma resposta, mas penso que talvez ela esteja próxima de: aceitar e assimilar a

existência desse âmbito de mistério e partir a pesquisa baseada nessa primícia, considerando-a e respeitando-a.

### **O Início – Experiência Afetiva**

Um novo trabalho começa de maneiras muito diferentes, em alguns casos vejo que tem o seu pontapé inicial em certa experiência afetiva, não relacionada necessariamente com o âmbito visual e às vezes, relacionada, a partir de uma conexão afetiva com uma imagem. Darei o exemplo do trabalho *Cais I* porque acho que ajudará a ilustrar o que quero dizer.

Esse trabalho surgiu depois de escutar o álbum *Clube da Esquina*, especificamente a música *Cais* do grupo brasileiro *Clube da Esquina*. *Cais I* utiliza um recorte da figura de um menino que aparece na capa desse álbum, sendo esse, portanto um primeiro referencial que partiu de uma experiência afetiva, pois eu estava entusiasmado com o álbum. Assim, retirei mais ideias e fiz uma associação, não sabendo muito bem o porquê, o que não significa que ela não existisse, com outro trabalho meu feito dois anos antes, em vídeo, em que sobrepos imagens espaciais da Terra a figuras pequenas como abelhas, flores e patos.

Nesse trabalho procurei explorar os contrastes: fragilidade x amplitude, o pequeno e o vulnerável justaposto a algo enorme, amplo, grande. Esse vídeo por sua vez, teve sua motivação depois que assisti ao filme *Interestelar*. No filme exploram-se muitas cenas de pessoas no espaço, assim para a tela *Cais I* associei a figura do menino da capa do álbum, pequeno e frágil, – a expressão do menino poderia ser interpretada como a de desconfiança, o que reforça a ideia de fragilidade-sobreposta à imagem de um planeta, visto do espaço: algo extremamente grande justaposto a algo proporcionalmente muito pequeno.



Gabriel Porto Loew

*Cais I, 2019*

*Acrílica sobre tela*

Portanto houve uma cadeia de influências e de experiências afetivas, por assim dizer, como raiz do trabalho *Cais I*.

Narrando esse percurso me parece claro que isso acontece em muitos outros

trabalhos, talvez alguns de uma maneira mais evidente e outros menos. Assim aconteceu que alguns trabalhos desse conjunto que apresento nessa pesquisa surgiram de fotos de família, certamente alguns de músicas, com conexões não fáceis de mapear, alguns de filmes e mesmo um grupo de trabalhos surgiu a partir do desejo de querer fazer algo que soasse em algo como um filme do diretor japonês H. Miyasaki, após ver alguns dos seus filmes.

### **Imagens que encontro**

Alguns trabalhos surgem do encontro com imagens na vida corrente, especialmente na internet: fotos de amigos nas redes sociais, fotos de alguma instituição, revistas, jornais, ou outras coisas variadas, como por exemplo, um atlas. No caso do atlas chamou-me a atenção fotos de rios vistos de cima, a partir dessas fotos pesquisei fotografias espaciais de rios (figuras 1, 2 e 3) e posteriormente utilizei na pintura *Cais II*.



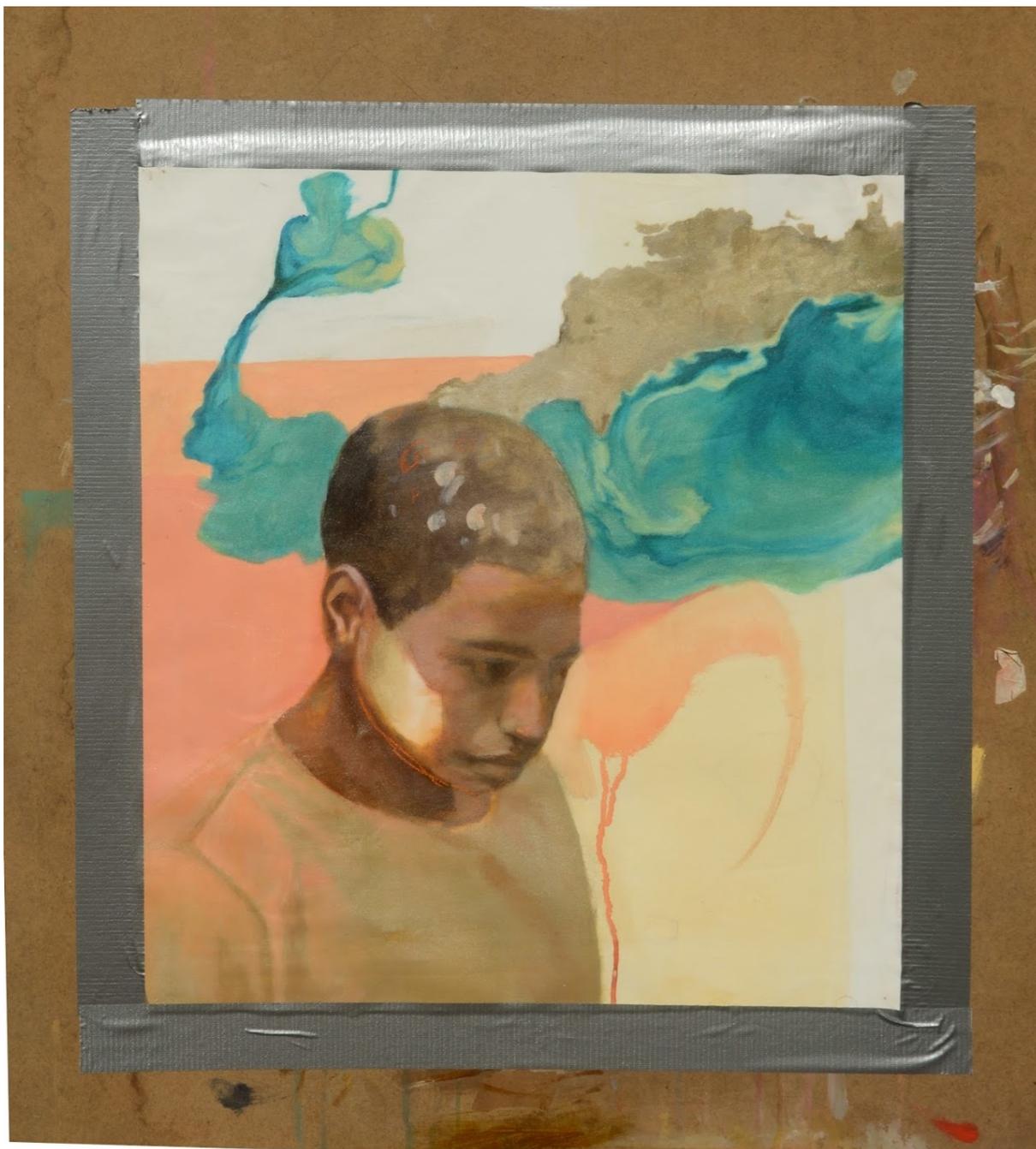
Figura 1



Figura 2



Figura 3



Gabriel Porto Loew

*Cais II, 2020*

Acrílica sobre tela

## **Interesse desconhecido**

Durante um dia me deparo com muitas imagens, a escolha de algumas delas e não de outras me parece também um processo um pouco desconhecido. As vezes é um interesse totalmente associado ao fato de utilizá-la em uma pintura, penso: *isso aqui ficaria bem numa pintura e não isso aqui me entusiasmou*. Algumas dessas imagens talvez não me se interessassem fora desse contexto, porém em alguns casos coabitam as duas atitudes. Dessas imagens que me chamam a atenção, as de figura humana, entrevejo que, em alguns casos é pela pose, pelos volumes e formas ou pelas cores do rosto ou então pela própria fisionomia ou expressão, gerando a partir do encontro com essa imagem também alguma conexão afetiva, além do simples interesse visual. Interesse visual e conexão afetiva são dois polos por onde percebo que o trabalho transita. Essas imagens com as quais me deparo procuro salvá-las em um banco de imagens próprio, que posteriormente utilizo no momento de pintar, resgatando-as como referências.

## **Da imagem para a pintura**

Nos casos em que o trabalho nasce do encontro com uma imagem, percebi duas formas de fazer. A primeira forma é começar a pintura retratando determinada fotografia, sem um projeto muito claro que ultrapasse esse primeiro objetivo: reproduzir a fotografia. Durante o processo de pintura me ocorrem caminhos possíveis: acrescentar planos de cor aqui, sobrepor com outra figura, acrescentar uma mancha aqui, algumas folhas ali com aspecto de colagem, por exemplo, ou uma simples pincelada de amarelo, justapondo-a a figura, como aconteceu na tela *Harold*.



Gabriel Porto Loew

*Harold, 2019*

*Acrílica sobre tela*

Processos parecidos aconteceram em: *Retrato laranja 1* e *Retrato laranja 2*. Nesses casos começo com uma fotografia de figura humana sem uma ideia inicial de composição visual final da tela, sendo essa figura como um primeiro elemento da *improvisação* que acontecerá depois e do jogo de várias mudanças de rumo que acontecem durante o processo. Na sequência surgem outros elementos pictóricos: manchas, veladuras, linhas, etc. Penso que a forma com que se desenvolve esse processo não parece tanto com uma árvore de natal sendo enfeitada, mas mais

como um acorde inicial de uma improvisação musical, que sugere uma gama de acordes possíveis, mais ou menos harmônicos a ele, para se relacionar com ele, em sua resposta, digamos assim.

O segundo caminho é também a partir de uma imagem específica, mas criando um pré-projeto inicial através de esboços. Penso o quadro transpondo-o para uma folha em branco. Algumas telas, independente do jeito de começar que comentei acima, surgem com um pré-projeto inicial.

### **Pré-projeto**

Esses projetos iniciais acontecem de maneiras diferentes também, em alguns momentos surge de tempos dedicados especialmente a fazer isso e a criá-lo a partir de uma folha em branco. Algum tempo razoável do tempo que passei no atelier foi imaginando essas possíveis telas diante de uma folha em branco.

Em outras vezes me ocorre uma composição visual mais ou menos intuída, certa forma pré-concebida do quadro que quero pintar, durante outras atividades e que registro com um esboço rápido para trabalhar melhor depois.

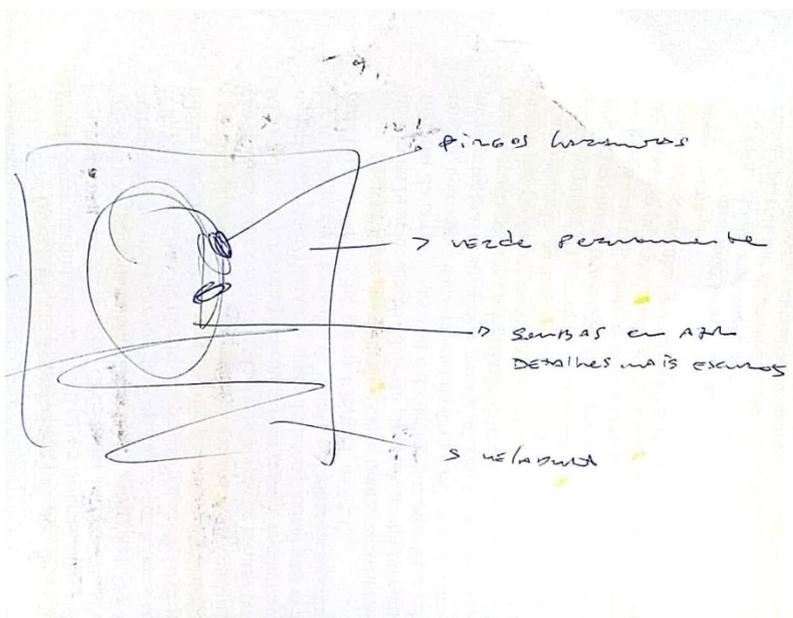


Figura 3

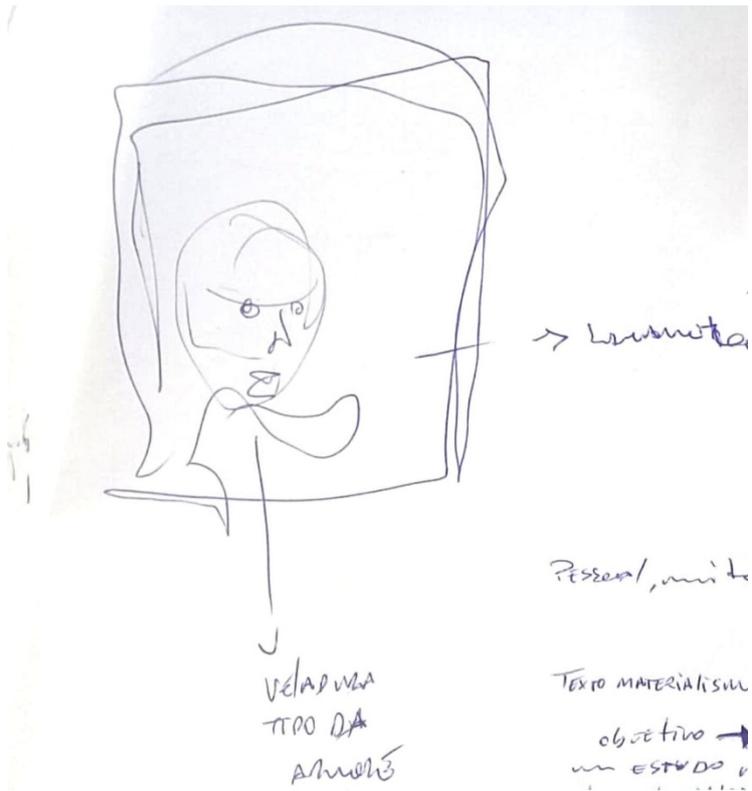


Figura 4



Figura 5

## Imaginando uma composição sem ter a imagem

Outra maneira de começar as pinturas é imaginando uma composição de figuras formas e cores sem ter uma referência fotográfica como ponto de partida. Esboço uma figura humana imaginada, com suas peculiaridades, que servirão para a tela: uma orelha aparecendo, um olhar para cima, etc. e então ou produzo uma foto assim com a ajuda de algum amigo ou busco no meu banco de imagens ou na internet alguma foto com mais ou menos essas características. Não acho exatamente, porém encontro imagens parecidas, o que sugere outros caminhos na hora de pintar, um pouco diferentes da composição imaginada e o trabalho segue nesse jogo entre liberdade e circunstâncias externas. Foi, por exemplo, o caso do trabalho *Clarice I*, que teve o pontapé inicial a partir de um esboço imaginado (figura 6).



Figura.6



Gabriel Porto Loew

*Clarice I, 2020*

*Acrílica sobre tela*

Existem telas ainda que começam sem esboço e sem imagem, foi o caso de *Sem título verde*. Essa tela teve início a partir de misturas de tinta na tela criando em primeiro lugar manchas abstratas, num segundo momento apliquei pinceladas rápidas de verde em diagonal no centro da tela, depois apliquei laranja muito aguado

sobre o verde, da forma que surgiu dessa mistura esbocei um rosto em perfil a partir de uma imagem salva.

Durante o processo fotografo essas telas muitas vezes, em primeiro lugar para vê-la na tela do celular e em menor escala, ali percebo elementos da composição que não percebia ao vivo e depois para poder ver ela em outros momentos do dia fora do atelier com o olhar não tensionado pela tarefa de realiza-la, talvez como se olhasse a pintura de outra pessoa. Muitas vezes é necessário guardar uma tela durante algumas semanas para voltar a olhar para ela depois e produzir esse efeito, dessa experiência geralmente encontro maneiras alternativas de continua-la.

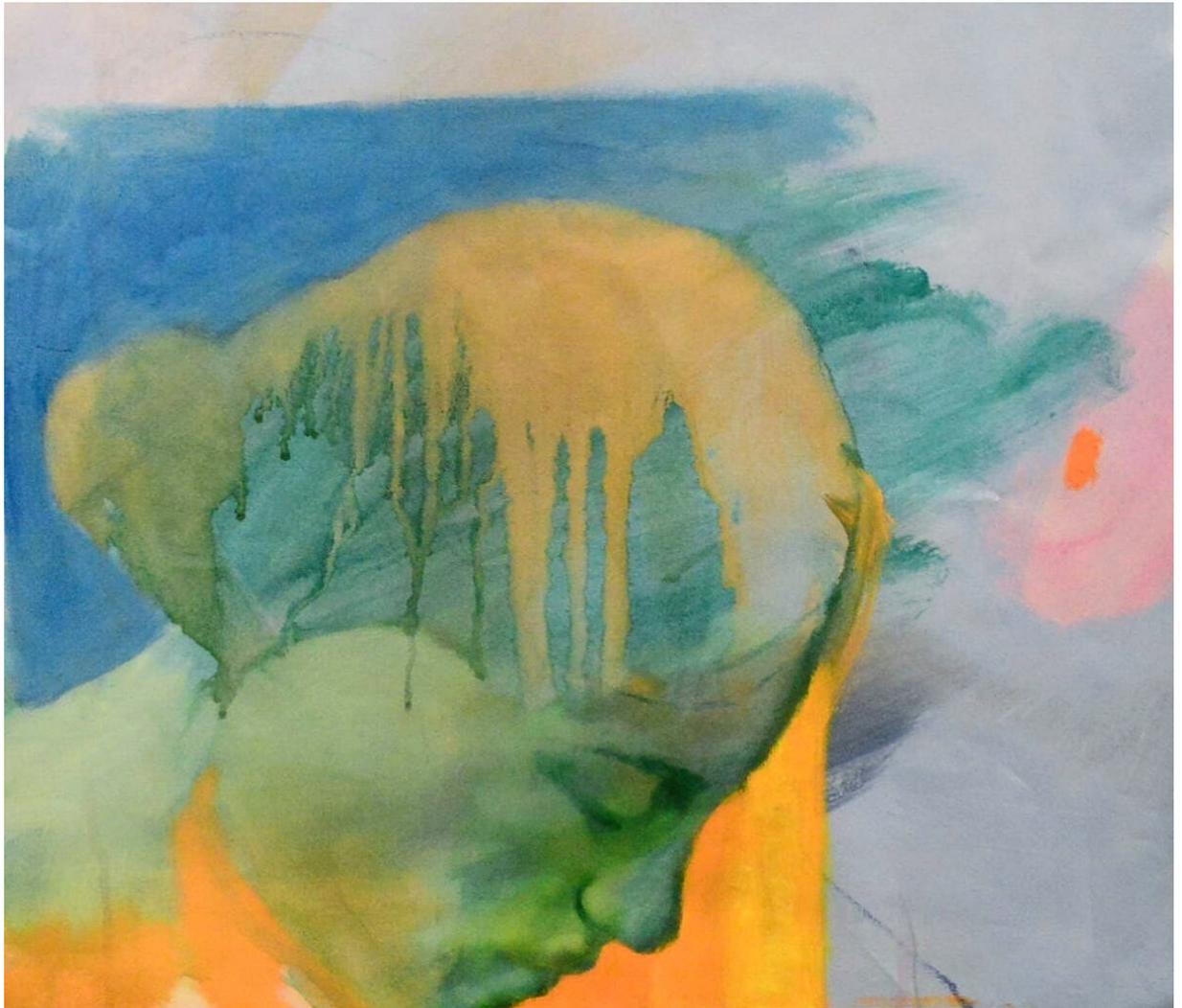
O processo de fotografar ajuda-me a ver um próximo passo possível na pintura. Simulo ainda pinturas com o editor de imagens do celular, muitas pinturas passaram por esse processo durante este ano. (figura 7 e 8)



Figura 7



Figura 8



Gabriel Porto Loew

*Sem título verde*, 2020

*Acrílica sobre tela*

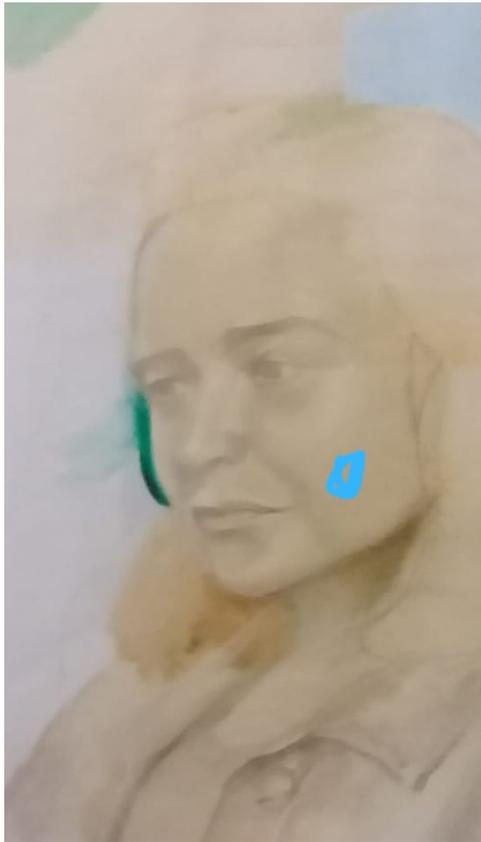


Figura 9

## O Acaso

Penso que uma das características que são mais próprias nas minhas pinturas, é que elas são concebidas enquanto são feitas, ainda nos casos que exista um projeto anterior. Sempre acontecem mudanças nesse projeto, tendo ele o seu papel em algum momento, mas sendo deixado de lado depois. Lógicas internas aparecem durante o processo, de modo que durante o fazer aparecem surpresas que ultrapassam a minha capacidade de tê-las projetado, os trabalhos sempre acabam em um ponto em que seria incapaz de imaginá-lo antes. Essas surpresas provêm do acaso, de imprevistos próprios do processo de execução da pintura, do *devir* dos materiais: escorridos de tinta, misturas indesejadas na paleta, manchas, pingos, etc, ou de erros na execução de uma ideia que induzem a pequenas ou grandes mudanças de rota do projeto mental que até então estava sendo seguido. Durante a pintura, essas mudanças de rota acontecem inúmeras vezes, e são elas que

constroem o trabalho.

O acaso e o imprevisto muitas vezes são buscados ativamente, ainda que sempre se imponham inevitavelmente. Alguns elementos desse tipo são: o uso do pincel com muita tinta, produzindo um esparramar de tinta imprevisível, a rapidez da execução que produz elementos não pensados como seu subproduto, o uso de tintas aguadas. Um exemplo, dessas mudanças de rota, é o que aconteceu no quadro *Clarice 2*, enquanto pintava inicialmente o fundo pensado, gostei da forma e cor das primeiras pinceladas que surgiram e do movimento delas, então me ocorreu de deixá-lo inacabado, assim, deixei como estava e acrescentei outras manchas depois, relacionando-se com essa do fundo. As mudanças do fundo provocaram um reajuste em tudo o que estava pensado para o resto da pintura, agora todo o resto relacionava-se e levava em conta essa primeira mancha e o projeto inicial foi quase completamente deixado de lado.

## REFERENCIAIS TEÓRICOS E ARTÍSTICOS

### **A Forma e o Conteúdo**

Para tratar desse assunto me apoiei no filósofo espanhol José Ortega y Gasset e em pesquisadores que revistaram a sua obra *A desumanização da arte*.

José Ortega y Gasset em seu livro propõe que uma das características centrais da arte Moderna é justamente o esvaziamento da experiência humana ou do tema e o enfoque da experiência do que é "propriamente artístico", pictórico ou experiência propriamente estética, nesse sentido a arte seria menos um reflexo das experiências humanas ou de algum acontecimento e mais algo próprio, uma "arte mais artística" (GASSET, 2001, p:25). Talvez poderíamos resumir assim: ela deixa simplesmente de representar algo para apresentar algo novo próprio da natureza artística, uma coisa única entre todas as outras e não só uma transposição de sentimentos ou experiência humanas. Deixa de ser um portal para algo e passa a ser de fato algo em si mesma. Gasset explica através da analogia da obra de arte com uma janela: ou nos detemos na obra em si, o vidro da janela, ou no tema, ou história representada, o jardim atrás da janela.

Para ver um objeto, precisamos acomodar de certo modo o nosso aparelho ocular. Se a nossa acomodação visual é inadequada, não veremos o objeto ou o veremos mal. Imagine o leitor que estamos olhando um jardim através do vidro de uma janela. Nossos olhos se acomodarão de maneira que o raio da visão penetre o vidro, sem deter-se nele, e vá fixar-se nas flores e folhagens. Como a meta da visão é o jardim e até ele é lançado o raio visual, não veremos o vidro, nosso olhar passará através dele, sem percebê-lo. Quanto mais puro seja o vidro, menos o veremos. Porém logo, fazendo um esforço, podemos prescindir do jardim e, retraindo o raio ocular, detê-lo no vidro. Então o jardim desaparece aos nossos olhos e dele só vemos uma massa de cores confusas que parece grudada no vidro. (Ortega y Gasset, 2001, p.27).

Apesar de esse assunto ser amplamente discutido, a preocupação com aspectos essencialmente estéticos ou pictóricos enquanto tais, da forma enquanto tal na

pintura parece ser um dos principais elos em comum entre vários pintores modernos, porém não podemos tornar absoluta essa teoria. Neste sentido Manet é visto como um dos principais artistas em que surge esse primeiro germe do Modernismo, especialmente na sua obra, *A Execução de Maximiliano*.

*A Execução de Maximiliano*, pintado por ele em 1868, dialoga indiretamente com o quadro *Três de Maio de 1808* (1814) de Francisco Goya, pintado 54 anos antes e que serviu de inspiração para Manet. Analisar alguns contrastes entre os dois acho que vai ajudar a chegar ao ponto que pretendo.



Francisco de Goya (1746 — 1828)

*Três de Maio de 1808*, 1814

Óleo sobre tela

266 x 345 cm



Édouard Manet (1832 — 1883)

*A Execução de Maximiliano*, 1868

Óleo sobre tela

252 x 305 cm

Goya através do tratamento do tema confere a ele certa relevância, sublinha-o ao expectador. Expressões de um realismo muito cru, talvez expressões exageradas ou caricaturadas, mas que nos aproximam da realidade da execução, sangue misturado ao lodo, pessoas mortas, expressões corporais e faciais de pavor, assim como a paleta marrom e sombria conferem uma grande ênfase ao assunto e no acontecimento histórico retratado. Poderíamos resumir da seguinte maneira: Goya confere uma grandiloquência ao tema, grandiloquência que parece pretender gerar certa mobilização: *não posso ficar passivo* perante esse acontecimento. Parece

implícita nas escolhas de Goya o anseio por produzir uma reação no expectador, certa sensação ou talvez passar uma mensagem, talvez o reconhecimento da situação dos espanhóis ou o horror da invasão napoleônica. Em Goya a forma parece estar a serviço do tema. A obra parece ter seu principal interesse na experiência humana vivida.

Em Manet, apesar de o tema ter a sua relevância por si só, não vemos essa grandiloquência. Sentimentos corriqueiros parecem perpassar aos personagens, por exemplo, o soldado mais à direita está calmamente ou indiferentemente destravando a arma, ou nos espectadores que contemplam a cena, o fazem com certa indiferença, como se contemplassem algo que simplesmente captou a sua curiosidade. Nesse sentido Manet parece trazer a tona também certa indiferença em relação à tradição da pintura histórica (enquanto gênero), essa tinha sua principal característica exatamente na grandiloquência. Manet *esvazia* o tema e parece colocar em relevo não o acontecimento histórico, o assunto escolhido, mas a própria pintura. Traz uma ênfase no tratamento da pintura. O apelo ao interesse se desloca do tema que está sendo tratado para o interesse de aspectos formais da própria execução da pintura. Parece sublinhar o valor da pintura enquanto tal e não somente como veículo de uma mensagem. Nesse sentido, parece acontecer a inversão de Goya: o tema serve a forma.

Penso que no meu trabalho, o tema também está a serviço da forma, não importando tanto *o que* pinto mas *como* pinto. O assunto ou tema seria mais um elemento que teria sua importância na composição visual da tela. O interesse se desloca para a superfície da tela e não para o mundo atrás dela, como comenta Gasset.

Acho que o termo "desumanização" em Gasset é um termo didático e não é um termo absoluto porque mesmo nesses trabalhos mais "artísticos" segundo a expressão que Gasset usa, nessas composições mais focadas no que é propriamente pictórico ou especificamente artístico também pode ter algo humano. O simples ritmo, uma forma do lado da outra, podem ser reflexos de coisas muito humanas e dialogar de alguma maneira com elas, ainda que não estejam representando experiências humanas propriamente ditas. Por exemplo: em uma pessoa existe muito de ritmo, se pensarmos uma obra puramente rítmica (na

música), certamente não narraria uma experiência ou um sentimento de uma maneira tão literal, mas de alguma maneira dialogaria com algo humano e muito natural a todos, que é o ritmo: nossa vida é pautada pelo ritmo, desde os batimentos do coração, a respiração, dormir e acordar, falar e silenciar, respirar. Então quero dizer, de alguma maneira essas composições de "arte mais artística" também tocariam, ainda que tangencialmente, algo humano.

No final do seu livro, ele deixa uma pergunta entre aberta, ainda que tenha falado em algum momento que não seria possível fazer os dois movimentos: de focar na "arte artística" e na representação, não teria como olhar para o vidro e olhar para o jardim atrás, ou se olharia para o vidro ou para o jardim, penso também que não quis dizer de uma maneira absoluta, talvez esse possa ser um ponto de divergência, não sei, mas o final do seu livro nos induz a pensar: 'não sabemos o que vai acontecer daqui em diante' -ele escreveu esse livro durante a década de 20- 'e o que pode surgir disso mas talvez haja um caminho em que esses elementos não sejam autoexcludentes, uma maneira de utilizar essa nova concepção da arte que não sabemos'. Quando li isso pensei primeiramente nesses artistas contemporâneos que trago como referencial artístico: Winston Chmielinski, Lou Ros e Edwige Fouvry. Parece-me que eles fazem algo disso, assim como a arte deles tem elementos "propriamente artísticos" entendendo segundo o termo de Gasset, que não estão tão preocupados em simplesmente narrar uma cena, um sentimento ou representar algo, o interesse deles na arte não é só algo fora dela que eles pretendem transmitir mas além disso a própria experiência criada com o trabalho, a arte deles não pretende ser uma metáfora para outra coisa, são coisas que acontecem na superfície da tela, digamos assim. Ao mesmo tempo utilizam muitos elementos com carga sentimental que poderíamos dizer que são propriamente humanas. Edwige Fouvry, por exemplo, tem uma inclinação visivelmente expressionista e Lou Ros narra cenas cotidianas, mas é algo que acontece na superfície da tela, como um elemento a mais na composição formal ou visual da tela. Acontece na superfície, não tem a pretensão de representação de um acontecimento, de uma história, um sentimento somente, é um elemento compositivo, mais do que representar eles apresentam algo, porém que carrega consigo envolvido a representação.

Penso que talvez ele coloque de forma dicotômica, 'ou isso ou aquilo' 'duas maneiras de pensar a arte' para ser, de fato, didático e conseguir transmitir o

conteúdo das suas reflexões. Eu mesmo não acredito nessa dicotomia e penso que sempre existam essas duas maneiras de ver uma obra de arte: como extração/transposição/representação/expressão de uma experiência humana que acontece em outro lugar que não no trabalho de arte e a inauguração de uma nova experiência com o trabalho de arte, que acontece só porque ele existe. Penso mesmo que na fotografia, as escolhas do fotografo, desde o *clique* ao enquadramento, apesar de retratarem uma experiência, inevitavelmente da vida, inauguram também uma nova experiência com a sua fotografia. Longe de querer esgotar esse assunto, e querer fazer um juízo de valor a partir das ideias de Gasset, trouxe esse referencial porque ele me ajudou a entender algo que vinha me interessando como artista: o fato de que algumas obras de arte me cativavam muito com um tema muito simples, como as botas do Van Gogh ou a música feita para um Jeep de Toninho Horta. Em sintonia ainda com esse assunto, parece ser o comentário de Argan sobre Van Gogh: “Não representa, é” (ARGAN, 1993, p.125).

Lucia Dantas entende que toda representação é sempre uma apresentação, tem algo de novo, apresentado ali (Dantas, 2013). Entendendo novo não como algo que não tenha nenhum referente anterior, mas como algo que antes não existia e agora existe, quer seja a percepção do artista, quer sejam questões formais, nos colocam em contato com uma nova experiência, não só a reprodução de uma experiência vivida ou imaginada, mas algo próprio da produção pictórica, uma nova coisa e propriamente do campo artístico, não é que se está só transpondo uma experiência para ser narrada pela arte mas algo próprio da arte, como, ainda pensando em exemplos, no caso da poesia, não somente quando se tem uma história contada mas a própria harmonia entre as palavras, a rima, sons, ritmo, coisas próprias daquele fazer artístico, não é a representação de algo que acontece em outro lugar somente, acontece ali, no próprio objeto artístico.

Observando dessa ótica, podemos pensar que o conteúdo, o assunto ou o tema é a própria forma e a forma carrega também em si um conteúdo (como mencionei na 'Introdução' o exemplo da Música Popular Brasileira). É o que comenta G. Argan sobre Kandinsky: “Kandinsky explica que toda a forma tem um conteúdo intrínseco próprio” (ARGAN, 1993. p. 318.)

No meu trabalho, a intuição de que a forma é o conteúdo, pode sugerir uma seguinte

analogia para o que pretendo: escrever uma literatura visual não literal, ainda que eu não queira escrever nada. A consideração de Sertillanges de que o peso e o significado das palavras estão no silêncio por detrás delas, no que não se diz (SERTILLANGES, 2010), remete a essa união da forma e do conteúdo. Para ilustrar ainda mais a ideia, transponho um trecho de uma fala de um amigo que morou muito tempo no Japão: com suas palavras, ele diz que lá se valoriza a linguagem não verbal, o que não se diz em última instância e exemplificava: "existem muitas maneiras de dizer um bom dia, existem bom dias que ferem e bom dias que curam" ou seja, existe um conteúdo transmitido nas entrelinhas. É essa linguagem não verbal, subjetiva que mais ou menos consciente, quero que tenha um papel importante no meu trabalho. Cada elemento visual carrega em si um poder de produzir significado, e não é simples invólucro vazio. Relaciono essa ideia com um trecho da tese *Um novo olhar sobre o visível* de Ana de Jesus Leitão de Barros Mantero, também falando de Kandinsky.

Kandinsky apercebeu-se do poder da cor, da vida que ela encerra em si mesma, através do vestuário dos zirinianos: para trabalhar nos campos, eles vestiam-se de cinzento dos pés à cabeça, em dias de festa, usavam trajes de cores garridas. Pareciam autênticas pinturas vivas com duas pernas. A diferença era abissal, a cor tinha o poder, só por si, de modificar as aparências. A realidade visual. O ambiente estético. Uns anos mais tarde, observou, em *Do Espiritual na Arte*: "Cada forma é tão instável como uma nuvem de fumo. A mais imperceptível alteração de uma das suas partes transforma-lhe a essência". (MANTERO, 2012, p: 35-36).

Partindo dessa reflexão, conecto aos meus referenciais artísticos contemporâneos. Trago os artistas Winston Chmielinski, Lou Ros e Edwige Fouvry, dos quais comentarei mais detidamente Chmielinski e Lou Ros. Vejo a relação forma e conteúdo, desenvolvida acima em relação ao meu trabalho em grande sintonia com esses artistas. Tanto Winston, quanto Edwige e Lou Ros se utilizam da representação figurativa como um elemento a mais para a composição das suas pinturas e fazem um trabalho que acontece na sua superfície da tela e não somente atrás dela.

Introduzo ainda esses artistas a partir das considerações de Tadzio Koelb sobre

Edwige Fouvry. Penso que essas palavras poderiam ser aplicadas aos outros artistas e também ao meu trabalho.

Koelb fala que Edwige passou por um processo de simplificação em um sentido importante, ao longo dos anos. Ela "gradualmente despojou de seu trabalho qualquer afeto que enfatize o conceito sobre o encontro pessoal do espectador com a obra." (Koelb, tradução nossa). Em outras palavras, ela busca a "autossuficiência da poesia" ou "imediatividade da música" (Koelb). Deixando o trabalho cada vez mais desvinculado de narrativas, mais ou menos complexas e enfatizando assim o 'fato estético' e sua indefinibilidade. Quanto ao fato estético, escreveu Jorge Luís Borges:

"A música, os estados de felicidade, a mitologia, as cores trabalhadas pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares querem nos dizer algo, ou disseram algo que não deveríamos ter perdido, ou então para dizer algo, esta iminência de revelação, que não se produz, é, talvez, o fato estético. Foi isso o que sempre ensinei, limitando-me ao fato estético, que não pode ser coisa de definição. O fato estético é algo tão evidente, imediato e indefinível quanto o amor, o gosto da fruta, a água." (BORGES apud WANNER, 2010, p.35).

As pinturas de Edwige, além disso, embora estejam embebidas de uma consciência visual do mundo físico ultrapassam este patamar, penetrando apesar de tratar de temas externos a si, na sua subjetividade e 'visão de mundo'. São sínteses complexas produzidas por sua imaginação "ao costurar lembranças da infância, fotos antigas e novas, o mundo em movimento visto das janelas dos trens, fotos colhidas da televisão e outras mídias, Fouvry busca uma "verdade emocional" "(Koelb, tradução nossa). É um entrelaçamento no qual o lembrado, o imaginado, observado e o reproduzido desempenham cada um o seu papel, transcendendo a simples representação mimética para o abraço incerto de sentidos e conexões intuitivas (Koelb). Porém também sem prescindir da representação mimética, e com ela de elementos da tradição histórica da pintura, atualizando-os de alguma maneira. O mesmo processo ocorre nos trabalhos dos artistas que relacionei, eles acontecem no espaço incerto entre o objetivo e subjetivo, abstrato e figurativo. Em que a

representação mimética, a liberdade da criação, o lembrado, o percebido e o expressado desempenham cada um o seu papel.

Comentarei agora brevemente algumas semelhanças mais evidentes deles com o presente trabalho.

As semelhanças mais claras são: a ênfase no uso de cor como elemento visual importante dentro da tela, o 'transitar' entre abstração e figuração, a ênfase da gestualidade, a representação mimética, o acaso (ou ímpeto de improvisado) e o papel do devir do material.

Lou Ros parece conferir certa relevância ao uso das cores. Tentando mapear um pouco, e não completamente o uso da cor nos seus trabalhos, percebo que em alguns quadros ela aparece como um exagero da cor local presente ou uma simples variação da cor local, mas ainda pertencendo a um grupo parecido de cores, em outros casos a cor aparece como uma veladura em evidência sobre a figura ou como em manchas coloridas maiores ou menores, e ainda como planos de fundo de uma cor única. De qualquer maneira a cor em Lou Ros parece ter papel importante ainda que coadjuvante, sendo subproduto da figura ou relacionando-se, em segundo plano com ela. Em Winston Chmielinski a paleta é por vezes mais vibrante, as mudanças tonais mais marcadas. A cor parece ter um papel de maior relevo, parece ser mais autônoma, sendo um elemento compositivo quase tão importante quanto a figura. Na tela *my deep end friend / pools by the dam* por exemplo, vemos como a pintura explora as várias manchas de cores fortes e variações tonais de cores quentes e de cores frias criando um jogo de tensão entre as quentes e as frias e relaxamento, entre as várias variações tonais presentes dentro do grupo das cores frias e dentro do grupo das cores quentes. Penso em relação à cor que o meu trabalho está no meio do caminho entre Lou Ros e Winston Chmielinski, pois assim como existe sintonia com as cores vibrantes e com os contrastes do Winston Chmielinski penso que a cor não tem um papel tão importante como tem no seu trabalho. O uso de veladuras e manchas sobrepostas no meu trabalho tem no trabalho de Lou Ros a sua referência.

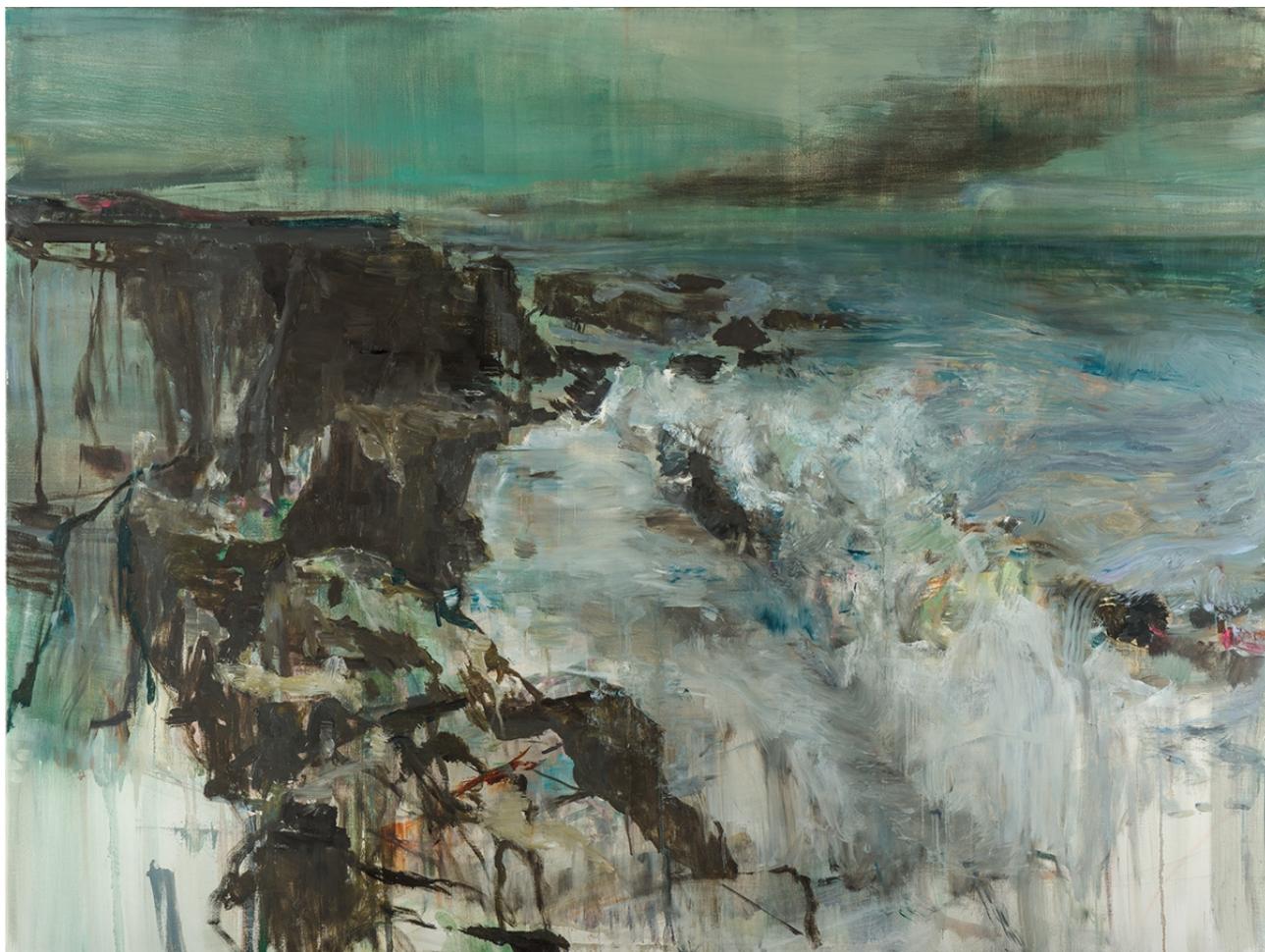
A gestualidade, em ambos também é um traço marcado. Percebemos nitidamente com mais frequência em Winston Chmielinski e em alguns trabalhos de Lou Ros o caminho percorrido do pincel ou lápis, e mesmo a velocidade e intensidade que foi

feita a pincelada ou o traço. Em Winston Chmielinski a gestualidade remete a formas naturais, muitas vezes está associado a figuras de plantas ou água, é um traço que penso que poderia chamar: fluído. Lou Ros é um traço dinâmico, rápido, muitas vezes sobreposto. Essa maneira de pintar de ambos parece remeter a uma interioridade subjetiva maior do artista e por isso penso que poderia dizer que está associado ao expressionismo.

Ambos também se utilizam da reprodução da figura humana e elementos abstratos. Em Lou Ros os elementos abstratos aparecem em segundo plano na maioria das vezes como um subproduto da figura. Parece acontecer um processo de desconstrução da figura, sendo, portanto, a abstração ainda conectada com a figura. Em Winston Chmielinski também, ainda que pareça em alguns casos em um estado mais avançado, mas em alguns trabalhos elas aparecem também como elementos autônomos a mais para a composição da tela.

O papel do acaso e do devir dos materiais nos trabalhos dos dois se relacionam com o meu. Em Lou Ros por vezes vemos pinceladas que induzem a pensar que foram feitas com ímpeto e que deixam o seu rastro, por vezes escorridos de tintas ou a marca dos pinceis, pingos de tinta, etc. Vemos também 'erros' assimilados, geralmente as pinceladas e linhas parecem ser feitas de uma só vez sem muito calculo anterior e são deixadas do jeito que saem, porém quando é feita uma correção percebemos essa sua correção e essa passa a ser parte integrante do trabalho. Em alguns trabalhos assumo também esses erros e correções que se tornam visíveis como uma parte integrante a mais, na composição final.

Edwige Fouvry



Edwige Fouvry

*Côte sauvage*

120 x 160 cm

Óleo sobre tela



Edwige Fouvry

*Les Limbes*, 2010

Óleo sobre tela

47 x 39 cm



Edwige Fouvry

*Iceberg dérivant,*

150 x 150 cm

Óleo sobre tela

**Winston Chmielinski**

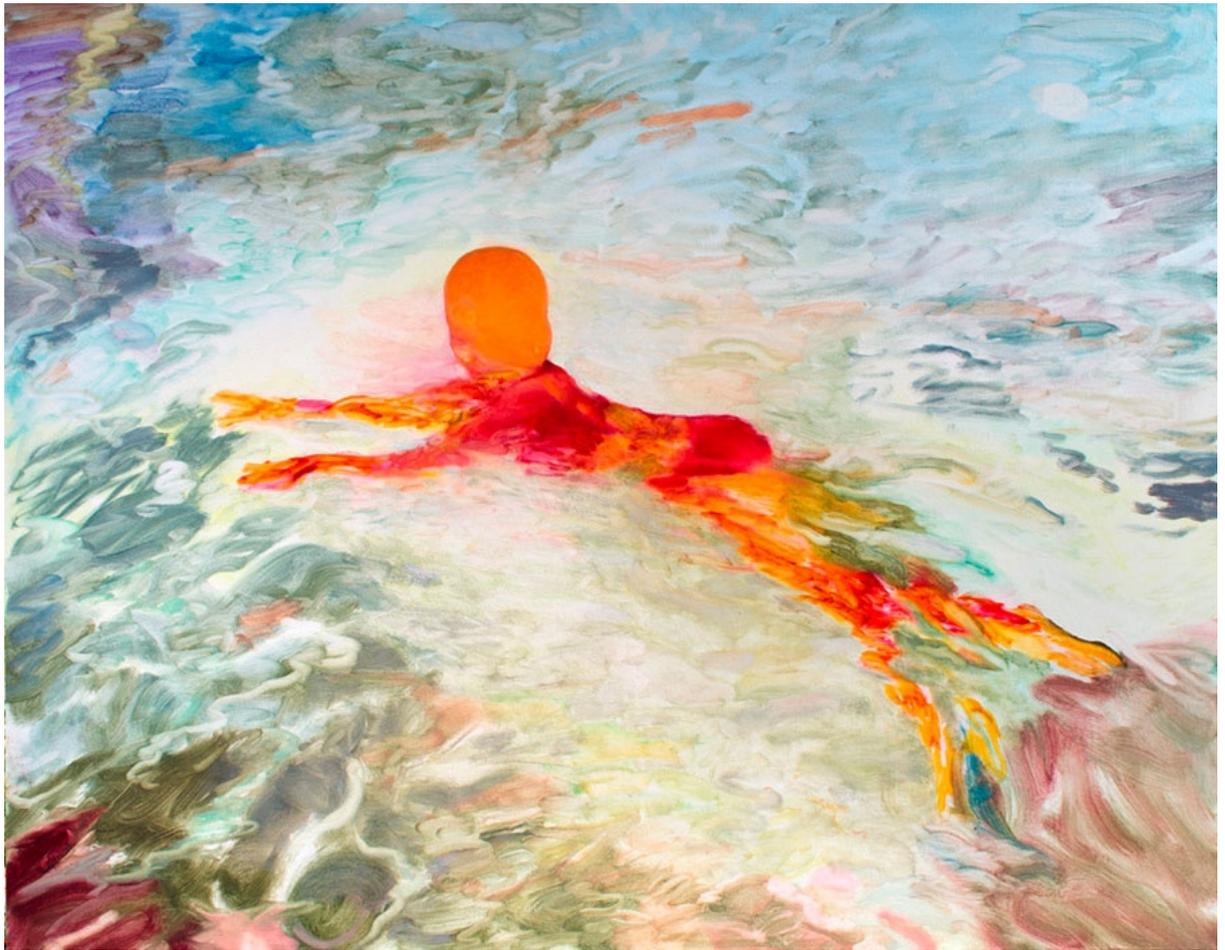


Winston Chmielinski

*MY DEEP END FRIEND / POOLS BY THE DAM*

30 x 24 cm

Óleo sobre tela



Winston Chmielinski

*Pause*, 2013

122 x 152 cm

Óleo sobre tela



---

4 Imagem sem ficha técnica



---

5 Imagem sem ficha técnica

Lou Ros



Lou Ros

*RT2*, 2011

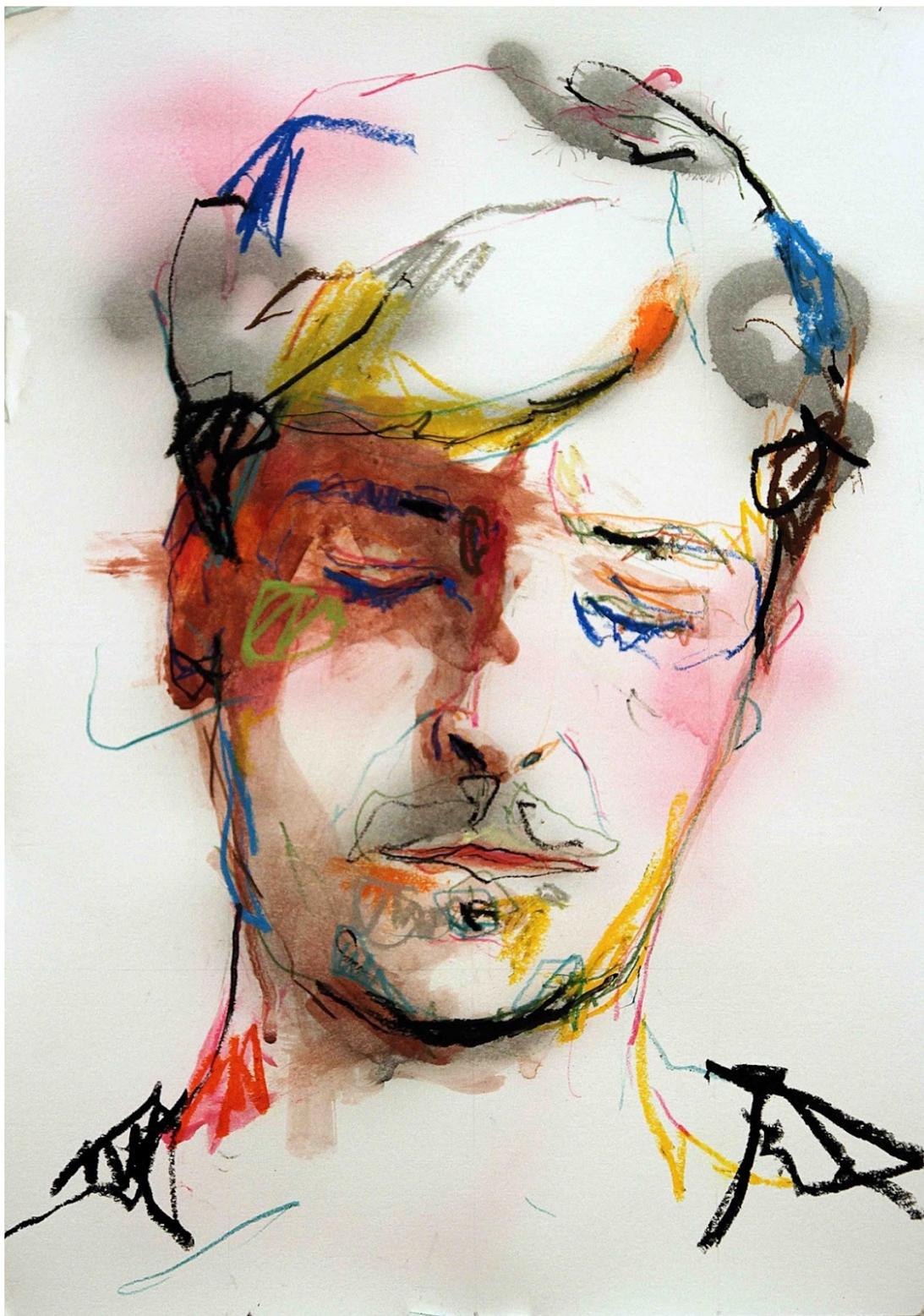
50 x 65 cm

Técnica mista sobre papel



---

6 Imagem sem ficha técnica



Lou Ros

*Autoportrait n°12, 2012.*

29 x 42 cm

Técnica mista

## NOSTALGIA (SEHNSUCHT)

Outro elemento em comum, mais subjetivo talvez, em muitos dos trabalhos apresentados nesta pesquisa é um certo sentimento que poderíamos associar à melancolia ou nostalgia. Esse sentimento perpassa muitos personagens: olhos baixos ou fechados, certa quietude, um isolamento da figura, ou mesmo a composições de cores. Associo esse sentimento a palavra alemã "Sehnsucht". O Artista contemporâneo espanhol Miguel Gomes Losada escreveu:

" Sehnsucht é uma palavra alemã típica da cultura romântica e não teria uma tradução exata para o espanhol. Isso indica um desejo por algo intangível. Pode lembrar o conceito de nostalgia, mas enquanto a nostalgia é um desejo de reapropriar o passado, muitas vezes ligado a objetos precisos, o termo Sehnsucht indica a busca por algo indefinido no futuro. C. S. Lewis descreve Sehnsucht como "desejo incontrolável" no coração do homem por "esse algo inominável" (LOSADA, 2021, tradução nossa).

O artista ainda explica que o termo poderia ser traduzido como o "desejo de desejar". Derivado das palavras *Sehnen* que viria a ser um desejo ardente e de *Sucht* que significa vício ou busca. *Sehnsucht* e que seria literalmente, portanto, "dependência do desejo" ou "anseio constante". (LOSADA, 2021)

Pode ser entendido também, como anseio por uma certa alegria profunda e intensa, que tem algo de familiar. Fico contente quando me dizem que meu trabalho evoca um 'algo' familiar.

É também por vezes sentido como a saudade de um lugar ou uma pátria, porém, que não corresponde a nenhuma experiência anterior. Esse sentimento também carrega em si algo de descontentamento ou tristeza, ou certo "cansaço do mundo". (WIKIPÉDIA, 2021)

Na página *Sehnsucht* no Wikipédia consultada no dia 09 de abril de 2021 diz:

"Às vezes, é sentida como uma saudade de um país distante, mas não de uma terra ou terreno em particular que podemos identificar. Além disso, há algo na experiência que sugere que este país distante

é muito familiar e indicativo do que poderiam chamar de "casa". (...) Em outros momentos, pode parecer como uma saudade de um alguém ou até mesmo uma coisa. Mas a maioria das pessoas que experimentam não são conscientes de que ou quem desejou” (WIKIPÉDIA, 2021).

C. S Lewis, autor de livros famosos como, no campo da filosofia, *O Problema do Mal* e da literatura, *As Crônicas de Narnia*, define como “esse algo inominável” (LEWIS, 1958, p. 9, tradução nossa) “é o desejo insatisfeito que é mais desejável do que qualquer outra satisfação.” (LEWIS, 1955, pp. 15, tradução nossa) E que é compatível com a alegria, porém com a peculiaridade de que ao ser experimentado o sujeito o deseja de novo, ao contrário de algumas espécies de prazer ou felicidade, que quando satisfeito o desejo cessa. (LEWIS, 1955, pp. 15-16, tradução nossa). E o conecta de alguma maneira com a esperança, pois nos coloca no movimento da busca, e conseqüente expectativa de encontrar, pois:

“As criaturas não nascem com desejos, a menos que exista satisfação por esses desejos. Um bebê sente fome: bem, existe algo como comida. Um patinho quer nadar: bem, existe água. Os homens sentem desejo sexual, bem existe algo como o sexo.” (LEWIS, 1958, p. 106, tradução nossa).

De alguma maneira, ao experimentar esse anseio, insinua-se para nós a possibilidade de buscá-lo, saciá-lo. Portanto, não o entendo como algo negativo.

Em 1980, foi lançada para o espaço a Voyager I, dentro dela existia um anexo com diversas informações que nos descrevem enquanto humanos, desde o som da batida do coração de uma criança, o código genético à música.

A pesquisadora Annie Duryan responsável por essa parte do projeto, comenta em uma entrevista:

“A primeira coisa que me peguei pensando foi em uma peça de Beethoven do Opus 130... quando ouvi essa música pela primeira vez, pensei, Beethoven, como poderei retribuir? O que posso fazer por você que seja compatível com o que você acabou de me dar? E então, quando meu colega disse: 'Esta mensagem vai durar um bilhão de anos', pensei nesta grande, bela e triste peça musical, na

qual Beethoven havia escrito na margem a palavra 'sehnsucht', que é Alemão para 'saudade'." Para Annie Duryan, e talvez para Beethoven, "anseio" - o desejo de encontrar algo além do que vemos e tocamos - comunicou algo essencial sobre a humanidade. O Opus 130 estava dizendo, "isso é quem somos, somos criaturas que anseiam". (PITCHFORK, 2017, tradução nossa).

No meu trabalho não é algo conscientemente buscado, porém percebo posteriormente que se presentifica nas minhas linhas de interesse, nas imagens que escolho para pintar e está também nas minhas referências artísticas, sendo talvez um dos principais elos de ligação com os outros artistas que apresentei neste trabalho.

## BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANDERSON, Stacey. MEET ANN DRUYAN, THE WOMAN WHO SENT CHUCK BERRY AND BEETHOVEN INTO SPACE. **PITCHFORK**. 17 Fev. 2017. Disponível em: <<https://pitchfork.com/thepitch/1445-meet-ann-druyan-the-woman-who-sent-chuck-berry-and-beethoven-into-space/>>. Acesso em: 9 abril 2021.

DANTAS, Lucia Ferraz Nogueira de Souza. **Reflexões sobre a arte contemporânea à luz da Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de São Bento, Programa de Pós-graduação stricto sensu em Filosofia. São Paulo, p. 153. 2013.

LEWIS C. S. **Mere Christianity** (Nova York: The Macmillan Company, 1958), p. 106

LEWIS C. S. **Surprised by Joy: The Shape of My Early Life**, A Harcourt Brace Modern Classic (Nova York: Harcourt, Inc., 1955), pp. 15-16

LEWIS, C. S. **The Pilgrim's Regress**: (Grand Rapids: Eerdmans, 1958), pp. 9-10.

LOSADA, Miguel Gómez. **Sehnsucht V**. 02 fev. 2021. Instagram: @miguelgomezlosada. Disponível em < [https://www.instagram.com/p/CKzd\\_UtDotl/](https://www.instagram.com/p/CKzd_UtDotl/)> Acesso em: 09 abril 2021.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. Cortez Editora: São Paulo, 2001.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Porto Alegre: L&PM, 2016.

SEHNSUCHT. **WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre**. Flórida: Wikimedia Foundation,

2021. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Sehnsucht&oldid=60195916>>. Acesso em: 9 abril 2021.

MANTERO, Ana de Jesus Leitão de Barros. **Um novo olhar sobre o visível: Wassily Kandinsky e Paul Klee**. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Filosofia. Lisboa, p.432. 2012

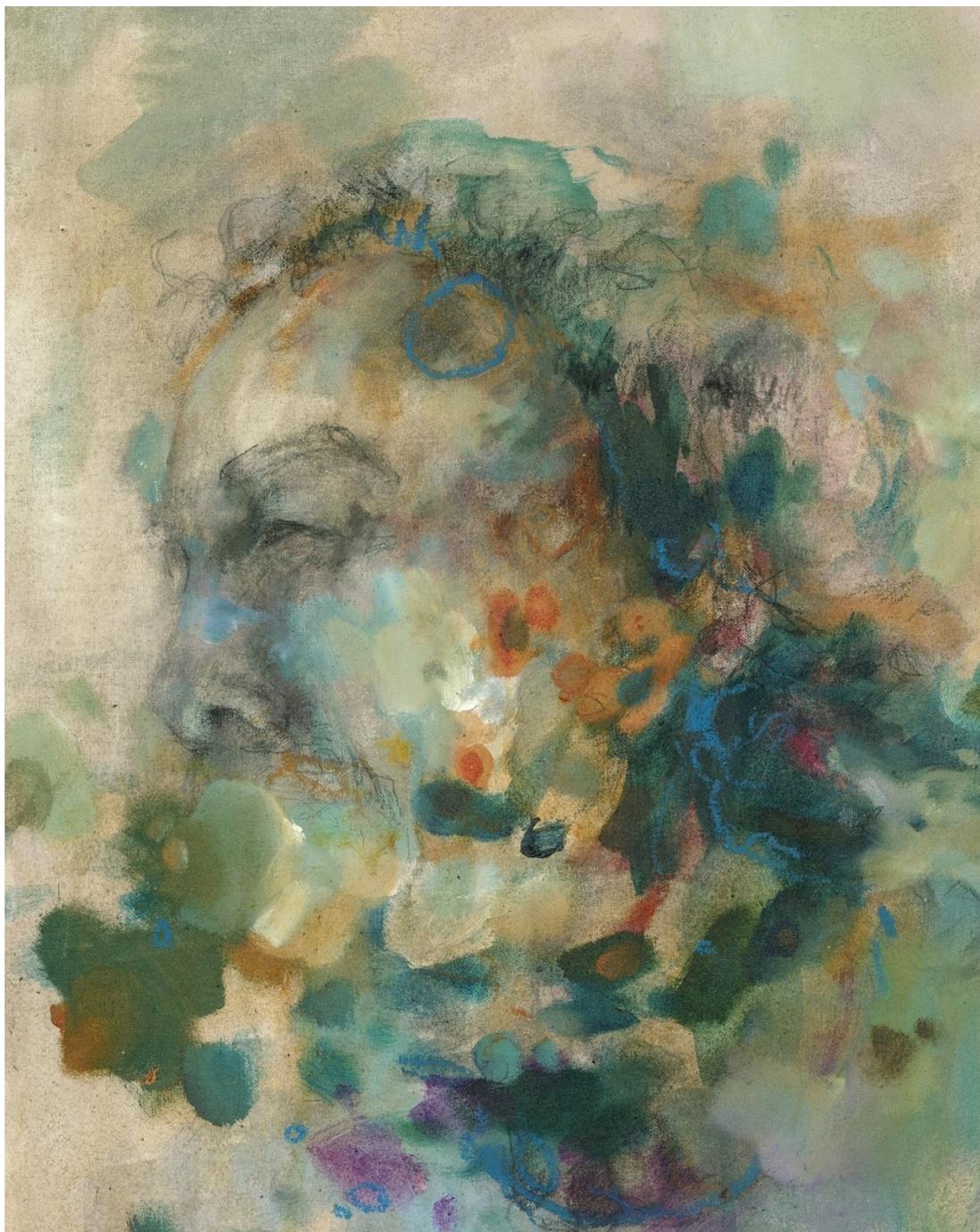
SERTILLANGES, Antonin – Gilbert. **A Vida Intelectual**. É realizações: São Paulo, 2010.

KOELB, Tazio. Statement.: **Edwige Fouvry**. [s.d]. Disponível em: <<https://edwigefouvry.com/statement>>. Acesso em: 26, Abril 2021.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. **Paisagens sígnicas**: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador: EDUFBA, 2010.

VAN GOGH, Vicent. **Cartas a Théo**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

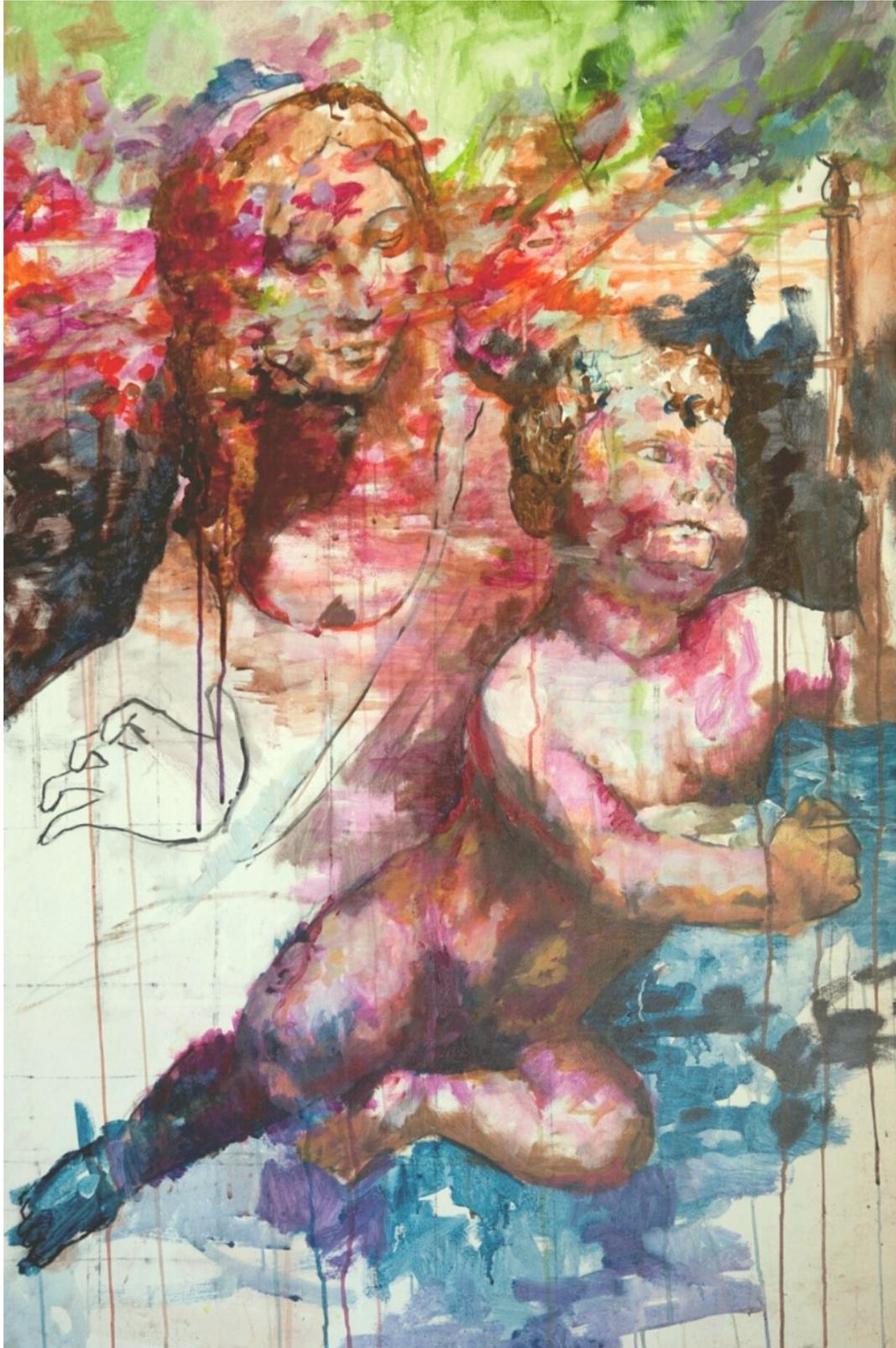
APÊNDICE – A – Trabalhos antigos (2013 – 2018)



Gabriel Porto Loew

*Sem título 1, 2015*

Acrílica sobre tela



Gabriel Porto Loew

*Sem título 2, 2014*

Acrílica sobre tela



Gabriel Porto Loew

*Sem título 3*, 2013

Acrílica sobre tela



Gabriel Porto Loew

*Sem título 5*, 2013

Acrílica sobre tela



Gabriel Porto Loew

*Sem título 4*, 2016

Acrílica sobre tela



Gabriel Porto Loew

*Sem título 6*, 2016

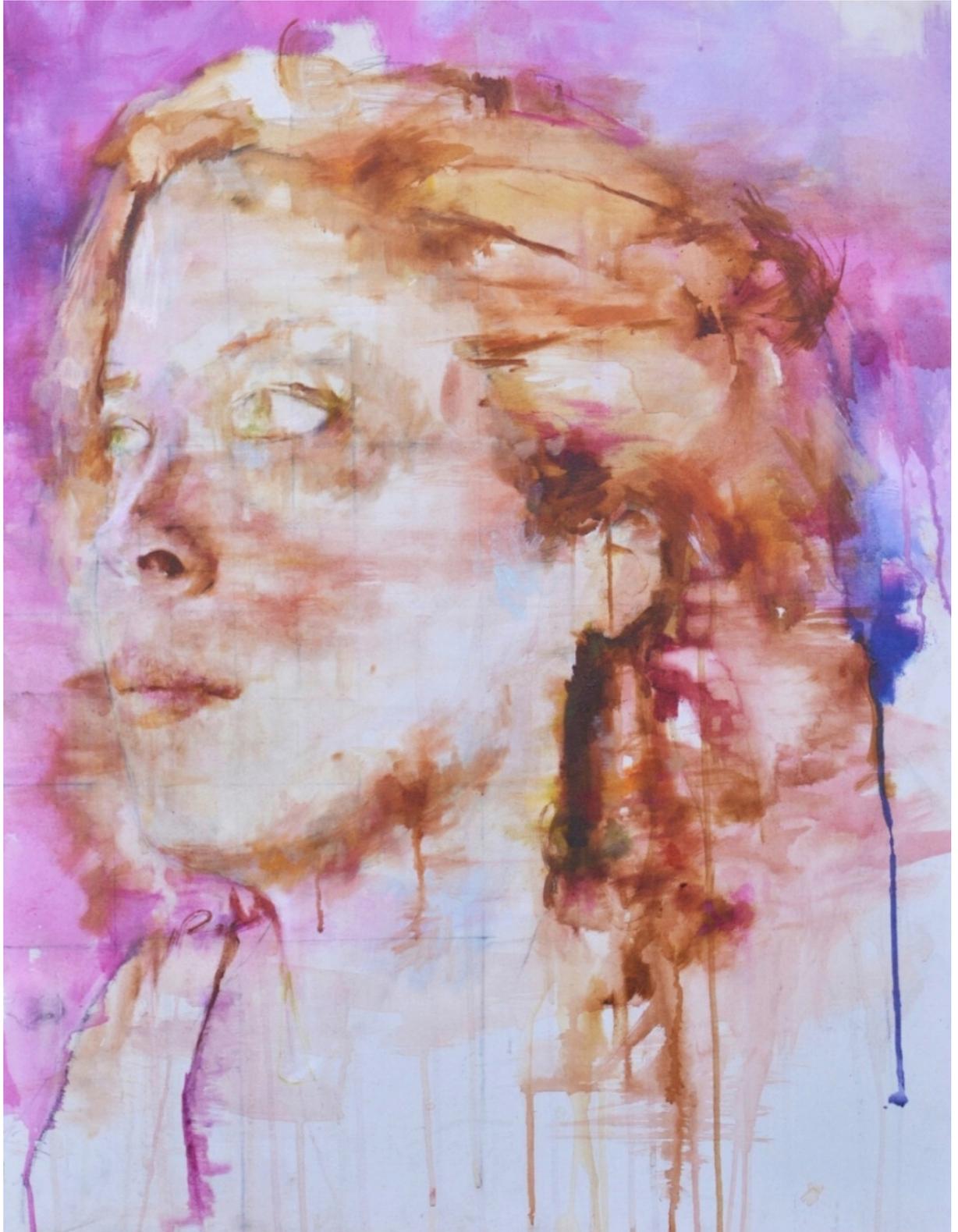
Acrílica sobre tela



Gabriel Porto Loew

*Sem título 7, 2017*

Acrílica sobre tela

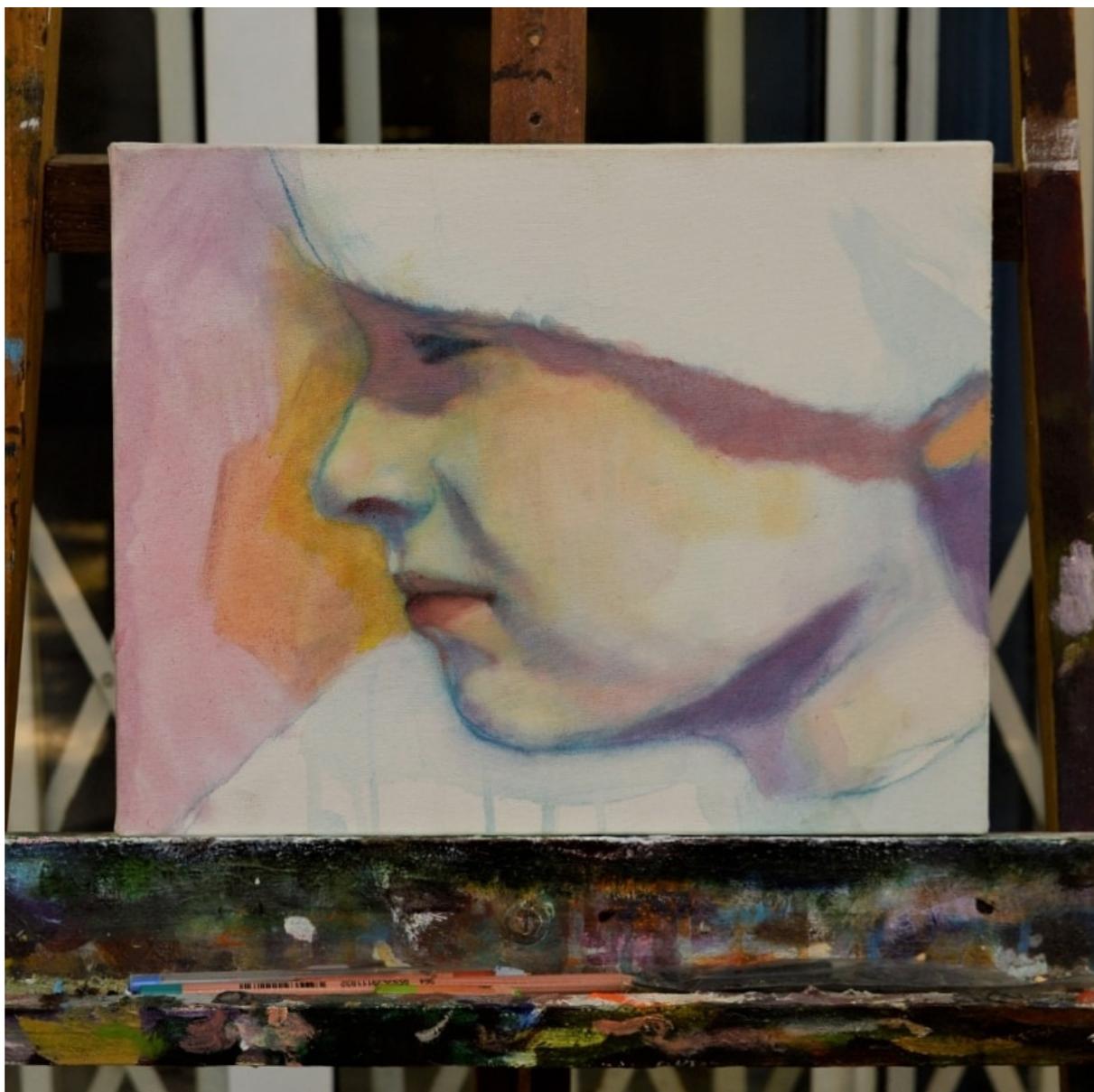


Gabriel Porto Loew

*Sem título 8, 2014*

Acrílica sobre tela

APÊNDICE – B – Trabalhos recentes (final de 2019 e 2020 e começo de 2021)



Gabriel Porto Loew

*Harold*, 2019

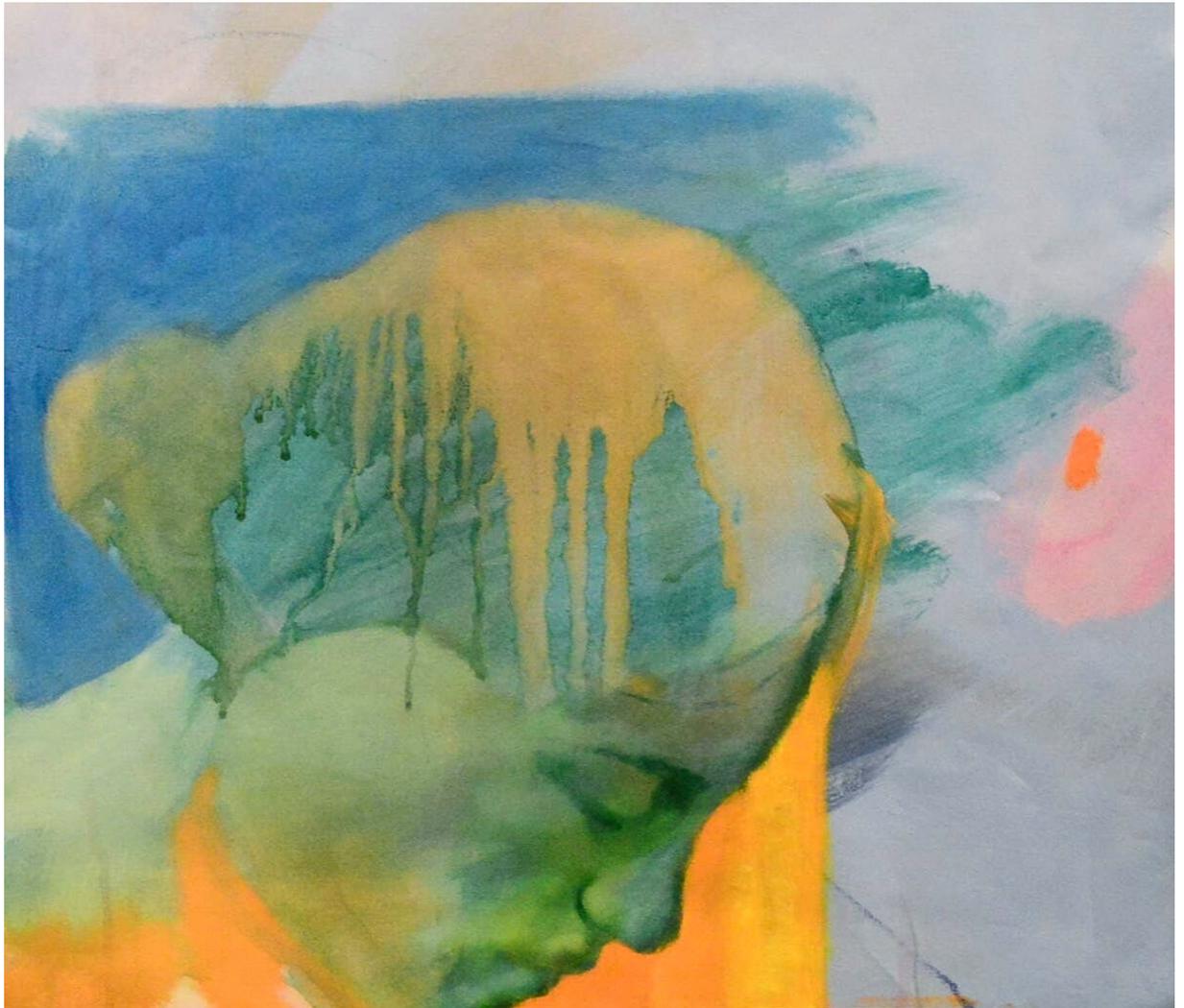
Acrílica sobre tela



Gabriel Porto Loew

*Clarice 1, 2020*

Acrílica sobre tela



Gabriel Porto Loew

*Sem título verde*, 2020

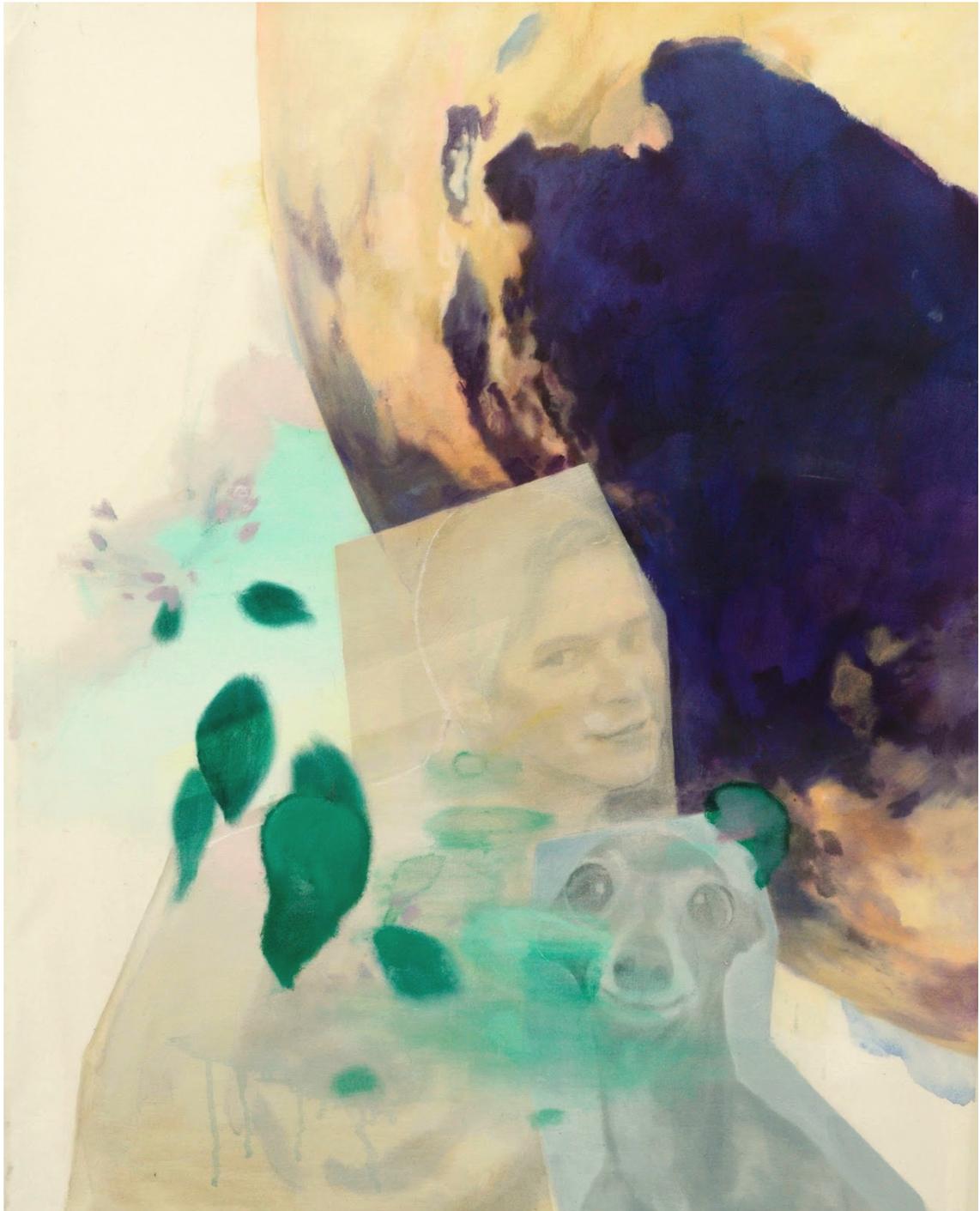
Acrílica sobre tela



Gabriel Porto Loew

*Sissi*, 2021

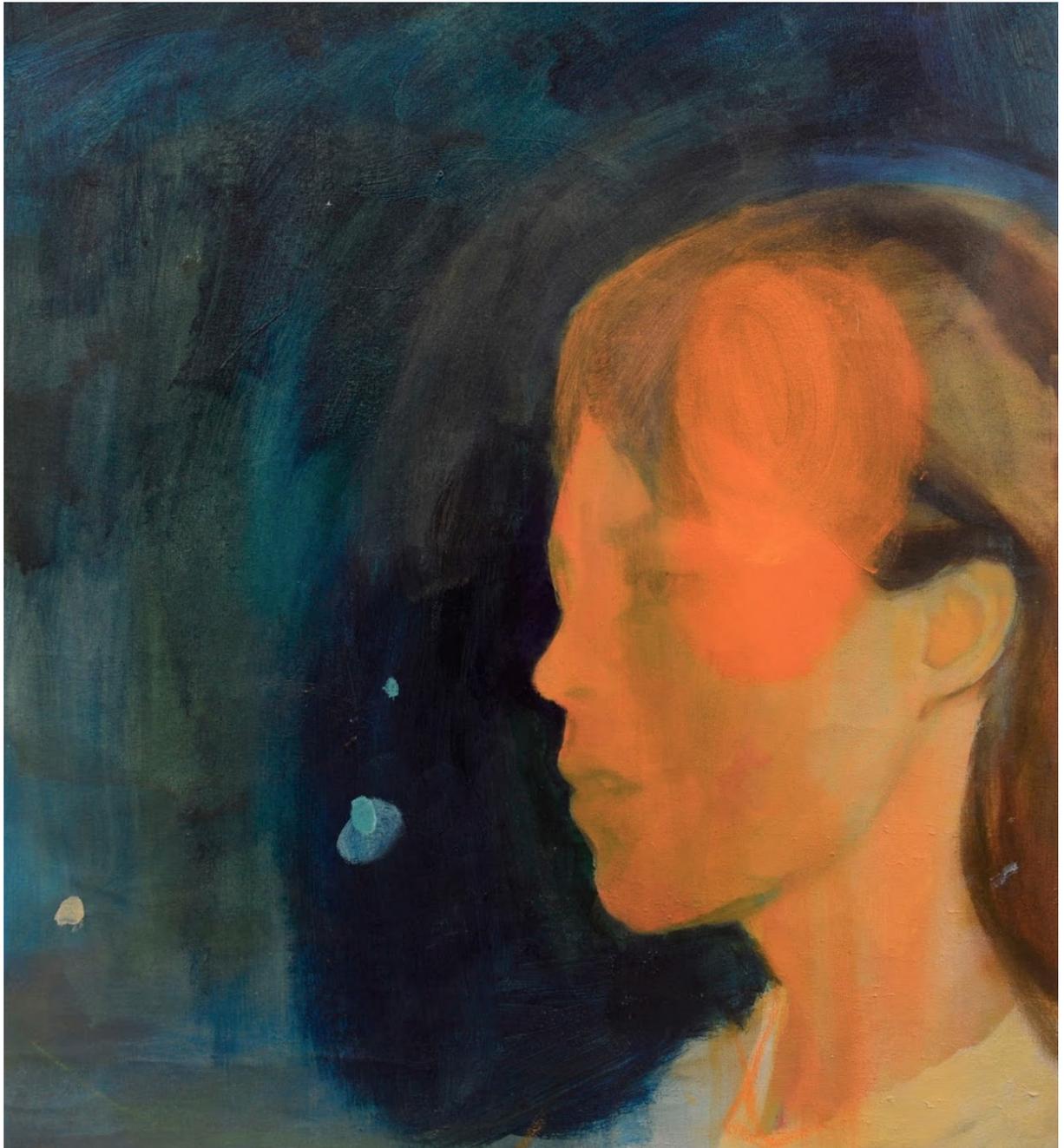
Acrílica sobre tela



Gabriel Porto Loew

*Tom*, 2021

Acrílica sobre tela



Gabriel Porto Loew

*Retrato laranja 1, 2020*

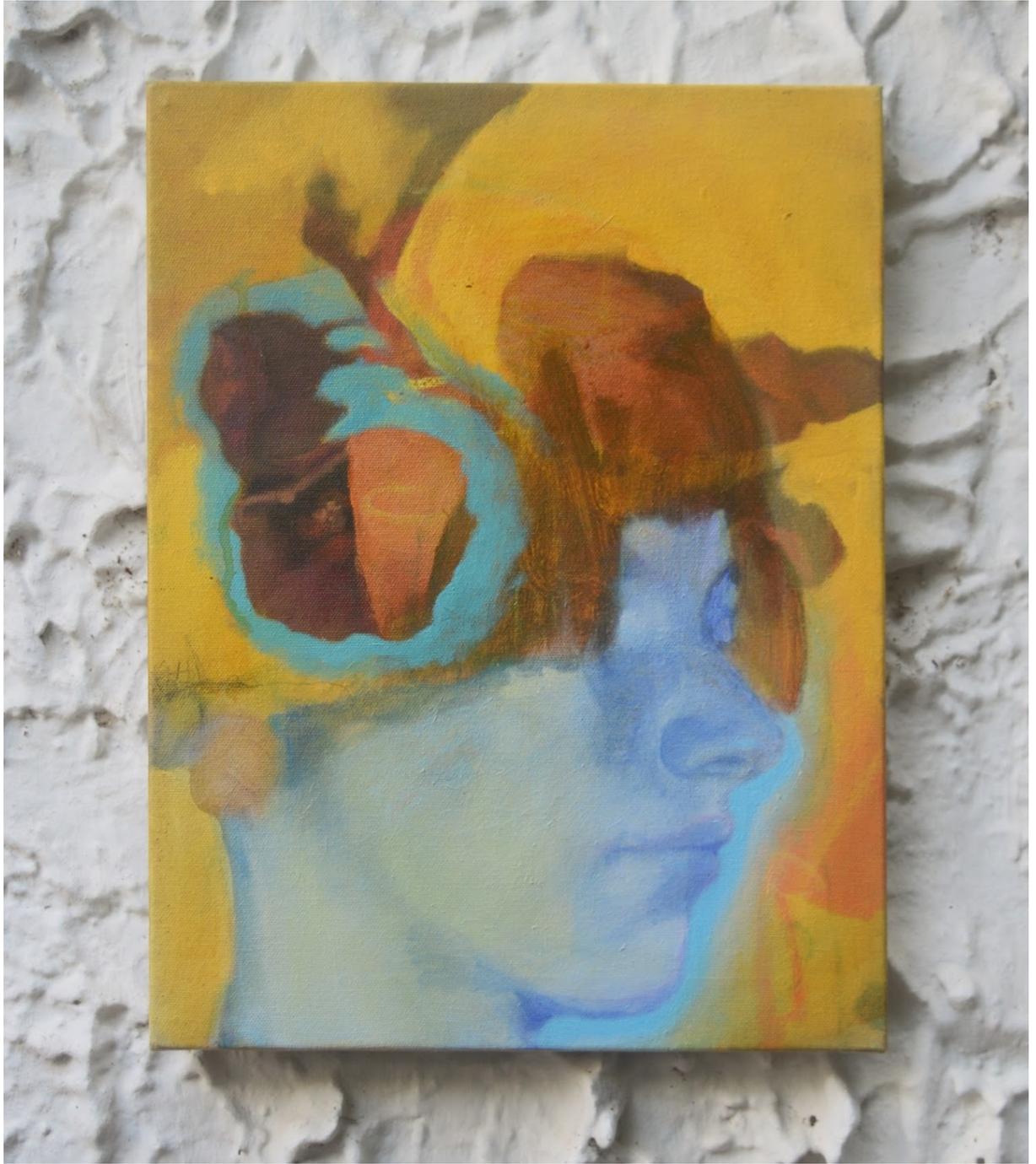
Acrílica sobre tela



Gabriel Porto Loew

*Azul*, 2021

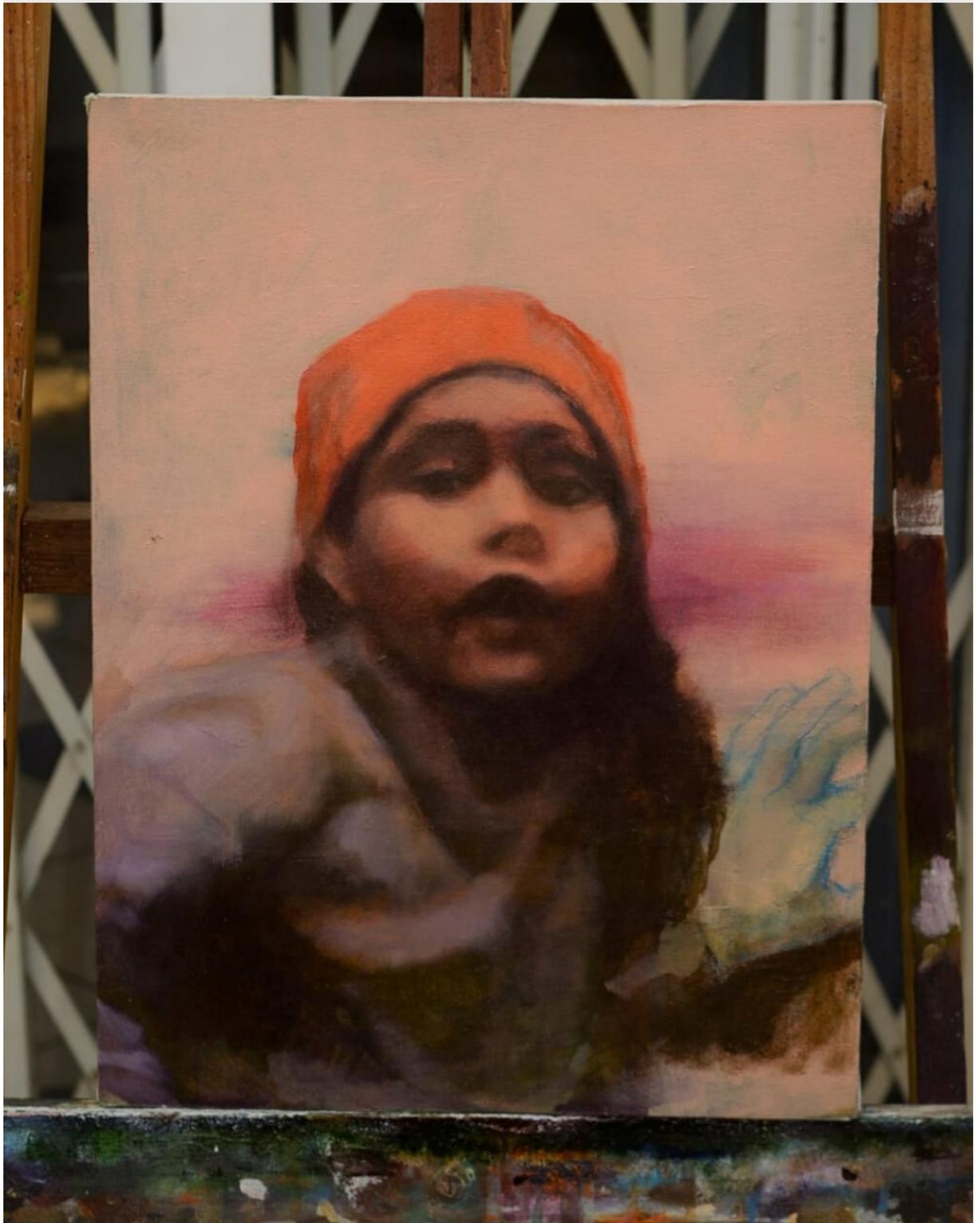
Acrílica sobre tela



Gabriel Porto Loew

*Azul 2, 2021*

Acrílica sobre tela



Gabriel Porto Loew

*Sem título M, 2019*

Acrílica sobre tela



Gabriel Porto Loew

*Retrato laranja 2, 2020*

Acrílica sobre tela