

gustavo poester



**pequenas
paisagens**

GUSTAVO POESTER

pequenas paisagens

Trabalho de conclusão de curso (TCC) apresentado ao Departamento de Artes Visuais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção de título de Bacharel em Artes Visuais.

Porto Alegre, 30 de novembro de 2021

ORIENTADOR

Flávio Roberto Gonçalves

BANCA EXAMINADORA

Marina Bortoluz Polidoro

Marilíce Villeroy Corona



cely

Dedico esse texto à Cely, minha avó, que foi artista muito antes de mim. Lembro de misturarmos as cores juntos, eu queria fazer um sol poente no mar. Ela me ensinou que as nuvens não são brancas e sim brancas, cinzas, azuis, rosas, amarelas... Que o mar não é azul e sim azul, verde, branco, rosa, amarelo...

Algumas pessoas foram essenciais na escrita deste ensaio. Minha mãe, pelo apoio incondicional a todas minhas empreitadas, um coração que não conhece limites. Meu pai, pelo gosto pelas palavras e inspiradora lucidez. Minha irmã, por abrir, antes de mim, uma trilha que eu pudesse percorrer. A minha companheira Bruna, que esteve sempre ao meu lado me dando forças, amor e sábios conselhos. E meu amigo Marcelo, pelas infinitas conversas jogadas ao vento.

sumário

1. introdução.....	6
1.2 por que faço o que faço?.....	9
1.3 o entorno como ponto de partida.....	10
2. pequenas paisagens.....	15
2.2 desenhar de dia.....	19
2.3 pintar de noite.....	24
3. sobre o erro.....	29
4. cavalo-de-pau.....	40
4.2 a palavra título.....	44
5. considerações finais.....	47
6. bibliografia.....	56



introdução

Não escolhemos o momento de grandes mudanças,
elas nos arrebatam desprevenidos, distraídos pela boa sorte...



figura 1. *vista para o mato III*, carvão sobre papel, 34x50cm, 2021.

A consumação da tragédia dos anos de 20 e 21 seguramente comprime o maior evento do século XXI. O efeito prático em minha rotina foi como um chute no pau da frágil barraca que chamo de vida adulta, justamente em um momento de grande instabilidade. Saí da capital por-falta-do-que-fazer-lá e voltei a passar meus dias no interior.

Sem diminuir os efeitos nefastos da pandemia, o momento me permitiu estacionar e reaveriguar meus projetos de vida. Virei cozinheiro, ainda que doméstico, com especial avidez à confeitaria, aprendi um novo idioma, fiz uns cursos, reestruturei meus objetivos a médio prazo e, o mais importante para o que vou tratar aqui: retomei a prática da experimentação em pintura e desenho.

Meu escopo de observação poética reduziu drasticamente e, talvez como forma de manter-me são, tornei-me mais ciente daquilo que é imediato: as coisas, as pessoas, os animais e as plantas. Tendo isso em mente, neste ensaio pretendo realizar um recorte temático dentro de meus trabalhos para compreendê-los como uma ferramenta de subjetivação do meu espaço circundante. Algo como um mecanismo que

se estende à minha percepção e abraça meu entorno através da construção de imagens, em sua maioria bidimensionais, e que, como fazer artístico, é sensível à natureza investigativa de meus processos criativos e operativos.

Logo, o texto pretende ser um apêndice reflexivo de meu trabalho, algo que vejo como saudável ao meu processo criativo por abrir uma via de mão dupla em que o trabalho cria o texto e o texto modifica o trabalho. Para isso, vou iniciar contextualizando “o que faço” e refletindo acerca da própria linguagem que emprego. No subtítulo “o entorno como ponto de partida” falo um pouco sobre meu contexto para criar um plano de fundo narrativo, importante para a compreensão geral deste texto e de meu desenho. Em “pequenas paisagens” e “desenhar de dia” tento entender um aglomerado de desenhos que realizei de plantas, arbustos e troncos. Reflito sobre como o conceito de paisagem pode se desdobrar de forma não-distanciada e desinteressada, mas se relacionando com um sentimento de apropriação e pertencimento relativos ao ambiente doméstico. Trago outra faceta de meu trabalho dentro do subtítulo “pintar à noite” onde me dedico exclusivamente à minha produção em atelier e como ela se

desenvolve entrelaçada às experiências relatadas nos subtítulos anteriores. O capítulo intitulado “o erro” desenvolve uma ponta de meu processo criativo e se utiliza da teoria da formatividade de Luigi Pareyson para auxiliar-me a entender e descrever minha relação com o imprevisível.

Por último, no capítulo “cavalo-de-pau” trago desvios de minha produção que apontam para caminhos futuros e dão perspectiva de continuidade ao meu trabalho. Além disso, acompanha todo o texto imagens de trabalhos que realizei neste ano (2021), ou trabalhos anteriores que se relacionam com a minha produção atual. Às vezes eles não estão diretamente relacionados ao raciocínio apresentado pela palavra, mas acredito que sempre auxiliam na construção de uma compreensão estilística geral de minhas imagens.

por que faço o que faço?

A primeira pergunta que me fiz ao iniciar a escrita deste ensaio foi questionar a linguagem que estou empregando. Dentro da infinidade de possibilidades artísticas, pensava enquanto escrevia, porque o desenho? Acredito que escolhi o desenho como a linguagem de encerramento de minha graduação como um movimento em direção à minha origem.

Algumas crianças nunca param de desenhar... Quando mal sabia o português, minha principal atividade era sentar-me no chão, à frente da tv e reproduzir as imagens que passavam. Com o tempo estes personagens assumiam vida própria e o desenho passava a complementar a experiência televisiva, às vezes tecendo comentários, narrativas paralelas e criando personagens novos. Hoje vejo que havia ali uma exigência de capricho, como um padrão estético cartunesco que o desenho deveria atingir para alcançar verossimilhança com aqueles da televisão e, portanto, pertencer ao mesmo mundo. Essa exigência pessoal me levou à observação atenta das formas e dos espaços que compunham as figuras, a relação entre os elementos e sua disposição no papel.

Essa primeira experiência com a linguagem edificou o desenho em toda minha trajetória como ser humano e, por isso hoje, diante de tantas incertezas, sinto a necessidade de colocar meus pés na terra, e minha terra é o velho plano bidimensional que se dobra ao infinito.

Falar que desenho₁ é chão, terra, dialoga com o argumento de Gonçalves de que o desenho é uma forma de visão que planifica as coisas e as apresenta fora da relação vertical entre o ser humano e o ambiente. Isto é, o desenho horizontaliza a imagem e cria um espaço onde se pode, metaforicamente, caminhar. Por isso, em todo desenho, mais do que uma linguagem gráfica, existe um princípio cartográfico, que organiza e sistematiza o mundo. Esse princípio cartográfico me leva ao segundo motivo pelo qual retomei a prática do desenho: a necessidade de compreender uma nova realidade, de criar um mapa.

1 Quando me refiro a desenho aqui, me refiro a uma forma de ver e conceber uma ideia, pois este é um campo em que os conceitos são muitas vezes borrados. Nem tudo é preto no branco e, acaba sendo comum no meu trabalho a falta de uma clara diferenciação entre pintura ou desenho. Não é estranho chamar um mesmo trabalho de pintura, de desenho ou até alguma aglutinação como "desenhopintura". Às vezes, o contexto dita o nome: se estou com um pincel na mão, digo pintura, se é giz, desenho. Como coloca Flávio Gonçalves "Os materiais utilizados hoje no desenho são em grande parte básicos e tradicionais, mas acrescidos de recursos mais recentes de transferência de imagens ou procedimentos pictóricos, o que torna a classificação de um trabalho difícil e, num certo sentido, desnecessária. A noção de desenho puro ou pintura pura é uma distinção que se justifica apenas para fins didáticos.... (GONÇALVES, 1994, pág. 25)"

o entorno como ponto de partida

Como citei anteriormente, em meados de 2020, devido ao recrudescimento da crise sanitária, retornei para o interior do Estado, mais precisamente São Francisco de Paula, cidade serrana conhecida pelos pastos, cachoeiras e florestas. São Chico não é minha terra natal, vivi até meus 17 anos em Cachoeira do Sul, no centro do estado. Acabei vindo para cá devido ao esforço colaborativo de minha família, pois em 2017 construímos uma cabana, no pé de uma reserva de mata atlântica. A casa é uma espécie de projeto de aposentadoria para meus pais mas, infelizmente, minha mãe, como enfermeira, teve sua aposentadoria adiada o que deixou o imóvel bastante desocupado. Assim, abracei a oportunidade de cuidar da casa e morar em um local privilegiado pela proximidade com a floresta.

A cabana é nova, a estrutura é de maçaranduba — madeira dura e pesada, “de-lei” — as paredes são de ciprestes fatiados, que dão um perfume de orvalho característico, enquanto os detalhes internos são tiras finas não tratadas de pinheiro comum. A casa foi desenhada e construída pessoalmente pelo seu Ervino, carpinteiro, enxadrista e missionário batista, de manuseio rústico e soluções criativas (para não dizer gambiarras). Sua mão e engenhosidade o presentificam em toda a casa — gosto de achar



figura 2. *xaxim I*, carvão, pastel seco e grafite sobre papel, 65x50cm, 2021.

suas numerações, cálculos e anotações, feitas a lápis e nunca apagadas, pelas paredes e cantos escondidos. Ervino fala de suas cabanas como um artista romântico: certa vez o ouvi dizer que esta era sua última obra, pois seu estoque de ciprestes tinha acabado e o preço havia subido a ponto de tornar-se proibitivo — não haveriam outras sem o cipreste.

Como disse antes, o entorno é um ambiente privilegiado e motivo de existência da própria casa. Uma versão bastante peculiar da mata atlântica cerca a cabana por todos os lados. É uma mata de abundância e umidade tropical porém fria e muitas vezes coberta pela cerração. A mata é linda em sua imensidão de texturas verdes, onde nenhum tronco escapa da cobertura do limo ou do fungo rosa. Os xaxins gritam contraste marrom-vermelho e espalham uma trama de raízes da espessura de linhas de costura que tenho a impressão de cobrirem a totalidade do solo. As bromélias, de tantas, chegam a envergar os galhos mais frágeis e, de tanto reterem água, criam um gotejo perene que lembra uma chuva tranquila, de pingos grossos.

A mata é escura, molhada e repleta de insetos coloridos, o pouco sol que entra é rapidamente capitaneado por árvores e xaxins que aparentam estar em eterna competição. A mata sufoca a casa com ondas de samambaias que se proliferam como coelhos e precisam ser afastadas com a enxada constantemente, para proteger o pouco espaço de convivência que nos



figura 3. *xaxim II*, carvão, pastel seco e grafite sobre papel, 80x100 cm, 2017.

resta. Apesar da fertilidade da terra preta, todas minhas tentativas de cultivar temperos foram fracassadas devido a miríade de plantas melhor adaptadas que agarram e estrangulam o indefeso manjericão. A umidade é tal que às vezes me sinto submerso em um coral verde. Tudo está sempre molhado, a acrílica parece óleo e quando faço pão tenho que colocar mais farinha do que as medidas tradicionais. A lenha, para minha frustração, não foge à regra, de forma que eu me pego carregando troncos para lá e para cá em busca de ângulos que prometam algum precioso raio de sol. São lindos os fungos que brotam em minha lenha podre.

A relação de cortar, carregar e guardar madeira me envolve durante horas. No inverno é desesperada, por ser muito frio, e no verão é prudente, pois as lenhas estão mais secas para o armazenamento. Assim, todo esforço é cíclico e precisa ser repetido: abro uma trilha e ela se fecha. Me sinto lidando com a floresta pantanosa que esconde Macondo, em que os viajantes cortavam o mato para passar e ele instantaneamente crescia de volta, sem deixar possibilidade de retorno. Eu entendo melhor o que é o mágico do realismo de García Márquez aqui, pois para meus olhos acostumados à pedra e ao campo, presenciar este exagero de vida é nada menos que mágico.



figura 4. *xaxim III*, carvão, pastel seco e grafite sobre papel, 80x100 cm, 2017.

A casa já havia influenciado minha produção artística na época em que estava em construção. Vinha nos finais de semana e me deslumbrava com a presença intensa do mato e, com isso, alimentava a vontade de compreendê-lo. Como estava no início de minha graduação, não poupei tempo tentando representá-lo. O desenho tornou-se uma ferramenta estendida de minha percepção, ou pelo menos me dava um certo senso de decodificação do espaço e me familiarizava com o novo. Digo isso no sentido de que minha intenção, mesmo que irracional, passava pelo senso de que a planificação daquele espaço desconhecido auxiliaria em organizá-lo, desvendá-lo e até domesticá-lo. Intuitivamente, seguia aquela ideia de que o desenho é uma espécie de mapa, uma manifestação de meu pensamento diagramático, que organiza e diferencia as informações do mundo. Como desenhar não é um ato de cópia passivo, o ambiente moldou minha linha. O exagero da mata deixou um lastro irremediável em toda minha produção artística, não tenho paciência para contar folhas: por isso as rabisco de forma desordenada — desordem chave para entender pelo menos um pouco do que se passa no emaranhado vegetal.

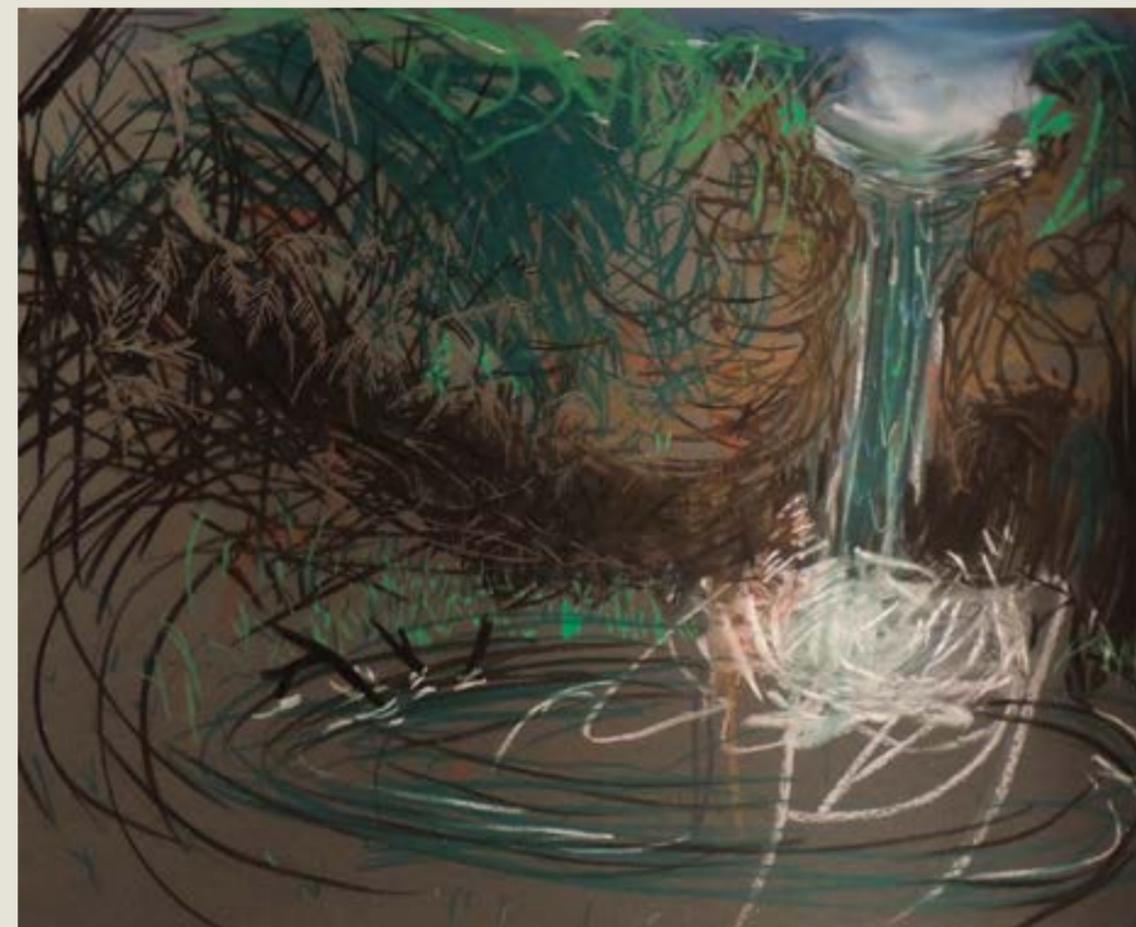


figura 5. *xaxim IV*, carvão, pastel seco e grafite sobre papel, , 2017.

Re-escolhi desenhar a floresta de meu redor por acreditar que existe, no momento em que vivo, uma urgência de registro ligada a sua excepcionalidade. Mais do que isso, viver em São Francisco de Paula, isolado, me embriaga em uma profunda nostalgia por saber que uma hora retornarei às atividades “normais”. Nostalgia essa, que se estende indefinidamente a ponto de que a realidade em si torna-se um sentimento de despedida alongado.



figura 6. *desenhos em papelão, nanquim e grafite sobre papelão, 34x50cm, 2017.*

pequenas paisagens



figura 7. *flor do mato*, carvão sobre papel, 34x50cm, 2021.

"<<paisaje>> para poder aplicar con precisión ese nombre, es necesario que exista un ojo que contemple el conjunto y que se genere un sentimiento, que lo interprete emocionalmente." [MADERUELO, 2005, pág. 38].

Pequenas paisagens é o conjunto de desenhos realizados in situ e em ateliê que tentam decifrar o meu entorno. Meu impulso inicial se deu em sintonia com desenhos mais antigos (figuras 2, 3, 4 e 5) que havia realizado neste mesmo ambiente no início de minha graduação. Idealizei desenhar as paisagens de meu entorno, mas rapidamente percebi que os resultados de minhas criações se tornaram dissonantes à paisagem tradicional porque os desenhos, no geral, são perspectivas muito fragmentadas, muitas vezes voltados a pequenas cenas e arbustos. Com isso em mente, ao intitular este conjunto de trabalhos, adjetivei o termo no diminutivo: pequenas paisagens. Não por se tratarem de desenhos pequenos, mas justamente para observar esta fragmentação que foge do padrão estilístico tradicional. Talvez Paisagem, com p maiúsculo seja a totalidade destes desenhos.

Ainda que o senso de conjunto encontre um lastro muito grande na produção de paisagens, Maderuelo, autor do tema, é enfático ao colocar no centro da experiência paisagística o olhar contemplativo que a cria. Este olhar contemplativo muitas vezes é confundido com um olhar passivo, externo a ponto da ausência — um olhar que não interfere. Mas penso que este olhar passivo não exista completamente, digo isso refletindo sobre meus motivos na produção destes desenhos. Observo que ao produzir um desenho paisagístico me aproximo do tema, trago para mim, aculturo a imagem e de certa forma domestico o ambiente, no sentido de tornar aquilo representado em algo mais próximo a “familiar”.



figura 8. *arbusto*, carvão sobre papel, 30x42cm , 2021.

Mais do que isso, penso que muitos paisagistas, mesmo que não-intencionalmente, também exerceram processos semelhantes ao representarem seus motivos. Acredito que esta domesticação da paisagem se acentue no meu trabalho exatamente pelo meu olhar aproximado ao motivo. Pinto meu entorno doméstico e, portanto, não esvazio o significado contemplativo do motivo natural. Enxerto à imagem uma esfera de significados distinta (o doméstico) do conceito “distanciado” da paisagem tradicional.

“Para que esos elementos antes nombrados adquirieran la categoría de <<paisaje>>, para poder aplicar con precisión ese nombre, es necesario que exista un ojo que contemple el conjunto y que se genere un sentimiento, que lo interprete emocionalmente. [...] Por lo tanto, la idea de paisaje no se encuentra tanto en el objeto que se contempla como en la mirada de quien contempla. No es lo que está adelante sino lo que se ve. Pero la mirada requiere, a su vez, un adiestramiento para contemplar.” [MADERUELO, 2005, pág. 38]

Curiosamente, perceber que meu espaço é fragmentado leva estes desenhos a se aproximarem do estudo botânico. Ainda que entenda que o estudo botânico, como modo de representação da natureza, seja diametralmente oposto à paisagem, por individualizar e descontextualizar o elemento representado.



figura 9. *vista do mato I*, pastel seco sobre papel, 30x42cm ,2021.

Vejo que este tipo de ilustração, possui mais do que apenas o foco em uma unidade biológica, mas também uma exigência quanto ao olhar — um olhar analítico, investigativo e curioso — que busca desvendar as funções ou a forma de um ecossistema. Não é coincidência que este olhar analítico esteja ligado ao desenho (ilustração) enquanto o contemplativo encontra maior lastro na pintura (paisagem como tema pictórico tradicional).

Portanto, tendo em mente o trânsito de meu trabalho nestes olhares, quando estou fazendo um desenho, especialmente aqueles de observação, meu olhar ocupa funções contraditórias, não-excludentes, através de uma postura investigativa e contemplativa que, em última instância, se traduz em uma experiência que se balança entre horizontal e vertical, entre uma paisagem e um estudo botânico. Estas duas formas de percepção se colidem na minha imagem e se apresentam como uma tensão compositiva: um lugar de desconforto entre pintura e desenho.



figura 10. *bromélia no fim de tarde*, pastel seco sobre papel, 30x42 ,2021.

desenhar de dia

Iniciar um processo criativo é abrir-se para absorver informações externas e organizá-las dentro de um sistema estético ou conceitual que faça sentido. Estar aberto é uma expectativa e, como bem metaforizado por Pareyson, é como manter o solo da mente arado e adubado para permitir florescer a semente do insight artístico [PAREYSON, 1993, pg. 78]. Manter esse solo preparado é uma tarefa difícil, que acredito que possa ser desenvolvida através do estímulo a uma curiosidade investigativa somada a alguma prática material que possa dar vida ao trabalho fora do campo das ideias.

Em busca dessa “semente”, aproveito os dias ensolarados para sair e ver o que vive à minha volta. Dou uma breve caminhada nos fundos da casa atrás de alguma ideia compositiva que chame meu olhar. Os critérios são bastante subjetivos, busco um ponto de interesse que a própria causalidade da floresta trate de me oferecer. Raramente movo as coisas de lugar por simplesmente não sentir a necessidade de forçar um arranjo diante de tantas opções.



figura 11. *tronco podre I*, pastel seco sobre papel, 30x42cm, 2021.

Aqui, meus materiais não são muito grandes, costumo trabalhar com folhas A3, A2 ou retalhos de tecido de tamanhos mais ou menos similares. Nestas dimensões menores, meus pastéis secos são protagonistas pois aderem bem a superfície da folha leve (que não suporta cargas aguadas) e mesclam com eficiência campos de manchas borradas (esfumaçadas) e linhas. Para resolver o emaranhado de plantas e raízes, apelo para uma linha carregada e contornos marcados que em determinado momento se desprendem da observação da coisa e desenvolvem pequenas soluções próprias à imagem.

Esta etapa de “desprendimento” do objeto é auxiliada pelo que Teresa Poester chama de “fragilidade mimética” da natureza. Uma série de características da representação de plantas, relevos, montanhas e rios, que distanciam o trabalho da referência inicial e o aproximam da forma abstrata.

Ao observarmos as obras de Turner, Monet, Cézanne, Kandinsky, Mondrian e Klee, entre outros, vemos um caminho que, partindo da contemplação da natureza como fonte de criação, perde gradualmente suas referências realistas. (POESTER, 2003, pág. 3)



figura 12. *tronco podre II*, pastel seco sobre papel, 30x42cm, 2021.

A fragilidade, como tratada pela autora, se dá na esfera das características comuns ao trabalho paisagístico, como o detrimento de figuras ou objetos em relação a um senso maior de motivo que atenua a tensão entre planos perspectivos e fundo — muitas vezes resolvidos apenas através de soluções cromáticas difusas.

O pintor, precisando se distanciar do motivo, não é atraído pelas figuras separadamente, mas pelas relações entre as partes que traduzem a sensação desejada. A visão do todo se impõe assim, em detrimento dos detalhes, tornando dispensável a forma de uma folha mas imprescindível a textura que permite a ideia de conjunto dos diferentes arbustos e plantas. A noção de espaço unitário e amplo, limitado segundo a determinação do olhar do pintor, faz com que esse olhar ganhe autonomia, passando a recortar o real segundo seus próprios critérios. [POESTER, 2003, pág. 8]



figura 13. *vista para o mato V*, pastel seco sobre papel, 36x50cm, 2021.

Neste quesito, a floresta subtropical se mostrou especialmente frágil devido à infinidade de elementos constituintes aglutinados em sistemas complexos de texturas, cores e padrões. Vejo que justamente essa supersaturação acabou por me afastar dos panoramas mais amplos e me voltou para os pequenos recortes. O mato propõe um problema de escala ao evidenciar complexidades muito semelhantes entre o panorama micro e macro: dez metros quadrados não são mais saturados do que um metro quadrado. Curiosamente invertendo uma máxima de Matisse que afirma que um centímetro quadrado de azul não é tão azul quanto um metro quadrado do mesmo azul [Matisse, 1972, p.129].



figura 14. *50 centímetros*, carvão sobre papel, 30x42 cm, 2021.

figura 15. *um metro e meio*, carvão sobre papel, 30x42 cm, 2021.

figura 16. *seis metros*, carvão sobre papel, 30x42cm, 2021.

pintar de noite

“Quando estou trabalhando, me baseio em um tipo de percepção dupla. Desta forma tenho que olhar para fora. Se o jardim não for suficiente dou uma caminhada. Eu sinto que preciso receber uma espécie de permissão para fazer isso — da realidade, da rua.” (KIRKEBY, 2008)

À noite, trabalho dentro de casa e minha produção assume outra forma. Aqui, majoritariamente reinterpreto imagens já criadas, fotos ou desenhos, em um processo de percepção dividida, semelhante ao descrito pelo artista dinamarquês. Trabalho em atelier mas constantemente retorno à rua. A permissão citada dialoga com uma necessidade de realidade, de chão, que no meu caso funciona como uma corda que não deixa o trabalho se afastar de sua proximidade com meu entorno.

Muitas vezes o próprio desenho da rua me leva a retrabalhá-lo em atelier por ter, ao desenhá-lo, desejado uma série de soluções que não poderiam ser trabalhadas na hora. Aqui, não é o caso da relação tradicional hierárquica entre desenho e pintura, onde o primeiro está subordinado ao estudo do segundo. Mesmo que exista essa relação de causalidade entre os trabalhos de dentro e os de fora, não considero os primeiros preparatórios e



figura 17. *bromélia I*, tinta óleo sobre tela, 80x50cm, 2021.

sim trabalhos finalizados que carregam qualidades próprias muito distintas do que é produzido em atelier. Um exemplo dessa conexão entre trabalhos é a relação entre *vista do mato II* (fig. 23, pg. 31) *bromélia I* (fig. 17 pg. 23), *bromélia II* (fig. 18, pg.24), *bromélia no fim de tarde* (fig. 10 pg. 17) e *vista do mato I* (fig. 9, pg. 16).

Enquanto trabalhava em *vista do mato* produzi com os mesmos materiais *bromélia II* que é uma cópia ligeira e despretensiosa de *bromélia I*. Estas, trouxeram para a tela grande (*vista do mato II*) soluções para espaços vazios com pontos de tensão vermelhos (flores). Já a imagem citada *bromélia I* é uma releitura do desenho *bromélia no fim de tarde*, que foi realizado junto com *vista do mato I*, fechando a relação de parentesco entre todos os trabalhos.

De forma geral, os trabalhos feitos em ateliê são compostos por uma heterogeneidade de materiais, em sua maioria tradicionais ao desenho e a pintura e, como suporte, costumo utilizar o tecido de algodão cru, preparado com algumas camadas de tinta acrílica de parede. A escolha do tecido é bastante pragmática, guiada por quesitos como custo, tamanho, qualidade, praticidade no transporte, aquisição e depósito. O algodão cru, impermeabilizado com várias camadas de tinta de parede com gesso, faz uma tela muito acessível, porque, na falta de um comércio especializado em



figura 18. *bromélia II*, tinta acrílica sobre tela, 60x50cm, 2021.

materiais de pintura, estes recursos podem ser encontrados em qualquer cidade, basta um armarinho e uma ferragem.

Meu método de preparo de telas é simples e bastante intuitivo, costumo empilhar áreas de cores através de critérios frouxos, como as tintas que estão disponíveis, meu humor, alguma relação cromática ou referências imagéticas que tive durante o dia. Muitas vezes simplesmente repito ou referencio alguma operação presente em um trabalho anterior. Enquanto cubro o tecido com estas primeiras camadas começo a desenvolver uma relação de criação-resolução de problemas que dura praticamente todo o processo. O problema a que me refiro aqui pode ser definido como tudo aquilo que me causa incômodo, como uma mancha deslocada, algum excesso de riscos, uma composição torta, desbalanceada, alguma cor que destoe negativamente... Enfim, é um critério bastante subjetivo que passa pelo crivo do que me é interessante e o que não me é. Em resumo, o que dialoga com minha forma de trabalhar e com meu insight inicial. A partir destes problemas, proponho soluções como: equilibrar a composição cobrindo ou riscando outras partes da tela, trazer novas cores ou atenuar aquelas presentes.



figura 19. *xadrez na varanda*,
tinta acrílica, pastel oleoso e carvão, 60x50cm, 2021.

Diversos artistas me auxiliam na criação de um universo visual no qual minhas imagens dialogam. Além de meus amigos e companheiros do instituto, cito o trabalho de Eduardo Berliner, do dinamarquês Per Kirkeby e da britânica Cecily Brown. A observação das obras e de entrevistas que revelam seus processos me auxiliam a sistematizar e a compreender meu próprio trabalho. Berliner me encoraja a experimentar na figura humana enquanto Kirkeby e Brown me ajudam a organizar um aparente caos de informação visual através do equilíbrio compositivo e cromático. As falas abaixo de Kirkeby e Berliner (respectivamente) revelam um pouco como estes artistas iniciam seus trabalhos e levantam questões muito semelhantes ao que tratei até agora no texto e ao que pretendo tratar mais adiante.

“Minha pintura não está boa até que afunde. Quero dizer que a intenção original, inteligente e esperta — que você sempre tem quando começa uma pintura... Na primeira noite eu acho que tudo está ótimo, inteligente e esperto. Na manhã seguinte vejo que não é suficiente fazer uma pintura. Pinturas que são feitas desta forma e só parecem bonitas — com cores atraentes, não são suficientes — se

não houver nenhuma estrutura por trás, um esqueleto sólido. Não posso começar fazendo este esqueleto. A estrutura certa lentamente surge da imagem. É frequente que comece minhas pinturas limpando o pincel na tela. Isso cria uma espécie de purê de batatas ou pântano. Eu quero ir ao ponto em que eu controlo isso. Ou coloco sobre algum tipo de controle — que não é rígido, mas sim um compromisso. Eu tenho que me comprometer com este purê de batata. Eu faço isso continuando na pintura. [...] Então o controle, como chamei antes, surge da própria natureza da pintura.” [KIRKEBY, 2014]

“(...) Há anos conservo uma prática diária de desenho e pintura, e isso me mantém atento em relação a mim mesmo e ao meu entorno. Como resultado dessa rotina, ocasionalmente, surgem imagens mentais. Coisas estranhas, que muitas vezes não consigo mapear imediatamente de onde vêm. Então, tento encontrar uma maneira de colocar essa imagem mental no mundo. À medida que transformo pensamento em coisa no mundo, os materiais que utilizo passam a interferir de forma determinante. Ou seja, passo a pensar por meio dos materiais e da relação entre meus

olhos e minhas mãos. Gradualmente, a imagem mental inicial pode se tornar menos importante e o processo passa a ser governado pelas regras do suporte e do meio em que estiver trabalhando. Às vezes, posso chegar a algo que considere interessante, mas, em outros momentos, posso achar que essa imagem mental, quando encostou no mundo, tornou-se pouco interessante. Nesse caso, continuo trabalhando, e o próprio suporte oferece uma dica para seguir adiante. Algo que não fazia parte de nenhum plano, algo que quebra, uma mancha... Aí ocorre algo diferente. Pelo contato com o próprio meio, coisas desconexas que habitavam meus pensamentos encontram espelhamento nos materiais, então eu posso ver algo que habitava meu pensamento, mas ainda não podia nomear. É como se a pintura ou o desenho fosse a ponte entre informação ainda desconexa. Em outros momentos, não tenho certeza do que quero pintar, então continuo desenhando e fico muito atento ao meu entorno. Procurando uma dica no mundo, coisas que encontro na rua, algo que tenha lido, a letra de uma música, uma frase solta, uma folha, um inseto... Então recomeço a desenhar e pintar e novas imagens vão surgindo na minha cabeça. Não tem início ou fim."

[BERLINER, 2016]



figura 20. *arbusto*, carvão e tinta acrílica sobre tela, 100x100 cm, 2021.

sobre o erro

Como citei brevemente, o erro é parte fundamental da minha relação com a criação da imagem. Desenvolvo uma dinâmica dialética entre o choque de minha vontade artística com meus erros, e o resultado desse encontro dá vida à obra.



figura 21. 3 jacus, carvão sobre papel, 34x50cm, 2021.

Uma das mais valiosas lições que aprendi no Instituto de Artes foi uma determinada postura quanto à convenção do erro. Em mais de uma cadeira fui apresentado a formas alternativas ao uso da borracha, que pensam o erro não como perda, mas como oportunidade propulsora para outro direcionamento do trabalho. A palavra erro tem uma conotação natural negativa, "errar é ruim, é incorreto...", porém o fazer artístico se beneficia de sua potencial informalidade técnica para colher em abundância o lado menos lembrado da palavra: o erro como desvio do planejado.

O erro nada mais é do que meu descontrole com a feitura da obra, fruto das imposições do acaso, da imperícia e dos materiais: um afastamento involuntário do insight inicial que impõe um perigo à realização do trabalho. Este desvio obriga uma resposta criativa: um remendo. Errar e remendar é um jogo que disputo com o trabalho, um quebra-cabeça que acontece em um lugar de muita imprevisibilidade pois suas regras são definidas durante o próprio ato de jogar. O erro é, portanto, o movimento fundamental do acaso e, por instigar a solução fora do insight inicial, torna imprevisível (viva) a criação. Aqui, tento aproveitá-lo ao máximo, pois justamente a arte é um ambiente seguro para experimentá-lo.



figura 22. *marcelo*, carvão e pastel seco sobre papel, 34x50cm (cada), 2021.

Esta dinâmica é a formação da obra, como Pareyson afirma na sua teoria da formatividade: formar é uma via dupla que une executar, produzir e realizar com inventar e descobrir. Em suas palavras:

“(...) invenção e produção caminham passo a passo, e só no operar se encontram as regras da realização, e a execução seja a aplicação da regra no próprio ato que é sua descoberta”. [PAREYSON, 1993, pg.60]

Nesta relação com o erro, acho importante salientar a magnitude do fazer artístico analógico que hoje muito facilmente cai em ostracismo quando contraposto a técnicas e softwares de criação de imagem digitais. Sem deméritos à potência imagética que é o fazer digital ou à indissolubilidade de nossas vidas dessas ferramentas que borram completamente as distinções do que é fazer analógico e o que é fazer digital.

Acredito que ambas experiências, além de múltiplas em si (o que torna difícil falar sem generalizar) possuem diferenças significativas na relação da formação de suas imagens. No seio da lógica do código — diferente da lógica do fazer manual — existe

uma maior prerrogativa do controle de resultados. O eterno retorno (ctrl+z) e o fato da justaposição de remendos não deixar qualquer marca na superfície tornam a não-intencionalidade mais rara e, no geral, tudo que é entregue como resultado final teve maior grau de controle na criação. A não ser que haja algum erro no sistema, não existe o medo da perda das imagens que ficaram para trás — *Torschlusspanik*². Mal comparando, é como este texto redigido e editado intermediado pelo *google docs* e *adobe indesign* em contraste com este mesmo texto escrito a mão, com uma caneta estereográfica e algumas imagens recortadas. O controle sobre o resultado do primeiro é infinitamente maior que o do segundo.

² Torschlusspanik é o medo das portas que se fecham ao se fazer escolhas. William Kentridge utiliza o termo para descrever o medo da perda de outros possíveis desenhos ao se propor uma solução para um trabalho.

Um parêntesis, lá atrás, quando comparei a relação errar/remendar com um jogo, não quero necessariamente dizer que é prazerosa. Criar uma imagem (no meu processo artístico) é algo íntimo e subjetivo em que, constantemente, tenho que lidar com frustrações e perdas. Isso por sua vez é, também, muito cansativo. O processo pode ser duro e às vezes me custa muito tempo para começar a entender e então “gostar” de algum resultado. Muitas vezes um trabalho se termina no cansaço, “me ganhando” (me sinto saindo de um ringue derrotado). Nesses casos é fundamental que eu tenha cabeça fria e me afaste do trabalho por um bom tempo.

Na minha prática, um bom exemplo do erro como guia é um trabalho que me assombrou durante alguns meses que chamo de *vista do mato II* (fig.23). Meu ímpeto inicial era, como já comentei em outro capítulo, reproduzir em escala ampliada um pequeno desenho que havia feito em um precioso dia ensolarado. O desafio de cara já me apresentou diversos “erros”: a escala saiu torta, as cores não fechavam e alguns materiais não aderiram ao suporte. Isso pouco me abalou por estar ciente que em outro ambiente, com outros materiais, em outro tamanho e sem um estudo prévio minucioso da imagem referente esses percalços obviamente surgiriam. Pois era justamente esse amontoado de imprecisões que eu buscava para que elas me propusessem uma nova imagem. Porém, minhas subseqüentes soluções me afastaram ainda mais da imagem base a ponto da relação entre elas se tornar apenas



figura 23. *vista do mato II*,
tinta acrílica e pastel seco sobre tela, 120x150 cm, 2021.

uma lembrança processual. Sinto que perdi a imagem para uma espécie de grande e colorida abstração.

Parafraseando Pareyson, no jogo dos possíveis desenvolvimentos, perdi o rumo, e o insight, empobrecido pela falsa riqueza, acabou estéril no caminho. Lutei contra a imagem até que ela me ganhou, dei o tecido para minha irmã, longe dos meus olhos, e agora aguardo o momento em que possa redescobri-la.

Em suma, esta relação de embate com a obra resulta em um sentimento de autoria dividida, uma espécie de despersonalização na relação formativa do trabalho onde parte da autoria se torna externa ao artista e advém do devir material, da casualidade do momento e do acúmulo desventurado de camadas. Ao extremo, existe uma inteligência externa que pode alimentar a falsa crença da inevitabilidade da obra, ignorando o fato de que o fazer é sempre um jogo "a dois".



figura 24. *sem título,*
nanquim, tinta acrílica, giz e pastel oleoso sobre papel, 50x80 cm, 2021.

figura 25. *sem título,*
pastel oleoso, giz e caneta estereográfica, 50x80 cm, 2021.

"Houve quem, enveredando por esse caminho, afirmasse que a poesia nasce, cresce e amadurece como uma planta. Assim, só restaria ao poeta "confiar na lei segundo a qual florescem a rosa e o lírio". Houve também quem afirmasse que a estátua já está contida no bloco de mármore de onde o escultor deve arrancá-la, e assim o cinzel só lhe tiraria "o excesso". Ignorando o fato de que o fazer é um jogo a dois, em que aquilo que do ponto de vista da obra é semente, embrião, organização, amadurecimento, é, do ponto de vista do artista, respectivamente, insight, projeto, tentativa, acabamento. E com efeito o artista sabe que a obra lhe sai bem quando o insight que ele trabalha está como que em semente, e o esboço que traça é como um embrião em desenvolvimento, e a peripécia de suas tentativas já gira em torno de uma lei de organização, e o resultado a que chega é o fruto de um amadurecimento."

[PAREYSON, 1993, pg.77]



figura 26. *peixes*, tinta acrílica, carvão, giz e pastel seco sobre tela, 90x120 cm, 2021.











cavalo-de-pau

“O tema deste artigo é um cavalinho de pau bastante comum. Não é metafórico nem puramente imaginário, pelo menos não mais do que o cabo de vassoura (...). Geralmente se contenta em ocupar seu lugar no canto do quarto da criança e não nutre ambições estéticas (...). Como devemos referir-nos a ele? Devemos descrevê-lo “a imagem de um cavalo”? (...) O retrato de um cavalo? (...) Um substituto para um cavalo?” [GOMBRICH, 1999, pg.1]



figura 27. *frame da vitória*,
carvão sobre papel, 130x95 cm, 2021.

“Que trabalho tá parado na tua parede agora?” me questionou um amigo. A pergunta, que, tal como posta, talvez exclua aqueles trabalhos que não necessitem de uma parede, é interessante pelo seu sentido metafórico: “quais são seus projetos atuais?”. Respondendo, na minha parede descansa a imagem de um menino montado em um cavalo-de-pau.

A história da imagem remonta a um metafórico cavalo-de-pau na minha produção artística. Minhas imagens tornaram-se menos calcadas na observação direta do entorno, acredito que, em parte, pela volatilidade de minha produção artística, mas também por causa da mudança de estação (o frio fez com que eu ficasse muito menos tempo na rua). Distanciado daquela paisagem que vinha representando, abracei com maior profundidade a produção que já mantinha em ateliê e esta se despegou de meus referenciais imediatos e passou a transitar por um universo de imagens menos precisas que aquelas fruto da observação direta.

Brincar de cavquinho é uma memória antiga, dos meus primeiros anos de colégio, que estava profundamente enterrada. Não me lembro exatamente como ela retornou à superfície. A única relação que consigo fazer é cromática: vinha trabalhando uma paleta vermelha e verde, que remetia a terra e as folhas quando me lembrei de um cavquinho gasto de cabeça vermelho-verde presa em uma vara com rodinhas. Lembrei-me de correr com ele, de ser privado dele e de desejá-lo.

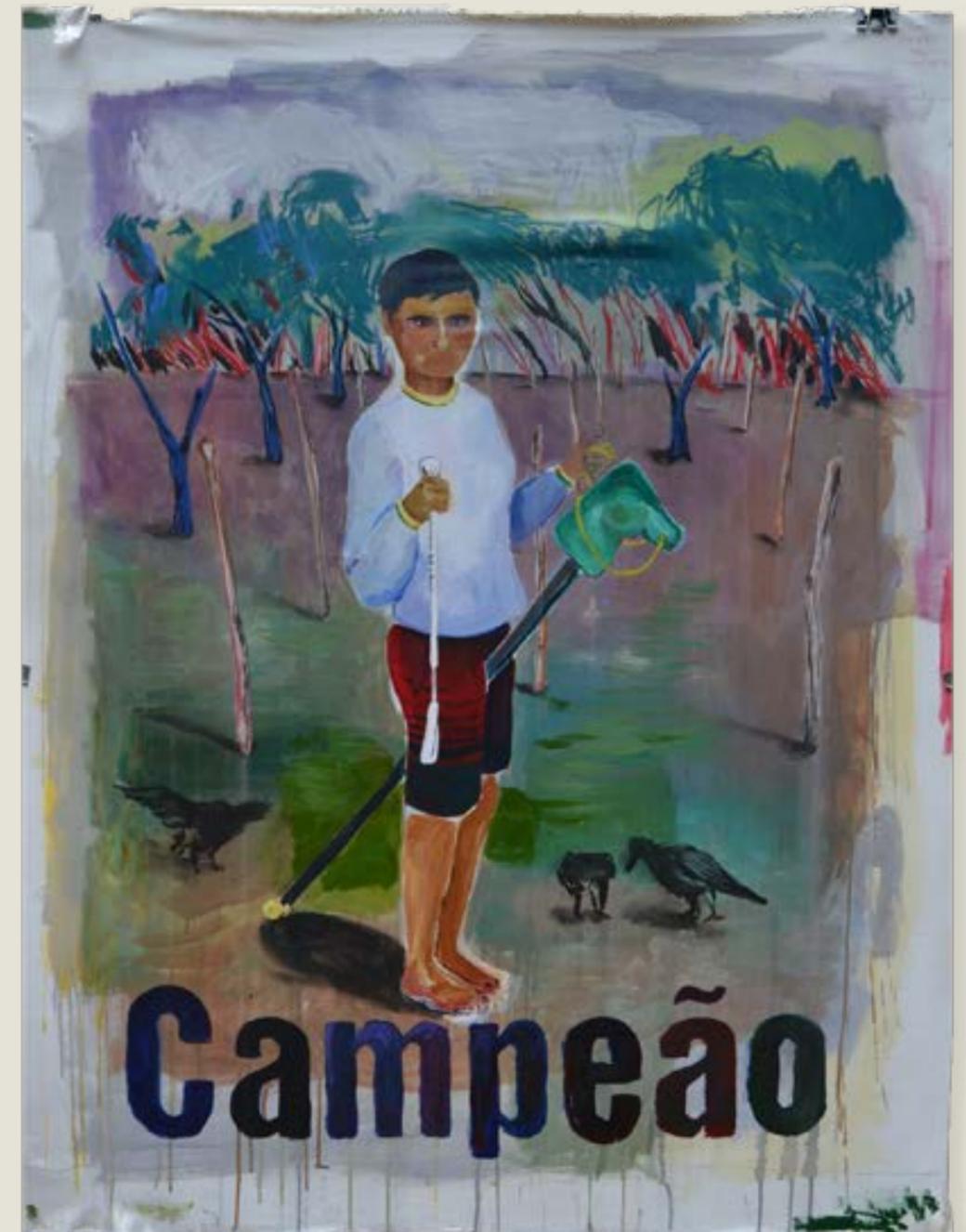


figura 28. campeão, tinta acrílica, carvão, giz e pastel seco sobre tela, 130x95 cm, 2021.

A cena se encaixou no meu universo como a peça que faltava no quebra-cabeças de minhas imagens. Afinal, enquanto representava a floresta dava as costas à paisagem rural que é tão presente quanto a mata. Eu já havia tentado me dirigir a esta situação com a pintura *gado* (fig.28), onde uma rês cobre o pôr-do-sol. Tentei fazê-la intimidadora, me recordando de uma vez em que estava deitado, dormindo na grama e fui acordado por um boi batendo as patas no chão. No fim a imagem ficou incompleta, falta algo, falta trabalho ou talvez uma segunda ideia. Não dei espaço para que o trabalho em si jogasse comigo, ele é fechado como uma bandeira e talvez aí encontre seu sentido. De qualquer forma, adiei continuá-lo, sempre em detrimento a outras imagens e no fim, surgida a oportunidade, vendi a imagem em um edital para a prefeitura de São Chico. Pareceu-me um fim adequado, talvez eles possam extrair melhor do que eu algum significado desta bandeira.

O que estava dizendo é que não é a primeira vez que a temática do campo invade o que até então era “só mata”. As cenas do cavalinho foram um gatilho inicial e abriram a porta para diversas recordações relacionadas aos tais cavalos. Eles eram os protagonistas do recreio em minha escola, havia aproximadamente 6 cavalos para 20 meninos e dividir não era uma opção. A disputa pelo símbolo da masculinidade era acirrada e apenas aqueles que mais dialogavam com este discurso (através da violência) teriam a garantia exclusiva do brinqueado no intervalo. Dominar um cavalo-de-pau era pertencer a um seletto grupo e gozar de privilégios já presentes na primeira socialização.



figura 29. *gado*, tinta acrílica sobre tela, 60x90 cm, 2021.

Seguindo o raciocínio de Gombrich apresentado no início do capítulo, o cavalinho é um substituto para o cavalo. Tal qual o novelo é um substituto para o rato (da perspectiva de um gato). Na verdade, qualquer pedaço de pau é um potencial cavalinho desde que alguém o monte — e esta é a primeira característica de um substituto a cavalo apresentada pelo autor: ser montável/cavalgável.

A “representação” não depende de características formais, a não ser aquelas exigidas para exercer esta função primordial (ser montável). Logo, somando este fator com minha relação pessoal com o objeto, o cavalo-de-pau da imagem exerce dupla função: é cavalo (pois o substitui) e é o cavalo de minha memória (pois tem a cabeça verde e vermelho).

A segunda função, posta pelo autor, necessária para uma vara tornar-se cavalo é uma necessidade psicológica, um ímpeto social ou biológico que nos faça de fato enxergar a vara como um cavalo. Enxergar como alguém cego pela cobiça enxerga ouro no mínimo lampejo dourado ou o bebê que vê no seu dedo o seio materno. Por sua vez, a vara permite o diálogo

de quem a monta com um gigantesco repertório cultural de homens, cavaleiros, cavalheiros, cowboys, conquistadores e motociclistas. Essa resposta do objeto a quem o utiliza é, em si, o “cavalo”. E, lá, no recreio, de certa forma, sabíamos disso.

“A vara não é um signo que significa o conceito cavalo, nem é o retrato de um cavalo individual. Por sua capacidade de servir de “substituto”, a vara torna-se cavalo por si mesma.” [GOMBRICH, 1999, pg.2]

A palavra título

O título de meus trabalhos geralmente desempenha papel meramente descritivo, como uma categoria organizacional que auxilia a diferenciar uma imagem da outra através da palavra. É um registro bastante informal que se cria na minha necessidade de me referir a determinada imagem, como quando digo “aquele desenho da flor” e este, torna-se, “a flor”. Caso já existam outras flores, logo torna-se “flor II” ou “bromélia”. Este me parece ser o sistema de titulação de representações mais intuitivo possível pois referencia diretamente a nomenclatura do objeto referenciado. Quando não há objeto, apelo a uma ação, a uma circunstância ou a uma relação entre objetos.

Não me agradam os trabalhos “sem título” pois estes nos obrigam aos títulos alternativos, geralmente também descritivos, pois a linguagem depende de títulos para resumir a informação. Já me argumentaram que a não definição da nomenclatura abre espaço para uma interação entre observador e obra, pois este tem espaço para intitular a imagem por si.



figura 30. *tyrannus melancholicus*,
tinta acrílica, carvão e giz sobre tela, 50x70 cm, 2021.

Faz sentido, mas não me convence a ponto de querer retirar os títulos de meus trabalhos porque esta incursão criativa por parte do observador é pequena quando posta ao lado de todas as relações estabelecidas entre uma imagem e quem a olha. E menor ainda se pensarmos na minha dificuldade de catalogação pessoal de um conjunto de obras “sem título”.

A imagem de um passarinho me propôs um aprofundamento deste título meramente descritivo ao agregar uma informação nova através da apresentação de seu nome científico. *Tyrannus melancholicus* é o nome “latino” de um pequeno pássaro, comum aqui da floresta: o suiriri. A ave leve e amarela, que migra do hemisfério norte ao sul, carrega consigo uma nomenclatura pesada — o tirano melancólico. O contraste imediatamente chamou minha atenção, é curioso (e triste!) que um passarinho carregue um nome tão pesado (fig. 30). Descobrir que seu nome é uma lembrança à tirania é como perder a inocência, uma vez que se sabe, é impossível vê-lo de outra forma. Pensar que um ser tão precioso vá sempre nos lembrar do nefasto graças à linguagem científica é uma cicatriz mental que carregaremos, mas talvez esse seja o duro remédio que devemos engolir para que não sejamos distraídos com o belo.



figura 31. *equos ferus*, tinta acrílica sobre tela, 40x30 cm, 2021.

Por isso, senti a necessidade de trazer imediatamente junto à representação do pássaro, seu nome, em colisão de sentido com sua aparência. E percebo que estas escolhas contaminaram os trabalhos que estavam ao seu lado. A observação do nome científico do objeto representado se estendeu a *Equus Ferus* (fig. 31), por também enxergar nesta nomenclatura informações adicionais ao trabalho, como se o nome de origem latina ocultasse um passado destas criaturas. O pássaro acabou por influenciar a imagem do menino montado, solidificando minha decisão de trazer, também, o título inscrito na imagem.

A palavra — campeão — foi encontrada como legenda de um vídeo em que dois meninos disputavam uma corrida de cavalos-de-pau com uma plantação ao fundo. Ao contrário do passarinho, o sentido da imagem é reforçado pela palavra que é consonante à posição de vitória. Ao mesmo tempo me pergunto até onde o significado não cai em ironia, pois tenho dificuldades em ver um campeão na imagem.

Ainda, a palavra tem uma origem etimológica que propõe interpretações como *campus* (campo) ou *campio* (guerreiro) ou como campo + peão, peão do campo, homem, figura que se conecta ao Brasil interior, masculino. O título, agora, catapultava a imagem: é descritivo mas não fecha seu significado e sim, surpreendentemente, o abre. É um curioso caso que coloca em xeque a crença de que uma nomenclatura/definição congela a coisa definida. A palavra título, assim, adere à imagem um senso de futuro ao menino que brinca de cavalo-de-pau — o menino que eu fui, quis ser e ao mesmo tempo tentei não ser.



figura 32. *vista para o mato VII*, carvão sobre papel, 34x50cm, 2021.

considerações finais

Sempre pensei: “minhas ideias caducam”... Com isso me refiro a volatilidade de minha produção, um impulso novo acaba enterrando as ideias e trabalhos mais antigos. Parece que meu interesse artístico tem uma data de validade, ele surge, o tempo passa e vai levando consigo o sentido da ideia. Uma ideia sem sentido não é uma ideia é apenas uma recordação confusa daquilo que um dia pareceu fazer sentido. Um trabalho, como o próprio nome sugere, dá trabalho, por isso essa ideia precisa me convencer de que vá me mostrar algo novo, algo instigante, que eu queira ver, reinventar ou copiar, algo que me leve a seguir adiante.

O objetivo inicial deste texto era acompanhar minha produção artística, talvez fosse uma ideia inocente, porque o que realmente aconteceu é que o texto não só acompanhou como moldou e se fundiu a minha maneira de trabalhar. Meu principal aprendizado foi perceber que escrever esta história, linha condutora descritiva de meu ambiente, processos e motivos, deu ao trabalho saudável estabilidade que perdurou durante a totalidade do ano de 2021 — me fez seguir adiante. O acompanhamento textual fez com que estas ideias “novas” que geralmente sedimentavam as “velhas” fossem postas lado



figura 33. *pássaros*, tinta acrílica e óleo sobre tela, 50x40cm, 2021.

a lado (ao invés de sobrepostas) presas a uma linha (o próprio texto) como em um varal.

Neste varal, toda roupa recém lavada é posta ao lado de uma roupa que está secando. Por mais que as peças tenham cores e formatos diferentes, ao estarem juntas sob o mesmo sol, adquirem uma unidade. O processo de secagem as aproxima, o que antes era diferente, no varal, torna-se igualmente quente, endurecido, com aquele cheiro de roupa que descansou horas no sol. Assim, o texto se fundiu ao trabalho e estabeleceu uma relação de continuidade-comparada à minha produção artística que no fundo confere uma certa unidade as obras e, indo além, guiando minhas ideias e sendo ele próprio o *insight* artístico.

Mais do que isso, este texto acompanhou um momento excepcional da minha vida e daqueles à minha volta. Seu final marca também o final de minha estadia nesta casa. Para simbolizar este encerramento, decidi montar uma pequena exposição particular. Não tenho paredes brancas, portanto retorno a metáfora do varal.



figura 34 . autorretrato, tinta acrílica sobre tela, 50x40cm, 2021.













bibliografia

GOMBRICH, Ernst Hans. **Meditações sobre um Cavalinho de Pau: e outros ensaios sobre a teoria da arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p. 1-10.

GONÇALVES, Flávio. **Um percurso para o olhar: o desenho e a terra**, in *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v.13, nº. 23. Novembro/2005.

GONÇALVES, Flávio. **Armas do Desenho: análise de minha produção de 1992 a 1993**. Dissertação de mestrado. Orientador Prof. Flávio Vinícius Cauduro. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes/PPGAV, Porto Alegre, 1994, 181p. Acessível em [<http://hdl.handle.net/10183/1447>].

KENTRIDGE, William. **In Praise of Shadows**, in *Six Drawing Lessons*. Harvard University Press, 2014, pp. 2-32.

MADERUELO, Javier. **El paisaje – génesis de un concepto**. Madrid: Abada Editores, 2013.

MATISSE, Henri. **Ecrits et propos sur l'art**, *Collection Savoir* Paris: Hermann, 1972.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Editora Vozes, Petrópolis, 1993.

POESTER, *Teresa*. **Da paisagem à abstração**, in *Revista Crítica de Ciências Sociais e Humanas*. Porto Alegre: ULBRA, 2003.

KAWSKI, Thiana Sehn. **A Pintura na Paisagem e a Paisagem na Pintura**. Orientadora: Marilice Villeroy Corona. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) - Departamento de Artes Visuais, UFRGS, Porto Alegre, 2016.

Entrevista com Eduardo Berliner: JATOBÁ, Waldick. **Direto da FFWMAG 42: leia entrevista exclusiva com o artista Eduardo Berliner**. UOL FFW, [s. l.], 10 nov. 2016.

Entrevista com Per Kirkeby: **We build upon ruins**. Produção: Marc-Christoph Wagner. Fotografia de Bøje Lomholdt. [S. l.]: Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2014.

