

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**PINTURA DE OBJETOS: NARRATIVAS E
REPRESENTAÇÕES**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Maristela Moraes Santos Eisenberg

Santa Maria, RS, Brasil

2014

PINTURA DE OBJETOS: NARRATIVAS E REPRESENTAÇÕES

Maristela Moraes Santos Eisenberg

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, área de concentração em Artes e Visualidade, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Artes Visuais**.

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes

Santa Maria, RS, Brasil

2014

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Eisenberg, Maristela Moraes Santos
PINTURA DE OBJETOS: NARRATIVAS E REPRESENTAÇÕES /
Maristela Moraes Santos Eisenberg.-2014.
100 f.; 30cm

Orientador: Paulo César Ribeiro Gomes
Coorientadora: Darci Raquel Fonseca
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais, RS, 2014

1. pintura 2. natureza-morta 3. poéticas visuais 4.
objetos 5. narrativas I. Gomes, Paulo César Ribeiro II.
Fonseca, Darci Raquel III. Título.

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada
aprova a Dissertação de Mestrado

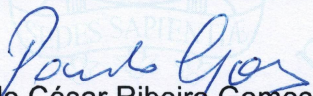
PINTURA DE OBJETOS: NARRATIVAS E REPRESENTAÇÕES

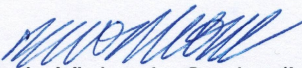
elaborada por

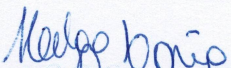
Maristela Moraes Santos Eisenberg

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

Comissão Examinadora:


Dr. Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS)
(Presidente/Orientador)


Dr. Eduardo Vieira da Cunha (UFRGS)


Dra. Helga Correa (UFSM)

Santa Maria, 31 de março de 2014

*Dedicada a você,
Jobby Moraes Eisenberg*

Agradeço à minha mãe Glorinha, a meu pai Arnaldo e a meu esposo Alexandre pelo apoio, ao meu orientador Prof. Paulo César Ribeiro Gomes, à minha co-orientadora Profa. Darci Raquel Fonseca e à Profa. Rebeca Stumm, bem como a todos que de uma forma ou outra me ajudaram na realização deste trabalho.

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

PINTURA DE OBJETOS: NARRATIVAS E REPRESENTAÇÕES

AUTORIA: Maristela Morazes Santos Eisenberg
ORIENTADOR: Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 31 de março de 2014

Esta pesquisa tem por objetivo a produção de pinturas e a reflexão sobre sua instauração, realizadas durante o Mestrado em Artes Visuais na UFSM. O foco principal da pesquisa é o processo pelo qual uma narrativa visual, a partir de diferentes imagens representativas que não têm uma ligação de sentido entre si, pode se constituir dentro do espaço pictórico de uma natureza-morta. Parto do princípio de que é o durante – o tempo em que a obra está sendo feita – que constitui o objeto desta pesquisa, tendo como referenciais Lancri (2002), Passeron (2004) e Rey (1996). Durante o fazer da obra, o artista criador não necessariamente determina a sua totalidade, ou seja, o que será a obra concluída. Ao realizar a obra, o conteúdo já criado vai "dialogando" com o artista, de tal modo que o processo da criação se torna uma via de mão dupla. Nessa perspectiva, apresento um estudo sobre a imagem de objetos representativos dentro do espaço pictórico enquanto narrativa, refletindo sobre uma interação existente entre mim, como artista, e minha poética. São definidos referenciais essenciais para a produção de minhas pinturas mediante uma relação entre prática artística e linguagem conceitual, bem como demonstradas as motivações e os caminhos trilhados para o entendimento da narrativa visual, vista como uma possibilidade de criação no espaço pictórico.

Palavras-chave: pintura, natureza-morta, poéticas visuais, objetos, narrativas.

ABSTRACT

Master's Dissertation
Graduate Program in Visual Arts
Federal University of Santa Maria

PAINTING OF OBJECTS: NARRATIVES AND REPRESENTATION

AUTHOR: Maristela Moraes Santos Eisenberg
ADVISOR: Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes
Santa Maria, March 31, 2014

The present research consists of creating paintings and reflecting on the act of creating them during my Masters Degree time span at the UFSM. The reflection is guided mainly by the observation of how a visual narrative, set up with images unrelated to each other, can arise within the pictorial space of a still life. Anchoring my research to the referential works by Lancri (2000), Passeron (2004) and Rey (1996), my focus is directed at the ongoing work on the making of the paintings as they are made. During the making of the painting the painter doesn't necessarily predetermine its totality, or its final appearance. Along the artist's work that which is already created "converses" with the artist in such a manner that the creation process becomes a two-way road. It is along these lines that I present a study of the image of representational objects lying within the pictorial space as narrative, reflecting on the existing interaction between myself – as artist – and my poetics. I define benchmarks for the creation of my paintings by establishing a relationship between artistic practice and conceptual language, as well as exposing motivations for and paths towards the understanding of visual narrative as a possibility of artistic creation within the pictorial space.

Keywords: painting, still life, visual poetics, objects, narratives.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Maristela Moraes, <i>Sem Título</i> , 2004, óleo sobre tela, 100 X 80 cm	22
Figura 02 – José Maria Dias da Cruz, <i>Assemblage pintura e poesia</i> , 2013, óleo sobre tela, 110 X 140 cm	23
Figura 03 – José Maria Dias da Cruz, <i>Fuga - Introduções</i> , óleo sobre tela, 110 X 140 cm.....	23
Figura 04 – José Maria Dias da Cruz, <i>Natureza Morta</i> , 1996, óleo sobre tela, 55 X 38 cm.....	24
Figura 05 – Maristela Moraes, <i>Objeto-Pintura</i> , 2012, óleo sobre tela, 55 X 45	29
Figura 06 – Maristela Moraes, <i>Contraponto</i> , 2012, óleo sobre tela, 60 X 40 cm	30
Figura 07 – Maristela Moraes, <i>Capa - Contraponto</i> , 2012, óleo sobre tela, 40 X 30 cm.....	30
Figura 08 – Maristela Moraes, <i>O Transeunte</i> , 2013, óleo sobre tela, 90 X 40 cm	31
Figura 09 – Maristela Moraes, 1º original da série <i>O Transeunte</i> , 2013, óleo sobre tela, 90 X 40 cm.....	33
Figura 10 – Philippe de Champaigne, <i>Life, Death and Time</i> , 1671, 37 X 28 cm	34
Figura 11 – Maristela Moraes, detalhe de <i>O Transeunte</i> , 2013, óleo sobre tela, 90 X 40 cm	34
Figura 12 – Maristela Moraes, <i>O Transeunte</i> , 2013/14, acrílica sobre tela, 80 X 180 cm	35
Figura 13 – Maristela Moraes, <i>O Transeunte</i> , 2013/14, acrílica sobre tela, 80 X 180 cm.....	35
Figura 14 – Vermeer Van Delf, <i>A Leiteira</i> , pintado por volta de 1660. Amsterdã, Rijksmuseum, 45,5 X 41 cm	37
Figura 15 – Maristela Moraes, <i>Objeto-Pintura</i> , 2012, óleo sobre tela, 61 X 46 cm	38
Figura 16 – Fotografia de trabalho: composição com objetos, 2012 Foto: Maristela Moraes.....	40
Figura 17 – Maristela Moraes. <i>Sem Título</i> , 2004, óleo sobre tela, 61 X 46 cm	41

Figuras 18, 19 e 20 – Fotografias do diário de bordo – estudo das cores. Foto: Maristela Moraes	42
Figuras 21, 22, 23 e 24 – Processo de construção da pintura	43
Figura 25 – Ricardo de Pellegrin, <i>Vitrine</i> , 2012, óleo sobre tela, 50 X 80 cm	46
Figura 26 – Maristela Moraes, <i>Objeto-Pintura</i> , 2012, óleo sobre tela, 61 X 46 cm	46
Figura 27 – Fotografia dos objetos, 2013. Foto: Maristela Moraes	50
Figuras 28, 29 e 30 – Fotografia do diário de bordo com experimentos de cores. Foto: Maristela Moraes	59
Figura 31 – Maristela Moraes, <i>Contraponto</i> , 2012, óleo sobre tela, 60 X 40 cm	61
Figura 32 – Processo de construção da pintura	63
Figura 33 – Maristela Moraes - <i>Contraponto</i> , 2012, óleo sobre tela, 60 X 40 cm	64
Figura 34 – Alfredo Nicolaiewsky, <i>Anjo da Guarda</i> , 1993/94, acrílica sobre tela, 175 X 200 cm	64
Figura 35 – <i>Contraponto</i> , 2012, óleo sobre tela, 60 X 40 cm	66
Figura 36 – Paulo Gomes, <i>Festa Galante</i> , 2000-2001. Impressão sobre lona vinílica (bibelôs e texto), 57 X 127 cm	66
Figura 37 – <i>Contraponto</i> , 2012, óleo sobre tela, 60 X 40 cm	68
Figura 38 – Nara, “ <i>Não, é muito brilhante</i> ” (da série “ <i>assim que encontrei esqueci na calçada</i> ”). 2008. Gravura em metal, água-forte, água-tinta, ponta-seca; aquarela, bordado sobre página de livro. 33 x 25 cm	68
Figura 39 – 1º original <i>O Transeunte</i> , 2013, óleo sobre tela, 90 X 40 cm	70
Figura 40 – Detalhe de <i>O Transeunte</i> , 2013, óleo sobre tela, 90 X 40 cm	71
Figura 41 – Peter O’Neill – <i>The Observer</i>	71
Figura 42, 43 e 44 – Processo de reprodução das cópias	71
Figura 45 – <i>O Transeunte 1</i> , 2013, acrílica sobre lona texturizada - canvas, 80 X 180 cm	72
Figura 46 – <i>O Transeunte 2</i> , 2013/14, acrílica sobre lona texturizada, 80 X 180 cm	73

Figura 47 – <i>O Transeunte 3</i> , 2013/14, acrílica sobre lona texturizada, 80 X 180 cm	74
Figura 48 – <i>O Transeunte 4</i> , 2013/14, acrílica sobre lona texturizada, 80 X 180 cm	74
Figura 49 – <i>O Transeunte 5</i> , 2013, acrílica sobre lona texturizada, 80 X 180 cm	75
Figura 50 – Andy Warhol – Marilyn Monroe, 1965, impressão s/ tela, 91,5 X 91,5 cm	77
Figura 51 – Andy Warhol – 32 Latas de sopa Campbell, serigrafia- tinta sintética s/ tela 50,8 X 40,6 cm – MOMA	78
Figura 52 – Andy Warhol – <i>Brillo Boxes</i> , 1964-68, serigrafia sobre madeira, 43,2 X 43,2 X 35,6 cm	79
Figura 53 – <i>O Transeunte 1</i> , 2013/2014, acrílica sobre lona texturizada, 80 X 180 cm	82
Figura 54 – <i>O Transeunte 2</i> , 2013/2014, acrílica sobre lona texturizada, 80 X 180 cm	82
Figura 55 – <i>O Transeunte 3</i> , 2013/2014, acrílica sobre lona texturizada, 80 X 180 cm	83
Figura 56 – <i>O Transeunte 4</i> , 2013/2014, acrílica sobre lona texturizada, 80 X 180 cm.....	83
Figura 57 – <i>O Transeunte 5</i> , 2013/2014, acrílica sobre lona texturizada, 80 X 180 cm	83
Figura 58 – <i>O Transeunte 6</i> , 2013/2014, acrílica sobre lona texturizada, 80 X 180 cm	84
Figura 59 – <i>O Transeunte 7</i> , 2013/2014, acrílica sobre lona texturizada, 80 X 180 cm.....	84
Figura 60 – Alfredo Nicolaiewsky, 1992/94, <i>Homem da Gillette</i> 1, 2, 3 e 4 – tinta acrílica sobre tela 1992/94, 74 X 40 cm cada módulo	85
Figura 61 – Roman Opalka – detalhe da obra Opalka 1965 - ∞, acrílica s/ tela 196 X 135 cm	87
Figura 62 – Roman Opalka – detalhe da obra Opalka 1965 - ∞, Fotografia	87
Figura 63 – Detalhes da tela <i>O Transeunte 2</i>	89
Figura 64 – Detalhes da tela <i>O Transeunte 7</i>	89

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Uma pesquisa em construção	18
1 CAPÍTULO - TRAJETÓRIA E CONSTRUÇÃO DAS REALIZAÇÕES POÉTICAS	20
1.1 Trajetórias artísticas	20
1.2 A pintura e suas narrativas	24
1.3 Natureza-morta e minha narrativa poética.....	32
1.3.1 O fazer artístico e a tradição.....	32
1.3.2 Refletindo sobre o gênero natureza-morta	36
1.4 Objeto-Pintura: a constituição da narrativa	38
2 CAPÍTULO - ELEMENTOS NARRATIVOS DA PINTURA	48
2.1 Elementos revelados na pintura	48
2.1.1 O objeto no espaço de representação	48
2.1.2 A cor como elemento da narrativa	56
2.2 A narrativa da obra <i>Contraponto</i>	61
3 CAPÍTULO - A SÉRIE O TRANSEUNTE	69
3.1 A narrativa da série <i>O Transeunte</i>	69
3.2 Diferença e repetição.....	77
3.3 Repetição e tempo.....	86
CONCLUSÃO	91
REFERÊNCIAS	94
ANEXOS	98

INTRODUÇÃO

*Palavra e imagem são como cadeira e mesa: para estar à mesa
necessitamos das duas.*

Godard¹

Partindo da perspectiva que compreende o fazer artístico como práxis, esta pesquisa se propõe a descrever e refletir sobre o processo de construção de minhas pinturas, as quais fazem parte do gênero natureza-morta e revelam a possibilidade de construção de uma narrativa visual. As relações entre imagem e texto no espaço de representação possibilitam essa narrativa, de modo que o imbricamento desses dois elementos plásticos contribui para múltiplas leituras que a totalidade de uma obra artística pode representar.

Para isso, encontro ancoragens na definição de poiética, a qual “se propõe como uma ciência e filosofia da criação, levando em conta as condutas que instauram a obra” (REY, 1996, p. 83). Conforme Silva (2009, p. 39), a poiética se define “como a reflexão sobre os procedimentos poéticos de constituição da obra, assim como das motivações do artista e da trajetória que vai desde os projetos, passando pelas opções, até a instauração da obra”.

Vale ressaltar, portanto, que esta dissertação versará acerca dos procedimentos, das técnicas e do próprio processo de criação, os quais compõem a realização de minhas pinturas, e não com referência a obras acabadas, não se caracterizando como uma pesquisa *sobre* artes visuais², mas sim *em* artes visuais. Sandra Rey (1996, p. 82) distingue a “pesquisa *em* artes” da “pesquisa *sobre* artes”, tendo em vista que o primeiro termo se refere à pesquisa sobre o processo de criação do artista e essa última se refere à História, à Teoria e Crítica, envolvendo o estudo da obra de arte a partir de um produto final.

¹ Jean-Luc Godard, em *Ainsi parlait Jean-Luc: Fragments du discours d'un amoureux des mots*, *Télérama*, n. 2.278, 8 set. 1993.

² Tal abordagem, cujo ponto de vista centra-se no processo poiético do artista-pesquisador, pode ser conferida na pesquisa de Ricardo Pellegrin (2013).

Na perspectiva da pesquisa em Artes Visuais, defino que a pintura com que venho trabalhando se insere no gênero natureza-morta e sua relação com o aspecto narrativo se faz por meio da possibilidade de os elementos que a compõem formarem uma narrativa visual dentro do espaço pictórico – o espaço de construção do pintor. Além disso, as pinturas são elaboradas à mão livre, ancoradas em observação.

Os trabalhos desenvolvidos no período de duração dessa pesquisa consistiram em pinturas a óleo e acrílica, e reproduções gráficas a partir de composições³ de objetos que, pintados na tela, constituem a totalidade da imagem.

Para realizar tais composições, faço uso de objetos antigos presenteados ou comprados. Muitos deles guardo como lembranças de lugares marcantes que, de certa forma, remetem-me a determinado momento vivido, representando a efemeridade da vida. Ao se aliarem, esses objetos instituem uma narrativa visual, a qual pode ser definida como uma criação imagética que se organiza a partir de uma sucessão de episódios com imagens que se integram ou se vinculam.

Durante o desenvolvimento de meu processo criativo, percebi que as imagens dos objetos na minha pintura estão ligadas ao meu universo mental, apesar de não deixarem de ter significação para aquele que as observa⁴, pois, a partir de sua cosmovisão, o observador também pode remeter tais objetos a determinado universo contextual. Tais constatações me levaram às inquietantes questões: *como acontece a narrativa no espaço pictórico através das imagens dos objetos e seus significados? De que maneira imagens podem constituir uma narrativa? Ou: como se dá a narrativa dentro deste espaço pictórico onde ocorrem paralelamente a diversidade de informações e a variedade de elementos de comunicação*⁵?

³ A composição pode ser entendida como a “organização estrutural voluntária de unidades visuais em um campo dado, de acordo com as leis perceptuais, com vistas a um resultado integrado e harmônico. Os elementos, ou seus equivalentes perceptuais – as unidades ópticas – recebem na composição uma distribuição que tem em conta seu valor individual como parte, mas subordinada ao total.” (CRESPI; FERRARIO, 1995, p. 24).

⁴ Conforme Manguel (2001) o que vemos em uma pintura é a tradução de nossa própria experiência.

⁵ Manguel (2001, p. 21, grifo nosso) também se questiona acerca da relação entre imagem e texto. Assim o autor pergunta-se: “Qualquer imagem admite tradução em linguagem compreensível, revelando ao espectador aquilo que podemos chamar de Narrativa da imagem, com N maiúsculo?”.

A busca por estas respostas está na realização e na observação deste fazer, o que conduz ao pensamento particular da interação e interrelação entre a pintura aqui proposta e sua criadora.

Para demonstrar o estudo realizado durante o período da pesquisa, apresento algumas de minhas pinturas, nas quais observo a narrativa no espaço pictórico de três maneiras diferentes: uma narrativa visual, uma narrativa textual e uma narrativa mental. A narrativa visual acontece constantemente a partir das imagens que percebemos no dia a dia; a narrativa mental se forma diante dessas imagens, e a narrativa textual é o resultado da construção de uma imagem mental ou visual. Tal entendimento foi surgindo de acordo com o processo de trabalho, resultando na série de pinturas *O Transeunte*.

Assim, entendo que a pesquisa em Artes Visuais constitui-se através do movimento de idas e vindas do pesquisador e da própria obra, que faz e se desfaz de acordo com as indagações próprias desse processo. Para apresentá-lo, sistematizo o caminho que realizei durante estes dois anos de mestrado. Primeiramente analisei, no processo de instauração de minha pintura, a forma com que se constituía a composição de diferentes objetos no espaço representacional. Produzi, nesse momento, a tela *Objeto-pintura*. Ao construir essa pintura, inquietava-me o fato de que diferentes imagens de objetos, as quais não apresentam uma relação direta entre si, conseguem, quando agrupadas, coexistir apesar de suas diferenças, além de despontar questionamentos e criar uma possível história. Surgia aí a possibilidade da narrativa através de minhas pinturas.

Em um segundo momento, pintei uma tela a óleo, denominada *Contraponto*, na qual é possível perceber narrativa visual e textual em uma justaposição. As imagens de objetos dentro do espaço pictórico não são simplesmente uma ilustração do texto, mas sim um complemento da narrativa textual. Busquei uma interseção entre o texto e as imagens pintadas dos objetos, e, ao observar a pintura, há a possibilidade de que esse cruzamento de linguagens construa o sentido da obra. Espera-se que o observador se coloque no meio desse ponto de interseção, fazendo sua leitura da obra.

Esta pintura foi o resultado de um período de grandes questionamentos, cuja busca centrava-se em saber do porquê de meu interesse em pintar objetos,

momento em que pude perceber que tais motivações se ligavam às minhas reminiscências. Além disso, nessa segunda fase, a narrativa se expunha inteiramente em minhas obras, através da própria pintura.

Após um longo período de pesquisas e indagações, surgiu a série *O Transeunte*, a qual define, em minha coleção de obras, a efemeridade e a passagem do tempo – elementos que parecem refletir minha evolução como artista-pesquisadora. Nessa série, a imagem se apresenta de diversas formas, como trechos de poesia, palavras, partituras, imagens de objetos. A série, que contém sete telas, apresenta um processo de construção diferente dos trabalhos anteriores. Após a pintura de uma tela que pode ser considerada original, houve um processo tecnológico⁶, resultando em sete reproduções impressas, a partir de fotografia. Antes de cada reprodução foi realizada uma mudança na tela original, na qual foi acrescentada mais uma imagem e, em paralelo, foi feita, nas reproduções, a pintura de um pato que se deslocava no espaço da tela⁷. Além disso, cada uma das reproduções contém textos diferentes. Para produzir as sete telas que compõem essa série, recorreremos aos conceitos de diferença e repetição de Deleuze.

A série representa em si minha trajetória plástica ao evidenciar minha interação com meu próprio trabalho. Nela, o deslocamento dentro do espaço pictórico representa o deslocamento no tempo⁸, pois o tempo absorve o espaço representacional das imagens as quais narram a efemeridade de cada momento.

Esta pesquisa em pintura tem por objetivo verificar como se constrói uma narrativa no espaço de representação. Para sua construção, me servirei dos conceitos pertinentes à prática da pintura que realizo, ou seja, conceitos que advêm de teóricos como Alberto Manguel (2001), Roland Barthes (1972), Gilles Deleuze (2006), Georges Didi-Hubermann (2010), Paulo Silveira (2008) entre outros. Tenho como referência artística, dentre outros, Johannes Vermeer, Alfredo Nicolaiewsky, Roman Opalka, Paulo César Ribeiro Gomes e Ricardo de Pellegrin, porque tais artistas estão associados à narrativa visual.

⁶ Tal processo se refere às fotografias, que são parte da construção da pintura; às reproduções, que materializam a série; e à computação gráfica realizada em algumas imagens.

⁷ O processo de pintura da obra *O Transeunte* será explicitado mais detalhadamente no capítulo 3 dessa dissertação.

⁸ Essa ideia será desenvolvida também no capítulo 3.

Quanto à metodologia para o desenvolvimento desta pesquisa, busquei como base teórica o pensamento de Sandra Rey (1996), a qual se questiona acerca do processo de pesquisa em Artes Visuais. Tendo em vista que a pesquisa em Artes Visuais focaliza o processo de criação do artista, a autora assinala que “para o artista, a obra é ao mesmo tempo um processo de formação e um processo de sentido de processamento, de formação de significado” (REY, 1996, p. 85).

Seguindo esta abordagem, faço uso das concepções de Rey acerca da metodologia de trabalho em ateliê e da pesquisa teórica. A primeira delas é a que trata do ateliê, cujo olhar se detém no processo de realização da obra em si e no processo de formação de significado da obra. A segunda baseia-se na pesquisa teórica, orientada para a busca de respostas para o porquê de fazer “deste ou daquele jeito”. Dentro disso, há as relações do trabalho em andamento com a história da arte e a produção contemporânea: a interdisciplinaridade. A partir desses elementos, busco observar como se dá a troca de informações entre a prática e a teoria, visando ao desenvolvimento da pesquisa em artes visuais.

O texto está dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, descrevo a minha trajetória artística, apresentando minha formação e minhas motivações para o emprego da pintura que realizo. Ademais, assinalo uma perspectiva teórica sobre o conceito de narrativa, e, em seguida, discorro sobre a narrativa visual de minhas pinturas, apresentando uma reflexão sobre o gênero natureza-morta no contexto da contemporaneidade, como uma releitura da tradição.

No segundo capítulo, faço uma reflexão sobre o uso de elementos na construção de minhas pinturas, tais como objeto, cor e espaço, os quais contribuem para a criação de uma narrativa visual que, por sua vez, utiliza-se de cor e espaço da obra para representar os objetos como extensões do indivíduo, deslocando tempo e espaço em seu percurso.

No terceiro capítulo, descrevo o processo criativo de instauração da série *O Transeunte*, apresentando alguns recursos e meios tecnológicos que foram utilizados para a realização da obra – a fotografia⁹, a reprodução por meio de

⁹ Vale ressaltar que a fotografia não é utilizada como um modelo de elaboração da pintura em nenhuma das obras apresentadas nessa dissertação. No processo de realização de todas as obras, a fotografia foi um registro que colaborou para a análise de meu processo poético. Entretanto, na série de pinturas *O Transeunte*, a fotografia deixa de ser só um registro, se tornando parte da própria pintura, pois é a partir dela que serão feitas as cópias que a compõem.

impressão¹⁰. Utilizando referenciais e conceitos já tratados, busco assim justificar a possível relação entre imagem e texto, tendo em vista que a narrativa parece apresentar-se em minhas obras a partir de um processo de transformação e amadurecimento. Faço uma leitura teórica do processo de produção dessa série, discutindo acerca da diferença e repetição que a constitui, além de refletir sobre o desenvolvimento da narrativa visual no espaço pictórico.

Esta pesquisa se justifica por mostrar o processo de criação de minha pintura, através do qual reflito sobre a instauração de minha poética mediante uma relação entre prática artística e linguagem conceitual, a qual acontece, no durante da obra, ao ato de fazer, culminando em uma transformação da criação e do artista. Além disso, mostrar a existência de uma narrativa visual, a partir do imbricamento entre texto e imagem, significa refletir sobre as várias possibilidades de criação no espaço pictórico da pintura.

No momento de instauração da obra em processo, vão surgindo, em paralelo, questionamentos sobre o fazer artístico e as escolhas a serem tomadas, ocorrendo assim uma troca de informações entre a práxis e a teoria e, nessa troca, surgem as transformações que direcionam o trabalho durante sua produção. Conforme Rey, “o pressuposto fundamental para a pesquisa em artes plásticas pode ser enunciado da seguinte maneira: *toda obra contém em si mesma a sua dimensão teórica*”. (REY, 1996, p. 89)

Portanto, todo experimento se baseia em uma prática, em uma vivência, em um fazer, embora se perceba que, em artes visuais, por mais que se busque um resultado final, uma obra pode estar concluída, mas não necessariamente acabada.

¹⁰ Também exclusivamente na série *O Transeunte*, há a reprodução por meio de impressão, a qual ocorre em um material chamado *lona texturizada canvas*. Nesse momento, podemos dizer que a reprodução toma o lugar da tela, pois é nela que serão pintados novos elementos. Esse processo será descrito no capítulo 3.

Uma pesquisa em construção

Baseio esta pesquisa no fazer artístico, no durante da obra. Parto, assim, da poiética, entendida aqui no sentido usado por René Passeron¹¹, como um olhar filosófico-científico sobre o decorrer do processo de criação de uma obra de arte, provê um lastro teórico para o artista visual que não se restringe nem ao objetivismo da visão científica nem ao olhar contemplativo da estética sobre a obra como fato consumado. “Chamamos de poiética o conjunto de estudos que abordam a instauração da obra e, notadamente, da obra de arte”¹².

O mesmo Passeron descreve o durante da produção de uma obra de arte da seguinte maneira:

Quando a tela está em andamento, contanto que ainda não esteja pronta, ela suscita uma constante provocação ao trabalho, a qual não cessa de apelar por retoques. É por isto que não se pode esperar compreender a ordem plástica especificamente pictórica sem antes estudar a maneira como a mão do pintor, estando armada ou não de seus instrumentos, ataca e desenvolve seu contato criador com a tela. (PASSERON, 1992, p. 41)¹³

Há, no entanto, algo de paradoxal na poiética da pintura, como de resto em toda arte: a abordagem geral do que é por definição individual. Pois, à medida que a tela vai sendo pintada, revela-se cada vez mais a individualidade do artista. Na pintura de observação, o desenho busca a máxima isenção, mas a tinta confere mais e mais individualidade. Quando pronta, a obra expressa o geral de maneira maximamente individual. Assim, ao que parece, o estilo resulta de uma gradual passagem do geral ao individual.

Durante este processo, a técnica do artista parece não mudar, mas as escolhas feitas a cada momento abrem um novo caminho que, mesmo quando semelhante a outros, nunca é igual, sendo, portanto, único. Não será então esse

¹¹ PASSERON, René: *A Poiética em Questão*, 1992, p. 11.

¹² *Appelons poiétique l'ensemble des études qui portent sur l'instauration de l'œuvre, et notamment l'œuvre d'art* (PASSERON, 1975, p. 14) (tradução nossa).

¹³ *Quand le tableau est en train, tant qu'il n'est pas achevé, il reste une permanente provocation au travail, il ne cesse d'appeler des touches. C'est pourquoi nous ne pouvons espérer comprendre l'ordre plastique spécifiquement pictural sans étudier d'abord comment la main du peintre, armée ou non de ses instruments, attaque et développe son contact créateur avec le subjectile* (PASSERON, 1992, p. 41). (tradução nossa).

paradoxo que leva Passeron, ao discorrer sobre a poiética, a mais perguntar do que responder? “Como se devem articular o nível científico da poiética e seu nível filosófico?”¹⁴ De todas as questões levantadas por Passeron acerca da poiética como ferramenta para o estudo do fazer artístico, esta é a que contém todas as demais.

Josée Leclerc sugere que a resposta a qualquer questionamento deste tipo estará sempre no ateliê do artista:

quando René Passeron diz ‘em andamento’, podemos pensar que se refere ao artista ocupado com sua obra, que é a ocupação primordial do artista, o seu trabalho. A maneira como ele trabalha em seu ateliê é reveladora: reveladora no sentido da visão que se abre pela observação e pela auto-observação. E para que essa revelação seja possível, é necessário de qualquer forma entrar no atelier. ‘Esse gabinete de trabalho solitário e silencioso, pessoal’ (LECLERC, 1995, p. 57).

Tendo em vista a escritura acerca dos acontecimentos que ocorrem no ateliê do artista, Lancri (2002, p. 19) enfatiza que a pesquisa em artes está no fazer artístico, a partir do qual surgem questionamentos. Porém deve haver uma articulação entre a prática plástica e a palavra escrita. Assim, “o ponto de partida da pesquisa em arte situa-se obrigatoriamente na prática plástica, com o questionamento que ela contém e as problemáticas que ela suscita. A parte da prática plástica, sempre pessoal, deve ter a mesma importância da parte escrita, não simplesmente justaposta, mas rigorosamente articulada”.

Levando em conta a perspectiva da poiética em artes visuais, busco narrar, a seguir, o meu processo criativo.

¹⁴ PASSERON, René. *A Poiética em Questão*, 1992, p. 11.

1 CAPÍTULO

TRAJETÓRIA E CONSTRUÇÃO DAS REALIZAÇÕES POÉTICAS

No ato de ver, seja o mundo para pintar uma obra de arte, a imagem repousa à espera de um olhar que a anime, portanto, a visão junta vidas separadas, ligadas pela indivisibilidade dos espíritos, uma vez que compreendemos que espírito e corpo mesclam.

Merleau-Ponty

Neste capítulo abordarei, inicialmente, reminiscências da minha história. Ao discorrer sobre minha trajetória artística, exponho minhas ideias, mostrando os caminhos que tracei até aqui, os quais são resultados de minha evolução como artista-pesquisadora.

Este deslocamento no espaço da memória constitui um dos materiais necessários para minha criação, a qual está vinculada ao que experimentei durante minha formação artística. Esse processo de acumulação de experiências hoje me permite trazer ao presente determinados conceitos e uma visão sobre a arte que tento elucidar ao longo deste trabalho, através da realização da pintura e do pensamento oriundo dessa prática artística.

1.1 Trajetórias artísticas

Quando jovem, gostava da ideia de juntar diferentes objetos e observar a relação entre eles, ao mesmo tempo em que eu acentuava, nessa correlação, suas próprias individualidades. Eu pensava que cada objeto carregava uma história particular, diferente de minha própria história.

Ao viajar por várias regiões do Brasil, durante minha infância, vivenciei momentos marcantes. Em uma dessas regiões do interior, era comum pessoas escutarem rádio com muito mais frequência que assistirem à televisão durante o dia.

Assim, também eu participava dessa prática. Era fascinante imaginar a cena que o locutor narrava, pois ela aguçava a minha imaginação e era possível criar o cenário de uma pintura, cheio de objetos aos quais não só se podia dar cor, como, algumas vezes, forma. Acredito que é dessa vivência que parte meu interesse por objetos, os quais motivam minhas pinturas.

Em instantes, meu pensamento formava objetos através da simples relação de palavras a formas aleatórias – as quais geralmente não correspondiam à verdadeira relação entre significante e significado¹⁵. Esse processo criativo era possível devido à variedade linguística regional – o dialeto –, diferente do de minha região¹⁶.

Através desta relação, que levava em conta as palavras que eu escutava, das quais, por vezes, desconhecia o significado, comecei a criar as minhas pinturas de infância, que ainda ressoam em minha lembrança. Para mim, era fabuloso vivenciar esse tipo de relação entre texto e imagem, pois em minhas pinturas os objetos assumiam os significados e as cores que eu escolhia: eu dava a forma que queria. O lugar era meu – um cenário cheio de ideias. Os objetos criados na mente delimitavam o espaço-tempo e carregavam em si uma história.

Assim, ao rememorar esse período de minha vida, encontro motivações que culminaram, em minha formação acadêmica, no desejo de visualizar uma composição de objetos – não relacionados entre si quando vistos individualmente, porém potenciais geradores de um mundo de histórias quando olhados no conjunto. Dessa forma, minha pintura se insere no gênero natureza-morta, tal como pode ser visto na obra sem título (2004) (Figura 01).

¹⁵ De acordo com Martine Joly (1994, p. 33), tais termos advêm do pensamento de Ferdinand Saussure: “Ao estudar em seguida a natureza do signo lingüístico, Saussure descreveu-a como uma entidade psíquica com duas faces indissociáveis, ligando um significante (os sons) a um significado (o conceito): o conjunto de sons *árvore* está ligado não à árvore real que pode estar diante de mim, mas sim ao conceito de árvore, utensílio intelectual que construí graças à minha experiência”.

¹⁶ Já no período de pesquisa do mestrado, ao me questionar acerca de meu trabalho com objetos, e no processo de pintura da obra *Contraponto*, criei, a partir de um momento de rememoração, a seguinte narrativa, a qual exemplifica a variedade linguística com que convivi. Essa narrativa foi utilizada nessa obra, abrindo uma intersecção entre imagem e texto. “*Pedro chegou em casa exaurido, arrancou sua borboleta, chamou a cunhantã e pediu para devolver a borboleta amarelada- envelhecida para o vizinho do derradeiro, pedindo-lhe para colocá-la na cruzeta.*” No Capítulo 2, analisarei o processo de produção dessa obra detalhadamente.



Figura 01 – *Sem Título*, 2004, óleo sobre tela, 100 X 80 cm.

Durante minha formação acadêmica, realizei também trabalhos de desenho e escultura que foram determinantes para a construção da pintura que venho realizando. Ainda nesse período de minha formação acadêmica, eu buscava realizar uma extensão tridimensional em pintura – uma busca constante por tirar a imagem do objeto, o signo do espaço da tela e expandi-lo para o tridimensional. Após esse período experimental, resolvi ficar no espaço da tela, utilizando os recursos que tinha de perspectiva, luz e sombra, os quais me dão a ideia de simulação da tridimensionalidade no espaço pictórico.

Sob a orientação de Andrew Winship e Tim Kennedy, na Universidade de Indiana em Bloomington (EUA), trabalhei com pintura figurativa, com composições de objetos e com modelo vivo, o que me ajudou a adquirir mais conhecimento na utilização da cor e firmou o desejo de trabalhar com a cor como formadora do objeto no espaço.

Ao regressar ao Brasil, conheci o artista José Maria Dias da Cruz¹⁷, cujos trabalhos de pintura são composições de objetos que parecem flutuar no espaço da

¹⁷ José Maria Dias da Cruz (1935, Rio de Janeiro -). Artista do século XX, conviveu com mestres como Iberê Camargo, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti. Considera-se discípulo de Cézanne. Em 1951, estudou pintura com Jan Zach e desenho com Aldary Toledo. Em 1956, recebeu bolsa do

tela. O artista apresenta, ainda, as pesquisas sobre cor anotadas na própria tela, a qual se apresenta, algumas vezes, como seu livro de anotações e, também, sua sala de pesquisa, configurando tudo isso a obra em si, como nas Figuras 2 e 3.

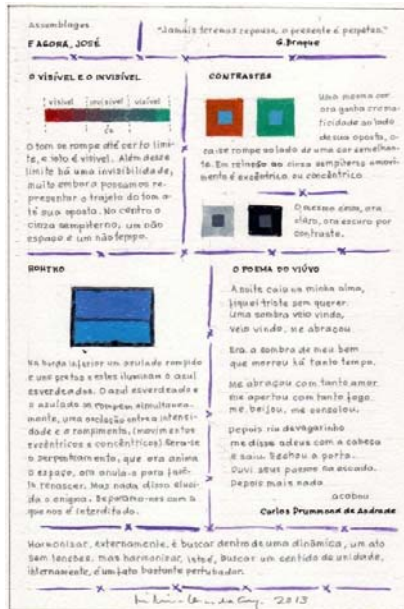


Figura 02 – José Maria Dias da Cruz – *Assemblage*¹⁸ *Introduções, pintura e poesia*, 2013, óleo sobre tela, 110 X 140 cm.

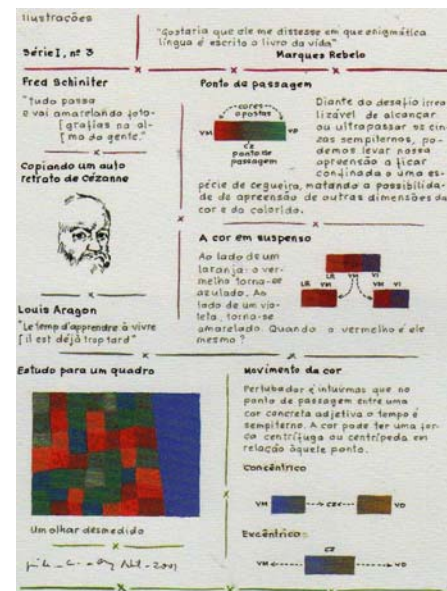


Figura 03 – José Maria Dias da Cruz – 2001, óleo sobre tela, 110 X 140 cm.

O trabalho de Dias da Cruz é representativo, pois demonstra o uso da cor em pares, dando forma às pinturas de objetos e, a partir dessa ideia, aprendi a dar forma às imagens usando os pares das cores em meu espaço pictórico. Além disso, a partir de seus apontamentos, muitos deles relatados em suas pinturas, ele questionava a cor como ela mesma, “pois, se do lado do laranja, o vermelho torna-se azulado e, ao lado de um violeta, torna-se amarelado. Quando uma cor vermelha é ela mesma?”. Percebi, assim, que as cores aos pares, não misturadas, mas colocadas uma ao lado de outra, podem ser percebidas como diferentes; e também

Ministério das Relações Exteriores e Carte de Étudiant Patronné do Ministère de L'Education Nationale do governo francês e viajou para Paris. Estudou em Paris na Academie de La Grande Chaumière, particularmente com Friedlander (gravura) e Emilio Petorutti (pintura). Voltou para o Brasil e lecionou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde está até hoje. Seus trabalhos de pintura se encontram nos Museus de Arte Moderna de Santa Catarina e São Paulo, bem como no Museu de Arte contemporânea de Niterói. Produziu dois livros sobre pintura: *A Cor e o Cinza* e *O Cromatismo Cezanneano*.

¹⁸ O termo *assemblage* é incorporado às artes em 1953, cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901-1985) para fazer referência a trabalhos que, segundo ele, "vão além das colagens". O princípio que orienta a feitura de *assemblages* é a "estética da acumulação": todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte.

pude observar que a cor utilizada em áreas maiores interfere em áreas menores, modificando as suas cores. Muitos trabalhos de Dias da Cruz, para mim, são prazerosos de serem vistos. No trabalho intitulado *Natureza Morta* (Figura 04), há um jogo de questionamentos sobre as disposição das cores, a composição dos objetos, a forma partida do pião que me sugere uma possível completude, ao mesmo tempo em que o pião inacabado dá a ideia da infinitude.



Figura 04 - José Maria Dias da Cruz, *Natureza Morta*, 1996, óleo sobre tela, 55 X 38 cm.

Direcionei-me, então, para o espaço pictórico – como um lugar potencialmente cheio de objetos, sugeridos pela cor. A imagem de objetos e o espaço representacional são, portanto, elementos de grande importância em meu processo de pesquisa e sobre os quais também discorrerei ao longo dessa dissertação.

1.2 A pintura e suas narrativas

Em meu processo poético, busco entender como imagens podem conter uma narrativa visual e como essa narrativa se dá no espaço pictórico. Para maior compreensão do que é uma narrativa visual, termo emprestado da literatura e que aqui serve para compreendermos o processo de minha realização nas Artes Visuais, apresento, primeiramente, o que é narrativa.

Segundo Jacques Aumont, a narrativa “é definida muito estritamente pela narratologia recente como um conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história” (AUMONT, 2009, p. 244).

Ainda neste contexto, para Paulo Gomes (2003, p. 100), “narrar é relatar, contar, expor e vem do latim *narrare*. Narração também vem do latim *narratione(m)*, e significa ação de narrar, tornar conhecido”.

Partindo destas constatações, é possível afirmar que a narrativa permeia nossa vida, situando os fatos que a compõem em determinado tempo. O homem narra seus feitos desde que nasce, inventando pequenas histórias, registrando suas memórias, constituindo-se através desse exercício. Tal correlação também vale para as imagens, em geral e, particularmente, para as imagens pictóricas, como afirma Manguel (2001, p. 21), dizendo que “qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos”. Portanto, em tudo existe uma narrativa e, em várias situações, texto e imagens se cruzam.

Assim, conforme Roland Barthes (1972, p. 19-20) em *Introdução à análise estrutural da narrativa*,

inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disso, sob essas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente essas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida. (BARTHES, 1972, p. 19-20)

Podemos destacar que, conforme Silva (2003, p. 26), “é indiscutível que cada um dos modos de produção de sentido, o visual e o verbal, são dotados de estruturas e meios próprios, o que garante sua autonomia e especificidade enquanto

campos de ação com processos e produtos diferenciados”. Entretanto, no contexto da pintura, o imbricamento entre objetos e palavras formam a poética da pintura realizada nessa pesquisa.

Nesta abordagem, Manguel (2001, p. 29) ressalta, citando Balzac¹⁹, que “toda imagem é um mundo, um retrato cujo modelo apareceu em uma visão sublime, banhada de luz, facultada por uma voz interior, posta a nu por um dedo celestial que aponta, no passado de uma vida inteira, para as próprias fontes da expressão”. Ao nos depararmos, portanto, com uma obra de arte, instituímos um processo de leitura. E ao lermos imagens, as quais se situam no espaço, acabamos atribuindo a elas o caráter temporal de uma narrativa²⁰. Manguel assinala, por exemplo, que na Idade Média, uma obra de arte podia representar uma sequência narrativa, incorporando a si o fluxo do tempo no espaço pictórico, bem como acontece, na contemporaneidade, nas histórias em quadrinhos, em que o mesmo personagem aparece várias vezes em um único espaço, deslocando-se na pintura, atribuindo a ela um caráter de temporalidade. Porém, pela leitura de Silva (1996, p. 95), podemos compreender que a relação entre imagem e texto pode conter em si uma narrativa, não só pelo caráter sequencial, de modo que “a imagem narrativa se configura como um momento capturado de uma ação tal como é percebida pelo espectador, e que pressupõe um antecedente e uma continuidade da ação”. Dessa forma, conforme Manguel (2001, p. 25), “a narrativa, então, passou a ser transmitida por outros meios: mediante ‘simbolismo, poses dramáticas, alusões à literatura, títulos²¹”.

Entretanto, ao nos basearmos nos estudos de Paulo Silveira (2008, p. 21), entendemos que a palavra “leitura” não bastaria para definir o processo que ocorre ao se verem imagens. Segundo o autor, ao aceitar que toda obra se oferece à leitura, “se aceita, também, que todo tipo de arte tenha uma linguagem”. A partir dessa pressuposição inicial, Silveira define que, se há uma espécie de leitura, há, dessa forma, a presença da narrativa em algum grau em toda obra de arte.

¹⁹ Honoré de Balzac, *A obra-prima desconhecida*. Castelnau-le-Lez: Éditions Climats, 1990.

²⁰ Manguel (2001) revela que esse caráter pode ser atribuído a imagens de qualquer tipo, tanto pintadas, quanto esculpidas, fotografadas ou encenadas.

²¹ Manguel se vale das ideias de Wendy Steiner (STEINER, Wendy. *Pictures of Romance: Form Against Context in Painting and Literature*. Chicago & Londres: University of Chicago Press, 1988).

Silveira destaca, entretanto, que seu objetivo é analisar que tipo de leitura pode ser aproximado das obras de arte, resultando naquilo que poderia ser definido como narrativa visual. Para tanto, o autor destaca que é preciso partir dos termos *narrativa* e *narração*, dentro de uma acepção linguística, mas também fazer uso da percepção visual e da composição artística.

Para definir o termo no campo literário, Silveira cita Gérard Genette (1973), estabelecendo a narrativa como “a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem, e mais particularmente da linguagem escrita” (GENETTE, 1973, p. 255 apud SILVEIRA, 2008, p. 25).

Ao aproximar e trazer este termo para a perspectiva dos estudos visuais, Silveira (2008, p. 32) ressalta, porém, que seria preciso saber “em que grau de intensidade os substantivos “narrativa” e “narração” se aplicam às obras de arte visuais”, ou se haveria a necessidade de um “deslocamento do termo ou mesmo sua adaptação”.

Silveira (2008) ressalta, ademais, que a narrativa, nas peças bidimensionais, não ocorre evidentemente, mas sim se insere de forma delicada nas artes visuais. De acordo com Silva (2009),

como alertado por Silveira, a narrativa não é necessariamente evidente. O que definiria a narrativa de uma forma mais abrangente é o fator “processo”, designado pelo autor como a troca de estado manifestada na imagem narrativa, o qual ele também chama de “evento”. Esta condição de processo, de mudança de estado, é então o fator que pode caracterizar a narrativa visual e ainda quando não há uma história evidente, explícita ou linear. (SILVA, 2009, p. 96)

Assim, o autor destaca que a palavra “leitura” seria inexata para definir o processo que se instituiria no âmbito da narrativa visual. Silveira configura, portanto, que haveria uma compreensão, decifração, interpretação, decodificação etc. Por fim, o autor propõe o uso do termo “vidência”, que seria uma oposição à cegueira, revelando uma visão não alienada das obras de arte e que incluiria a leitura como uma das habilidades necessárias a esse processo.

Após as definições demonstradas até aqui, estabeleço que, em minhas obras, a narrativa visual se dá por um processo em que o observador interfere com sua

história pessoal e cosmovisão na interpretação, compreensão, percepção e mesmo vidência da minha narrativa.

Portanto, creio que, em minhas obras, as imagens podem conter uma narrativa devido à disposição dos objetos, à escolha das cores e das sombras, ou seja, devido aos elementos que compõem a imagem dos objetos no espaço pictórico. Ocorre a possibilidade para a narrativa, uma vez que

com o correr do tempo, podemos ver mais ou menos coisas em uma imagem, sondar mais fundo e descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, emprestar-lhes palavras para contar o que vemos mas, em si mesma, uma imagem existe no espaço que ocupa, independente do tempo que reservamos para contemplá-la [...]. (MANGUEL, 2001, p. 25)

Assim, minhas pinturas se construíram, pouco a pouco, como narrativa visual. Essa narrativa não era direta, pois o intuito era deixar que a composição, feita de diferentes objetos, sem uma relação de sentido predeterminado entre eles, pudesse oferecer ao observador a liberdade de interação com o espaço pictórico. O observador pode recriar uma história, um conto, segundo sua experiência pessoal e sua sensibilidade.

Na tentativa de entender o gosto de pintar imagens de objetos diferentes, percebi que as imagens de objetos em minhas pinturas de certa forma narravam a efemeridade da vida, pois, ao contar um conto, cria-se uma história com início e com uma probabilidade de fim, descrevendo, assim, a passagem do tempo.

Desta forma, ao vislumbrar a minha poética, percebo a construção de narrativas a partir das imagens dos objetos que a constituem. Como proponho na introdução desta dissertação, distribuo minhas pinturas em três fases, sobretudo no que se refere às suas relações com a narrativa.

Assim, em um primeiro momento de minha pesquisa, a obra *Objeto-Pintura* (Figura 5), de 2012, demonstra a existência da possibilidade da narrativa a partir da combinação de objetos não relacionados entre si, mas que abrem um leque de leituras possíveis.

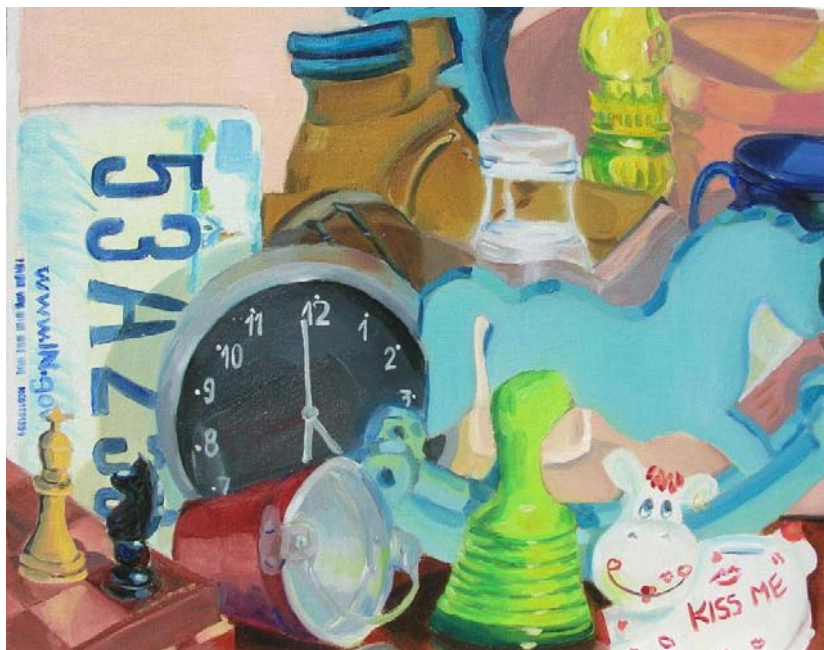


Figura 05 – *Objeto-pintura*, 2012, óleo sobre tela, 55 X 45 cm.

Manguel (2001, p. 29) reflete que, “quando tentamos ler uma pintura, ela pode nos parecer perdida em um abismo de incompreensão ou, se preferirmos, em um vasto abismo que é terra de ninguém, feito de interpretações múltiplas”. De acordo com as ideias de Manguel, entendo que a narrativa surge, nessa tela, devido, por um lado, às múltiplas combinações das imagens dos objetos e, por outro, devido à existência de diversos desdobramentos que demarcariam os acontecimentos antecedentes e posteriores da narrativa a ser constituída ao vislumbrá-la.

Ademais, ao considerar que, em minhas obras, há uma coexistência entre imagem e texto, é preciso levar em conta que

a palavra escrita está presente nas artes visuais em amplos sentidos, ora dentro da obra de arte, ora em torno dela. Dentre as muitas espécies de relacionamentos entre a imagem e a palavra, entre a obra de arte visual e o texto escrito, podemos distinguir de maneira instrumental, duas formas de abordagem: 1) o texto como componente da obra de arte, seja como elemento plástico, visual, ou em relação dialética com a imagem e os outros elementos da obra, como enunciado, título, legenda, enfim, como parte da obra; 2) o texto como discurso em torno da obra de arte, como ferramenta de reflexão, de perscrutação. (SILVA, 2009, p. 27)

A partir de tais apontamentos, posso assinalar que a primeira forma de abordagem citada por Silva constitui meu processo de pintar, já em uma segunda fase, pois o texto pode ser visto como um elemento plástico, constituinte da própria

significação de minhas telas, tal como na pintura *Contraponto*, de 2012 (Figuras 06 e 07).



Figura 06 – *Contraponto* (capa), 2012, óleo sobre tela, 40 X 30 cm.

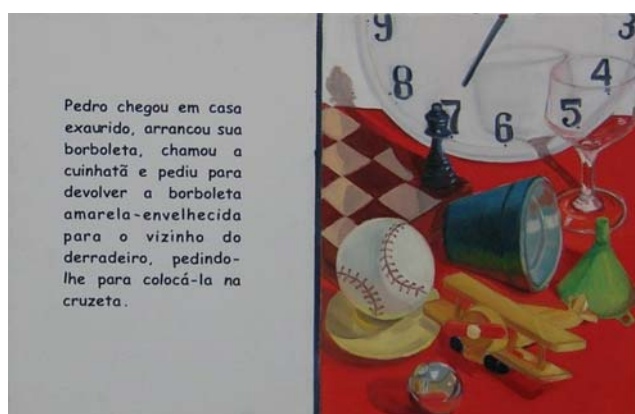


Figura 07 – *Contraponto*, 2012, óleo sobre tela, 60 X 40 cm.

Na pintura *Contraponto* existe a coexistência do texto e da imagem no espaço pictórico. Essa obra surgiu a partir da ideia de produzir um *livro-pintura*, pensando no livro como, *a priori*, o suporte ideal de uma narrativa. Entretanto, proponho um deslocamento, fazendo com que a pintura traga para si as propriedades desse suporte. Nesse jogo, construo a pintura em duas telas: a primeira seria a capa do livro, na qual trago elementos que a caracterizam como tal; já a segunda tela é dividida em duas partes, de um lado há o texto e, de outro, uma pintura.

Proponho que a narrativa visual, neste trabalho, resulte da justaposição que essas duas linguagens possam provocar no observador. Ao analisar a imagem como ilustração de um texto, Manguel (2001, p. 19-20) observa que, em sua infância, “a maioria dos meus livros tinha ilustrações que repetiam ou explicavam a história”. Devido a esse caráter repetitivo, acaba ocorrendo uma limitação de significação, de modo que “a ideia, portanto, está encerrada, completa, e todas as palavras, então, se tornam inúteis²²”.

Dentro desta abordagem, meu intuito é de ampliar o universo de possibilidades resultantes da relação entre texto e imagem, permitindo a criação de leituras múltiplas a partir de minhas pinturas, descartando, portanto, a relação entre imagem e texto como mera repetição um do outro.

Esta abordagem vincula-se às ideias de Silva, ao assinalar que

²² Esta passagem se refere às ideias de Gustavo Flaubert, autor que não permitia que nenhum de seus textos fosse ilustrado (BAXANDALL, Michael. *Patterns of Intention: on the Historical Explanation of Pictures*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1985).

à parte dessa fundamentação da relação que de certa forma reduz a imagem a mera ilustração de um texto, vejo a possibilidade dessa relação como uma colaboração mútua de imagem e texto para o enriquecimento da leitura da narrativa. Não pretendo que um explique o outro, mas que ambos atuem como elementos poéticos e plásticos independentes, mas relativos. Não para o direcionamento restritivo, mas, no caso de como disponho esses textos em relação às imagens, acredito que essa relação possibilite uma abertura ainda maior da leitura, posto que os enunciados não descrevem as imagens (SILVA, 2009, p. 44-45).

Por fim, em um terceiro momento, durante o processo de trabalho da série *O Transeunte*²³ (Figuras 08), de 2013, após o movimento de idas e vindas próprio de um período de pesquisas, a relação entre imagem e texto toma um novo rumo. Dentro da própria pintura, coexistindo no espaço da tela, utilizei textos e imagens para construir a narrativa visual. Esses textos são: trechos de poesia, palavras soltas, trechos de partituras.



Figura 08 – *O Transeunte 6*, 2013, acrílica sobre lona texturizada canvas, 180 X 80 cm.

A narrativa visual da série²⁴ *O Transeunte* constitui uma reflexão sobre a brevidade da vida. Nesta série, a narrativa se define a partir de vivências de tempo e espaço, tendo a intenção de expressar tal brevidade da vida através da reprodução

²³ O processo de pintura desta obra será abordado no Capítulo 3.

²⁴ Partimos do conceito de série de Paulo Silveira (2008, p. 22-23), que entende uma série como "(1) uma expressão de ordem espacial ou temporal, (2) um conjunto estruturado formalmente ou (3) uma divisão com fins classificatórios. É um grupo de elementos em algum tipo de sequência, um conjunto ou uma reunião de coisas interligadas por algum tipo de ordem em que uma vem depois de outra, em sucessão espacial (por exemplo, posicionamento) ou sequência temporal. O termo "série" geralmente presume contiguidade e continuidade (que não pressupõe interrupção).

de originais, em que a repetição e a diferença conduzem a uma transgressão deste espaço visual retomado pela pintura.

Na série, o texto surge como mais uma imagem entre às demais, no espaço da tela, mas sem perder seu próprio sentido de expressão, definindo-se como mais um elemento de significação da obra visual. Nessa perspectiva, considero que tanto a imagem de objetos quanto a imagem de textos possibilitam a provocação de nossa percepção sensorial.

1.3 Natureza-morta e narrativa poética

1.3.1 O fazer artístico e a tradição

Na contemporaneidade, o fazer artístico não se constitui pelo abandono do tradicional, mas sim por sua reinterpretação, desconceitualização e descodificação, através de uma releitura do que se observa como novo. Conforme Salles (2007),

muitos críticos e criadores discutem a questão de que não há criação sem tradição: uma obra não pode viver séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados. Nenhum artista, de nenhuma arte, tem seu significado completo sozinho. Assim como o projeto individual de cada artista insere-se na tradição, é, também, dependente do momento de uma obra no percurso da criação daquele artista específico: uma obra em relação a todas as outras já por ele feitas e aquelas por fazer. (SALLES, 2007, p. 42-43)

Portanto, pode-se dizer que hoje o artista faz uma releitura da arte do passado e, de acordo com cada período da história da arte, essa releitura é feita contextualizando-a à sua época. Pode-se dizer que o artista toma posse de um tema tradicional, utilizando algumas características e formas de uma época, e as incorpora à arte contemporânea.

Segundo Ricardo Fabbrini²⁵ (2002, p. 35), “é possível interpretar a arte atual não pela marcação de um estilo, ou pela extensão do espírito de ruptura das

²⁵ Ricardo Nascimento Fabbrini possui Doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1998). Atualmente é Professor Doutor da Universidade de São Paulo, Membro de corpo editorial da *Kínesis: Revista de Estudos Pós-graduandos em Filosofia da UNESP*. Membro de corpo editorial da *Filogenese: Revista Eletrônica de Pesquisa em Filosofia da UNESP*. Membro de corpo editorial da

vanguardas, mas pela apreensão das nuances de invocação do passado ou sugestões de continuidade”.

Ao pensar nesta releitura e contextualização da obra de arte, vejo que minhas pinturas, as quais são compostas por imagens de objetos, se inserem em um contexto que pode ser definido como natureza-morta, e que, de certa maneira, faço uma releitura desse gênero com a intenção de continuidade²⁶. É possível definir, além disso, de uma forma mais explícita na série *O Transeunte* (Figura 09), que busco mostrar, através da narrativa visual, dentro do gênero natureza-morta, reflexões sobre o mesmo tema que a *Vanitas*²⁷, ressaltando aí a expressão *memento mori*²⁸, mesmo que os objetos pintados em minhas obras não sejam todos os que tradicionalmente compõem a *Vanitas*.



Figura 09 – Primeiro original da série *O transeunte*, 2012, óleo sobre tela, 90 X 40 cm

Ana Paula Gomes Witeck (2012, p. 27), ao estudar a *Vanitas*, ressalta que as pinturas de natureza-morta sobre as vaidades “mostram as modificações na

Revista Parallaxe (PUC - SP), Membro de corpo editorial da Revista XIX: Artes e técnicas em transformação(UNB) e Membro de corpo editorial da Revista XIX: Artes e técnicas em transformação(UNB). Tem experiência na área de Filosofia com ênfase em História da Filosofia. Atuando principalmente nos seguintes temas: Arte, vanguarda, Pintura, pós-modernidade, contemporâneo e Apropriação.

²⁶ Segundo Canton (2004, p. 12), “na arte contemporânea, o conceito de natureza-morta perpetua-se, expandindo-se numa proliferação de suportes e maneiras de lidar com sua forma, sentido, atitude”.

²⁷ Segundo Ana Paula Gomes Witeck (2012, p. 24), “a *Vanitas* tradicional é uma espécie de categoria do *memento mori*, ela é o *memento mori* em forma de natureza morta, que além de lembrar a fugacidade da vida, confronta este fato implacável com a insignificância das vaidades mundanas e o faz através da representação de objetos simbólicos”. Esse foi um tema recorrente no final do século XVI e é tradicionalmente ligada às naturezas-mortas barrocas, porém veio à tona novamente no século XVI. Além disso, a autora assinala que o termo *Vanitas* provém de um versículo de Eclesiastes 1:2, “Vaidade de vaidades, diz o pregador; vaidade de vaidades, tudo é vaidade”.

²⁸ *Memento mori* é uma expressão latina que significa “Lembrar que você vai morrer”, no sentido de que você deve se lembrar de sua mortalidade como um ser humano.

consciência do homem no que diz respeito à sua mortalidade, às mudanças nas suas necessidades e nas suas concepções de mundo”.

Dentre os objetos recorrentes, estão: “livros, quadros, esculturas, máscaras, instrumentos musicais, máquinas e mecanismos científicos, espelhos, joias e outros adornos femininos, amulhetas, relógios, cronômetros, frutos apodrecendo, flores murchando, folhas secando, velas apagando-se, cachimbos ardidos, taças de vinho derramadas etc.” (WITECK, 2012, p. 27).

É possível propor uma comparação, sobretudo acerca da temática, entre a pintura de Philippe Champaigne (Figura 10) do século XVII – que traduz o *Memento mori*, refletindo acerca da vida, da morte e do tempo, lembrando-nos, a todo momento, da brevidade existencial humana – e minha série de pinturas *O Transeunte* (Figura 11).



Figura 10 – Philippe de Champaigne – *Life, Death and Time*, s.l.d., 37 X 28 cm.

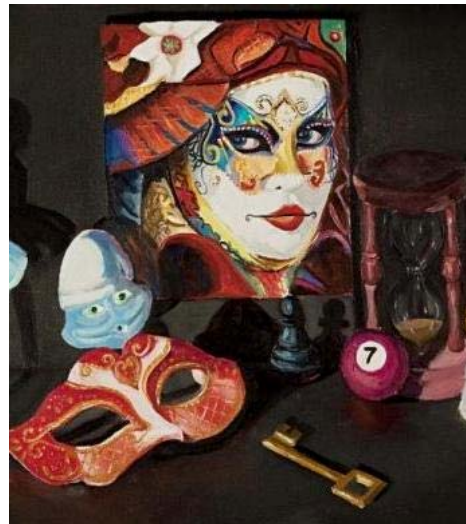


Figura 11 – Detalhe de *O Transeunte* 2013, óleo sobre tela, 90 X40 cm.

Em ambos os trabalhos aparece a imagem do objeto ampulheta. E a caveira pode ser comparada ao rosto despersonalizado pela máscara, os quais de certa forma evidenciam a ausência de identidade.

O Transeunte é um trabalho composto por sete telas que são reproduções de uma pintura elaborada para essa série. Ao observar duas dessas telas (Figuras 12 e 13), é possível ver o deslocamento de um objeto em especial, a imagem de um pato, em meio a outras tantas imagens de objetos. Esse deslocamento remete à passagem do tempo.



Figura 12 – O Transeunte 1, 2013/2014, acrílica sobre tela, 80 X 180 cm.



Figura 13 – O Transeunte 3, 2013/2014, acrílica sobre tela, 80 X 180 cm.

1.3.2 Refletindo sobre o gênero natureza-morta

Refletir sobre o gênero natureza-morta²⁹ requer, tal como foi demonstrado, olhar para a tradição, voltando ao século XVII, momento em que surgiu esse termo, advindo da palavra holandesa *stilleven*, a qual deu origem ao termo em inglês *still life* e que em português foi traduzido como natureza-morta, designando uma pintura que representava objetos inanimados.

Para Ann Gallagher (2004), a etimologia de *natureza-morta* é

a palavra holandesa *stilleven*, que dá origem ao termo inglês *still life*, apareceu pela primeira vez em registros do século 17 para designar um tipo de pintura que representava objetos inanimados do cotidiano. Em seguida, veio a expressão francesa *nature morte*, para igualmente definir uma categoria pictórica que tinha por tema objetos prosaicos, ao invés de elementos incidentais (2004, p. 5).

Notamos que, em obras do gênero de natureza da tradição, os objetos que compunham as cenas eram escolhidos pelos artistas, de modo que eles refletiam o espírito do artista e suas predileções na pintura. Podemos encontrar nesse gênero diferentes temas e formas de expressar, e uma imensa variação de objetos recorrentes, tais como livros, jarros, frutos do mar, frutas, crânios, caveiras, animais mortos, e em algumas telas até mesmo podemos encontrar a presença dos seres humanos, tal como na obra de Vermeer³⁰ (Figura 14).

²⁹ A desvalorização deste gênero pictórico reflete-se na sua própria denominação nas línguas latinas, "natureza-morta", "*nature morte*", e nas línguas saxônicas, "*still life*", "*stilleben*" (vida imóvel, vida em suspensão). Caravaggio (1571-1610) é um dos pioneiros no gênero, exercitado entre 1592 e 1599. Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais – atualização 2009.

³⁰ Johannes Vermeer (Delft, 31 de Outubro de 1632 - Delft, 15 de Dezembro de 1675) foi um pintor holandês, que também é conhecido como *Vermeer de Delft* ou *Johannes van der Meer*. Vermeer viveu toda a sua vida na sua terra natal, onde está sepultado na Igreja Velha (*Oude Kerk*) de Delft. É o segundo pintor holandês mais famoso e importante do século XVII (um período que é conhecido por Idade de Ouro Holandesa, devido às espantosas conquistas culturais e artísticas do país nessa época), depois de Rembrandt. Seus quadros são admirados pelas suas cores transparentes, composições inteligentes e brilhante com o uso da luz.



Figura 14 – Johannes Vermeer, *A Leiteira*, pintado por volta de 1660. Amsterdã, Rijksmuseum, 45,5 X 41 cm.

Gombrich (1998, p. 340) diz que “com Vermeer a pintura de *genre* perdeu o último vestígio de ilustração bem humorada. Seus quadros são realmente naturezas-mortas com seres humanos”.

Antônio Carlos de Almeida Portela (2013), em seu artigo *Processo de ideias e ideias em processo sobre natureza-morta*, ao comentar sobre o debate estético produzido pelas curadoras Canton e Ann Gallagher, referentes à natureza-morta na exposição *Natureza-Morta Still Life e Still Life Natureza-Morta*, diz que a natureza-morta não morreu e que deixou de ser um gênero “e passa a desempenhar o papel conceitual nos procedimentos operatórios, ou seja, absorve os *modus operandi* da tradição pictórica deste gênero para trabalhar materiais, suportes, técnicas e recursos do nosso tempo como conceitos operatórios”.

Assim, é possível compreender que, na contemporaneidade, a natureza-morta se amplia e pode se estabelecer por meio de outros materiais. Canton (2004, p. 11-12 apud WITECK, 2012, p. 39) assinala que “o conceito de natureza-morta ainda persiste na arte contemporânea, entretanto foi expandido pelos artistas atuais:

o suporte deixa de ser apenas a tela, as formas não são mais representadas realisticamente e até mesmo seu sentido é alterado”.

Ademais, “a natureza-morta é um gênero perfeitamente adaptável, no momento de se juntar às mais densas questões que se relacionam com a existência humana: através de objetos comuns, podem-se tratar problemas existenciais ou mesmo transcendentais” (WITECK, 2012, p. 39).

Desta forma, entendo meu trabalho como resultado de uma releitura do gênero natureza-morta, pois em *O Transeunte*, utilizo diferentes recursos para compor uma obra que reflete sobre a passagem da vida. Portanto, a natureza-morta no espaço de minha tela se dá pela representação de objetos que não têm uma relação direta entre si, mas que constroem, a partir de suas imagens, uma narrativa visual. Para isso, proponho uma releitura do gênero através da utilização de alguns recursos tecnológicos, tais como a fotografia, a impressão, a computação gráfica, os quais vão se integrando à minha pintura.

1.4 Objeto-Pintura: a constituição da narrativa

Para demonstrar o que denomino de primeira fase das pinturas que constituem essa pesquisa de mestrado, apresento a obra *Objeto-Pintura* (Figura 15).

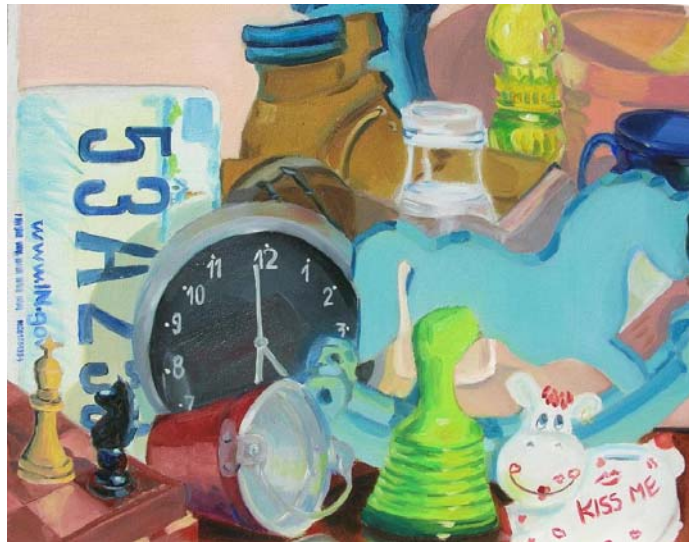


Figura 15 – *Objeto-Pintura*, 2012, óleo sobre tela, 55 X 45 cm.

Tal como apresentado anteriormente, nesta pintura a possibilidade da narrativa visual se dá pela composição dos objetos. Neste trabalho, é possível perceber a ideia da narrativa mesmo a partir da imagem de um único objeto, pois suas cores e sombras estão carregadas de informações, ou até pela combinação de

vários objetos, os quais têm grande potencial para desenvolver uma narrativa, pois tanto as cores quanto as formas das imagens podem nos trazer informações de tempo, local e espaço.

A diferença das imagens, sua disposição e combinação também podem ser geradores de uma possível história. Ao mesmo tempo em que, ao olhar os objetos individualmente, há a possibilidade de fazer uma associação com o que simbolizam, é possível que o observador os interprete de acordo com a sua cosmovisão, e essa associação remeta a determinadas vivências, lembranças e sentimentos.

Paulo Silveira (2008, p. 50) destaca o fato de que o olhar que examina uma obra de arte não é um olhar desinteressado, mas aquele que “justapõe sobre a obra significados adicionais, ‘ficcionalizando’ a obra”. O autor cita, então, Jean Fisher, o qual assinala que

na arte visual, a ficção é o “véu” que, novamente, significa “nada” em si mesmo, visto que, certamente, o que esconde é não mais que a própria ficcionalidade da arte. Seu valor para o observador [*perceiver*] reside em seu poder para ativar e organizar o movimento do desejo: em nosso desejo de saber o que há por trás disso, o pensamento imaginativo e o conhecimento são engendrados. Por isso, o conhecimento não é descoberto no objeto, mas no processo da procura, e a procura pode somente provir do sentimento que alguma coisa “perdida” deve ser recuperada. (FISHER, 2003, p. 186 apud SILVEIRA, 2008, p. 50-51)

A narrativa visual, na tela, portanto, pode surgir devido à combinação de objetos que propus para a composição, a qual pode ser observada na seguinte fotografia³¹ (Figura 16).

³¹ Vale destacar que a fotografia, neste momento, serve apenas como um registro do processo de produção da pintura.



Figura 16 – Fotografia de trabalho: composição com objetos, 2012. Foto: Maristela Moraes.

Ao iniciar uma pintura, começo elaborando uma composição de objetos em um espaço determinado. A escolha dos objetos e a disposição deles no espaço resultam de um diálogo entre esses objetos. É um momento mágico. Algo como uma redescoberta do que já existe. Quando o cenário está composto, é o momento de se apropriar do real e criar o novo. O espaço real é representado no espaço pictórico, que se torna um novo espaço no mesmo espaço – não um novo espaço por se parecer com o real, mas um novo espaço semelhante e ao mesmo tempo diferente do real. A composição da tela parte do meu universo de informações e de seu entorno, buscando na memória lembranças que, através de objetos, traduzem um significado individual.

É possível observar que os objetos escolhidos para a composição não têm uma ligação explícita entre si e, além da presença dos objetos, coloquei, como um plano de fundo do cenário, a tela sem título, pintada em 2004, que pode ser vista na (Figura 17). Essa pintura atua como uma continuação de mundo. Como se a tela que está dentro se tornasse parte do outro espaço e a própria obra fizesse uma ligação com o espaço real. Onde o tempo se prolonga e existe um eterno recomeço, um ciclo acontecendo.



Figura 17 – *Sem Título*, 2004, óleo sobre tela, 61 X 46 cm.

Esta tela contém a imagem de diferentes objetos, e o que proponho, ao compor a obra *Objeto-Pintura*, é que haja uma duplicidade temporal, a qual se dá pela coexistência do tempo de pintura da obra mais antiga e o que parece ser o seu tempo da atualização, estando inserida nessa composição, os quais vêm a resultar em um tempo do agora. Parece haver, portanto, a partir do jogo que proponho, a existência de dois mundos no momento de criação da obra.

Após o término da composição, faço um esboço no papel observando a disposição e a proporção dos objetos no espaço. Depois desse momento, começo com traços feitos com pinceladas de tintas na tela ou utilizo o bastão de carvão determinando as formas no espaço representacional. E assim os desenhos vão surgindo, de modo que, para essa realização, é o meu olhar que busca transferir para o outro espaço, o da tela, o que consigo capturar, o que consigo ver sem buscar informações pré-definidas em minha mente. Segundo David Hockney (2001, p. 23), “fazer a olho” refere-se ao modo como o artista se senta na frente de um modelo e desenha ou pinta um retrato usando apenas a mão e olho e nada mais”.

Assim, as formas dos objetos parecem um pouco distorcidas e suas dimensões diferem do real, pois não utilizo nenhum equipamento para capturar as imagens. No desenho tudo está por fazer. Ao olhar a composição elaborada de antemão, existe uma busca por representar o visível que se observa através das pinceladas. É um olhar que não reflete o conceito ou a ideia do objeto que já se tem

em mente, mas, sim, estritamente do que se vê ou percebe. No entanto, “desenhar... não é só percorrer mentalmente o contorno de uma forma, mas também fixar tal contorno por meio de algum material capaz de produzir um traço³²”.

Além disso, ao começar a pintura, faço um estudo das cores. As cores nunca vêm direto do tubo, elas são misturadas para se chegar à cor do objeto de estudo. Faço um estudo das cores utilizando uma que chamo matriz, independente de ser uma cor primária. E é a partir dela que chego até as cores mais claras e mais escuras (Figuras 18, 19 e 20).



Figuras 18, 19 e 20 – Fotografias do diário de bordo – estudo das cores.
Foto: Maristela Moraes.

Considero os procedimentos técnicos realizados para a construção de minhas telas de grande importância, pois acredito que o conhecimento técnico possibilita e facilita a concepção da prática.

Quando observamos a tela finalizada e seu processo de construção (Figuras 21, 22, 23 e 24), é possível ressaltar que o jogo de duplicidade temporal que proponho ao compô-la não é perceptível, pois a imagem resultante demonstra apenas um tempo, no qual a narrativa visual acontece. Ademais, nesse trabalho, as imagens estão amontoadas, e ao mesmo tempo em que passam a ideia de um espaço limitado, elas não estão completas, o que dá a ideia de uma continuação fora

³² “Dessiner, par la suite, c’est non seulement parcourir mentalement le contour d’une forme, mais c’est aussi fixer ce contour, grâce à quelque matière capable de laisser une trace” (PASSERON, 1992, p. 136, tradução nossa).

da tela, impedindo que o nosso olhar fique no limite do espaço da tela. Há uma tentativa de ir além de seu limite e continuar com uma história.



Figuras 21, 22, 23 e 24 – Processo de construção da pintura

É possível definir que a narrativa visual, nesta tela, acontece devido às imagens, as quais contêm uma mensagem visual representada pela imagem de um único objeto ou mesmo pelo conjunto de vários objetos e seus elementos na composição do espaço pictórico, ou seja, a imagem também pode se comunicar pelos seus diferentes tipos de signos. Conforme Joly,

considerar a imagem como uma mensagem visual composta de diferentes tipos de signos equivale, como já dissemos, a considerá-la como uma linguagem e, portanto, como um instrumento de expressão e de comunicação. Quer ela seja expressiva ou comunicativa, podemos admitir que uma imagem constitui sempre uma mensagem para o outro, mesmo quando este outro é o próprio autor da mensagem. (JOLY,1994)

Em uma pintura, a imagem de elementos que a compõem é vista como um conjunto de informações, que envolvem cor, forma, composição e textura, e esse conjunto de informações se apresenta como uma forma de comunicação. Tal como pode ser comprovado nas palavras de Joly (1994), ao ressaltar que

o primeiro grande princípio a reter é sem dúvida, na nossa opinião, que aquilo a que chamamos uma *imagem* é algo de *heterogêneo*. O que quer dizer que ela reúne e coordena, no âmbito de um quadro (de um limite) diferentes categorias de signos: *imagens* no sentido teórico do termo (*signos icônicos, analógicos*), mas também *signos plásticos*: cores, formas, composição interna ou textura, e a maior parte do tempo também *signos linguísticos*, da linguagem verbal. (JOLY, 1994, p. 42)

Ranciere (2009, p.6) também destaca que “a imagem está sempre acompanhada da linguagem, mesmo que esta seja indesejada. Não há imagem pura e imanente. Mesmo que ela se apresente em estado bruto ela não está sozinha – a imagem nunca é uma realidade simples”.

Em minhas pinturas, os contornos dos objetos não são definidos pelo traço, mas pelo limite das cores onde estas se encontram, as quais são fortes e expressivas, cores essas que se tornam singulares, pois são elaboradas a partir de uma realização de estudos. Acredito que essas cores também comunicam e expressam um estado de espírito.

Em meus trabalhos, a textura das cores é lisa, visto que o pigmento é utilizado de uma forma mais diluída. Já os objetos são distribuídos no espaço pictórico em vários planos e posições. Suas dimensões variam de acordo com a

posição em que se encontram, havendo um equilíbrio nessa composição. Tais informações são de conhecimento do artista, mas o observador pode perceber a variação de cores, as formas, a colocação das imagens dos objetos no espaço e ler a imagem de acordo com o que ele percebe.

Portanto, ao vermos as imagens em uma tela, elas podem ser ricas em detalhes e, através de seus elementos e características podem transmitir informações e resultar em uma narrativa visual. A imagem representada pelo artista em uma tela sai do tridimensional, passa pelo mundo subjetivo do artista até a representação no espaço da tela. Dessa forma,

em Merleau-Ponty essa ideia revela algo crucial para o entendimento individual da imagem: que não é o artista que a vê e sim, a imagem que o vê, ou seja a imagem é o retrato da imagem do artista dentro daquela imagem. Então independente de como se formula essa imagem ela é a narrativa do artista, que aos olhos do espectador se torna a narrativa do espectador no artista. Então toda imagem é narrativa de alguma forma por trazer referências anteriores. “Nada é mudado se ele não pinta apoiado no motivo: em todo caso, pinta porque viu, porque ao menos uma vez, o mundo gravou nele as cifras do visível. (MERLEAU-PONTY, s.d., p. 91)

Portanto, a imagem carrega um mundo de informações juntamente com os elementos que compõem uma tela e essas informações estão ligadas ao mundo do pintor e também do observador. A questão é que muitas vezes uma tela não contém só a narrativa do artista, mas a do observador. A narrativa que é vista pelo observador é o reflexo do que ele vê de si mesmo, ou seja, é o que ele carrega como informação de seu mundo.

Ao comparar essa tela à obra *Vitrine*, de 2012, de Ricardo Pellegrin, é possível observarmos diferentes perspectivas diante da pintura de objetos (Figuras 25 e 26).



Figura 25 – Ricardo Pellegrin, *Vitrine*, 2012, óleo sobre tela, 50 X 80 cm.

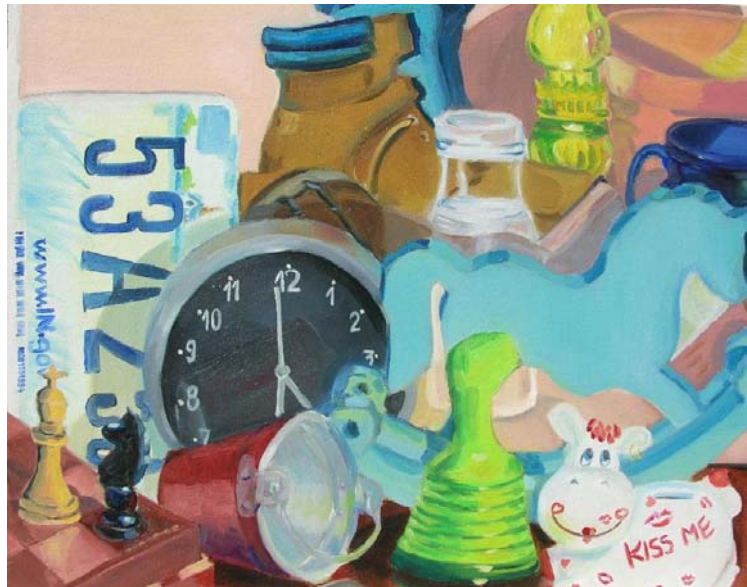


Figura 26 – *Objeto-Pintura*, 2012, óleo sobre tela, 61 X 46 cm.

Em relação à composição das obras, ambos os trabalhos se utilizam do gênero natureza-morta, dando ênfase, sobretudo, à pintura de objetos, a qual resultaria numa narrativa visual³³. Ao ser questionado sobre essa tela, Pellegrin ressalta que

A pintura *Vitrine*, como todas as minhas pinturas (algumas mais evidentes, e outras menos) partem de uma "encenação" prévia com objetos que são organizados em um conjunto que pode sugerir a interpretação de que estão desempenhando uma ação, como em uma cena. [...] Deste modo, o uso do

³³ Para mais informações sobre a poética de Ricardo Pellegrin, deve-se consultar sua dissertação, intitulada *Objetos mediados: pinturas mestiças*, de 2013.

recurso fotográfico como método de trabalho na elaboração dos modelos para a pintura é determinante neste processo de "dar vida" a tais objetos, nesta sugestão de narrativa que pode ser percebida (PELLEGRIN, 2014)³⁴.

A partir deste relato, é possível identificar que, mesmo trabalhando com composições de objetos, nossas produções se diferenciam devido à utilização do recurso da fotografia. O autor ressalta que esse é um recurso essencial em sua pintura, diferente do *Objeto-Pintura*, na qual a fotografia serve apenas como registro. Além disso, há outra diferença na pintura dos objetos. Enquanto, em minha tela, todos os objetos são perceptíveis ao observador, de modo que o olhar percorra a tela toda, sem haver um objeto em destaque, na tela de Pellegrin é possível perceber a existência de um foco, destacando dois objetos, no primeiro plano, um soldado verde e uma peça de xadrez, o rei, enquanto o fundo está difuso. Conforme Pellegrin,

É a posição dos objetos e o ângulo em que são fotografados que gera esta possibilidade de vida em tais bibelôs inanimados, pois tenho clareza de que os mesmos objetos organizados de outro modo e em uma tomada diferente não produziram a mesma sensação (PELLEGRIN, 2014).

Entretanto, existe, tanto no *Objeto-pintura* quanto na obra *Vitrine*, a presença da narrativa visual. Em ambas, a narrativa acontece devido à composição dos objetos, que está aberta à interpretação do observador. Assim, o autor destaca que:

Posso concluir com isso que, de algum modo, o trabalho traz uma narrativa, todavia, não é um enredo fechado, apenas a sugestão de um acontecimento/ação, que pode ser interpretado pelo público de diferentes maneiras (de acordo com as vivências e experiências de cada um...). Ao olhar para a pintura sabemos que algo está acontecendo, porém não conseguimos precisar o que realmente é... para mim pode ser uma coisa, para você outra, é diferente de uma pintura da tradição onde a narrativa precisava ser clara e facilmente interpretada, aqui proponho algo mais velado (PELLEGRIN, 2014).

Por fim, é possível estabelecer que as duas obras revelam uma releitura do gênero natureza-morta, fazendo uso de diferentes recursos e pontos de vista acerca da pintura de objetos.

³⁴ Foi solicitado, via e-mail, ao autor, um parecer mais amplo acerca da obra *Vitrine*. As citações utilizadas aqui fazem parte desse parecer.

CAPÍTULO 2

ELEMENTOS NARRATIVOS DA PINTURA

E o quanto é importante saber como misturar na paleta essas cores que não têm nome, mas que são a verdadeira base de tudo.

Vincent van Gogh, *Complete Letters*

2.1 Elementos revelados na pintura

Neste capítulo, apresento elementos de minha pintura a partir de uma abordagem teórica e busco conceituar espaço, cor e objeto em pintura sob os pontos de vista histórico e prático. Mostro uma visão de espaço em minhas obras, na qual se situam: minha abordagem de espaço, minhas obras de arte e as influências de meu entorno. Discorro ainda sobre a cor e seus significados e procuro mostrar de que maneira a cor e a imagem dos objetos interferem no espaço pictórico, no qual surge a narrativa visual.

2.1.1 O objeto no espaço de representação

Em minhas obras, os objetos compõem o espaço pictórico, representando a brevidade da vida. Os objetos que possuo fazem parte do mundo de memórias, recordações, lembranças, ou seja, das cenas comuns que vivi. Muitos desses objetos foram adquiridos ao longo do tempo, nos lugares em que morei, e outros mais recentemente. Através dos objetos, percebo o passado e o presente caminhando juntos, mostrando uma transitoriedade da vida revelada pelo tempo.

Observo que o indivíduo guarda objetos plenos de significado, aos quais atribui valores. Além disso, os objetos podem representar uma delimitação do espaço-tempo, carregando em si marcas que os delimitam historicamente. A partir disso, é possível refletir sobre o porquê de os objetos fascinarem tanto as pessoas.

Para isso, é preciso levar em conta que o objeto tem um simbolismo, um significado que remete a lembranças, lugares, pensamentos. Ele cria um elo entre o sujeito e o seu arredor. O objeto é uma extensão do sujeito, como relata Frederico Morais, assinalando que

existe o objeto categoria artística, e os demais objetos que compõem o nosso cotidiano. Nada existe mais banal que o objeto. Ele está em todos os lugares, assume variadas feições e cumpre diversas funções, do inútil ao sensível. Etimologicamente, objeto (do latim, *objectum*) significa lançar contra, é coisa inexistente, fora de nós, com caráter material. Significa, portanto, resistência ao sujeito. Entretanto, como ensina Henri Lefevre, a característica principal do objeto é a sua relatividade. Objeto, em si, não é nada. Ele não é bom nem ruim. É o sujeito que faz do objeto signo ou símbolo. (MORAIS, 1992, p. 54)³⁵

Desta forma, os objetos surgem em nossa sociedade como a extensão do homem. Eles são produzidos pelo homem de acordo com suas necessidades ou a sua vaidade, sendo plenos de significação, despertando aspectos singulares da reminiscência e remetendo a lembranças de pessoas e lugares. Marcus Dohmann (2010), citando Ernest Dichter, diz que os objetos que nos cercam não têm aspectos utilitários mas, mais do que isso, atuam como espelhos que refletem nossa própria imagem. Portanto, os objetos revelam o homem e seu espaço social.

Os objetos que fazem parte de minha coleção, e que utilizo em minhas pinturas, têm uma história, onde tudo começou. Na minha infância, quando ouvia histórias no rádio, imaginava um cenário com diferentes objetos, em que muitos deles eram desconhecidos para mim. Depois, comecei a guardar objetos variados, que tinham uma ligação pessoal comigo. Guardava pedras de vários lugares e regiões, sendo essa uma forma, talvez, de criar uma ligação com esses lugares. Comecei, assim, a me interessar por vários tipos de objetos, de variados lugares, e a colecionar chaves, cartas antigas e cartões postais de avós de amigos, moedas antigas e tanto outros mais (Figura 27).

³⁵ FREDERICO, Morais; ANDRADE, Farnese de. Galeria. *Revista de Arte*. São Paulo. v. 7, n. 29, jun. 1992. p. 54.



Figura 27 – Fotografia de objetos, 2013. Foto: Maristela Moraes.

Alguns destes objetos são presentes de amigos e outros comprados em lojas de materiais usados. Gosto da ideia do significado que o objeto carrega consigo e de sua história, quando é um objeto antigo. Os objetos que utilizo para compor o cenário de minhas pinturas são de materiais variados – vidro, madeira, metal, porcelana, borracha, plástico.

É possível refletir sobre estes itens de acordo com Jean Baudrillard (1994, p. 81)³⁶, que os denomina “objetos marginais”, “os quais parecem responder a um propósito de outra ordem: testemunho, lembrança, nostalgia, evasão” (1994, p. 81).

E, assim como em Pellegrin³⁷ (2013), os objetos que constituem meu material de trabalho estão “em uma posição interessante, desprovidos de valor econômico ou refinamento estético, são considerados e adquirem importância por seu caráter simbólico”.

Talvez na tentativa de me enraizar, busquei em minha coleção de objetos uma história de ligação entre mim e os lugares vividos. Hoje, os objetos que trago comigo representam a variação geográfica que me constitui, sendo eles cheios de significação. Portanto, em minhas pinturas, os objetos são carregados de histórias que falam sobre a vida transitória – vida transeunte – representando, dessa forma, a passagem do tempo. Eles representam, em última instância, um questionamento inquietante acerca do sujeito transeunte, que faz parte de uma sociedade diversificada e efêmera, permeada pelas mudanças radicais dos avanços

³⁶ Jean Baudrillard (1929-2007) foi sociólogo e filósofo francês.

³⁷ Ricardo Pellegrin é mestre em artes visuais pela UFSM.

tecnológicos, além de possibilitarem o surgimento de uma narrativa visual em minhas obras.

Estes objetos são representados através de uma pintura realista, não de uma forma real, mas representados pictoricamente através do olhar de observação. A partir daquilo que considero uma segunda fase de minhas pinturas, juntamente com a representação dos objetos, há a presença do texto, que funciona como mais um elemento gráfico visual que pode compor uma narrativa feita de imagens.

Ao refletir sobre os objetos em minhas pinturas, trago o pensamento de Didi-Hubermann, que faz uma citação de Judd na contracapa de seu livro *O que vemos, o que nos Olha*, refletindo que “a arte é algo que se vê” – o que se vê como observador. Assim, podemos pensar, ao ver um objeto, que o que se vê contém um conjunto de informações e expressões do mundo do artista. O observador olha para o que é, e o que ele olha é o que o vê, ou seja, é o espelho dele mesmo. Pois o observador analisa uma obra não só pelo que ele vê, mas de acordo com o mundo de informações que a obra traz e que está diretamente associado e relacionado com a cosmovisão do sujeito.

Quando agrupo objetos para um trabalho, eles têm um significado. Além dos objetos serem portadores de suas próprias identidades, também trazem informações dos lugares e de seu tempo de criação. Portanto, tornam-se um acúmulo de informações e significados em minha mente e na mente do indivíduo que os observa. Os objetos que escolho questionam, contêm uma história. E muitas vezes perdem sua funcionalidade e assumem um significado dentro de outro contexto, de acordo com o cenário em que são colocados.

Às vezes me recordo de algumas brincadeiras que fazia ao olhar intensamente para alguém, momento em que sempre surgia a questão: por que você está me olhando? E minha resposta era outra pergunta: como sabes que estou te olhando? Certamente porque também você está me olhando. Se o que vemos é o que nos olha, então concluímos que se fechássemos os olhos e víssemos o conjunto de informações que carregamos, nossa visão de mundo transformaria o que observamos (o que nos olha) num jogo de informações do que somos ou do que aquilo significa para nós. O jogo de ver o que nos olha é um grande paradoxo porque existe entre um e outro um mundo de informações e significados, o que se dá através de uma intersecção. De acordo com Didi-Huberman (2010, p. 29), “o que

vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a visão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois”. Os objetos que escolho são volumes vazios, ou seja, objetos comuns, que passam a ganhar significação quando pertencem a alguém. Em um primeiro momento, o que se observa são somente volumes e formas, mas os objetos nos questionam, enquanto nos olham. Quando olhamos uma obra de arte, existe uma predisposição na utilização dos nossos sentidos – o olhar nos remete a informações e associações com o mundo dos sentidos. Isso é a percepção das coisas. O “ver” leva a pessoa a se questionar, e, ao se questionar, espera ouvir uma resposta para que possa captar o sentir e o desejo de provar. Assim, ao observar uma obra de arte, é possível refletir que “todo visível é talhado no tangível, todo ser tátil prometido de certo modo à visibilidade, e que há invasão, encavalgamento, não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele”³⁸. Ao observarmos algo, a mente nos leva a ensejar um pertencimento, pois, “ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, voltada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34)

Portanto, de acordo com a reflexão proposta até aqui, defino que as imagens dos objetos que compõem o espaço pictórico de minhas telas carregam em si o fato de que os objetos são a extensão do sujeito, servindo de espelho da humanidade, e trazem consigo um contexto histórico. Assim, a partir dos objetos, questiono-me acerca da efemeridade humana, contando uma narrativa visual.

Após discorrer acerca dos objetos, é preciso definir o espaço em que eles se situam, o espaço pictórico. Segundo Stela Soares (2009),

o espaço pictórico figurativo não é somente uma porção de espaço, não é um corte efetuado numa extensão, composta de partes homogêneas e justapostas, mas sim uma realização do aparecer no mundo, do aparecer do que aparece. O espaço pictórico não tem a ilusão de produzir um efeito ilusório da realidade, tem a função de manifestação, que consiste em revelar o aparecer mesmo do real, de revelar como o real se mostra. O quadro constitui o acontecimento do aparecer (SOARES, 2009, p. 41).

³⁸ MERLEAU-PONTY apud DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31.

O espaço em minha pintura é o espaço da narrativa, o espaço diegético³⁹ que mostra um mundo imaginário, baseado em nosso entorno. Aumont (2009) observa que a imagem como representação mostra um mundo imaginário, inventado, fictício.

Apesar disso, o espaço é uma expressão da comunicação entre dois mundos, o espaço da obra e o espaço comum, os quais interagem constantemente. Pois o artista é o criador do espaço pictórico o qual é influenciado pela sua visão de mundo.

O espaço representacional traz as características sociais e culturais do espaço real. Os acontecimentos sociais vivenciados pelo artista influenciam suas produções artísticas, assim como a cultura e os costumes em que está inserido determinam seu estilo.

Os acontecimentos histórico-sociais muitas vezes afetam a elaboração da obra de arte, o que se revela no fato de que as produções artísticas são repletas de símbolos e expressões culturais e o espaço na tela é estruturado pela percepção que o artista desenvolve de seu cotidiano. O artista está diretamente inserido em seu espaço real e indiretamente inserido em seu espaço imaginário ou representacional. É um espaço real revelando-se em um espaço representacional com todas as percepções do artista.

No âmbito da arte, como de qualquer atividade voltada para a cultura, o espaço não é um objeto mas sim um meio, um instrumento de trabalho, por assim dizer, dentro do qual o artista objetifica o seu trabalho, cujo significado é estético. Ele transforma, portanto, o espaço real num espaço virtual, onde aquilo que se vê (e/ou ouve) deixa de ter importância física para adquirir um significado culturalmente determinado.

A espacialidade é apontada por Alberto Tassinari⁴⁰, desde a arte moderna, como a visão de espaço do artista dentro da obra. Porém, deve ser considerado o contexto social e sua influência sobre a obra, caracterizando a fluidez desse espaço,

³⁹ De acordo com Paulo Silveira (2008), diegese “é a dimensão ficcional da narrativa, com seu tempo e espaço próprios. Tempo diegético e espaço diegético existem no plano narrado, sendo frequentemente combinados (ou denegados) com o tempo do espectador e o espaço da obra”. Paulo Gomes, define o espaço diegético da pintura, isto é, aquele que configura uma realidade em si, potencialmente fértil aos olhos de quem a vê e pode se identificar, um espaço íntegro e autônomo. Já Souriau (*Vocabulaire d'Esthétique* [Paris: PUF, 1991, p. 581-2]) define diegese como “o universo da obra, o mundo posto por uma obra de arte, que ele representa uma parte”, ou ainda, dito de outro modo, o espaço representacional, com seus devidos questionamentos.

⁴⁰ Alberto Tassinari (1953 -): Formou-se em Filosofia pela USP em 1981. Foi Crítico de arte da Folha de São Paulo. Tem publicado, desde 1982, artigos sobre arte contemporânea e sobre filosofia.

cuja junção “não exclui a distinção entre o espaço da obra e o espaço do mundo” (TASSINARI, 2006, p. 56). O autor localiza o espaço da obra, relacionando-o ao espaço do mundo e revelando a intenção inicial do artista ao se apropriar de uma imagem que a sua percepção lhe permite captar. Essa apropriação vai se modificando na passagem da arte moderna para a arte contemporânea, sob influências do desenvolvimento social e tecnológico. O espaço da obra passa a incluir o espaço de seu entorno.

Para Tassinari (2006), já em relação à arte moderna, seria quase impossível fazer uma avaliação sem referências à arte matriz renascentista. O autor aborda em seu livro *Espaço Moderno* as duas fases na história do espaço da arte moderna: uma de formação e uma de desdobramento. Para ele, no início da arte moderna houve uma negação do espaço como sendo perspectivo. Assim, Tassinari cita Greenberg (1960), o qual assinala que,

não é por princípio que a pintura moderna, em sua última fase, abandonou a representação de objetos reconhecíveis. O que em princípio abandonou foi a representação da espécie de espaço que os objetos reconhecíveis e tridimensionais podem ocupar. (GREENBERG, 1960, p. 99 apud TASSINARI, 2006, p. 17)

Para Tassinari, a arte existe nas continuidades, ainda que distante da arte da Antiguidade até o Renascimento e, portanto, até inícios do século XIX, a arte moderna só é comparável, em termos de mudanças radicais, ao surgimento do Naturalismo, pois foi contra o Naturalismo que a arte moderna se posicionou. A arte moderna pode ser pensada como formadora de uma espacialidade nova só depois de revolucionar o Naturalismo por completo.

É no Cubismo⁴¹, a partir de 1911, que o autor vê o momento mais importante da arte moderna, porque foi o primeiro exemplo em que ela se manifestou como algo diverso do Naturalismo. E a enorme importância do Cubismo reside em sua concepção de espaço. Tassinari descreve movimentos importantes da arte moderna

⁴¹ Movimento artístico surgido no final da primeira década do século XX como uma reação ao impressionismo e à sua concepção intelectual de forma e cor; buscava a representação simultânea de todas as formas do objeto no espaço, abandonando a perspectiva convencional. *Glossário de Arte MONET*. Extraído do livro *Monet*, de William C. Seitz Document Transcript.

e cita diversos artistas relevantes. Para compreender esses movimentos, o autor descreve o espaço em suas obras, mostrando suas fases de formação e desdobramento, essa última já denotando a contemporaneidade.

De acordo com Alexandre Emerick Neves, o Cubismo representa o rompimento definitivo do espaço gerado pela janela renascentista, e o conceito de obra desloca-se da representação do espaço real para a apresentação do espaço plástico. Para o autor,

a fragmentação do espaço e sua fusão com as figuras no Cubismo tecem uma trama plástico-visual que assinalam as qualidades intrínsecas dos elementos constitutivos da linguagem plástica, em detrimento de sua fidelidade em representar o mundo visível. Ao apresentar vários pontos de vista de um mesmo objeto, o Cubismo parece driblar a crítica platônica da impossibilidade de se ver a coisa representada na pintura por mais de um ponto de vista, e aproxima-se da busca da verdade por pintar mais pautado na ideia que tem do objeto do que em sua visão. (NEVES, 2009, p 3.)

Tassinari afirma ainda que a arte contemporânea não transcende espacialmente o mundo em comum, mas nasce dele e retorna à vida cotidiana, acrescentando-lhe novos sentidos. Afirma também que, numa obra contemporânea, ou num espaço em obra, três pontos são importantes na relação entre o mundo da obra e o mundo em comum: primeiro, durante a execução da obra, o artista está interagindo com o espaço da obra e o espaço do mundo em comum, alterando em parte o espaço em comum, já que o artista está se apropriando desse espaço; segundo, esses dois mundos se comunicam, interagem enquanto o artista captura imagens do mundo comum; e, terceiro, ao observar a obra, o espectador entra nela, e, por estar no mundo em comum, encontra-se excluído do espaço do mundo da obra. Isso acontece porque ele não se desconecta do espaço em comum.

Por outra via, para Couchot (2003), a visão de espaço do artista vai sendo alterada de acordo com a evolução da tecnologia e seu uso nas artes visuais.

Na passagem da arte pela história vão ocorrendo mudanças e algumas destas, ao se usar diferentes materiais, linguagens, técnicas e suportes; quando a arte mescla colagem, fotografia, cinema, vídeo e outras mídias, como a informática em uma mesma obra, tem-se o que hoje se denomina hibridação. A própria tecnologia passa a ser uma arte, além de ser um meio de produção de arte (COUCHOT, 2003). Para Couchot (2003), a visão do sujeito sobre o espaço na obra

de arte muda com o avanço da tecnologia. O sujeito está diretamente ligado a uma técnica e vinculado ao conhecimento técnico e tecnológico de uma época.

Assim, Couchot (2003) observa o objeto, a imagem e o sujeito. O sujeito, para Couchot, possui dois componentes, o Eu e o Nós. O Eu é moldado pela experiência própria e singular, irreduzível ao mecanismo técnico, e o Nós é o sujeito indeterminado, moldado pela experiência adquirida pela manipulação da técnica, que o autor denomina de tecnestésica. A obra de arte corresponde a uma associação entre esses dois componentes, a tecnicidade figurativa e a figura da subjetividade. O objeto pode ser representado de diversas maneiras, de acordo com a técnica e a tecnicidade de cada época.

Tanto Couchot como Tassinari analisam o espaço em interação com o seu entorno e com as influências de cada momento, de cada época. A diferença em suas abordagens reside em ênfases sobre aspectos distintos da espacialidade. Embora não use o termo “virtualidade”, mais associado ao mundo da computação, Tassinari concebe uma virtualidade – espaço em tela – que se opõe à “realidade”⁴² – o espaço em comum. O “mundo em comum” de Tassinari é, na verdade, o mundo da subjetividade do artista, onde este, ao contrário do cientista, busca a sua máxima expressão, enquanto o cientista busca abster-se de sua expressão para que esta não ofusque sua percepção da natureza como ela é.

2.1.2 A cor elemento da narrativa

As cores têm movimento por seu valor, sua intensidade de claro e escuro, por sua combinação em uma determinada área. Tais movimentos ocorrem por harmonia ou oposição e se mostram como imagens percebidas visualmente, ou seja, a cor é uma percepção visual. As cores são percebidas por parâmetros como matiz, valor e chroma⁴³.

⁴² As aspas em “realidade” expressam aqui a diferença entre o sujeito artista e o sujeito cientista. No universo artístico é comum a idéia de que cada um vive em sua realidade, ou seja, sua subjetividade, em contraste com a idéia de realidade absoluta da física.

⁴³ Estas três classificações e o conceito de chroma foram criados pelo artista e professor de arte, norte americano, Albert Munsell (1858-1918), em um livreto intitulado *Anotação da cor* (Munsell, 1905). Editado após sua morte em 1929 com o título de *o Livro da Cor* e reeditado em 1943.

As cores têm uma origem e sua nomenclatura é procedente da região em que foram criadas. Muitas vezes é difícil conceituar as cores de forma igualitária, pois elas têm uma variedade de matiz, além de inúmeras possibilidades de combinações. O uso das cores muitas vezes define uma cultura por suas variedades, forma de uso e conceituação. Para Arnheim (2000, p. 322), o nome de uma cor é indeterminado pelo fato de ela ser de difícil conceituação, e também devido à variedade das cores e à percepção visual de uma pessoa.

Em meus trabalhos de pintura, a cor traz em si sua história representacional. As cores dão forma aos objetos, gerando um espaço, pois, quando colocadas uma ao lado da outra, criam volumes, e através de seus tons criam profundidade. Os elementos se materializam ou se desmaterializam com a ajuda das cores no espaço pictórico, havendo uma desmaterialização das imagens quando o espaço contém uma única cor e mesma tonalidade. A composição com as cores interfere no espaço inserido. O espaço de maior área afeta as cores das áreas dimensionais do objeto. As cores geram espaço dentro de um suporte ou fora dele, e dão também forma a objetos. Assim, a cor é um elemento importante da linguagem pictórica.

As cores geram sensações, dão prazer, exercem atração e repulsão, combinam-se entre si, aproximam-se, ocupam espaço, delimitam-se entre si, dão formas a objetos. Isso tudo pode ser percebido em uma pintura. Portanto, para compor a imagem no espaço pictórico, utilizo a cor como base, a qual já traz em si sua história representacional. Ao enxergarmos a cor e não a forma pré-estabelecida do objeto em nossas mentes, podemos ver que é ela que materializa os elementos da composição e se aproxima da realidade.

Em minhas pinturas, as cores contribuem para a criação de uma narrativa visual devido às suas diferentes tonalidades, que podem apontar a própria passagem do tempo, tal como as horas do dia, de acordo com a incidência da luz. Além do mais, elas podem levar o observador a determinados sentimentos, os quais são capazes de definir certos rumos para uma narrativa visual. Ou seja, tanto cores predominantemente vivas, intensas, vibrantes, quanto cores escuras, fechadas, sóbrias podem ser associadas a sentimentos. Porém, conforme Arnheim (2000, p. 358), "ninguém nega que as cores carregam intensas expressividades, mas ninguém sabe como tal expressividade ocorre".

De acordo com Arnheim, a expressividade se baseia na associação das cores a determinados elementos. Por exemplo, o vermelho pode ser associado ao fogo, ao sangue, à revolução, lembrando a excitação, euforia; o verde suscitaria os pensamentos restauradores da natureza, já o azul seria refrescante como a água. Tais efeitos seriam diretos e não dependeriam somente da interpretação.

Segundo Natália Fernandes Brescancini⁴⁴ (2012), na pintura a cor expressa as sensações do artista diante da obra a ser realizada, havendo uma correspondência entre sensações e cores. A escolha das cores também pode ser feita segundo necessidades ou intenções. Assim, a cor contribui na representação da figura, na definição de formas, volumes, cores e sombras; na construção ou desconstrução da figura e na construção do espaço, havendo uma relação entre as cores das figuras que compõem a tela.

Além disso, Brescancini (2012, p. 20) destaca que “a escolha da cor também é definida pelos significados que ela carrega, compartilhados por participantes de uma cultura ou por diversas culturas: a cor como meio de representar e expressar sentidos e valores sociais, sendo escolhida como símbolo, pelo que representa”.

Apesar disso, Brescancini ressalta que nem só as sensações ou a simbologia de uma cor devem ser levadas em conta no momento da pintura. Desta forma,

as escolhas da cor não podem ser feitas somente a partir de conhecimentos prévios e significados pessoais: é necessário observar e considerar como atuam as cores na presença de outras, ou ainda a quantidade e a qualidade de cada cor – sem lembrar que na composição de algumas delas, outras cores estão presentes e interferem no plano pictórico como um todo – cores que possuem, em sua composição, a existência de outras no plano pictórico. A investigação se concentra na ação da cor ao longo da construção dessas figuras e do espaço em que habitam. (BRESCANCINI, 2012, p. 22)

Em minhas telas, busco não utilizar cores direto do tubo, de modo que elas são misturadas para se chegar à cor do objeto de estudo. Faço um estudo das cores e, assim, registro essas novas cores que surgem, sendo que muitas podem ser cores inesperadas, ficando sem nome ou sendo denominadas como mais claras ou

⁴⁴ Mestre em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas. Brescancini estuda, em sua dissertação, a cor como um elemento pictórico essencial para o processo criativo.

mais escuras que uma determinada matiz (Figuras 28, 29 e 30).



Figuras 28, 29 e 30 – Fotografia do diário de bordo com experimentos de cores. Foto: Maristela Moraes.

Na pintura de observação, ou seja, naquela em que o pintor reproduz na tela o que vê no espaço real, as cores colocadas uma ao lado das outras dão formas às imagens que vemos, sendo que as cores não são utilizadas a partir das formas já registradas em nossas mentes. Há combinações múltiplas e complexas de cores, com suas temperaturas e valores, que, quando usadas umas ao lado das outras na composição, criam objetos e podem expandir seu espaço. Ao mesmo tempo em que essas cores agrupadas dão formas a objetos capturados do real, criam também um espaço pictórico em uma superfície e fazem uma passagem como pigmento.

Dias da Cruz (2001, p. 90) sugere que se aprenda a olhar realmente as cores, que se perceba como um par de cores juntas produzem formas. Afirma que, para Cézanne:

As linhas não existem na natureza, o que existe é uma relação de tons, ou claros ou escuros e pelas tramas que você constrói pode ir bem longe nessas discussões. E, certamente, aprofundar aquilo que Leonardo afirmou sobre a pintura linear ao introduzir o conceito de serpenteamento. (...) Já o

limite dos corpos, limites estes que Leonardo diz que serpenteiam é bem mais complexo, e creio que pode ser estendido para todo o espaço plástico em substituição à linha, a qual Cézanne afirma que não existe. Substitui-se, assim, a linha por esse serpenteamento, que é bem mais do que dar um traço com volteios.

Ao me deter na espacialidade plástica, construída de cores, cores em pares, colocadas uma ao lado de outra, diferente em seus tons de contrastes, observo a cor dando forma a objetos e ocupando um espaço. Sendo assim, procuro deslocar essa ideia para as imagens dos objetos das minhas pinturas, trazendo um pouco do jogo de agrupamento desses objetos em um espaço bidimensional através da cor em direção à representação tridimensional.

A cor dos objetos depende, ainda, de luz e sombra. A sombra é o outro que nos segue e nos acompanha. É o prolongamento de um corpo. Quando os objetos refletem suas formas através de suas sombras, é como se neles existisse uma alma. A luz nos mostra a intensidade, a nuance, a temperatura da cor, formando os objetos e assim ganhando vida. Quando estamos em um espaço sem luz, os objetos não têm forma, pois é como se eles não existissem. Assim, percebi que os objetos ganham formas pela cor-pigmento⁴⁵ e cor-luz⁴⁶. Se não existisse a cor, os objetos perderiam sua forma, e sem a cor o sujeito perderia a referência no espaço, que nesse caso pareceria vazio. Perderia assim também sua identidade. James Turrel⁴⁷, artista estadunidense, fez experiências utilizando determinada cor como cor-luz, com intensidade variada, em uma sala vazia. O resultado foi que, sem a referência das formas, proporcionadas pela incidência da luz, as pessoas se desequilibravam.

Assim, estes objetos, dentro de um espaço pictórico onde ganham forma pela cor, adquirem capacidade representativa, remetendo a um determinado lugar e a um momento vivenciado por um indivíduo.

⁴⁵ Cor-pigmento é a cor que é formada por corantes em pó e aglutinantes e percebemos em uma tela ou um suporte. Portanto se refere as tintas - pigmentos.

⁴⁶ Cor-luz é a cor que é percebida através da luz pela nossa visão.

⁴⁷ Nascido em 6 de maio de 1943, Los Angeles, Califórnia. Graduado pela escola de Ensino Médio Pasadena, 1961. Bacharel em Psicologia por Pomona College, em 1965. Pós-graduação em artes pela Universidade da Califórnia em Irvine, 1965-1966. Mestre em arte pela Claremont Graduate School, 1973.

2.2 A narrativa da obra *Contraponto*

O trabalho *Contraponto* (Figura 31) consiste numa relação indireta do texto com a pintura, uma justaposição de ideias diferentes formando um todo coeso. Assim, ao mesmo tempo em que cada linguagem é completa e tem sentido próprio autônomo, a combinação das ideias forma um novo sentido que transcende a sua simples soma. Ou seja, o espaço representacional é repleto de imagens que se encontram, e o texto também se torna uma imagem.

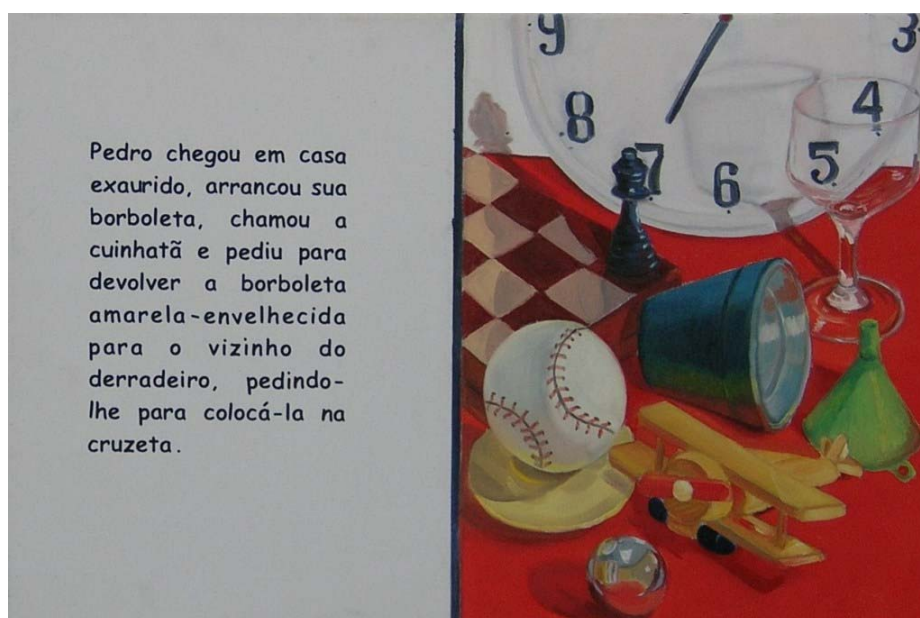


Figura 31 – *Contraponto*, 2012, óleo sobre tela, 40 X 60 cm.

Neste trabalho, o texto tem seu sentido próprio e a pintura também. No entanto, juntos formam um terceiro sentido só perceptível através da combinação dos sentidos individuais. As associações específicas ficam a cargo do observador. A combinação do texto com a imagem e o terceiro sentido trazido por essa combinação são simbolizados pelo formato de um livro que os une.

Acerca da utilização do formato de um livro, é possível recorrer aos estudos de Silveira (2008), destacando que a formatação do livro, em si, remete-se à narrativa, servindo de elemento plástico nessa obra. Conforme Silva (2009, p. 65) “a própria forma, o volume, o ‘códice’ livro, é uma obra plástica, tem uma estética e um conteúdo simbólico imponente”. O livro pressupõe, pela forma e pela tradição, um

código de conhecimento, uma narrativa “encerrada” entre a(s) capa(s), o tempo – da história e da leitura. A forma do livro, enfim, impõe um sentimento de respeito pelo conteúdo escrito nas suas páginas.

O texto impresso⁴⁸ de minha autoria e a pintura de imagens de objetos estão em justaposição no espaço de representação e estabelecem uma relação de significados em que o texto, além de passar uma informação, é visto também como imagem. E a imagem, plena de significado, comunica-se com o observador em forma de uma narrativa. Existe uma interseção entre o texto e as imagens dos objetos e, ao observar a obra, o espectador se coloca no meio desse ponto de interseção.

Nesta perspectiva, Paulo Silveira (2008, p. 31) observa que a narrativa “pressupõe uma função de troca relativa. Ela exige a presença do narrador e do ouvinte (ou do leitor, ou do vedor etc.)”. Assim, a narrativa só ocorre devido à presença do observador, que traz consigo sua história e visão de mundo.

Nesta tela, a relação entre imagem e texto se mostra explicitamente, sendo necessário ressaltar que a imagem não serve como simples ilustração para o texto, pois ambos são elementos que constroem a significação total da obra. Isso pode ser visto nas palavras de Lucia Santaella e Winfried Nöth (1998, p. 55, apud BARDIN, 1975), ao definir que “no caso da disposição lado a lado do texto e da imagem, não se trata de uma mera adição de duas mensagens informativas diferentes. Uma nova interpretação holística da mensagem total pode ser derivada dessa disposição”.

Santaella e Nöth (1988, p. 55 e 56) refletem ainda sobre a relação entre imagem e texto, definindo-as em: redundância, quando a imagem é inferior ao texto e simplesmente o complementa; informativa, momento em que a imagem é superior ao texto; complementaridade, quando a imagem e o texto têm a mesma importância; e, por fim, discrepância ou contradição, quando a imagem e texto se contradizem e ambos os conteúdos se encontram colocados incoerentemente lado a lado.

No *Contraponto*, texto e imagem têm mesma importância, de modo que ambos não têm uma relação direta entre si, mas há a possibilidade do diálogo devido à composição existente. Os objetos escolhidos: o relógio, o jogo de xadrez, a

⁴⁸ O texto a seguir foi impresso em adesivo, recortado e colado sobre a tela. **“Pedro chegou em casa exaurido, arrancou sua borboleta, chamou a cunhantã e pediu para devolver a borboleta amarela-envelhecida para o vizinho do derradeiro, pedindo-lhe para colocá-la na cruzeta”.**

taça de vinho, um funil, os brinquedos, conversam com o texto – o qual é um elemento plástico dentre os demais – de forma não explícita. Ou seja, há certa ligação no campo de significação das palavras do texto e dos objetos pintados.

Os objetos e o texto estão representados no espaço pictórico, porém, ao observarmos a bola de metal que está em primeiro plano, vemos outro espaço, que se remete ao mundo real. Assim, nessa tela, o mundo do artista vem representado dentro da bola de metal, como no trabalho *Objeto-Pintura* no qual existe uma tela dentro da outra; em ambos, há o espaço representacional dialogando com o espaço real.

As cores deste trabalho são fortes, o vermelho se destaca como fundo do quadro, de modo que o olhar não fica fixo em uma mesma imagem, buscando explorar os diferentes planos, pois o que está próximo é menor do que aquilo que está longe – havendo uma oposição ao jogo de perspectiva, tal como pode ser visto no processo de construção da pintura (Figura 32).



Figura 32 – Processo de construção da pintura *Contraponto*.

É possível realizar uma comparação entre *Contraponto* e as obras *Anjo da Guarda*, de Alfredo Nicolaiewsky, *Festa Galante*, de Paulo César Ribeiro Gomes, e *Não é muito brilhante*, de Nara Amélia da Silva, analisando a relação entre texto e imagem na constituição de narrativas visuais.

A obra de Alfredo Nicolaiewsky é composta por duas partes (Figura 33), em que, de um lado existe uma imagem, e do outro, um texto que a descreve, ambos com a mesma importância. Nicolaiewsky utiliza duas formas de expressão, confrontando texto e imagem, como se tal confrontação questionasse sua igualdade de informações. Mesmo havendo o desejo de transmitir uma igualdade de informações a partir dessas duas linguagens, é possível questionar-se até onde vai a imaginação criativa de um observador. Haja vista que, se ambos dizem a mesma

coisa, cabe à percepção do observador definir os detalhes tanto visuais como mentais que o texto e a imagem contêm. Assim, é possível criar narrativas de maneiras diferentes. Tanto o texto quanto a imagem possibilitam ao espectador criar em sua imaginação mais informações além das que já foram reveladas, possibilitando o suscitar de outras imagens e com isso outras possibilidades de narrativas.

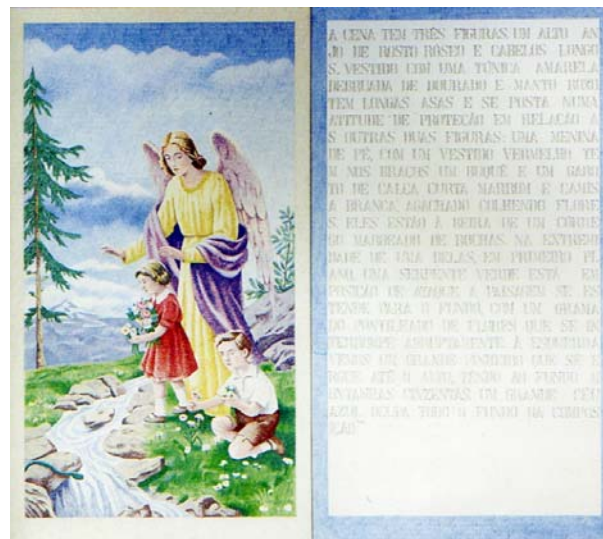
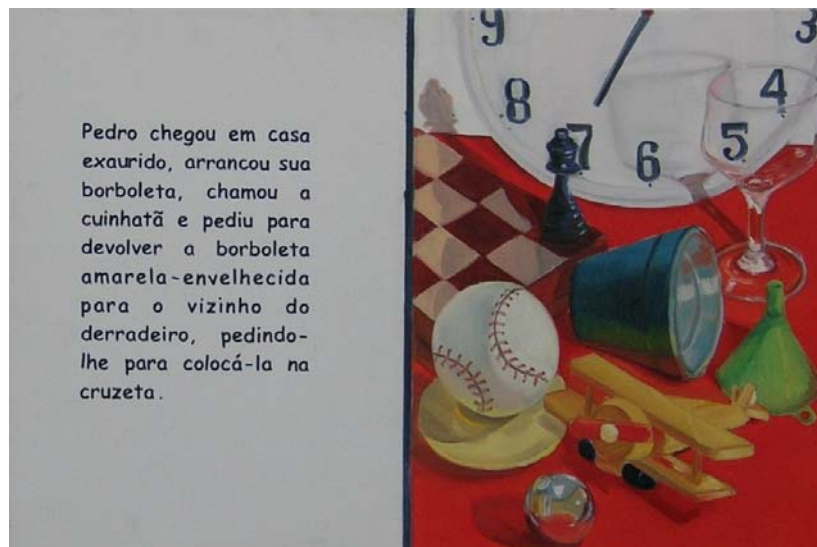


Figura 33 – *Contraponto*, 2012, óleo sobre tela, 60 X 40 cm
 Figura 34 – Alfredo Nicolaievsky, *Anjo da Guarda*, 1993/94, acrílica sobre tela, 175 X 200 cm.

Assim como no *Anjo da Guarda*, em meu trabalho também existe uma confrontação, porém não utilizo a descrição da imagem tal como Alfredo

Nicolaiewsky. No *Contraponto* (Figura 34), texto e imagem também têm a mesma importância, porém, além de não descrever a imagem, tampouco serve como ilustração do texto. Existe uma diferença visível entre texto e imagem, mas, ao mesmo tempo, pode haver uma igualdade que se daria implicitamente ao uni-las. Nesse trabalho, é possível perceber três maneiras de imaginar ou interpretar a narrativa, seja ela textual, visual ou mental (do observador). No *Anjo da guarda*, de Nicolaiewsky, em sua igualdade de expressão, o autor mostrou duas formas diferentes de representar a mesma narrativa sendo a textual e a visual.

Paulo Gomes (2003) relaciona texto e imagem a partir do que ele denomina de comentário, havendo um diálogo entre ambos. O artista se apropria de diferentes textos e imagens, os quais provêm de diferentes fontes, definindo que seus objetos incluem

fotografias antigas, pinturas, manuscritos, fotografias de bibelôs, textos copiados (frotados), textos impressos, estampas, livros etc. A apropriação se dá no meu trabalho como ponto de partida para sua constituição. Antes de decidir estabelecer este ou aquele discurso plástico a ação primeira é sempre o ato de escolher e guardar os objetos (uso esta palavra para abarcar a totalidade dos elementos que constituem meu universo iconográfico). (GOMES, 2003, p. 45)

Assim, Paulo Gomes constrói suas telas a partir de elementos que já carregam consigo narrativas anteriores e que não podem ser deixadas de lado. O artista explica que realiza uma “série de operações com este objeto, ou seja, fotocopiá-lo, fotografá-lo, escaneá-lo. A essa operação mecânica segue-se a ação de associá-lo a um outro objeto ou texto, ou ainda a trabalhá-lo de outro modo, estabelecendo assim o que intitulo de comentários” (GOMES, 2003, p. 46).

Um exemplo disso é a tela *Festa Galante* (Figura 35), 2000-2001, na qual o autor dispõe, uma em cada lado, a imagem de dois bibelôs e, no centro, as páginas de um livro aberto. Os elementos visuais que compõem a pintura *Contraponto* não resultam de uma apropriação, mas sim de uma composição de objetos e de um texto escrito de minha autoria. Porém, entre ambos há um diálogo, resultante do confronto de linguagens existentes na busca de um terceiro sentido.

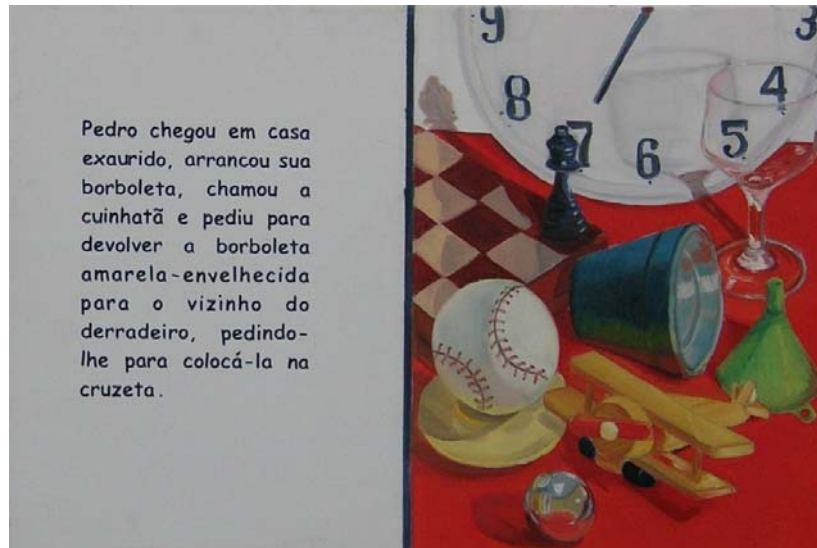


Figura 35 – *Contraponto*, 2012, óleo sobre tela, 60 X 40 cm.



Figura 36 – Paulo Gomes. *Festa Galante*, 2000-2001. Impressão sobre lona vinílica (bibelôs e texto), 57 X 127 cm.

Nara Amélia da Silva (2009) também trabalha com textos e imagens, explorando a potencialidade dessas duas linguagens, ressaltando que

no universo das relações poéticas entre a imagem e a palavra se caracteriza um esforço de alcançar o pensamento para o qual a linguagem parece insuficiente. Está claro que a imagem não é só imagem, é texto assim como o texto, que também é imagem. Uma imagem encerra um texto, um modelo descritivo ou narrativo, assim como a palavra tem plasticidade, é visível antes de ser signo. (SILVA, 2009, p. 56)

Assim, a artista traz como evidência, na relação entre esses dois elementos, a visualidade, considerando tanto texto quanto imagens como imagens, os quais

acabam por gerar outras imagens, no momento da interpretação criada pelo espectador. Ela realiza uma série de trabalhos denominada *Assim que Encontrei Esqueci na Calçada*, juntando textos literários e imagens. Os trabalhos se configuram como duas páginas de livro aberto, em que as páginas servem como elemento de suporte técnico, visual, textual e significativo. A artista explica que, na série, explora

a relação entre imagem e texto no sentido de mútua cooperação entre ambos, remetendo à ilustração, mas não se efetivando como tal pelo caráter autônomo de ambos os discursos. A narrativa também se evidencia pela reincidência dos personagens e o ambiente marcado pelo “mesmo” céu, e apesar de não haver uma linearidade no desenrolar das cenas, neste caso, a relação entre as imagens me parece mais clara (SILVA, 2009, p. 120).

Trago aqui a tela denominada *Não, é Muito Brilhante* (Figura 38), de 2008, que é composta por uma justaposição, de um lado, pela página de um livro e, de outro, por uma imagem. Assim como Paulo Gomes, a artista faz uma apropriação de textos de obras literárias, aliando-os a gravuras feitas por ela mesma, tendo como objetivo evidenciar o diálogo entre tais elementos, buscando mútua inferência, a qual resulta num novo sentido que se constitui no entremeio entre texto e imagem.

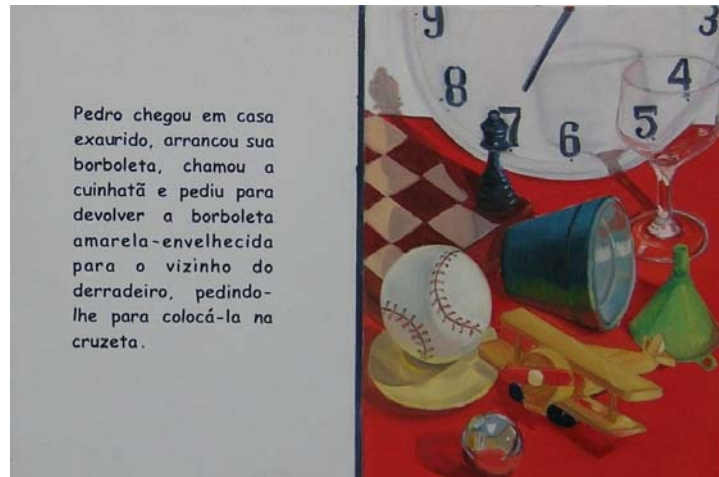


Figura 37 – *Contraponto*, 2012, óleo sobre tela, 60 X 40 cm.

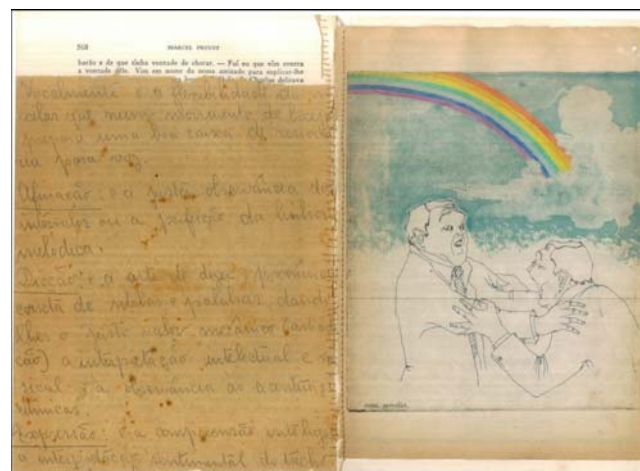


Figura 38 – Nara Silva, *Não, é Muito Brilhante*, óleo sobre tela, 60 X 40 cm (da série *Assim que Encontrei Esqueci na Calçada*), 2008. Gravura em metal, água-forte, água-tinta, ponta-seca; aquarela, bordado sobre página de livro. 33 x 25 cm.

Nas obras de Nicolaiewsky, Paulo Gomes e Nara Amélia, há ênfase na busca de uma comunicação entre texto e imagem, a qual contribui para a construção da narrativa visual. Embora sejam utilizadas outras técnicas de produção, minha pintura também explora a potencialidade do uso de diferentes linguagens para a composição de uma narrativa visual, confronto que ganha sentido pelo olhar do observador. Assim, podemos perceber, a partir de diferentes técnicas, meios diversos de criação de narrativas visuais.

CAPÍTULO 3

A SÉRIE O TRANSEUNTE

O pintor na sua prática desvela as coisas, como se a visão ultrapassasse superfície, penetrando nas coisas, que lhe são visíveis, pois o artista e as coisas são constituídas do mesmo elemento, assim como o espectador de uma pintura no momento da fruição.

Merleau-Ponty

3.1 A narrativa da série *Transeunte*

Sempre gostei dos livros de histórias infantis, do texto ao lado das imagens que, de certa forma, complementavam-se. E talvez isso tenha me levado a gostar de pintar. Na série *O Transeunte*, a narrativa não é explícita e os elementos plásticos compõem-se de textos e imagens imbricados no espaço pictórico, fazendo com que, na busca de entender tal composição, surjam outras imagens que se formam em nossa imaginação.

A narrativa visual neste trabalho de pintura se instaura, portanto, devido ao imbricamento entre textos e imagens. Estes incluem trechos de uma poesia, de texto da Missa de Requiem, palavras soltas e partituras. Essa série é composta de sete telas, todas resultados, em um primeiro momento, de cópia de uma original, de reproduções realizadas com auxílio da fotografia de uma tela primeira, pintada a óleo. Na série *O Transeunte*, cada cópia é modificada com o acréscimo da pintura de um ou mais novos objetos e do acúmulo de tinta. Antes da realização de cada nova cópia é acrescentado ao original a imagem de um novo objeto, e o conjunto é fotografado. Assim, o primeiro original deixa de existir e a cópia desse original se torna outro original. No intervalo de tempo entre a pintura de mais um objeto na cópia e a subsequente pintura de mais um objeto no original, ou seja, no instante que o original deixa de ser o original, a cópia se torna original por ser diferente do primeiro original. Em seguida, devido à ausência do original tal como era inicialmente, nesse intervalo de tempo o original se torna um novo original. Passo a explicar as etapas do processo de instauração da série, que se deu da seguinte

forma: após a realização da composição do cenário, pintei uma tela com vários objetos, com dimensões 90 X 40 cm (Figura 39).



Figura 39 – Primeiro original *O Transeunte*, 2013, óleo sobre tela, 90 X 40 cm.

Considero essa tela como o ponto de partida de toda a série, pois os objetos pintados nela se repetem nas sete demais, de modo que eu os chamo de objetos permanentes. Escolhi esses objetos com o intuito de construir uma narrativa, uma entre as possíveis narrativas que podem ser construídas, partindo da ideia de uma linha do tempo. Assim, ao observarmos as imagens da esquerda pra direita, partindo, por exemplo, do cavalo de pau, até chegarmos à cruz, estabeleço a ideia de passagem do tempo. Além das imagens de objetos, há uma releitura da obra do artista Peter O'Neill⁴⁹ – *The Observer*, em que o próprio título da obra sugere um questionamento, um olhar para si mesmo. Além disso, a expressividade do olhar da figura parece interrogar o observador (Figuras 40 e 41).

⁴⁹ Peter O'Neill é um artista estadunidense de New Orleans. Seus trabalhos são de óleo sobre tela e reproduzidos em lona- canvas. Em seguida são pintadas algumas partes das cópias e feitas reproduções limitadas, como em gravuras. Meu processo de produção da série *O Transeunte* foi inspirado em suas técnicas.



Figura 40 – Detalhe de
O Transeunte, 2013.



Figura 41 – Peter O'Neill,
The Observer, óleo sobre tela.
Foto: Maristela Moraes.

Após isto, fotografei a tela e a reproduzi, em tamanho maior, nas dimensões 80 x 180 cm. A reprodução foi feita em uma máquina que faz impressões ampliadas em lona (Figuras 42, 43 e 44)



Figuras 42, 43 e 44 – Processo de reprodução das cópias.

Sobre esta reprodução, pintei novos objetos com tinta acrílica⁵⁰, o pato e a bicicleta, e também acrescentei camadas sobrepostas de tinta sobre algumas imagens de objetos na tela que foi impressa (Figura 45).



Figura 45 – *O Transeunte 1*, 2013/14, acrílica sobre lona texturizada, canvas, 80 X 180 cm.

A partir desta reprodução, há a imagem de um objeto em especial, que é o pato, escolhido por uma relação de memória e identificação subjetiva com meu processo reminescente. A escolha da figura do pato foi trazida das lembranças de minha infância, onde recorro de um disco de vinil, comprado em uma banca de revista, que narrava a história de um pato. Eu ouvia esse disco repetidamente. O que guardo na lembrança é a interessante passagem do tempo e a transformação por que passava o pato, no desenrolar da narrativa da história, semelhante à transformação de seres humanos ao longo de suas vidas. Posso dizer que naquele momento já percebia a transitoriedade da vida.

Após esta reprodução, voltei para a tela a óleo, o ponto de partida, e acrescentei mais um objeto, o dado verde. Tirei uma nova foto, na qual, antes de passar por um processo de reprodução, inseri, com ajuda da computação gráfica, um trecho de um poema de Fernando Pessoa, que se repete várias vezes no espaço pictórico. O computador, até o momento, era apenas um recurso, porém, aqui, a computação gráfica passa a se integrar como parte da obra (Figura 46).

⁵⁰ Nesta série de pinturas, foi utilizada também a tinta acrílica, por questões técnicas de compatibilidade de materiais.



Figura 47 – *O Transeunte 3*, 2013/14, acrílica sobre lona texturizada, 80 X 180 cm.

Assim, segue uma sequência de mudanças nas telas da série *O Transeunte*, e na sexta tela (Figura 48) aparece mais uma partitura, que continua na sétima tela (Figura 49): uma marcha fúnebre encomendada ao compositor Alexandre Eisenberg para a figura do pato, a qual, na tela, aparece inacabada, expressando uma continuidade de questionamentos.



Figura 48 – *O Transeunte 6*, 2013/14, acrílica sobre lona texturizada, 80 X 180 cm.



Figura 49 – *O Transeunte 5*, 2013/14, acrílica sobre lona texturizada, 80 X 180 cm.

O processo descrito até aqui ocorreu com as sete reproduções. Vale destacar que a tela que foi meu ponto de partida, a original, já não é mais a mesma, pois novos objetos foram pintados cada vez que foi feita uma nova reprodução. Cada vez que se faz uma nova cópia, são acrescentados novos objetos, de modo que cada nova tela, que é resultado da reprodução da original, também já modificada, carrega consigo mais uma imagem de objeto. Portanto, em cada cópia houve acréscimo de imagens ao longo da série. Por último, foi feita a pintura de outros objetos em cada cópia e também foi pintada a imagem do pato que se desloca em todas as telas. Há, dessa forma, uma linha tênue entre os conceitos de cópia e original, pois a repetição dos objetos traz consigo a diferença⁵².

Portanto, a narrativa, nessa série, dá-se tanto pela sequência de imagens repetidas quanto pela modificação existente em cada reprodução, o que se remeteria à passagem do tempo. Conforme Paulo Silveira (2008),

O habitual narrativo em apresentações pictóricas (de imagens fixas: pinturescas ou fotográficas) é a regra de que o tempo é enunciado através da sucessão encadeada de eventos visuais (aqui no papel de “conflitos”), numa progressão que traz algum tipo de contribuição ou aditamento entre um elemento da série ou sequência e seu anterior (ou “interior”, pois poderá estar em abismo). Caberá ao destinatário das “cenas” inanimadas, o vedor, reconstruir (ou construir à revelia do artista) a relação entre partes sequenciadas e buscar, se esse for o caso, o lugar do narrador e a identidade do personagem ou do que lhes equivalham. (SILVEIRA, 2008, p. 28)

⁵² A repetição e a diferença serão analisadas no próximo item deste capítulo.

O autor enfatiza que a própria formatação da obra em uma série ou uma sequência “pode indicar sucessão, metamorfose, fusão, aparecimento, desaparecimento, deslocamento, etc., enfim, narratividade ou narração visual” (SILVEIRA, 2008, p. 24). Nessa perspectiva, considerarei o texto do espaço pictórico como uma imagem, mas sem perder seu próprio sentido de expressão. Portanto, como elemento representacional, ele se apresenta como obra visual. É possível considerar que tanto a imagem de objetos quanto a imagem de textos mexem com nossa percepção visual. As imagens de objetos podem remeter a uma associação com objetos reais, bem como até ser possível de produzir associações com fatos, lembranças ou esses objetos terem apenas um sentido estético para o observador.

Ao olhar o texto imbricado com as imagens no mesmo espaço, primeiramente podemos buscar uma associação existente entre eles, ou talvez uma complementação ou interpretação da própria imagem pelo texto, ou vice-versa. E, em um segundo momento, podemos ver o texto como mais um elemento representacional, como símbolo dele mesmo, assim como as imagens representacionais dos objetos em meu trabalho.

Ademais, *O Transeunte* é uma série que contém várias narrativas, resultado da observação individual e sequencial das telas. A narrativa se dá em uma situação de continuidade, percebida na figura do pato e contiguidade porque não há um enredo evidente, pois tanto existem imagens que se repetem nas telas como imagens que aparecem uma única vez.

Existem duas narrativas principais: uma centrada nos objetos que compõem o cenário da tela, havendo uma relação entre os objetos permanentes e os que vão sendo incluídos ao longo da série – relação essa que se dá pela repetição e pela diferença, e outra centrada na imagem do pato, que se desloca no espaço pictórico, denotando a passagem do tempo. O pato é antropomorfizado, representando a figura do transeunte, o indivíduo que passa pela vida.

Portanto, é possível definir que a narrativa visual, na série *O Transeunte*, é construída pelos diversos elementos que compõem as telas – os objetos permanentes, os objetos incluídos, os diferentes textos – e pelos processos que ela passa, os quais, embasados na repetição e na diferença, fundam uma transgressão.

3.2. Diferença e repetição

Durante a produção da série *O Transeunte*, foi necessário entender como uma série de pinturas poderia produzir uma narrativa, além de refletir sobre esse processo nas Artes Visuais. Paul Valery (2012, p. 29-30), em seu livro *Degas: dança e desenho*, ao descrever a dança como a arte do movimento, diz que o espaço é o lugar dos atos, onde o tempo não deixa que haja repetições dos mesmos movimentos. Pensando nisso, ao reproduzir uma tela repetidamente, utilizando processos tecnológicos, percebi que as reproduções repetidas de uma mesma pintura sofrem mudanças, pois o tempo não para, não permitindo repetições do mesmo. Mesmo que eu não tivesse pintado sobre a reprodução de uma tela original, o tempo ainda assim não permitiria dizer que a tela fosse apenas uma reprodução repetida do original. O tempo passa silencioso.

Pensar em reproduzir uma tela repetidas vezes faz lembrar o artista da época da reprodução técnica, Andy Warhol, com seus trabalhos de imagens de rostos em série – personagens como Marilyn Monroe (Figura 50), Elvis Presley, Che Guevara – e de objetos representativos, tais como a lata de sopa Campbell's (Figura 51), entre outros.



Figura 50 – Andy Warhol, *Marilyn Monroe*, impressão sobre tela 91,5 X 91,5 cm, 1965. Disponível em: <<http://artsplas.mangin.free.fr>>. Acesso em 02.02.2014.



Figura 51 – Andy Warhol – 32 Latas de sopa Campbell – Serigrafia- tinta sintética s/ tela 50,8X 40,6cm -1962-MOMA. Disponível em: <<http://www.phaidon.com/art/articles>>. Acesso em 02.02.2014.

O artista utilizava a fotografia para reproduzir as suas várias imagens usando a técnica da serigrafia. Os objetos de cultura de massa serviam de base para as criações de Andy Warhol, e a repetição de um mesmo objeto com cores diferentes e intensas foram bastante utilizadas por ele. Warhol utilizava a repetição da imagem como forma de criticar e ironizar a vida cotidiana materialista e consumista de sua época.

Apesar de não haver as mesmas intenções no momento em que opto pela pintura de objetos, trago referência a este artista devido ao uso repetitivo de imagens em seus trabalhos. Assim, em minhas telas não há o intuito de criticar ou ironizar a vida cotidiana materialista e consumista, mas sim de apontar para uma narrativa em que a imagem dos objetos no espaço pictórico e a repetição do original reflitam a passagem do tempo e o ciclo da vida, demonstrando sua transitoriedade.

Questionando-se acerca da repetição e diferença, é possível referir-se ao trabalho denominado *Brillo Box*, 1964, também de Andy Warhol (Figura 52). Essa obra é composta de várias caixas de madeira idênticas às de sabão em pó de uma marca conhecida da época. Conforme Andrea Hofftaeter (2009),

as *Brillo Boxes* são apontadas por alguns autores como marco referencial na história de rupturas em arte e essencial para ajudar a pensar muitas das questões relativas a várias problemáticas relevantes no contexto da arte contemporânea, também e especialmente as questões da repetição e da representação. Esta caixa seria a representação de uma caixa original ou

ela é a apresentação da própria caixa? Ela está no lugar de outra coisa ou é a coisa? (HOFFTAETAR, 2009, p. 69).



Figura 52 – Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964/68, Serigrafia sobre madeira. 43,2 X 43,2 X 35,6 cm. Disponível em: <http://www.philamuseum.org/booklets/12_71_130_0.html>. Acesso em 10.02.2014.

Partindo do que Gilles Deleuze, o filósofo, reflete sobre a repetição e a diferença, definimos, em um primeiro momento, que

a repetição não é generalidade. A repetição deve ser distinguida da generalidade de várias maneiras. Toda fórmula que implique sua confusão é deplorável, como quando dizem que duas coisas se assemelham como duas gotas d água ou quando identificamos “só há ciência do geral” e “só há ciência do que se repete”. Entre repetição e a semelhança, mesmo extrema, a diferença é de natureza (DELEUZE, 2006, p. 2).

Assim, o autor destaca que, diferente do que comumente entendemos, a repetição gera a diferença, de modo que “a repetição só é uma conduta necessária e fundada apenas em relação ao que não pode ser substituído”. A repetição diz respeito, portanto, a uma singularidade que aponta para o insubstituível, em relação a algo único e singular, que não tem semelhante ou equivalente.

Nesta perspectiva, trago o conceito de repetição de Deleuze para justificar a criação da série *O Transeunte*, definindo que as suas repetições instauram não o mesmo, mas o único em cada uma das telas que a compõem. Utilizo as cópias da tela pintada em primeiro lugar, as quais perdem o estatuto de cópia, passando a ser, cada uma delas, um original, à medida que vão sendo modificadas. Tais modificações ocorrem pela inclusão de mais objetos e pelo acúmulo de tinta sobre a tela reproduzida. Destarte, “opõe-se, pois, a generalidade como generalidade do particular, e a repetição como universalidade do singular” (DELEUZE, 2006, p. 20).

O autor define, em última instância, que a repetição apresenta, portanto, uma singularidade contra o geral, o particular sendo uma transgressão.

Icleia Borsa Catani (2004), em seu estudo denominado *Série e repetição na arte moderna e contemporânea*, define que

repetição, mais precisamente, repetições, nas artes plásticas, são todos os processos que de alguma forma repetem o já existente no universo das formas, e/ou os procedimentos que estabelecem sistemáticas absolutas, ou seja, sistemáticas recorrentes que não permitem variações, ou ainda, os processos cumulativos, em que os elementos se acrescentam uns aos outros. (CATANI, 2004, p. 79)

Entendo que na instauração da série *O transeunte*, a repetição ocorre da seguinte maneira: por um lado, faço uma releitura do gênero natureza-morta, repetindo o já existente no universo das formas, e, por outro, pela acumulação de objetos que proponho, sucessivas vezes, resultando em sete telas, as quais são feitas a partir de uma sistemática, tal como citado pela autora. Minha sistemática definiu-se pela pintura de novos objetos, a cada uma das sete modificações que a tela original sofreu, além da inclusão de textos e do deslocamento do pato, representando sua passagem pela vida.

Ademais, Catani reflete sobre a repetição partindo do conceito de Deleuze, que a define como uma transgressão. A autora demarca que, na modernidade, a repetição servia como transgressão ao conceito de reinvenção do novo. No entanto, na contemporaneidade, “ao contrário, ela arma sutis armadilhas: parecendo repetir o já feito, ela produz novos efeitos de sentido” (CATANI, 2004, p. 80).

Assim, ao envolver o jogo, o acaso, as lógicas combinatórias e as serialidades, a repetição acaba por produzir o novo, ligando-se à noção de obra inacabada, ao questionamento da unicidade da obra. Nessa perspectiva, acredito que a série *O Transeunte* produz o novo ao brincar com a própria narrativa visual, no momento em que novas imagens surgem, a cada tela, parecendo contar sobre a passagem do tempo. Essas ideias de tempo, de instante, de variação, conforme Catani (2004) presidem a produção de uma série.

Por fim, Catani revela que existem, na contemporaneidade, diferentes formas de repetição, mas que essencialmente alteram a percepção do repetido, fazendo com que as repetições se constituam pela diferença. Assim,

por lidar com a diferença, ela acaba por reiterar o postulado do novo; na modernidade e na contemporaneidade, a repetição marca a produção artística enquanto prática serial, sistemática ou assistemática, e pelos princípios da recorrência da lógica combinatória, portanto pelos princípios do jogo, e do acaso. Nesse contexto, podemos considerar que o momento contemporâneo na arte, longe de prender-se à premissa já citada de que não há nada de novo a ser criado, coloca ao contrário novas questões que partem das repetições para chegar ao cerne de novas diferenças constitutivas (CATANI, 2004, p. 86).

A partir deste estudo teórico, é possível definir que a repetição está presente em nossas vidas, em nosso cotidiano, em nosso âmbito social. Não a repetição vista como a instauração do mesmo, mas a repetição como um ciclo, algo constante, porém diferente. Uma repetição que transgride o habitual ou o geral. Essa transgressão se constitui pelo tempo, o qual não permite que haja repetição do mesmo, do igual, mas revela a diferença na própria repetição. Todos os dias, acordamos e seguimos uma rotina, mas, no entanto, mesmo que seja feito tudo igual, tudo foi diferente. Porque o tempo passa e as coisas não permanecem as mesmas. Elas mudam. Portanto, é na repetição que podemos perceber a diferença. Deleuze aborda sobre repetição ressaltando que

se a repetição existe, ela expressa, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um extraordinário contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Em todos os sentidos, a repetição é a transgressão (DELEUZE, 2006 p. 9).

Acredito que a repetição ocorre em três momentos nesta série: primeiramente, ela acontece como uma releitura da arte do passado; no próprio gênero da natureza-morta, em segundo lugar, a repetição constitui o espaço de minha tela na série *O transeunte*; e, em um terceiro momento, há uma analogia entre a repetição e o ciclo da vida através da narrativa visual que se instaura no *Transeunte*. E em todas essas três fases percebe-se a transgressão, a partir da diferença.

Andrea Hofstaetter (2009) diz que “ao pensar na repetição em arte, a lógica operante é outra. É a lógica ou ‘ilógica’ do fracasso, implícita no que se entende como repetição diferencial, produtora do novo. Sendo assim, o que aparentemente se repete na verdade não se repete, podendo atuar como princípio de transgressão - ou seja, rompimento de uma ordem estabelecida e antecipada”.

Na produção de *O Transeunte*, existiu uma repetição da tela que podemos considerar como original, a primeira tela, pintada a óleo, que culminou em uma série de sete reproduções. Porém, em cada uma das repetições percebemos a existência da diferença. Na reprodução impressa, decorrente do uso da fotografia, houve uma mudança de tonalidades nas cores devido ao processo gráfico, o aumento das dimensões da tela, além de mudanças no espaço pictórico, pois foram acrescentados diferentes objetos. A transgressão está presente desde o primeiro momento da reprodução.

No final desta série, as imagens, ao serem repetidas várias vezes, produziram, de acordo com Cattani (2004), novos efeitos de sentido, porque, na realidade, conforme Hofstaetter (2009), houve um rompimento com a ordem estabelecida pelas mudanças ocorridas no espaço da tela. Isso pode ser visto nas figuras 53, 54, 55, 56, 57, 58 e 59.



Figura 53 – *O Transeunte 1*, 2013/14, acrílica sobre lona texturizada, 80 X 180 cm.



Figura 54 – *O Transeunte 2*, 2013/14, acrílica sobre lona texturizada, 80 X 180 cm.



Figura 55 – O Transeunte 3, 2013/14, acrílica sobre lona texturizada, 80 X 180 cm.



Figura 56 – O Transeunte 4, 2013/14, acrílica sobre lona texturizada, 80X 180 cm.



Figura 57 – O Transeunte 5, 2013/14, acrílica sobre lona texturizada, 80 X 180 cm.



Figura 58 – O Transeunte 6, 2013/14, acrílica sobre lona texturizada, 80 X 180 cm.



Figura 59 – O Transeunte 7, 2013/14, acrílica sobre lona texturizada, 80 X 180 cm.

Assim, em minha produção, enquanto faço uma releitura de natureza-morta crio uma narrativa visual na repetição, buscando uma continuação da arte do passado, que é transformada de maneira sutil. Ainda conforme Andrea Hofstatter,

muitos artistas utilizam imagens, ideias, formas já elaboradas por outros artistas, repetindo, assim, algo já feito. Qual o sentido desta ação? Ao retomar-se algo da arte do passado há um processo de reelaboração. Quando se apresenta novamente algo já feito, este algo se transforma em outra coisa. Seja pelo contexto, pelo artista que retoma – outro ou o mesmo, pela forma como retoma ou por outros fatores, o fato é que se realiza algo de novo (HOFSTÄETTER, 2009, p. 39).

É possível realizar uma comparação entre minhas telas e a obra *Homem da Gillette*, 1992-1994, de Alfredo Nicolaiewsky (Figura 60). Em seu livro *Desenho e Pintura*, Nicolaiewsky aborda a questão da repetição como forma de mostrar que nas várias cópias nenhuma é igual a outra, pois o artista não consegue fazer uma cópia exata de seu mesmo trabalho. Ele reproduz quatro vezes a antiga embalagem da Gillette Azul e constata que nenhuma de suas quatro pinturas ficaram iguais, nem em suas pinceladas, nem na tonalidade da tinta. Alfredo Nicolaiewsky (1999, p. 35) ressalta que “o que pretendia colocar em destaque era que, mesmo ao copiar uma imagem, o artista sempre colocaria algo de pessoal, e que nunca se faria uma cópia exata, nem mesmo de um trabalho de sua autoria”.



Figura 60 – Alfredo Nicolaiewsky, *Homem da Gillette 1, 2, 3 e 4*, tinta acrílica sobre tela, 1992-1994, 74 X 40 cm cada módulo.

Ao comparar meu trabalho com a obra *Gillette*, de Nicolaiewsky, é possível destacar o fato de que uma imagem original, ao ser copiada diversas vezes, não retrata o mesmo, mas sim o diferente, pois o tempo age modificando o contexto de produção, a técnica e o próprio artista. Nicolaiewsky reflete sobre a repetição de uma mesma imagem, porém, em meu caso, embora havendo repetições e inclusões de novas imagens, além do acúmulo de tintas, o conceito de tempo do artista também traduz o que mostro em minhas telas.

Deleuze (2006, p. 80) afirma que “os diferentes se relacionam com os próprios diferentes pela própria diferença”. Tal como na obra *Gillette*, *O Transeunte* é uma repetição dele mesmo. O original é repetido várias vezes e a cada vez que se

repete, é alterado, pois lhe é acrescentada mais uma imagem de um objeto. Na repetição, essa série constitui a diferença, pois produziu novos efeitos de sentidos.

3.3 Repetição e tempo

Aliado a esse jogo temporal, a cada tela, o texto, como elemento plástico, serve como mais um componente dessa narrativa, ora trazendo uma citação, ora uma partitura. Além disso, a série se caracteriza pela incompletude, pois há a possibilidade de que o processo de repetição ocorra indefinidas vezes, podendo surgir mais objetos no espaço pictórico, que levariam a narrativa para outros caminhos.

Para refletir sobre o tempo nas séries, Catani (2004) faz referência a Roman Opalka, que, a partir de 1965 inicia uma série de pinturas de números (Figuras 61), objetivando chegar até o infinito, até onde a vida lhe permitisse pintar⁵³. Em suas telas o artista adotou uma série de procedimentos: o primeiro quadro era de números brancos sobre fundo preto, a cada novo quadro, o artista adicionou 1% de branco na pintura de fundo, fazendo com que cada quadro tivesse o fundo mais claro. Além disso, ao concluir cada pintura, o artista tirava uma foto sua (Figura 62) diante da tela, marcando a passagem de sua vida. A partir de 1972, Opalka passou a registrar, com sua voz, os números pintados na tela.

⁵³ Roman Opalka morreu em 6 de agosto de 2011 e sua numeração chegou a 5.607.249.

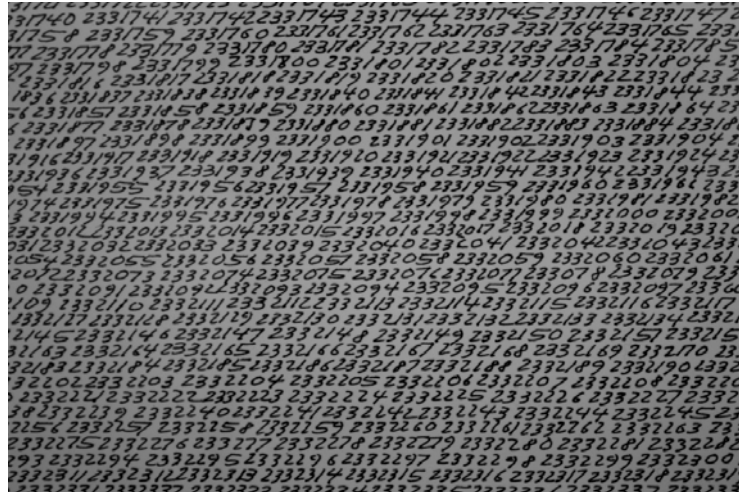


Figura 61 – Roman Opalka, detalhe da obra *Opalka 1965/?*, acrílica s/ tela 196 x 135 cm. Disponível em: <<http://zoolander52.tripod.com/theartsection5.10/id21.html>>. Acesso em 10.02.2014.



Figura 62 – Roman Opalka, detalhe da obra. Disponível em: <<http://zoolander52.tripod.com/theartsection5.10/id21.html>>. Acesso em 10.02.2014.

Segundo Hofstaetter (2009, 98), Roman Opalka trabalhou, durante anos, com letras de vários alfabetos e de outros signos diversos, os quais preenchiem totalmente suas telas. A partir disso, o artista começou a se preocupar com a questão do tempo, do que acontecia entre o tempo de iniciar e terminar uma tela, preenchida com pequenos gestos e signos. Assim, o tempo passa a ser um elemento fundamental em suas obras.

Pintar telas com algarismos numéricos e fotografar-se a si mesmo, até o máximo que pudesse, demonstra a intenção de Opalka em visualizar o tempo. Além

de haver a continuidade numérica, ao tirar fotografias, o artista mantinha a mesma expressão facial, a mesma pose e até o fundo branco, com mesmo enquadramento.

De acordo com Hofstaetter (2009),

a repetição, aqui, é constituinte e constitui o corpo do trabalho. A cada gesto de pintar o novo algarismo (uma repetição), a cada enunciação de um número a ser gravada (outra repetição), a cada fotografia feita, após o trabalho (mais outra repetição), é a repetição que está presente. E vemos a repetição do mesmo, mas ao mesmo tempo do diferente (HOFSTAETTER, 2009, p. 99).

Posso realizar uma aproximação entre a produção de Opalka e a série *O Transeunte* a partir da marcação temporal existente nos dois trabalhos. Enquanto Opalka demarca o tempo a partir do acréscimo de tinta branca no fundo de suas telas de números e fotografa a si mesmo, eu demarco o tempo a partir das reproduções das telas modificadas pelo acréscimo de novos objetos, pelos objetos que permanecem sempre os mesmos, e também pelo acúmulo de tinta acrílica. Opalka também pintou o “tempo” não utilizando símbolos como relógios ou datas, mas sim pintou uma sequência de números que para ele representava a passagem do tempo.

Em minha série, a passagem do tempo pode ser vista nas diversas formas de narrativas visuais, em cada reprodução do original, e nas mudanças que foram feitas posteriormente nessas reproduções e também no próprio deslocamento do pato. Além disso, o próprio processo de construção da obra lhe confere temporalidade, pois, à medida que cada cópia se transforma em um original, o original se torna outro original, assim como a cópia se torna um original. Assim, tanto a partir do novo original se podem obter outros trabalhos quanto a partir da cópia-original pode surgir uma nova série. O tempo que se mostra na repetição e a diferença são perceptíveis com a passagem do tempo.

Pode-se constatar repetição na série *O Transeunte* – repetição como transgressão, na medida em que produz rupturas através das mudanças no espaço pictórico. Embora a repetição para Deleuze (1988, p. 45) seja “verdadeiramente o que se disfarça ao se constituir e o que se constitui ao se disfarçar”, o que se observa nesta série – onde cada tela, apesar de cópia, é única, pois quando ocorre a mudança na tela original, a cópia deixa de ser cópia – é que tais mudanças são

propositais, visando a não ocultar a diferença, mas sim a evidenciá-la, bem como à passagem do tempo.

As telas na série sempre remetem à presença dos objetos do trabalho original, os quais são os únicos que se repetem em toda a série. Percebe-se o tempo em meio às diferenças entre as telas, implicitamente no durante do fazer ou no processo de instauração, e explicitamente nas diferenças e na própria narrativa visual, a qual ocorre no espaço pictórico através do conjunto das várias imagens e em cada imagem individualmente, conduzindo-nos à sua significação e representação. Percebe-se, aqui, então, o tempo pela diferença na repetição das representações.

Apesar da repetição dos objetos da tela inicial, situados no mesmo lugar, ocorrem mudanças nas reproduções, nas quais foram acrescentadas outras imagens de objetos, bem como sobreposição de tintas (Figuras 63 e 64). E nessas mudanças as cópias deixam de ser somente cópias e se tornam originais. Cada novo original se abre para um novo começo e para uma nova direção.



Figura 63 – Detalhes da tela *O Transeunte 2*.



Figura 64 – Detalhes da tela *O Transeunte 7*.

Patricia Franca, em entrevista dada a Andrea Hofstaetter (para sua dissertação *Repetição e transgressão – dispositivos poéticos e potencial utópico – 2009*), relata que a repetição no processo poético está ligada à experiência com o tempo de tal forma que

posso até mesmo acreditar que a repetição é uma das figuras do tempo, pois a percepção dele é sempre uma consciência dos instantes, com intervalos e ritmos, uma imagem da própria vida com seus anos, meses, dias, horas, minutos se repetindo indefinidamente e nossas atividades: acordar, se lembrar dos sonhos, levantar, tomar o seu café, preparar o dia, viver o dia. Um dia após o outro e um dia diferente do outro. Aliás, uma

prática que se repete, em um tempo de uma vida. (HOFSTAETTER, 2009, p. 281)

Por sua vez, Sören Kierkegaard⁵⁴ questionava: "Uma repetição é possível? Que significação ela teria? Uma coisa ganha ou perde ao se repetir?" (KIERKEGAARD, 1990, p. 87). Provavelmente a repetição é possível na transgressão que se dá a partir da diferença, como afirma Deleuze. E tanto se ganha como se perde na repetição, bem como se ganha e se perde pela diferença, pois é na transgressão que percebemos o tempo: o tempo que faz despontar o novo na diferença.

⁵⁴ KIERKEGAARD, S. *La reprise*: traduction, introduction, dossier et notes par Nelly Viallaneix. Paris, França: Flammarion, 1990.

CONCLUSÃO

O trabalho desenvolvido nesta dissertação refletiu sobre a narrativa visual no espaço pictórico, mostrando, em três momentos, a poética de minhas pinturas, de gênero natureza-morta. Primeiramente, pela produção da tela *Objeto-Pintura*, apresento a composição de objetos como uma técnica que conduz à narrativa visual, a partir da interpretação do observador.

Em um segundo momento, produzi a tela *Contraponto*, na qual, por meio do confronto entre texto e imagem, estabeleço uma interseção entre esses elementos plásticos, os quais resultam em um novo sentido e ensejam outro caminho para a produção de narrativas visuais em minhas telas.

Já *O Transeunte*, uma série de pinturas, surge em um terceiro momento, no qual a narrativa se desenvolve por meio da sequencialidade própria de sua instauração. Há uma coexistência entre texto e imagem no espaço da tela, além do jogo temporal que se constitui por diferenças e repetições. Além de utilizar a tela tradicional, um dos recursos foi a lona texturizada – canvas – nas reproduções. Foram misturadas técnicas diferentes, pois uma fotografia da primeira tela pintada serviu para que as reproduções, através de impressão, fossem feitas. Além disso, utilizo tanto a tinta a óleo quanto a acrílica, essa última tendo sido necessária para a pintura sobre lona. Para as reproduções foram utilizados meios tecnológicos: além da fotografia, a computação gráfica e a impressão, a partir dos quais foi possível proceder à parte do trabalho que consistiu na pintura sobre as reproduções.

Aconteceram, no decorrer do trabalho, várias possibilidades de narrativas, as quais mexem com nossos sentidos. Durante a pesquisa sobre narrativa no contexto histórico da arte, ao pesquisar alguns artistas, pude perceber e analisar o desenvolvimento de minha própria narrativa no espaço pictórico. De início, busquei entender como se instaura essa narrativa, e constatei que cada imagem tem um potencial de informações e de construção de uma narrativa visual. Posteriormente, verifiquei que a justaposição entre imagem e texto também produz uma narrativa visual, na qual, o texto pode ser visto também como uma imagem, sendo mais um elemento plástico no espaço pictórico. Ao aliar texto e imagem, há uma confrontação entre duas linguagens, e, posicionando-se nesse entremeio, o observador cria um terceiro sentido.

Foi possível definir que além da narrativa visual, havia uma narrativa mental. A narrativa visual se dá como representações visuais das imagens de meus objetos pintados no espaço pictórico. A narrativa mental se forma com o nosso pensar sobre imagens já existentes, ou seja, as imagens como representações mentais. Santaella e Nöth (1998) observam que “não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que a produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais”. Ambas se relacionam no momento da interpretação, pois ao visualizar uma imagem, o observador, a partir de sua percepção mental, cria novas imagens. Posso concluir, assim, que a criação de uma narrativa está ligada às memórias de cada observador. Desse modo, foi possível constatar que as imagens dos objetos representados no espaço pictórico carregam um mundo de informações que os caracterizam, sendo que tais imagens se multiplicam quando se juntam ao universo do indivíduo.

Ao refletir sobre como uma imagem pode conter uma narrativa, observei que a imagem de um objeto individual pode carregar informações infinitas, e que tanto as cores como a forma, a dimensão e o lugar contêm um mundo de informações que definem o objeto criado. Além disso, várias imagens em conjunto podem tanto narrar um fato como questionar o observador, o qual pode, por sua vez, também narrar sua própria história, que é diferente daquela do artista. Em suma, cada imagem é capaz de narrar uma história, a qual também é construída pelo observador.

O objeto observado pelo artista é um, e a imagem do objeto criado pelo artista é outra, pois o artista transforma o que vê pela sua releitura da imagem do objeto e o objeto lido pelo observador se torna um terceiro. E assim é possível constatar a existência de múltiplas narrativas.

Em uma narrativa cujo tema é a transitoriedade da vida, tal como na série *O Transeunte*, as imagens dos objetos assumem um papel que pode ou não estar ligado a uma história, de acordo com sua instauração. Por exemplo, as peças de xadrez, assim como podem representar o jogo, podem representar a peça individual em um contexto diferente daquele do jogo, ou até mesmo representar um personagem, ou simplesmente uma peça decorativa, ou ainda estar associada a uma lembrança de quem as possui ou observa. Quando estão no mesmo espaço, embora não tenham uma ligação direta de significados, podem desenvolver uma narrativa, explícita ou não.

Ao procurar o potencial para a criação de narrativas visuais a partir dessas telas em série, observei o quanto o tempo se torna um elemento ativo nesse processo, definindo uma relação entre repetição e diferença que aponta para a transgressão. Por envolver o jogo, o acaso, as lógicas combinatórias e as serialidades, a repetição acaba por produzir novos sentidos, ligando-se à noção de obra inacabada, ao questionamento da unicidade da obra. Portanto, acredito que a série *O Transeunte* produz o novo no momento em que novas imagens surgem, a cada tela, refletindo sobre a passagem do tempo.

Durante o processo de instauração dessa série, tanto a repetição quanto a diferença se evidenciam, pois há objetos que se repetem em todas as telas e diferenças que se marcam em cada uma delas. Porém, o novo se produz pela própria transgressão, pois todo ato é único e singular. Retomando Deleuze (2006, p.21), é possível definir que se a repetição existe é porque ela exprime uma singularidade contra o geral. Portanto, repetição, de toda forma, gera a diferença.

Além de constituir o processo de produção da série, a repetição se marca na criação de minhas obras como um todo, que se definem como natureza-morta, a partir da releitura contínua de uma arte do passado.

Desta forma, foi possível perceber a narrativa visual no espaço de minhas obras a partir da potencialidade das imagens representacionais, da justaposição entre texto e imagem, na visualização do texto como elemento plástico, e sobretudo devido ao tempo, que se mostra explicitamente nas diferenças e no deslocamento do pato, além de implicitamente no próprio processo de instauração.

Por fim, defino que essa pesquisa não abarca todas as possibilidades de criação que envolvam narrativa visual, mas demonstra o essencial para o entendimento de meu caminho de produção. Procurei demonstrar os principais conceitos operatórios, aliados à prática desenvolvida e às obras que se aproximam do gênero que produzo. Dessa forma, entendo que a narrativa visual carrega consigo um enorme potencial criador e define minhas inquietações artísticas.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Leonardo Pinto de; ATALLAH, Raul Marcel Filgueiras. *O conceito de repetição e sua importância para a teoria psicanalítica*. *Ágora* (Rio J.) vol.11 n.2 Rio de Janeiro July/Dec. 2008. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982008000200003>>. Acesso em 02.11.2013.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Papiros: Campinas, SP, 14. ed, 2009.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- BRESCANCINI, Natália Fernandes. *Distância íntima: a cor na construção de um espaço pictórico*. Dissertação de Mestrado, 2012. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas: São Paulo.
- CAMPOS, Jorge Lúcio de. *Do simbólico ao virtual*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- CATTANI, Iclea (Org.). *Aguinaldo Farias*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- _____. *Arte contemporânea: o lugar da Pesquisa*. In: *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Organizado por Blanca Brittes e Elida Tessler. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- CANTON, Katia. *Natureza-Morta*. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA/SESI. *Natureza-morta: still life*. São Paulo, 2004. p. 11-12. Ann Gallangher, 2004.
- COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à arte virtual*. Tradução de Sandra Rey. Porto Alegre: EdUFRGS, 2003.
- CRESPI, Irene; FERRARIO, Jorge. *Léxico técnico de las artes plásticas*. Buenos Ayres: EDUBA, 1995, p. 24.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2006.
- DIAS DA CRUZ, José Maria. *A cor e o cinza: rompimentos, revelações e passagens*. Rio de Janeiro: Taba Cultura, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOHMAN, Marcus. O objeto e a experiência material. *Artes & Ensaios*, n. 20. Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, Julho de 2010. p. 224.

FREDERICO, Moraes; ANDRADE, Farnese de. Galeria, Revista de Arte. São Paulo, v. 7. n. 29, jun. 1992. p. 54.

FABBRINI, Ricardo do Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2002a.

GIANNOTTI, Marco. A imagem escrita. In: *ARS* (São Paulo), v. 1, n. 1. São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202003000100009>>. Acesso em 10.02.2014.

GOMBRICH, Ernst H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMES, Paulo César Ribeiro. *Comentários: alterações e derivas da narrativa numa poética visual*. 2003. Tese de Doutorado, Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2003.

HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto: redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HOFSTAETTER, Andrea. *Repetição e transgressão: dispositivos poéticos e potencial utópico*. Tese de Doutorado, 2009. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Ed. 70, 1994.

KIERKEGAARD, S. *La reprise: traduction, introduction, dossier et notes par Nelly Viallaneix*. Paris: Flammarion, 1990.

LANCRI, J. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, B.; TESSLER, E. *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

LECLERC, Josée. *La poïétique, Lieu du Jaillissement de l'Œuvre Picturale*. Chicoutimi: Université du Québec à Chicoutimi, 1995. Disponível em: <<http://bibvir.uqac.ca/theses/1514269/1514269.pdf>. Acesso em: 09.08.2013>. Acesso em 10.02.2014.

MARCONDES, Fernando Luiz. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro, Pinakotheke, 1998.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Companhia das Letras: São Paulo, 2001.

MOLES, Abraham. *Teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

NEVES, Alexandre Emerick. *Arte do espaço e do tempo*. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media...emerick_neves.pdf>. Acesso em 18.05.2013.

NICOLAIEWSKY, Alfredo. *Desenhos e pinturas*. Porto Alegre: Frumproarte, 1999.

PASSERON, René. *Recherches poétiques*, v. 1. Paris: Éditions Klincksieck, 1975.

_____. A poética em questão. In: *Revista Porto Arte*, n. 21, v. 1. Tradução: Sonia Taborda. Porto Alegre: jul./nov., 2004.

_____. *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*. Paris: Vrin, 1992.

PELLEGRIN, Ricardo. *Objetos mediados: pinturas mestiças*. 2013. Dissertação de Mestrado, Centro de Artes e Letras – Universidade Federal de Santa Maria – Rio Grande do Sul, 2013.

PORTELA, Antônio Carlos de Almeida. *Impressões: instâncias e ausências*. 2002. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed.34, 2009.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2002.

_____. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. *Revista Porto Arte*, n. 13, 1996. p. 81-95.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação*. São Paulo: FAPESP/ANNABLUME, 2007.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SILVA, Nara Amelia Melo da. *Sobre um céu feito de abismo: narrativas em poéticas visuais*. Dissertação de Mestrado, Centro de Artes e Letras – Universidade Federal de Santa Maria – Rio Grande do Sul, 2009.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001.

SOARES, Stela. *O espaço pictural em Heidegger*. Dissertação de Mestrado, 2009. Universidade de Lisboa.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

VARNEDOE, Kirk. *Au mépris des règles*. Paris: Adam Biro, 1990.

WITECK, Ana Paula Gomes. *A Vanitas em obras de arte contemporânea: um estudo iconográfico*. 2012. Dissertação de Mestrado, Centro de Artes e Letras – Universidade Federal de Santa Maria – Rio Grande do Sul, 2012.

ANEXOS

As fotografias abaixo, feitas por Patricio Orozco-Contreras durante o processo de pintura, da série *O Transeunte*, foram realizadas após o acréscimo de mais um objeto pintado no espaço pictórico de cada tela e antes de cada reprodução e alteração feitas por meio de computação gráfica.



Foto 1 – O Transeunte 2013 – pintura original- objetos permanentes



Foto 2 – O Transeunte 2013/14 – pintura do original com o acréscimo de um dado.



Foto 3 – O Transeunte 2013/14 – pintura do original com acréscimo da peça cavalo do xadrez.



Foto 4 – O Transeunte 2013/14 – pintura do original com acréscimo de um cavalo branco.



Foto 5 – O Transeunte 2013/14 – pintura do original com acréscimo de um copo.



Foto 5 – O Transeunte 2013/14 – pintura do original com acréscimo de um copo.



Foto 6 – O Transeunte 2013/14 – pintura do original com acréscimo de um dado branco.



Foto 7 – O Transeunte 2013/14 – pintura do original com acréscimo de uma Joanhinha.