

Samantha Julio

Vermelho Deriva

Samantha Julio

Vermelho Deriva

Londrina
2025

Samantha Julio

Vermelho Deriva

Trabalho de Conclusão
de Curso apresentado à
Universidade Estadual de
Londrina, como requisito
parcial para a obtenção do
título de Licenciada em Artes
Visuais. Área de concentração:
Poéticas Visuais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elke
Pereira Coelho Santana.

Londrina
2025

Vermelho
Deriva

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Artes Visuais.
Área de concentração: Poéticas Visuais.

Banca Examinadora:

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

J94v

JULIO, SAMANTHA.
Vermelho Deriva / SAMANTHA JULIO. - Londrina, 2025.
124 f. : il.

Orientador: Elke Pereira Coelho Santana.
Coorientador: Vanessa Tavares da Silva.
Coorientador: Ronaldo Alexandre de Oliveira.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) -
Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes,
Graduação em Artes Visuais, 2025.
Inclui bibliografia.

1. Pintura - TCC. 2. Contemporaneidade - TCC. 3. Experiência - TCC. 4.
Tempo - TCC. I. Pereira Coelho Santana, Elke. II. Tavares da Silva, Vanessa. III.
Alexandre de Oliveira, Ronaldo. IV. Universidade Estadual de Londrina. Centro de
Educação Comunicação e Artes. Graduação em Artes Visuais. V. Título.

CDU 7

Prof.^a Dr.^a Elke Pereira Coelho Santana.
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof.^a Dr.^a Vanessa Tavares da Silva.
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Ronaldo Alexandre de Oliveira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, ____de ____de 2025.

Para minhas meninas,
Lola e Bijú.

Agradecimentos

Não foram poucos os encontros, escutas e presenças que me atravessaram ao longo da vida e que, de maneira sutil ou profunda, reverberam nos meus modos de pensar. Por isso, este é um trabalho que carrega um pouco de muitos.

Às amigas, fontes constantes de inspiração, Karen, Tali, Joana, Clara, Bruna e Raquel.

Aos amigos que me acolheram nesta cidade, que abriram suas casas, dividiram momentos de risada, cuidado e escuta e que também foram família para a minha própria família: Dani, Yan e Iza, sem dúvida, vocês tornaram a mudança e a caminhada muito mais leve e acolhedora.

Às minhas irmãs, por me mostrarem o mundo por diferentes perspectivas.

Ao meu pai, pelas boas lembranças dos momentos em que rimos um do outro e por mostrar como a docência é desafiadora e fundamental ainda quando eu era criança.

À minha mãe, de quem guardo a sete chaves um de seus desenhos feito em noites de insônia, minha relíquia. Se um dia pensei em desenhar, foi por sua causa.

Às minhas filhas, pela compreensão com os momentos em que estive ausente, e por serem fonte infinita de amor e inspiração. Foram vocês que me trouxeram o desejo de ser.

Ao Gregorio, por todos os momentos de escuta e amor. Pelas madrugadas em claro conversando, rindo e chorando. Por ser porto seguro e ter plena consciência de como canta mal. Ainda bem que prefere desenhar. O significado e a beleza das coisas ordinárias surgem na partilha com os outros, é sorte ter você junto de mim.

Aos professores, por demonstrarem que o ensino é um campo expandido que transborda a palavra. Muito obrigada por compartilharem de maneira tão generosa os conhecimentos adquiridos ao longo da vida. Edson, por incentivar minha escrita desde o começo e por ser um professor com escuta tão sensível. Danilo, pelas provocações e risadas. Caju, por me introduzir à pesquisa e às cartografias da vida. Ronaldo, Marcos e Valter por dividirem tantas referências e instigarem reflexões.

Agradeço demais à Vanessa, por me tirar da zona de conforto e me incentivar a buscar além de onde o foco alcança: as pinturas deste trabalho são fruto do que iniciei em suas aulas.

Talvez aqui a palavra não dê conta, mas sou muito agradecida à minha orientadora, Elke Coelho. Pela sensibilidade que reverbera em todos os sentidos, pelas trocas e apontamentos que vou carregar no coração e, principalmente, por ser inspiração de sabedoria e força, dessas de que ventania nenhuma arranca a raiz do solo.

Sou grata à Arte, à Literatura, ao ensino público e à cultura.

Muito obrigada por somarem em minha vida.

JULIO, Samantha Carmagnani. **Vermelho Deriva**. 2025. 124 Páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

Resumo

O presente trabalho tem como eixo central a pintura enquanto meio de expressão, explorando os desdobramentos da linguagem pictórica diante do contexto da contemporaneidade. A pesquisa articula-se com reflexões sobre as relações tecidas entre a arte, o tempo, e, principalmente, a experiência. O processo investigativo se constrói mediante análises teóricas em paralelo com o desenvolvimento da prática poética pessoal, buscando, assim, manter a experiência como ponto norteador da investigação e demonstrar a diversidade de questões que a pintura oferece quando não limitada a uma especificidade, distendendo-se para territórios sociais, temporais, afetivos e culturais.

Palavras-chaves: pintura; experiência; contemporaneidade; subjetividade; tempo.

JULIO, Samantha Carmagnani. Vermelho Deriva. 2025. 124 Páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

Abstract

The present work has painting as a means of expression as its central axis, exploring the developments of this pictorial language in the context of contemporary times. The research is articulated with reflections on the relationships woven between art, time, and, mainly, experience. The investigative process is constructed through theoretical analysis in parallel with the development of personal poetic practice, thus seeking to maintain experience as a guiding point for the investigation and demonstrate the diversity of questions that painting offers when not limited to a specificity, stretching for social, temporal, affective and cultural territories.

Keywords: painting; experience; contemporaneity; subjectivity; time.

Vermelho Deriva

Sumário

Nota introdutória.	19
Gestar o gesto.	23
Buscamos sem parar o sentido das coisas.	30
Sobre viver e abstrair.	48
O tempo do tempo.	58
O que você desconstrói, enquanto se constrói?	66
As vicissitudes da pintura.	78
Esse deveria ser um texto sobre a cor vermelha.	90
Hipótese e acaso.	102
Talvez uma conclusão sem ser final.	118
Referências.	122

Nota introdutória.

Desde pequena, as introduções sempre me foram difíceis.

Achava estranho ser apresentada a novas pessoas pela fala dos outros, como se aquelas primeiras palavras ditas sobre mim pudessem, de alguma maneira, me definir para sempre dentro da situação na qual eu me encontrava. Ao mesmo tempo, também percebia que essas rápidas introduções a respeito de alguém ou sobre algo novo, diziam muito mais sobre quem falava do que, de fato, a respeito do que ou quem estava sendo apresentado, já que o que é dito é parte da perspectiva de quem diz.

Talvez por isso, as apresentações sempre me chamaram muito a atenção, porque é como se ganhássemos de brinde, um pequeno vislumbre sobre quem é aquela pessoa que fala enquanto fala sobre o outro.

Da minha infância, guardo momentos de grandes batalhas entre mim e minha mãe de quando ela insistia em me levar para o meio de rodas cheias de crianças desconhecidas e me botar lá, na boca dos leões, com um breve relato sobre quem eu era, e perguntando se eu poderia participar da brincadeira. Coisa que, na época, me fazia congelar ao mesmo tempo em que me sentia tomada por um calor de irritação por ter tido a confiança traída por quem mais me conhecia.

Mas foram momentos como esses que me fizeram perceber que as apresentações são, na verdade, uma tessitura entre mais de dois elementos, já que quem apresenta, apresenta algo e apresenta a alguém. Então é válido dizer que existem três diferentes situações nesse enlace. Primeiro, a curadoria sobre o que está sendo apresentado, feita por quem fala. Depois, a exposição da própria pessoa que fala por meio das escolhas curatoriais. E tem uma terceira parte muito importante: a interpretação de quem escuta.



*Imagem 1. Samantha J.
S/título, 2024
Pigmento vermelho com óleo
de linhaça s/ papel.
29,70 x 32 cm.
Fonte: Acervo pessoal.*

Talvez seja um pouco confuso ler esses parágrafos, já que este trabalho não trata de minha infância e das fofocas que escutamos, mas escrevo isso aqui para, de alguma maneira, dizer que, enquanto falo sobre os outros na construção desta pesquisa, também tomo como partida minhas particularidades, parte de minhas experiências e de questões que me atravessam, e, como dito no parágrafo anterior, esse relacionamento se estende para aquele que lê, interpretando, por meio da própria bagagem de vida, o que aqui lhe apresento.

Acho que o ponto de partida desta pesquisa foi a constante reflexão sobre o que me propus a analisar, levando em consideração a importância de as experiências pessoais participarem do processo. Por isso, esta escrita se constrói por meio do ensaio, porque, assim como Larrosa (2002) nos diz, ensaiar é uma maneira de se abrir a novas experiências no tempo presente, de utilizar a linguagem com particularidades, na primeira pessoa, e, principalmente, poder pôr em palavras as questões que nos tocam. Acho bonito que o ensaio pode ser visto como uma escrita subversiva, que desloca para o canto as certezas preestabelecidas da teoria, para que, assim, surjam possibilidades de uma crítica experimental, fundada na experiência do sujeito e em sua constante reflexão, mesmo diante de tantos paradigmas que são ensinados ao longo da vida. É como se o sujeito ensaísta buscasse a liberdade do saber, ao mesmo tempo que busca outros modos de ver, pensar, escrever e, principalmente, outros modos de viver. Talvez por isso, os pensamentos que compartilho aqui possam ser compreendidos como uma maneira de me relacionar com o mundo e comigo mesma, sem a rigidez de ideias imutáveis que negam a transformação e o processo contínuo de construção ao longo da vida. Quem ensaia faz isso a partir da perspectiva da própria experiência, abraçando sua fluidez e possibilidades de mudança. Deve ser por isso que Larrosa (2004) não se refere ao ensaio como um simples exercício de escrita, porque é a vida que revela as verdades ao ensaísta, e esse pensar só se conclui quando a vida deixa de ser vivida.

Acredito que a pintura seja o ponto norteador desta pesquisa, mas, assim como um feixe de luz refletido pelo espelho, ela se desdobra em diferentes perspectivas e nuances, possibilitando expandir o campo da pesquisa para a diversidade que constitui e pode vir a constituir essa linguagem poética diante de tantas questões do mundo contemporâneo.

Talvez por isso, ela seja também transporte, permitindo que parte das camadas que nos compõem subjetivamente se torne presença ao foco do olhar por meio da forma. Nesta investigação, os contornos surgem a partir da interação entre o gesto e as superfícies, em uma relação de interferências recíprocas, elaborada pela experiência que se constrói entre intenção, acaso, matéria e tempo. Por conta disso, o intuito não é o de apresentar números ou fatos dados, muito menos colocar o passado como um interlocutor voraz das verdades ditas, mas, talvez, o de buscar aproximações entre diferentes ângulos que ressoem nesses estados pictóricos e que também possam estar latentes em nossas experiências.



*Imagem 2. Samantha J. S./título, 2024
Pigmento vermelho com óleo
de linhaça s/ papel.
29,70 x 32 cm.
Fonte:Acervo pessoal.*

Gestar O gesto.

Penso que todo gesto provém de um gestar, obviamente, mas digo isso supondo um sentido que não se simplifique à ação de deslocamento, e sim, de um gestar semelhante ao que ocorre no ventre, onde o corpo se amplia, alarga e estica até um limite inimaginável, para assim gerar um ser dentro de si.

Vejo esse movimento corporal que o gesto propõe como possibilidade de criação que se inicia de dentro para fora, metaforicamente um ato gestado durante um tempo indeterminável e depois parido para o mundo. E há de pensarmos que, por mais espontâneo e incontrolável que possa ser o gesto na pintura, quem o faz carrega consigo uma bagagem de sentidos, marinados e cozidos ao longo da vida, para depois serem servidos mundo afora.

Lendo *A destruição do pai, reconstrução do pai*, livro de compilados de entrevistas e escritos da artista Louise Bourgeois (2000), deparo-me com uma pergunta que acho difícil de responder. Durante a mesa-redonda que reunia um grupo de artistas em 1950, Bourgeois indaga se a definição do termo gênese-processo da criação é o processo de nascer ou de dar à luz. Confesso que me afligiu pensar na possibilidade de tal pergunta ser feita a mim. Talvez por falta de repertório ou ignorância minha, a pergunta me pareceu um enigma que eu não saberia responder. Por experiência pessoal, talvez dissesse que é inseparável o nascimento de si próprio ao dar à luz, porque quando nasce uma vida provida através

do próprio corpo, abre-se uma fissura, senão um abismo, entre a pessoa que se era para aquela que vem a se tornar, transformando o nascimento do outro em um segundo nascimento de si mesmo.

Parece uma sopa de letras todo esse meu texto, mas deve haver algum sentido em trazer a pergunta de Bourgeois atrelada ao que tento descobrir sobre o que é o gesto para mim em meu trabalho de pintura. Imagino que gesto e gestar são unidos e maculados pelo mundo que nos cerca. Este movimento que irrompe sobre a superfície parte primeiro da gestação/maturação de um emaranhado de experiências e percepções, para depois figurar o que está diante de si.

As materialidades que compõem esse ato não são, de maneira alguma, coadjuvantes, mas fazem parte da totalidade do conjunto que compõe toda a movimentação e interferem diretamente na imagem gestada pelo gesto, sendo capazes de desviar ou subverter as imposições da mão, propondo caminhos desviantes da intencionalidade.

Falar sobre o gesto abre a possibilidade de unir a linguagem à forma e tentar, de alguma maneira, diagnosticar o processo ao invés do resultado, processo esse, gosto de pensar, que é carregado de pulsões de vida, de ramificações que se atrelam, que podem se liquefazer para se reconstruir por meio de novas significações, proliferando de acordo com o que se vivencia no decorrer da vida, sem que haja um começo e fim, mas uma experiência ininterrupta.

Roland Barthes (1990) aborda o gesto podendo ser uma ação cíclica, em que o artista, esse operador do movimento, nem sempre carrega o ato de intenções, mas a espontaneidade que lhe escapa, volta reverberando e trazendo mudanças no que está sendo produzido. Para Barthes, as obras de Cy Twombly demonstram uma gestualidade capaz de liberar a pintura da observação do artista, como se este estivesse produzindo no breu da escuridão, sem se delimitar aos contornos que o foco da visão traz sob o que o olhar alcança, propondo que a obra subverta os papéis designados socialmente por ser admirada por seu produto final e leve aquele que a observa a analisar o movimento que gerou o que está sendo visto.

Na mesma análise tecida por Barthes sobre o trabalho de Twombly, o autor utiliza o termo *gauche* para se referir a uma ação que é desalinhada dos acordos sociais, como uma anomalia que surge na ética corporal que pressupostamente o corpo tende a

perpetuar. Esse *gauchismo* descrito por Barthes, é caracterizado como um gesto produzido pela mão esquerda, geralmente o membro considerado “inábil” do indivíduo, como se toda a produção desse lado corpóreo se resumisse a garranchos e rabiscos, como uma perda de controle, colocando o movimento submetido aos caprichos da mão que se torna insubordinada à própria habilidade técnica adquirida entre a parceria do olhar com a razão. Barthes parte dessa análise defendendo o quanto é arcaico essa ética de ordem pré-estabelecida e defende que sim os trabalhos de Twombly podem ser admirados pela perspectiva de um rabisco infantil, mas há de nos atentarmos que o artista subverte tais acordos, propondo liberdade ao gesto e tornando visível parte do que é intangível.



*Imagem 3. Cy Twombly.
S/ título, 1970
Tinta óleo, giz de cera, lápis
grafite sobre tela.
162,2 x 190,5 cm.
Fonte: The Metropolitan
Museum of Art*

*Disponível em: [https://
cytwombly.org/artworks/
paintings/untitled-1970-1](https://cytwombly.org/artworks/paintings/untitled-1970-1)
Acesso em: 3 jun. 2025.*

Toda esta investigação abre um horizonte sobre como os acordos sociais criam pequenas caixinhas organizacionais e vão, assim, definindo identidades e maneiras de se projetar no mundo. Quando surge uma análise como a produzida por Barthes (2000), acredito que uma fenda se abre nos paradigmas da cultura e, quando atrelado a um trabalho como de Cy Twombly, a fenda torna-se uma perspectiva que vai além do alcance da vista, possibilitando que a arte não se limite aos pressupostos esperados. Barthes e Twombly colocam abaixo a crença construída pela terminologia francesa sobre o desajuste do canhoto, desse corpo errante incapaz de produzir a beleza esperada, para nos impulsionar a atentarmos também para as ciladas em que caímos ao tentarmos compreender o mundo pelos contornos delimitados pela visão.

Deve ser por conta dessas armadilhas que nos fazem tropeçar que o pensar sobre o que nos é abstrato é tão difícil. Como analisar uma mancha no papel sem defini-la simplesmente pelo seu começo e fim, pelo contorno ou contraste que ela cria na superfície? E acho que é nesse ponto que entra a importância do intangível que Twombly propõe a observamos. Por que nos limitarmos à forma quando há a possibilidade de pensarmos sobre o processo que a antecede?

Refletir sobre o processo é uma maneira de analisar a gestualidade e é isso que, de fato, estou tentando descrever neste texto, ao mesmo tempo que também me questiono sobre como esse gesto surge na minha produção poética.

Olhar para o próprio trabalho, buscando compreender os sentidos que impulsionam o que é produzido é tarefa árdua. Como justificar um movimento que por vezes é intuitivo, mas também proposital? O controle sobre o resultado final é sempre um enigma, e acho que é isso que acaba por provocar novos desdobramentos dentro da própria experimentação. É o enlace entre a intenção e o mistério, atrelados à sedução das materialidades e da invasão do tempo, que permite que sempre haja continuidade.

Falo do movimento do tempo como invasão, porque ele irrompe na vida e não cessa até que ela acabe, é incansável em sua movimentação e incontrolável. Deve ser por isso que tanto se fala que tempo é vida, porque a ação ininterrupta é o que permite a continuidade das coisas. Talvez o tempo também produza um gesto, vai deixando suas marcas/formas por onde passa.

Acho que todo artista, de certa maneira, subverte ou cria um acordo diferente com o tempo, porque parece que muitas vezes o tempo deles não esgota nunca, tá ali, sendo sempre renovado por meio das obras, geração após geração, fazendo com que eles vivam para sempre ou até que as materialidades se desfaçam ao longo do percurso e sejam esquecidas.

Talvez por conta de todo esse conjunto, vejo em meu trabalho uma busca por compor camadas, seja por meio de sobreposições de materiais ou de registros acumulados que se somam no desenho e que permitem analisar a maneira com que as superfícies se projetam por entre as fibras do papel. Tento, de alguma forma, materializar o gestar, aquilo que vou cultivando ao longo da vida e que pode vir a ser externalizado pelo gesto, propondo que o movimento corporal aja em conjunto com o fluxo temporal, de presente, passado e futuro.

Lendo *Sustos Lentos* (2015), livro contemporâneo escrito por Noemi Jaffe sobre os trabalhos do artista Nuno Ramos, reparo num gesto presente também no livro de Roland Barthes. Ambos os escritores olham para determinada obra dos artistas em questão e rabiscam no papel parte das formas assimiladas, quase que uma tentativa de trilhar o gesto produzido pelos artistas. Acho que esse gesto a posteriori se assemelha mais ao gestar, como se estivessem iniciando uma nova experiência que vai ficar fermentando durante um tempo na cabeça e que, de alguma maneira, vai estender-se, tensionar e voltar, trazendo novos significados.

Acho bonito que, nesse livro, Noemi Jaffe (2015) arremata a visão ao pensar, colocando o olhar como uma ação manipulada pela razão/experiências de vida. Quem olha, olha por algum motivo e compreende o que é visto por meio de um repertório próprio. Isso coloca cada um de nós em um papel de pura responsabilidade sobre a maneira com que interpretamos o mundo. Penso nessa delicada análise de Jaffe e recorro do filósofo Didi-Huberman (2010), que também traz questões importantes sobre a relação entre o sujeito e o objeto, ambos atrelados à percepção de tal maneira que é impossível interromper a ciclicidade da interpretação, pois tudo sempre é decifrado e contestado de acordo com o que vivenciamos, mudando de tempos em tempos.

Gosto desse movimento proposto e acho que o fluxo contínuo se atrela ao gestar. Talvez seja estranho analisarmos o gesto com

completude, pois isso paralisaria o que ele mais incentiva, que é a movimentação. Se há uma compressão sobre o gesto no momento presente, nada impossibilita que, no futuro, tal compreensão seja modificada ou que o que foi compreendido no passado seja reinterpretado. É bonito pensar que dentro de um único movimento, nesse caso o corporal, existem muitos outros que o acompanham, transformando o singular em plural.

*Imagem 4. Cy Twombly.
S/ título, 1954
Guache, giz de cera e lápis
de cor.
48,5 x 64 cm.
Fonte: Collection Cy Twombly
Foundation.*

*Disponível em: [https://
cytwombly.org/artworks/
drawings/untitled-1954-1](https://cytwombly.org/artworks/drawings/untitled-1954-1)
Acesso em: 3 jun. 2025.*



Buscamos sem parar O sentido das coisas.

“Uma imagem diz mais do que mil palavras” é o que o ditado popular nos ensina logo cedo e, de fato, quando John Berger (2022) escreveu, em seu famoso livro intitulado *Modos de ver*, que a imagem precede a palavra situando-nos no mundo, fica evidente, logo nas primeiras linhas do texto, a intrínseca relação entre a identificação e o saber. Aquilo que nos é ensinado na infância agrega-se com a captura que o olhar faz do mundo ao redor e, assim, criamos uma correlação entre palavra/nome e a observação.

Mas Berger (2022) não limita o ato de olhar ao sentido da visão; para ele, o tato também é um modo de ver, mas diferente, é estático e limitado e, nesse sentido, discordo, já que acredito na velha história de Heráclito¹ a respeito da impermanência. Na minha opinião, uma pessoa também não toca duas vezes o mesmo objeto e nem olha duas vezes para o mundo de maneira similar, o que contradiz a limitação que Berger alega. Em todo caso, pouco importa isso agora. O que de fato tem relevância é o que o escritor propõe sobre os sentidos que envolvem a compreensão e

1. Heráclito de Éfeso (c. 535 a.C. – 475 a.C.). Foi um filósofo pré-socrático, conhecido por abordar a mudança e o fluxo contínuo do mundo e da vida. Uma de suas frases mais conhecidas é: “Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio.” Isso evidencia a ideia de impermanência elaborada pelo filósofo.

a maneira que isso influencia o próprio modo de olhar. Essa mutabilidade dos modos de ver se dá pela diversidade de experiências e isso nos faz desviar da estagnação. É bonito pensar na possibilidade de criar fissuras em conhecimentos solidificados e, quem sabe, poder propor ventanias que façam circular novos saberes e novas maneiras de olhar para o mesmo por entre essas fendas.

Acabei me lembrando dessa circularidade em um ensaio do Walter Benjamin (2017) a respeito do espaço que a memória ocupa em nossas vidas. Entre algumas metáforas, ele alertava que mais importante do que cavoucar a terra para encontrar as memórias perdidas, era saber onde plantá-las de volta no tempo do presente. Lembrar meramente por lembrar, roboticamente, nos serve para muito pouco, é necessário compreender as recordações em conjunto com o repertório adquirido ao longo da vida. Isso conecta o passado com o presente e assim traz novos sentidos. Nesse mesmo ensaio, Benjamin (2022, p.101) diz o seguinte: “A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória [Gedachtnis] não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado”. De certa maneira, isso tem algo em comum com o que Berger (2022) fala sobre a relação entre palavra e imagem, porque a memória, no fim das contas, é um amontoado de cenas e sensações. Elas surgem por meio do cheiro de alguma coisa, ou da textura ou de uma frase dita por um desconhecido em uma conversa alheia e que você, em sua mais plena curiosidade, resolveu escutar. Mas ela também é transporte, é esse veículo capaz de carregar uma mensagem do além e de levar de volta uma resposta tipo tapa na cara, que faz com

que tudo aquilo que foi construído e tido como fato dado seja revisitado e repensado dentro de novos contextos e significâncias. O cheiro da chuva pode trazer distintas memórias mesmo que a fagulha ativadora seja a mesma, porém cada uma será recebida e guardada novamente de maneira diferente quando revisitada, tudo vai depender da forma com que o contexto do presente vai assimilar essa vivência do passado.

Essa volta imensa que dei nesse pequeno texto, falando de memória, imagem e palavra, foi só para dizer que parece fazer sentido um artista colocar um título que é irreconhecível na imagem da obra, e que, mesmo assim, traz algum significado à nossa percepção.

Ser mulher em uma sociedade patriarcal modifica os modos de ver, e acho que, por conta disso, parte da mitologia grega sempre me foi indigesta. As cenas de sedução me vinham como um estupro, uma violência mal disfarçada e fantasiada através dos retratos românticos produzidos na idade antiga. Guardo uma fotografia da escultura Leda, feita por Lélío Coluccini em 1950, sobre o mito² da Leda e o Cisne. Perdi as contas de quantas vezes me detive nessa imagem, questionando o deleite que o artista produziu na expressão e no corpo da mulher agarrando a ave gigante, primeiro parecendo uma figura maternal, mas depois, olhando por mais tempo, a imagem tem um quê de sedução da própria Leda sufocando o cisne entre seus seios.

2. Leda, na mitologia grega, era rainha de Esparta, esposa de Tíndaro. Certa vez, Zeus, divindade suprema da mitologia grega, obcecado pela beleza da rainha, tramou seduzi-la transformando-se em cisne e, em seguida, a violentou.

Imagem 5. Lélío Coluccini.
Leda e o cisne, 1950
Escultura em bronze.
Fonte: Acervo pessoal.

Fotografia analógica
produzida durante visita ao
museu Pinacoteca do Estado
de São Paulo, em Jul. 2024.



Isso nos leva de volta para o início deste meu texto sobre a potência narrativa que a imagem é capaz de produzir. Eu, mulher, ao ler o mito e ver a obra, me causa uma sensação contraditória. Como pode uma escultura tão bonita causar essa repulsa gigantesca? Foram inúmeras as vezes que pensei sobre a injustiça que Leda sofreu por não ter um retrato sobre o estupro e a violência que lhe foi imposta, mesmo se tratando de uma narrativa mitológica.

Essas questões têm sido mais discutidas na contemporaneidade: a maneira como a violência era romantizada e o corpo feminino sexualizado. Mas a verdade é que, se comparado com o número de retratos produzidos na antiguidade, ainda nos é pouco o repertório imagético que levanta esses questionamentos e que consegue subverter uma ideia fortemente enraizada na cultura social.

Deve ser por isso que a pintura *Leda and the Swan*, feita por Cy Twombly em 1962, me chamou tanto a atenção. O que vejo na obra é exatamente a selvageria do conto mitológico. Não tem Leda e nem Cisne retratados; o que se encontra é a expressão do movimento bem rápido e brusco, parecendo ser capaz de roubar o ar e deixar marcas por todo lado. Parece que o gesto vai explodindo, aumentando, as linhas se sobrepõem, dando a impressão que algo contido extravasa e transborda os limites impostos, tanto da tela como os da compreensão. O vermelho parece um rastro de sangue e o branco escorrido lembra o gozo, tudo envolto em uma massa de linhas que parece uma batalha de corpos.

A década de 1960 foi fortemente marcada por movimentos sociais, políticos e culturais, como o feminismo, por exemplo, e, de certa maneira, acho que toda essa contextualização também está contida na gestação deste trabalho.



*Imagem 6. Cy Twombly.
Leda and Swan, 1962
Fonte: Wikiart.*

*Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/cy-twombly/leda-and-the-swan>
Acesso em: 23 dez. 2024.*

Pode ser que aquilo que Benjamin (2017) escreveu sobre olhar para o passado e saber realocar no presente dialogue com essa obra de Twombly. Para mim, esse artista revisitou os conhecimentos e os interpretou em seu próprio tempo, revelando outra face do que era familiar. Isso também se aplica à descrição que Benjamin (2017) faz da memória atrelada à linguagem, porque nessa obra o título não é coadjuvante, ele tem papel principal em conjunto com a imagem e é por conta disso que a obra afeta e subverte certo conceito social.

Acho que isso implica a modelação do passado no presente, porque seria muito incabível, por exemplo, continuarmos aceitando os estúpos romantizados elaborados na idade antiga sem questionarmos como essas histórias moldam o inconsciente social em conjunto com a imagem.

De certa forma, o que Berger (2022) propõe sobre os diferentes modos de ver de acordo com as influências da percepção também faz um arremate com essa pintura, demonstrando que o olhar é composto por um contexto social e cultural.

Barthes (1990) também diz que buscamos sem parar o sentido das coisas, mesmo quando queremos um não sentido, e isso me faz pensar que talvez toda a reverberação causada por essa pintura não passe de uma busca para trazer significado aos meus próprios focos do olhar e movimentar os processos de criação que me impulsionam.

Falar da experiência subjetiva, da percepção sensível sobre o corpo e o mundo que o cerca, onde se é capaz de receber/compreender e também atuar sobre as circunstâncias, me faz lembrar dos trabalhos de Mira Schendel.

Mira subverte o foco do olhar de quem observa suas produções. Ela conduz a vista a buscar um atravessamento da obra em um campo ampliado que não é delimitado ao espaço. Essa sensibilidade produzida transborda de tal maneira, que somos capazes de encontrar extensões do trabalho para além da materialidade elaborada, criando um jogo de sutilezas entre as superfícies, a luz, o material, o tempo e o olhar.

É como se surgisse uma valsa entre o trabalho e o espaço que ele ocupa, resultando em uma dança de sombras lançadas sobre as superfícies. Certa vez, assistindo um documentário sobre os processos de criação, uma das pessoas entrevistadas perguntava se, ao

tocar a sombra, tocamos a ela ou a superfície em que ela se projeta. Impressionou-me ter passado por praticamente 30 anos de vida sem nunca ter pensado nisso, e olha que, quando criança, sempre brincava de pisar na sombra dos outros.

Algumas obras da artista conduzem o olhar a essa circularidade espacial e temporal. Os suportes de acrílico utilizados em Objeto grafico (1960) e a tridimensionalidade produzida pelos blocos translúcidos na obra sem título de (1972), permitem que a luz, num jogo conjunto com a sombra, produza seu próprio gesto através de projeções que ganham um ritmo sutil de movimento com o fluxo do vento.



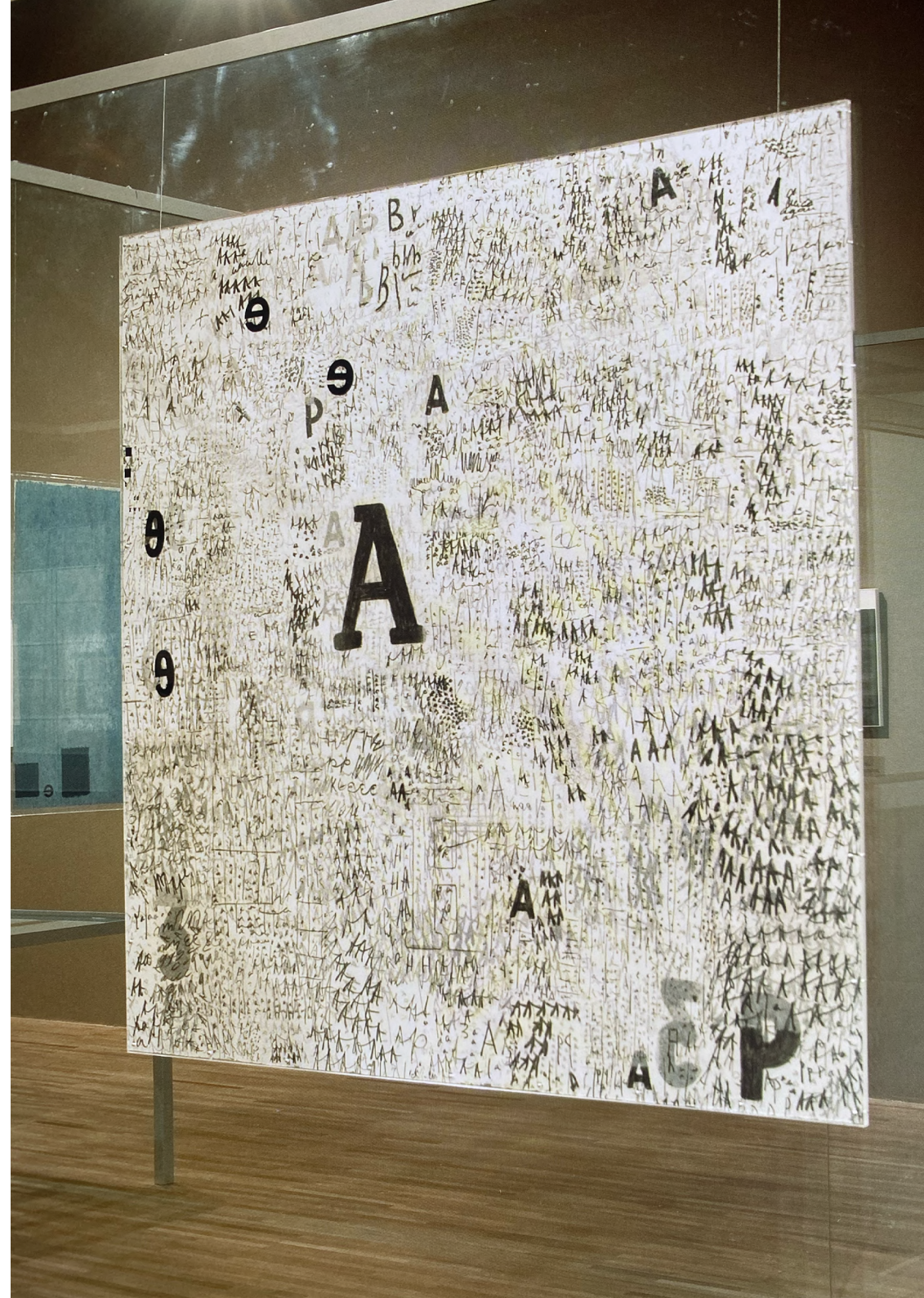
*Imagem 7. Mira Schendel.
S/ título, 1972
Letra adesiva e blocos de
acrílico montados s/ placa de
acrílico.
45 x 43 cm.
Fonte: Catálogo Exposição:
Mira Schendel: avesso do
avesso.*

3. Em dez. 2024, tive a oportunidade de visitar a mostra Mira Schendel: *esperar que a letra se forme*, produzida pelo instituto Tomie Ohtake, na cidade de São Paulo. Poder observar as obras de perto é algo que muda por completo a experiência. Apesar de ter tido contato com catálogos e fotos de outras exposições da artista, é importante ressaltar que a imagem impressa muitas vezes não é capaz de transmitir a experiência do que é proposto pela artista, assim como parte das sutilezas das obras se perdem nesse processo. Por conta disso, acredito que as instituições museológicas têm um papel cultural que vai muito além da comercialização e divulgação de trabalhos artísticos, pois é essencial que a sociedade tenha a oportunidade de se aproximar e vivenciar o que muitos artistas propõem por meio de suas produções.

Imagem 8. Mira Schendel.
Objeto gráfico, 1960
Letra adesiva, gráfito e óleo s/ colagem de papel-arroz entre placas de acrílico.
98 x 97 cm.
Fonte: Catálogo Exposição:
Mira Schendel: *avesso do avesso*.

Parece que Mira consegue transformar tudo ao seu redor em corporeidade do sensível, preenchendo os espaços com fortes sutilezas que criam pontes de significação entre o corpo do trabalho, o corpo do espaço e o nosso próprio corpo, que atravessa e é atravessado por tudo. Gera a impressão de que tudo que achamos que era plano, na verdade é tridimensional, e o que era estático na verdade é móvel, dá um nó na cabeça! Mira não faz um jogo de ilusões como num show de mágica. Tudo está lá, bem ao nosso alcance, nosso olhar consegue focalizar os mínimos detalhes e mesmo assim, as coisas vão ganhando dimensões cada vez mais diferentes. Sem perceber, você se vê dando voltas entre os sanduíches de acrílico que zelam as monotípias penduradas, e o que era para ser visto de frente, começa a ser visto por trás, depois pelo lado e de repente, você olha pro chão e encontra mais um vestígio do trabalho pela projeção de sombras, e aí toma um susto³! Você se pega na dúvida se pode ou não pisar naquela sombra, porque já não sabe mais onde começa e termina o trabalho da artista, se é possível haver um fim nesse processo.

No catálogo da exposição *Averso do avesso* (2011), há um texto muito bonito escrito por Cauê Alves (2011), professor e curador, sobre essas sutilezas que Mira produz e nos causam espanto. Parece que a relação tecida entre a transparência com todo o conjunto que nos é impalpável, como a leveza e os rastros de luz e sombra, é capaz de nos tatear, e assim, Cauê nos leva a pensar sobre a essência da materialidade que Mira assume em seu trabalho, de maneira bem evidente, porque a artista não parece querer esconder a aparência física do que ela usa, e sim potencializar.



Em um mundo de abundância tecnológica, onde cada vez mais nos vemos dentro de um panóptico digital, sendo observados e observando a todo instante, ou pior que isso, performando a ponto de criar confusões sobre quem realmente somos, olhar para fora e além da onde o foco do olhar consegue enxergar é uma maneira de buscarmos nossa essência de volta. Acho que, por isso, a oportunidade de conhecer os trabalhos de Twombly e Mira, de refletir sobre o tempo, o espaço e o gesto, é uma maneira também de subverter meu próprio olhar sobre o cotidiano, de modificar meu modo de ver, de semear o passado em um terreno fértil do presente e de me movimentar.

Certa vez, li num livro de Ilaria Gaspari (2022) que a dor do nostálgico é exatamente a constatação da impossibilidade do retorno, tão desejado. Já reli diversas vezes o parágrafo em que ela faz essa análise, e, pensando agora enquanto escrevo, isso tem a ver com a remodelação das experiências, já que também é impossível vivenciarmos duas vezes o mesmo acaso. Em um dos capítulos, havia um fragmento de uma frase de François de La Rochefoucauld (2014) que fazia o abre-alas da sessão, num daqueles espaços nobres na parte de cima da folha, e que se referia à capacidade de nos surpreender. Eu não conhecia esse filósofo e, depois de ler, fui pesquisar quem era ele e descobri que sua qualidade mais conhecida era o cinismo, não discordei. A frase que li no livro dizia o seguinte: “Só a capacidade de ainda nos surpreender deveria nos surpreender” (2022, p. 155). O que mais me chamou a atenção foi o fato de isso ter sido dito por volta do séc XVII. Mal sabe ele que já se passaram séculos e ainda estamos aqui nos surpreendendo. Confesso que, nos últimos anos, houve mais espantos do que surpresas, mas prefiro acreditar que não estamos extinguindo de nossas vidas a capacidade de nos maravilharmos.

Voltando para o livro de Gaspari (2022), no capítulo dedicado à maravilha, a escritora nos faz refletir sobre a importância da surpresa, essa sensação espontânea e incontrolável, que é imprevisível até para nós, seres vivos de uma sociedade tão controladora. Acho que isso se atrela aos modos de ver da própria arte, porque, no final das contas, apesar da diversidade de produções, ela nunca deixa de nos surpreender.

Pensando nos acasos e, de certa maneira, na diminuição de um controle sobre o resultado final, tomei como pesquisa a forma abs-

trata em minhas produções. De início, não havia motivo específico, foi puramente pela experimentação. Uma maneira de usar os materiais que me eram comuns, de observar as reações através de diferentes manuseios, e acho que, no fundo, a vontade de sair do premeditado estava latente também.

Lembro que, antes dessa investigação iniciar, conversando com uma professora, ela se referiu a um de meus trabalhos usando o adjetivo asséptico. Foi com cautela que ela usou o termo e, de forma alguma, pareceu grosseria, mas, sem dúvida, tomei como provocação, daquele tipo que parece um pontapé e faz a gente criar vergonha na cara para se movimentar.

Essa palavra reverberou na minha cabeça como um terremoto e, se fosse possível figurar a sensação, teria formado uma daquelas topografias que registram a mudança de terreno de um período a outro, mostrando como tudo ficou diferente. Talvez esse tenha sido o motivo para essa experimentação começar.

Utilizando uma espátula velha, dessas que a gente usa pra passar massa corrida na parede, e pigmento vermelho misturado em óleo de linhaça, elaborei rastros do movimento da minha mão sobre o papel vegetal. A ideia era explorar as possibilidades de sobreposição das formas, que mudavam quando projetadas em cima de uma mesa de luz, criando um jogo entre a opacidade dos tons e a transparência do suporte.

Por meio dessa experiência, descobri que eu não fazia ideia de como preparar a tinta, já que as pinturas haviam demorado quase três semanas para secar, apesar do clima árido de onde me encontrava, e que o óleo que usei, mesmo abundante, não havia enrugado o papel. Antes disso, havia usado diversas tintas no vegetal, mas todas modificavam as fibras, e a descoberta da possibilidade de trabalhar com camadas densas de oleosos sem danificar o que me era mais estimado, o vegetal, me causou grande surpresa (veja só, Rochefoucauld).

Com base nesse experimento, percebi o óbvio: todas as tintas à base de óleo afetam o papel diferentemente das aquosas. Mas não só o papel, o tempo é afetado também, e essa diferença temporal reverbera para muitas instâncias, porque, se você tem uma pintura que vai demorar para secar, o espaço que ela ocupa precisa ser cuidado diferentemente, senão ele também vai ocupar o trabalho, caso não haja preocupação com o vento ou a poeira e outras coisas

que interferem no resultado durante o processo de secagem.

Essa primeira exploração do tempo, da cor, do gesto e da superfície resultou em uma série de cinco pinturas, todas em cor de vermelho bem saturado, daquele jeitinho que evidencia os que não sabem daqueles que sabem preparar tinta, porque, observando esses trabalhos, parece haver a necessidade de usar óculos escuros para não machucar a visão. Guardo isso como uma lição também.

A partir daí, surgiu a inquietação e a vontade de observar as interferências e manifestações que surgem simultaneamente entre o espaço, o tempo, o corpo e as materialidades.

*Imagem 9. Samantha J.
S/título, 2024
Pigmento vermelho com óleo
de linhaça s/ papel vegetal.
29,70 x 32 cm.
Fonte: Acervo pessoal.*

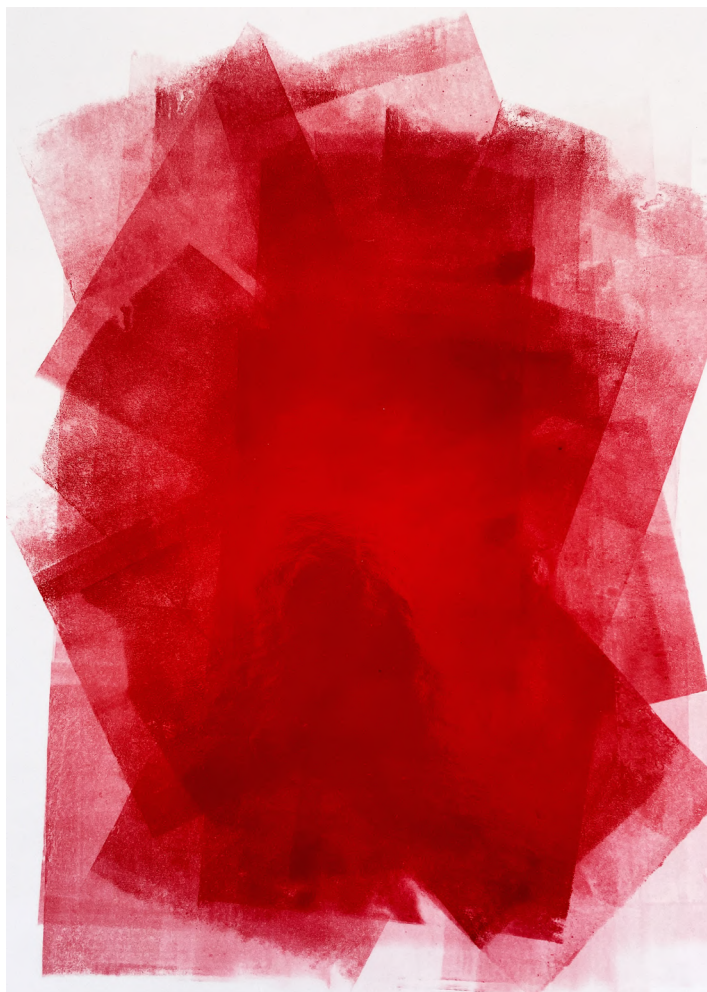




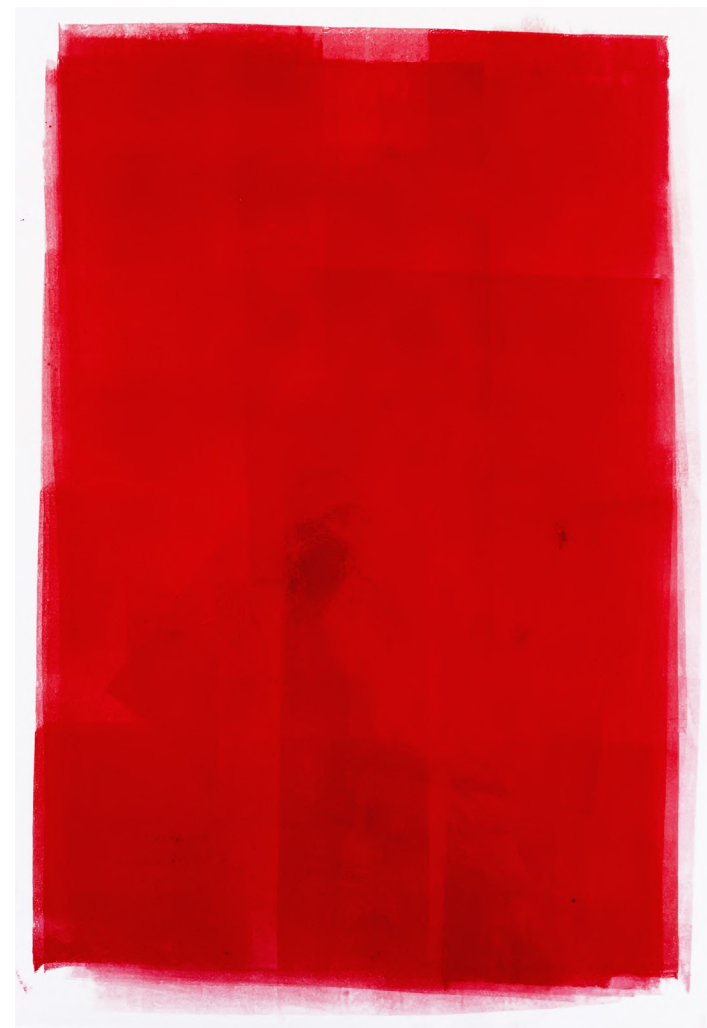
*Imagem 10. Samantha J.
S/título, 2024
Pigmento vermelho com óleo
de linhaça s/ papel vegetal.
29,70 x 32 cm.
Fonte:Acervo pessoal.*



*Imagem 11. Samantha J.
S/título, 2024
Pigmento vermelho com óleo
de linhaça s/ papel vegetal.
29,70 x 32 cm.
Fonte:Acervo pessoal.*



*Imagem 12. Samantha J.
S/título, 2024
Pigmento vermelho com óleo
de linhaça s/ papel vegetal.
29,70 x 32 cm.
Fonte:Acervo pessoal.*



*Imagem 13. Samantha J.
S/título, 2024
Pigmento vermelho com óleo
de linhaça s/ papel vegetal.
29,70 x 32 cm.
Fonte:Acervo pessoal.*

Sobre viver e abstrair.

Simone de Beauvoir (2016) disse que não se nasce mulher, mas se torna mulher. Acho válido acrescentar que, ao tornar-se mulher, você se torna abstracionista também. *Abstrahere*, palavra originalmente provinda do latim, significa afastar de, separar, remover, desatar. Convenhamos, ser mulher implica diagnosticar logo cedo a diferença entre a realidade imposta a esse gênero, contraposta ao do masculino, e, dentro desse contexto, grandes doses de abstração são utilizadas ao longo da vida para seguir adiante, frente a tantas injustiças. Talvez essas doses sejam tragadas estrategicamente, de maneira calculada, para chegar-se aos objetivos, ou talvez sejam tomadas levemente, mas de nada importa o jeito com que se usam, e sim o fato de que, para manter certa lucidez ao longo da vida, elas terão que existir.

Diante disso, lembrei que, certa vez, li em um livro de Sigrid Nunez (2019), que, por causa da guerra do Camboja, muitas mulheres exiladas nos Estados Unidos tinham em comum uma característica que intrigava a ciência e que ia além da dolorosa recordação dos combates: a perda da visão. Nunez contava que os médicos haviam examinado as mulheres, mas não havia nada de errado com os olhos que fosse capaz de ser diagnosticado. Fato é que a visão do terror estabelecido pelos massacres dos familiares, das amigas estupradas, do próprio corpo violentado foi tão insuportável que o olho resolveu parar de ver, sem mais nem menos, sem conversa e nem acordo. Depois que li isso, fiquei pensando

em como essas mulheres faziam para tentar se distanciar das imagens que haviam sido aglutinadas na lembrança antes de o olho parar de enxergar.

Talvez a dose da abstração seja usada de outra maneira nesse tipo de situação e, ao abstrair e se afastar, a subjetividade acaba agindo sobre a realidade de tal maneira que ciência alguma é capaz de explicar de forma pragmática o que de fato aconteceu com o foco da visão.

Abstrair também é criar, é uma forma de subverter as imposições existenciais que são predestinadas a alguns. Enquanto escrevo isso, me recordo de um ensaio da Paula Braga (2021) a respeito do processo criativo de uma das artistas precursoras do movimento ocidental abstracionista, Hilma af Klint.

Nesse ensaio, Paula nos faz pensar sobre os contextos sociais e discursos imagéticos que submergem as mulheres, e, em conjunto com as ideias de Linda Nochlin (2016), nos guia a observar como o conceito de genialidade é predestinado à masculinidade. Mas o que isso tem a ver com af Klint e com o abstracionismo?

Tem a ver primeiro comigo, pois sempre achei um pouco incômodo todo o misticismo em torno da produção criativa dessa artista e, ao ler o ensaio, pude compreender que se tratava de um mal-entendido da minha parte. Af Klint não assumia a autoria das próprias obras, porque, segundo ela, foram produzidas por intermédio de orientações de Amaliel, um espírito. Assim, a artista se posicionou no mundo como veículo, corpo objeto utilizado para produzir os desejos do sobrenatural e tornar visível o que era invisível ao resto do mundo. Todo esse contexto gerava um conflito na minha cabeça, porque, mesmo admirando as formas geométricas, as escolhas das cores e toda a composição dos trabalhos, meu ceticismo criava resistência à minha visão, a ponto de me afastar do ato de observar todo o contexto social e cultural que cercavam a história da artista.

Lendo o texto de Paula Braga (2021), senti certa vergonha do meu julgamento precipitado e, ao mesmo tempo, me identifiquei com o sentimento crítico da autora direcionado à instituição da arte e à sociedade, as quais não se atentaram à possibilidade da existência de um discurso calado da artista, que jamais teria espaço para assumir a própria genialidade frente ao contexto social marcado pelo patriarcado.

Nesse texto, Paula Braga também faz um alerta sobre o nome do espírito, que pode ser neutro mas nunca feminino, geralmente destinado aos homens e, assim, me pergunto se haveria a possibilidade de sucesso desses trabalhos caso o espírito tivesse nome de mulher.

Hilma af Klint, sem dúvida, utilizava a abstração em sua vida. Apesar de não haver como afirmar que a artista tinha plena consciência de seu contexto cultural, também cabe ao mundo contemporâneo questionar a maneira com que essas mulheres lidavam com a realidade de seu tempo, se havia ou não estratégias de resistência e subversão. É válido também discutirmos as escolhas estéticas que a artista fez ao produzir uma série de pinturas entre 1905 e 1915, reconhecidas como não figurativas e pioneiras no que vem a ser conhecido como arte abstrata, colocando-as para além da categorização de arte Espiritual, e se atentar ao fato de que essas obras antecederam as de Kandinsky, artista a quem até hoje é creditado a criação da arte abstrata.

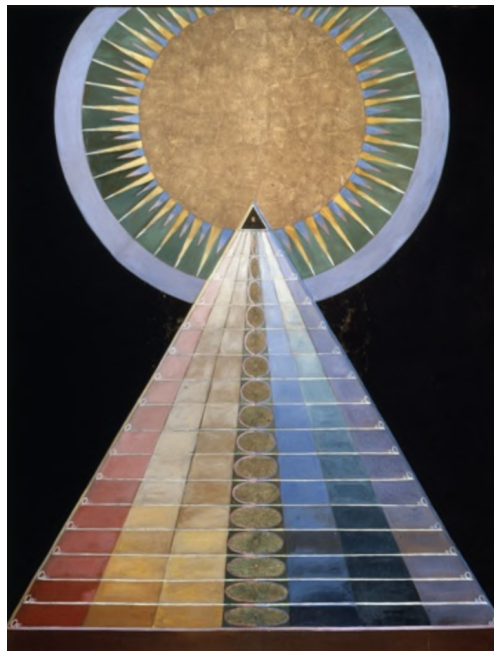


Imagem 14. Hilma af Klint.
Altarpiece No. 1, Group X,
1915
Têmpera s/ papel.
185 x 152 cm.
Fonte: Wikiart.

Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/hilma-af-klint/altar-painting-1915>
Acesso em: 13 dez. 2024.

Will Gompertz (2023) se refere aos trabalhos de af Klint como a materialidade do invisível. Há o uso de simbologias que abrangem desde as formas geométricas até mesmo a escolha das cores e suas composições. Segundo Gompertz, o azul faz alusão ao universo feminino, enquanto o amarelo ao masculino e a soma de ambas as cores resulta no tom esverdeado, que seria a soma dos dois universos. O crítico de arte também descreve que essas cores criam uma relação com a natureza/vida, surtindo em uma harmonia “cósmica”. De toda essa descrição, o que meu ceticismo me permite opinar, é que, ao retornarmos ao cerne do significado da palavra abstrato, os trabalhos de af Klint nos permitem compreender de maneira visível as experiências da vida pessoal e do afastamento da representação das aparências.

Agnes Martin é outra artista abstracionista que trabalha com o intangível das experiências perceptivas. A repetição é uma constante em seu processo de criação, resultando em linhas paralelas e compostas por pequenos quadradinhos que, apesar da similaridade geométrica, possuem características únicas, sempre se diferenciando. Parece haver um movimento rítmico e constante em seu gesto que faz a obra vibrar ao olhar, como se pulsasse diante do mundo. Deve ser por isso que Gompertz (2023) escreveu que a pintura Rose (1966) parece ter vida própria.

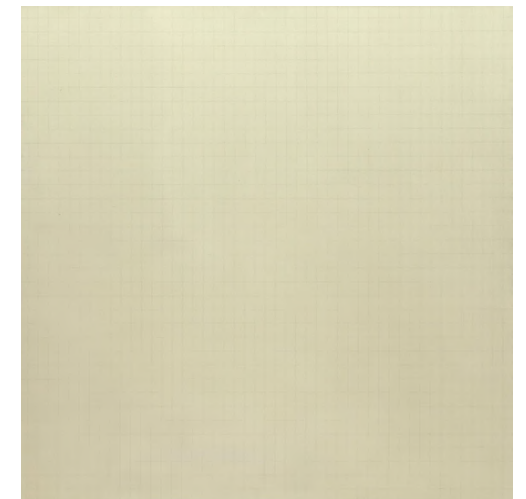


Imagem 15. Agnes Martin.
Rose, 1966
Acrílica s/tela.
182.9 x 182.9 cm.
Fonte: Peggy Guggenheim
Collection.

Disponível em: <https://www.guggenheim-venice.it/en/art/works/rose/>
Acesso em: 13 dez. 2024.

Lembro que o autor contava brevemente a trajetória de vida da artista, e uma das coisas que me chamou a atenção foi a busca pelo isolamento para conseguir criar e viver, coisas que, de certa maneira, são interdependentes na vida dos artistas. Agnes viveu reclusa durante muitos anos, não havia água corrente nem energia elétrica em sua casa. A meditação era uma das ferramentas para seu processo criativo, buscando o total distanciamento do próprio pensamento. Acho bonito que, nesse mesmo livro, Gompertz (2023) diz que os trabalhos dela continham imagens abstratas de aparência, mas não de significado.

Tudo isso também me fez recordar um texto de Byung Chul Han (2021) que dizia a respeito da diminuição, se não da perda total, dos processos ritualísticos no mundo contemporâneo. Me lembro que peguei o livro, achando que se tratava de algo relacionado ao desaparecimento de uma crença religiosa ou algo do tipo e tomei uma rasteira nas primeiras páginas ao perceber que o tema central era o vazio existencial⁴. Estava nos primeiros parágrafos quando li que, na atualidade, a experiência costuma ser rápida e o tempo deixa de ser habitado. Ao pensar no processo criativo de Agnes Martin, não pude deixar de lembrar desse fragmento do texto. Parece que a artista, a seu modo, conseguiu subverter a aceleração moderna e habitar o tempo com completude por meio da introspecção concedida pela repetição gestual. Isso também tem a ver com Larrosa (2001), quando ele se refere que a relação com o tempo interfere diretamente na experiência. Toda a fugacidade temporal, os excessos de estímulos e a busca incessante por remediar o tédio modificam a conexão do sujeito com o silêncio e com as memórias, que

4. Segundo Byung Chul Han (2021, p.10): “No vazio simbólico, todas as imagens e metáforas que provocam sentido e comunidade e que estabilizam a vida têm se perdido. A experiência da duração tem diminuído. E a contingência aumenta radicalmente”.

acabam sendo sobrecarregadas pela troca feroz de acontecimentos, mantendo a excitação uma constante na vida e resultando na destruição da experiência, ou melhor, na destruição do sujeito, pois quem vive sem experienciar, vive a vida do outro e não a própria.

Acho lindo que Larrosa se refere ao sujeito que experiencia como sujeito de corpo-território do sensível, que é suscetível, aberto, ao desconhecido e aos acontecimentos do mundo, sendo atravessado pelos sentidos da existência.

A imprevisibilidade, de certa forma, toma conta do movimento abstrato e é o que dá chance para a experiência surgir e ser fonte inesgotável de conhecimento.

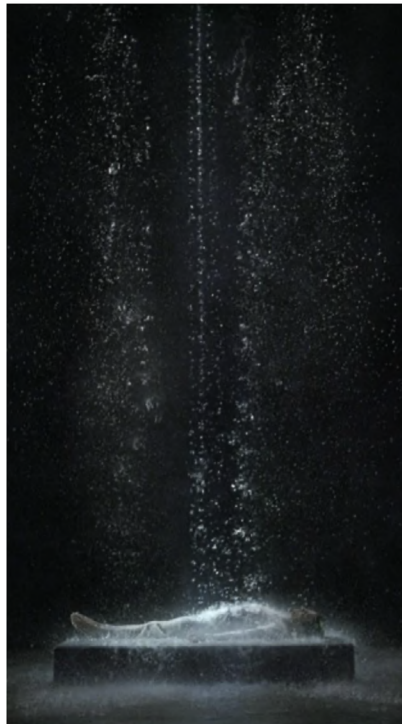
É a reflexão sobre a experiência como corporeidade sensível que, de alguma maneira, tento atrelar ao que faço. Dando vazão ao acaso por meio da falta de controle sobre a reação das materialidades, explorando a mistura de pigmentos e sobreposições, deixando o vazio também ocupar o espaço. Trago a ideia a respeito do corpo, do território e da experiência, de maneira contínua, mas não impositiva. A não figuração possibilita um campo expandido do sensível, que permite desviar das expectativas da reprodução de fisionomias, cedendo espaço para que a subjetividade apareça através da singularidade da percepção de quem produz e de quem observa, constituindo um conjunto de possibilidades.

Dentro desse contexto, tentei produzir duas pinturas por meio da experiência que senti ao assistir *Tristan's Ascension*⁵, obra de vídeo/arte produzida pelo artista Bill Viola em 2011.

Parece esquisito trazer esse trabalho para dentro deste texto, já que se trata de uma vídeo-instalação “figurativa”. Há um corpo

5. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Gqf_cuDf9qI
Acesso em: 13 dez. 2024.

deitado sobre a superfície plana, provavelmente referenciando Tristan, personagem do conto medieval que fala sobre o amor proibido, morte e transcendência, e também há água, muita água. Ambos os elementos facilmente reconhecidos, nada que seja abstrato ao olhar. E mesmo assim, com dois elementos que nos são tão familiares, Viola consegue criar uma atmosfera densa, colocando-nos diante de uma temporalidade que não se esvai; parece que os segundos são condensados a ponto de conseguirmos senti-los por entre os dedos. O que de fato se encontra nesse trabalho, não consegue ser captado pelo olhar, não está nos limites das fisionomias, é intangível e disforme e, portanto, é abstrato. É a experiência que Viola entrega, assim, de mão beijada. Portanto, há um diálogo com os processos de criação de af Klint e Agnes Martin, que transformam o invisível em imagem.

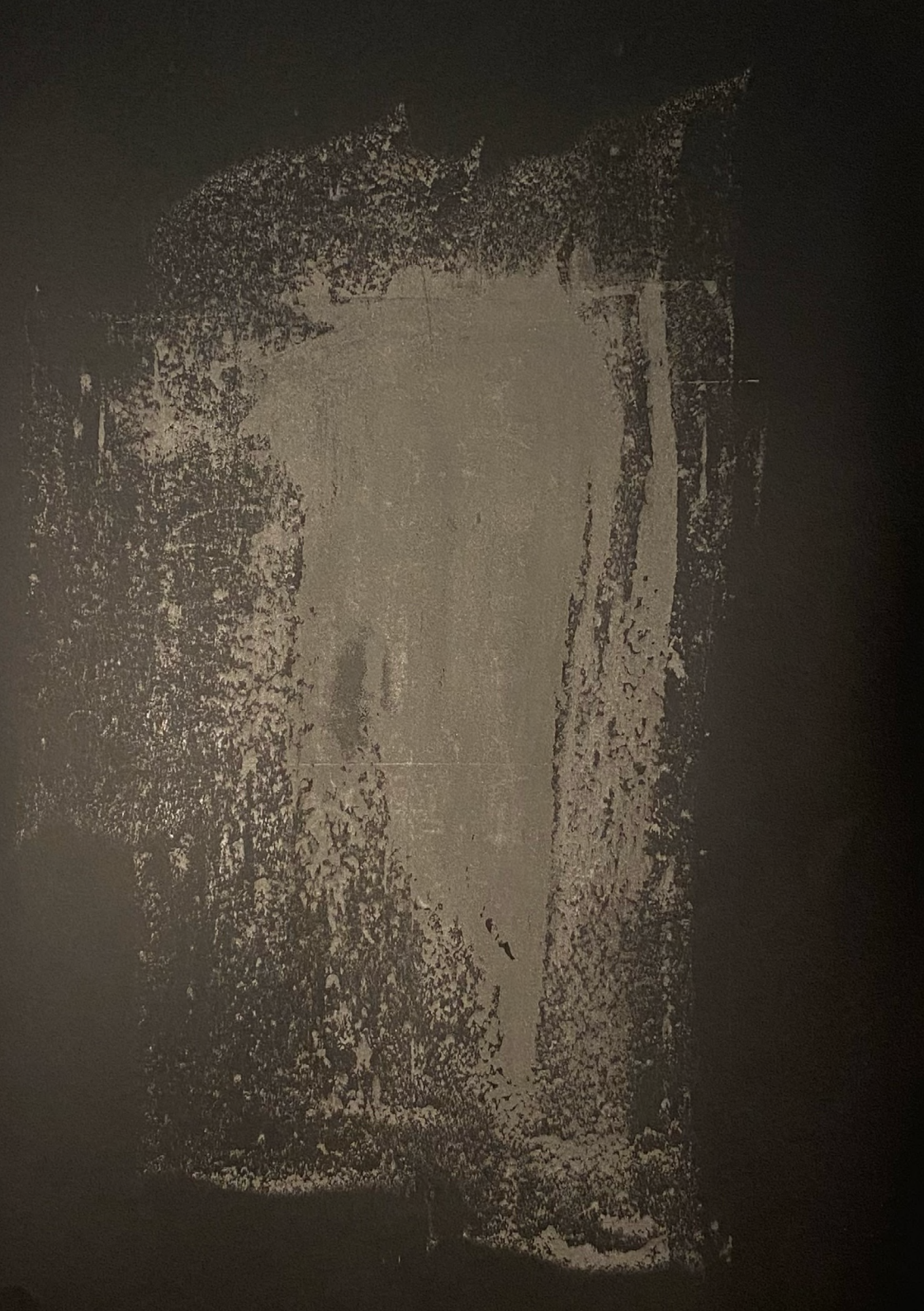


*Imagem 16. Bill Viola.
Tristan's Ascension, 2011
Vídeo instalação.
Projeção sobre tela,
580 x 326 cm.
Fonte: Pinault Collection.*

Disponível em: <https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/tristans-ascension-sound-mountain-under-waterfall>
Acesso em: 13 dez. 2024

Foi a partir dessa vivência que busquei analisar o jogo de contraste entre a opacidade do papel escuro e o brilho do grafite, utilizando também camadas de nanquim para criar sobreposições e densidades diferentes. A princípio, a experiência seria descobrir mudanças de tons ao elaborar uma pintura com ausência de fundo claro, mas a investigação se ampliou ao perceber que o nanquim ainda era visível sobre o papel escuro e modificava a sensação de viscosidade, intensificando-se. Com isso, pude perceber que essa tinta, sobreposta pelo grafite em pó, tornava-se um veículo para criar densidades e profundidades. Ambos os trabalhos foram produzidos com auxílio da espátula para criar rastros de movimentos e com o pincel chato para espalhar o pó de grafite, como também fazer camadas de tinta por meio de gestos rotatórios ou rítmicos de ida e volta.

O fluxo da água produzido no vídeo foi um dos elementos que reverberou constantemente na minha memória, e, apesar de não haver intenção de reproduzir o que foi visto, de certa maneira, existe, nessas pinturas, a presença do que me atravessou por essa vivência. Isso amplifica a importância de transitoriedade do corpo e dos sentidos, que, assim como Larrosa (2001) escreveu, nos permite estarmos sempre abertos ao conhecimento por meio da experiência.



*Imagem 17. Samantha J.
S/ título, 2024
Grafite, óleo de linhaça, gesso
e nanquim s/papel,
65 x 50,6 cm.
Fonte: Acervo pessoal.*

*Imagem 18. Samantha J.
S/ título, 2024
Grafite, óleo de linhaça, gesso
e nanquim s/papel,
65 x 50,6 cm.
Fonte: Acervo pessoal.*

O tempo do tempo.

Nos últimos tempos, tenho me pego pensando constantemente quanto tempo tem o tempo dos outros. Dependendo das circunstâncias, às vezes essa pergunta se inverte e acabo pensando em quanto tempo tem o tempo que os outros acham que eu tenho, já que as demandas parecem exigir muito mais tempo do que aquilo que encontro disponível em minha vida.

Parece que tem dias que me faltam horas, uma insuficiência de tempo dentro do meu próprio tempo e que me faz acreditar que existe algum segredo muito encoberto sobre a maneira com que os outros multiplicam as próprias horas do dia.

Talvez por isso, gosto de imaginar o tempo e a maneira com que se usufrui dele como algo recôndito, de profundo mistério e que nos escapa à racionalidade. Deve ser essa a razão do porquê tanto se discute sobre o tempo e suas reverberações em nossas vidas.

Recentemente, lendo *A vida Secreta das emoções* (GASPARI, 2022), me deparei com um trecho a respeito da sensação incômoda de não estar situado com o tempo dos outros, e de maneira simples e linda, em um único parágrafo, a escritora nos dá a resposta que apazigua essa sensação: a noção do tempo e de pertencimento dentro dele só cabe a nós mesmos, independente do tempo dos outros, porque a vida e suas experiências são vividas unicamente por cada pessoa dentro de si mesma. Toda essa singularidade do viver dentro do próprio tempo também deixa marcas para todo lado. Não é à toa que cada um carrega consigo os sinais da bagagem de vida,

6. Entrevista disponível em: https://www.facebook.com/bethanicos/videos/envelhecer-é-privilegiorepost-crisbarfre-eu-gosto-dos-meus-cabelos-brancos-das-m/1311260742271918/?locale=pt_BR
Acesso em: 2 fev. 2025.

através de dobras e rugas que vão surgindo na pele formando sutis cartografias corporais. Como diz a cantora Maria Bethânia⁶, envelhecer é privilégio.

Pode ser que o que de fato nos convenha seja a relação entre a temporalidade, o corpo e o mundo e as constantes afetações que surgem nesse conjunto, em que um reverbera no outro de maneira simultânea e ininterrupta.

Com a massificação e aceleração contemporâneas, deveríamos subverter os tempos imediatos para buscarmos a apropriação de si e de possibilidades de posse de outros modos de viver, enfatizando a percepção como o primeiro contato com o mundo, assim como proposto por Merleau-Ponty (1999) em sua obra intitulada *Fenomenologia da percepção*, em que o corpo é ativo e atuante, inseparável do mundo e das experiências. Quem sabe assim os sentidos da existência tornam-se mais aguçados e talvez mais açucarados.

Há quem diga que o tempo é o espelho da alma, como se fosse o reflexo daquilo que sentimos. Não discordo totalmente dessa frase, já que percebemos a temporalidade de maneiras diferentes, em consonância com nossas sensibilidades e alterações das emoções. Mas não deixo de questionar, ou talvez de me preocupar, com a parte do reflexo que é composta pelo mundo atual. Vira e mexe acabo pensando sobre essa aceleração que nos acomete, nas crises de ansiedade e angústias, que são tão rotineiras quanto banalizadas, e que nos roubam os pequenos prazeres do cotidiano. Toda essa enchente de informação que vai nos arrasando e ditando os trajetos a serem seguidos, roubando de nós o direito de escolher quais caminhos percorrer. Talvez a gente viva meio afogada, com o corpo se bastando com puxa-

das de ar que não preenchem os pulmões totalmente. Parece que, há tempos, se formaram fronteiras entre a relação do corpo com o mundo, preenchidas de concreto e vergalhões, tentando impedir que a gente sinta o que se deve sentir.

Esses dias aprendi uma nova palavra designada para o medo da dor, chamada algofobia. Parece existir, mais do que nunca, um pavor excessivo e intenso em sentir a dor. Achei meio antagônico, já que o sofrimento é evitado dentro do corpo que sofre só de pensar em sofrer. Mas, apesar dessa contradição, essa fobia parece causar muita angústia.

Pensando no corpo que se emaranha com o mundo, convenhamos discutir de quais maneiras esse corpo algofóbico se restringe das experiências e também restringirá a dos outros. No livro *Sociedade paliativa*, Byung Chul Han (2021b) descreve que essa angústia reverbera no mundo social, já que existe até mesmo o medo de sentir as dores do amor. Não à toa, vivemos tempos em que impediram aplicativos de relacionamento, em que cada um é capaz de fazer a pré-seleção do que lhe agrada no outro ou não, antes mesmo de conhecer pessoalmente. Convenhamos, há de admitirmos que, dessa maneira, as chances de buscarmos mais de nós em outros é bem maior, potencializando cada vez mais os tempos narcísicos.

Todo esse desvio e medo do diferente tem sido muito auxiliado pela tecnologia farmacêutica, que lucra cada vez mais com as grandes doses de dopagem que a sociedade necessita para viver anestesiada.

Isso se atrela à fronteira de concreto subjetiva que descrevi anteriormente. Vivemos em tempos em que o corpo segue cada vez mais insensível pelo uso excessivo dos remédios e do medo de sentir. É necessário questionar como vamos nos relacionar uns com os outros dentro desse tempo, quando existem mais medicamentos do que espaço para contradizer a positividade, que, por sinal, tem sido tóxica demais.

Além disso, qual experiência estamos de fato usufruindo daquilo que a arte tem a nos proporcionar, se a todo instante a contemporaneidade tende a buscar por reconforto e conformidade? Nesse mesmo livro, Byung-Chul Han (2021b) nos faz pensar sobre a despotencialização da criatividade dentro desse tempo capitalista e algofóbico, com uma sociedade que busca mais do mesmo, evitando os desconfortos.

Isso me fez lembrar que, nos últimos tempos, descobri o sentido original do verbo recordar. Tal palavra provém do latim *recordis*, com significado de trazer de volta ou reviver algo no coração, muito mais ligado à emoção e obviamente mais complexo do que a definição ensinada por via da regra, que se resume a trazer à tona algo à memória de maneira racional. Acho que o significado original define bem melhor a palavra, já que não é nada simplório reviver algo que nos sensibiliza. Mas, aqui entre nós, para que essa definição de fato valha, é necessário que o tempo seja sentido, que haja afetações e atravessamentos nos terrenos corpóreos, o que parece cada vez mais difícil, já que vivemos em tempos de corpos anestesiados. Talvez essa seja a razão pela qual o segundo significado do termo esteja tão em alta nas últimas décadas.

Ultimamente, tenho notado outra diferença dos tempos de antigamente para os de agora: parece que toda a arquitetura que nos cerca está tendenciosamente muito mais alta, mais fálca, roubando o sol das calçadas e de nossas vidas. Todas aquelas vilas, com casas de vó, de tia da amiga ou da vizinha que compartilhava a xícara de açúcar, entraram em extinção junto com grande parte das charmosas casinhas. Por onde se viam as vastas diversidades de cores, janelas e portas, agora se encontram gigantes arranha-céus, preenchidos de apartamentos. É triste assistir à perseguição das grandes construtoras e ver as tentativas de extermínio das memórias compartilhadas por uma rua inteira. O que será que o artista Hélio Oiticica iria pensar desses labirintos⁷ mal projetados que o capitalismo tem feito ultimamente? Ao invés da ampliação de espaços públicos, de lugares para o corpo usufruir do chamado “crelazer⁸”,

7. No livro *Arte contemporânea: modos de usar*, Paula Braga (2021) analisa o conceito de labirinto que Hélio Oiticica começou a desenvolver a partir da década de 1960, quando o artista tinha profundo interesse pelo tempo e espaço estético, evidenciando que a relação entre corpo e arquitetura gera diversidade de experiências e sensibilidades, ao mesmo tempo que rompe com o paradigma da arte acontecer apenas dentro de museus e coloca os sujeitos-corpos como atuantes da própria experiência.

8. Segundo Paula Braga (2021, p.187), “o conceito de ‘crelazer’, desenvolvido em vários textos pelo artista, aparece para definir a operação que transforma aquele espaço estático em um espaço estético.”

temos, cada vez mais, experimentado a falta de significado dos espaços e a falta de história com os lugares. É como se os antigos bairros nos fossem estranhos; uma coisa ou outra ainda é reconhecível, mas, mesmo assim, o impacto da falta de pertencimento é maior.

Longe de mim querer deprimir quem lê esse texto e, apesar de todos esses parágrafos que acentuam sérias preocupações, ainda acredito na potência dos tempos de reencontro com nós mesmos e na transitoriedade da vida. A arte contemporânea está aí, a todo instante propondo subversões dos sentidos estagnados e possibilitando que, assim como os rotineiros usos dos objetos podem ser modificados, os corpos encontrem outras formas de relacionamento com o mundo, com o que se é e pode vir a ser, sem ter deixado de ser por inteiro, já que todo presente é composto por fragmentos do passado e que inevitavelmente compõem o futuro. Isso me fez lembrar da série Fotopoemação, de Anna Maria Maiolino, em que a artista apresenta, entre muitos trabalhos, a obra *Por um Fio* (1976). Uma simplicidade intensa compõe o registro fotográfico de Maiolino, que está sentada entre a própria mãe e filha, criando um vínculo visual por meio de um fio que liga as três bocas. Mas a conexão se dá para além da imagem: são três mulheres da mesma família, de diferentes tempos, compartilhando o gesto da fala, da oralidade, que atravessa a temporalidade. Maiolino nos faz pensar sobre a relação entre a narrativa e o corpo, em conjunto com o tempo e a complexidade das conexões que podem vir a se romper dependendo das circunstâncias.

Imagem 19. Anna Maria Maiolino. *Por um fio* (fotopoemação series), 1976
52 x 79 cm.

Fonte: Google arts & Culture.

Disponível em:
<https://artsandculture.google.com/asset/por-um-fio-fotopoemacao-series-anna-maria-maiolino/LAH-gVc3-ahieA?hl=en>

Acesso em: 09 jan. 2025.



O tempo de conexões parece ser a essência da tapeçaria da vida, que vai se estabelecendo por meio das linhas de memórias, de experiências, das corporeidades e materiais do mundo, surgindo complexas camadas que se complementam e compõem a existência.

O corpo que tece, trama por novos sentidos.

Partindo da ideia de produzir uma topografia corporal, busquei trabalhar com relevos e sobreposições e unir a pintura com o tecer, utilizando a talagarça como suporte/superfície. O processo investigativo se iniciou com a vontade de unir o que vinha sendo pesquisado em minhas pinturas com a tapeçaria, materialidade que me acompanha faz tempo.

Nessa fase da pesquisa, mantive como pontos norteadores o gesto, a abstração e o uso das cores vermelhas, que me remetem ao corpo. Dentro disso, mantive o olhar atento às materialidades utilizadas, analisando as reverberações causadas nas/pelas superfícies, assim como o conjunto que se formava entre a relação da lã com a tinta oleosa que utilizei para pintar parte da tela.

Existiram diferentes etapas de produção nesse trabalho que se iniciou com a preparação da tela, selando as bordas para que ela não sucumbisse à costura durante o processo, para, logo em seguida, poder utilizá-la como suporte para a pintura e depois para a costura. Com auxílio de uma espátula e tinta vermelha, fui deixando os rastros da gestualidade sobre a superfície da talagarça, que deixou vazar por si uma nova trilha de caminhos projetados sobre o papel que posicionei abaixo de sua superfície. Nessa etapa da pesquisa, analisei como um suporte reverbera em outro, no caso a talagarça sobre o papel, por meio de um mesmo veículo, a tinta.

Aquilo que foi projetado sobre o tecido ganhou novos significados no papel, mas nem por isso deixou de ser parte do gesto produzido, no primeiro momento, sobre a talagarça. Assim, intuí que havia uma trama sendo construída entre os sentidos do passado e presente, em que o gesto reverbera em ambas as temporalidades da mesma maneira que se fez presente no momento futuro durante a etapa do tecer.

Quando comecei o processo de costura, busquei me orientar pelo mapa gestual que havia sido registrado por meio da tinta, iniciando a costura por meio da sobreposição da linha sobre as manchas vermelhas. Porém, no decorrer do caminho, o vazio passou a

atrair meus sentidos, em que, na verdade, eram as partes faltantes que ocupavam a tela. Sendo assim, passei a me orientar pelas lacunas do tecido cru, resultando em um jogo de composição entre linha e tinta, ocupando as partes da trama crua.



*Imagem 20. Samantha J.
S/título, 2024
Tinta óleo e linha de lã s/
talagarça.
64,5 x 103,5 cm.
Fonte: Acervo pessoal.*

Pensando nos desvios dos usos dos objetos e da estética cotidiana, de tempos para cá, o tecer tem cada vez mais gerado outras relações entre o corpo e os sentidos de ser, mantendo em sua essência uma das características mais marcantes, a temporalidade distendida.

Parece que esse tempo, que não é sucessivo e nem linear, forma as tramas da vida, que possibilitam ao corpo ampliar a própria experiência por meio do uso da diversidade das linhas, que variam entre as das memórias, dos momentos de introspecção e de diálogos compartilhados, dos espaços que se encontram ao redor e das materialidades do dia a dia.

O que você desconstrói, enquanto se constrói?

Em 2022, durante uma atividade de sala de aula, precisei elaborar uma pergunta para a colega cujo nome havia sido sorteado por mim. A questão tinha que se relacionar com o processo criativo da pessoa; poderia ser algo direcionado ao desenvolvimento de um trabalho ou inspirações e referências utilizadas.

Fato é que a colega era arquiteta e com isso resolvi criar uma dinâmica de sopa de letras, em que, toda vez que se organizavam as palavras em busca de sentido, chegava-se ao resultado de duas perguntas diferentes: o que você constrói, quando se desconstrói ou o que você desconstrói, quando se constrói?

Apesar de a pergunta ter sido feita para a arquiteta, ela ecoou em muitos de meus processos, principalmente os da vida.

São inúmeras as coisas que nos chegam com sentidos pré-determinados, limitando seus usos, compreensões e transformações. E aqui entre nós, se pensarmos além das coisas/objetos e olharmos para o próprio corpo, quanto do que é nosso também parece ter uma ordem pré-determinada que restringe a sensibilidade? Como se os sentidos estivessem em marcha automática, sem a necessidade de intervenções de quem pilota em um caminho sem grandes novidades.

9. Abreviação utilizada para o museu Pinacoteca de São Paulo, situado no bairro da Luz, na cidade de São Paulo.

Certa vez, durante uma visita à Pina Luz⁹, dei de cara com uma instalação que gerou conflito entre o meu olfato e a minha visão. A cena era constituída por uma enchente de flores entrelaçadas em tecidos cheios de matéria orgânica, indo do chão do octógono até a claraboia, aquela gigantesca janela de teto que deixa a luz entrar, parecendo que estamos fora, mesmo quando dentro da arquitetura. Fiquei encantada assim que olhei, mas bastaram três minutos para que meu olfato começasse a gritar, implorando para eu sair do espaço. O cheiro de decomposição era fortíssimo. Diante disso, me peguei pensando o que de fato havia



Imagem 21.
Dan Lie. *Deixa ir*, 2024
Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/dan-lie-deixar-ir/>
Acesso em: 18 jan. 2025.



Imagem 22 - Dan Lie. Deixa ir, 2024

Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

*Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/dan-lie-deixar-ir/>
Acesso em: 18 jan. 2025.*

10. Dan Lie (elu/delu, 1988) tem como temática central de suas obras os ciclos naturais de transformação e as trocas interdependentes que ocorrem no ecossistema. É possível reconhecer mais a respeito de suas produções acessando: <https://liedaniel.com/>

dentro daqueles tecidos ou vasos que circundavam as flores. Coisa que, pelo analfabetismo da minha visão, me contentaria em achar que se tratava apenas de detalhes cenográficos.

Pensando nessa obra, acho que ela se atrela à pergunta que fiz para a arquiteta. O que ali estava sendo desconstruído para se construir novamente?

Essa enorme instalação intitulada *Deixa ir* (2024) foi produzida com materiais orgânicos, em que Dan Lie¹⁰ nos propõe exercitar as sensibilidades para compreender que ali se encontram espécies visíveis e não visíveis agindo mutuamente no ambiente. Mas o que mais me chamou a atenção foi o movimento visualmente estático de uma eterna construção e desconstrução. A cada visita ao trabalho, surgem novas formas, cheiros e cores e, muito provavelmente, organismos não visíveis, obrigando nossos sentidos a encarar as transformações que eram tidas como fato dado.

Tudo isso que estou escrevendo sobre construção e desconstrução, sentidos pré-determinados e o lugar das coisas no tempo e no mundo tem a ver também com o uso da linguagem. Ora, quer algo com sentido mais pré-acordado do que o sentido das palavras? Elas quase chegam a ganhar a solidez dos objetos; deve ser por isso que nosso cérebro as reconhece mesmo quando desordenadas as letras, conseguindo fazer uma leitura automática, como se fosse uma imagem.

Em 1929, Magritte propôs a desconstrução desse acordo entre cérebro e visão através da obra *Ceci Ne pas une Pipe* (1928-1929). Olhamos a pintura: diante de nós se encontra um cachimbo, mas logo abaixo está escrito que aquilo não é um cachimbo. Nossos sentidos são bagunçados e começamos a questionar se

o que não é um cachimbo é a representação dele por meio da pintura ou se o artista está falando a respeito da palavra que, de fato, não é o objeto cachimbo; mas pode ser ainda pior: se aquilo que passamos a vida acreditando ser um cachimbo, na verdade, é outra coisa e fomos enganados por quem nos ensinou o que era aquilo.

Imagem 23 - Rene Magritte.
Ceci n'est pas une pipe, 1928-1929
Óleo s/ tela. 63.5 x 93.98 cm.
Fonte: Wikiart

Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-treachery-of-images-this-is-not-a-pipe-1948>
Acesso em: 18 jan. 2025.



Joseph Kosuth, artista contemporâneo, também problematiza o relacionamento da linguagem diante dos objetos e imagens com a obra *One and Three Chairs* (1965). A obra é composta por três elementos que ocupam o mesmo ambiente, uma cadeira, sua imagem impressa e o seu conceito. Diante disto, o artista apresenta, de maneira perspicaz, como a linguagem influencia e age sobre a definição e reconhecimento do que as coisas são ou deixam de ser, já que os planos bidimensional e tridimensional são associados à forma de cadeira, independentemente da materialidade utilizada. Com isso, podemos questionar se os contornos que conhecemos no mundo não passam de contornos da linguagem se projetando através da forma. Assim, ambos os artistas desconstróem os sentidos, ou melhor, como diz Glória Ferreira (2013), geram novos sentidos e mensagens.



Imagem 24 - Joseph Kosuth.
One and three chairs, 1965
Fonte: Wikiart

Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/joseph-kosuth/one-and-three-chairs>
Acesso em: 4 jun. 2025.

Pensando nisso, é possível que as sensibilidades possam ser compreendidas também como engenheiras e arquitetas, que vão criando pontes entre os sentidos, desconstruindo e construindo o cotidiano ao propor outras formas de existência e de significados.

Partindo disso, há de pensarmos que, apesar da rigidez das materialidades que nos cercam, quando lhe atribuímos significados pessoais, as “coisas” ficam moldáveis mesmo mantendo a estrutura intacta.

Essa maré de sensibilidades parece cobrir o cotidiano material presente nos trabalhos da artista Fernanda Gomes. O processo criativo das instalações pode ser visto como a ponte que descrevi neste texto, uma conexão entre diferentes tempos por meio da acumulação de materiais que se ligam uns aos outros pela adição, formando uma grande unidade por meio

de fragmentos. É mediante a soma que Fernanda chega à completude da unidade. Parece que existe uma realocação de sentidos nos objetos usados, em que a artista se atenta ao que foi desvalorizado, gastado e deixado de lado para ocupar o mesmo espaço de objetos produzidos sob medida para a instalação; não há hierarquia dentro das escolhas e arranjos materiais, como nos lembra Elke Santana (2024).



Imagem 25 - Fernanda Gomes.
2024

Instalação.

Fonte: Galeria Luisa Strina.

Disponível em: <https://www.luisastrina.com.br/exhibitions/264-fernanda-gomes/>

Acesso em: 18 jan. 2025.

11. Em nov. de 2024, o museu Pinacoteca do Estado de São Paulo produziu a exposição *Fernanda Gomes, reunindo obras desde 1980 até a atualidade*.

Ao ler o catálogo da exposição individual elaborada na Pinacoteca¹¹, noto um trecho escrito pelo curador José Augusto Ribeiro (2019) a respeito da escolha da cor branca utilizada na instalação, e me deparo com a subversão do sentido da cor. Geralmente, atribuímos automaticamente o tom branco à neutralidade, mas nas obras da artista essa cor aparece como artifício que propõe a diferença.

É por meio da sobreposição de tom sobre tom que surge a distinção entre o branco da obra com branco da parede das instituições, revelando um ruído no ambiente que erija os sentidos a se atentarem ao que está sendo apresentado. Talvez ruído não seja a palavra certa, porque as coisas ruidosas às vezes machucam os ouvidos de mansinho, mas essa sutileza proporcionada pelo uso excessivo do branco e da disposição das “coisas” que conversam entre si parece se aproximar muito bem da característica elaborada por Elke Santana (2024), um sussurro. É nesse tom confessional que somos instigados a nos aproximar do vazio numa busca investigativa por significados.

Nesse mesmo texto elaborado por Elke (2024), tem um trecho muito bonito que demonstra que as palavras podem ser expandidas por meio de as escolhas éticas e estéticas que fazemos. É como se o discurso pudesse ser posto em forma sólida, tátil. Sendo assim, sussurramos ao mundo pela maneira com que nos colocamos diante dele, por meio de sutis detalhes que surgem muito mais ao campo do olhar do que da audição. Esse pensamento dá uma reviravolta para o início deste texto, onde escrevo sobre as percepções. Parece que o exercício de nos atentarmos aos sussurros faz com que o corpo saia do automatismo, ao mesmo tempo que

nos propõe compreender as “coisas” fora de suas pré-determinações.

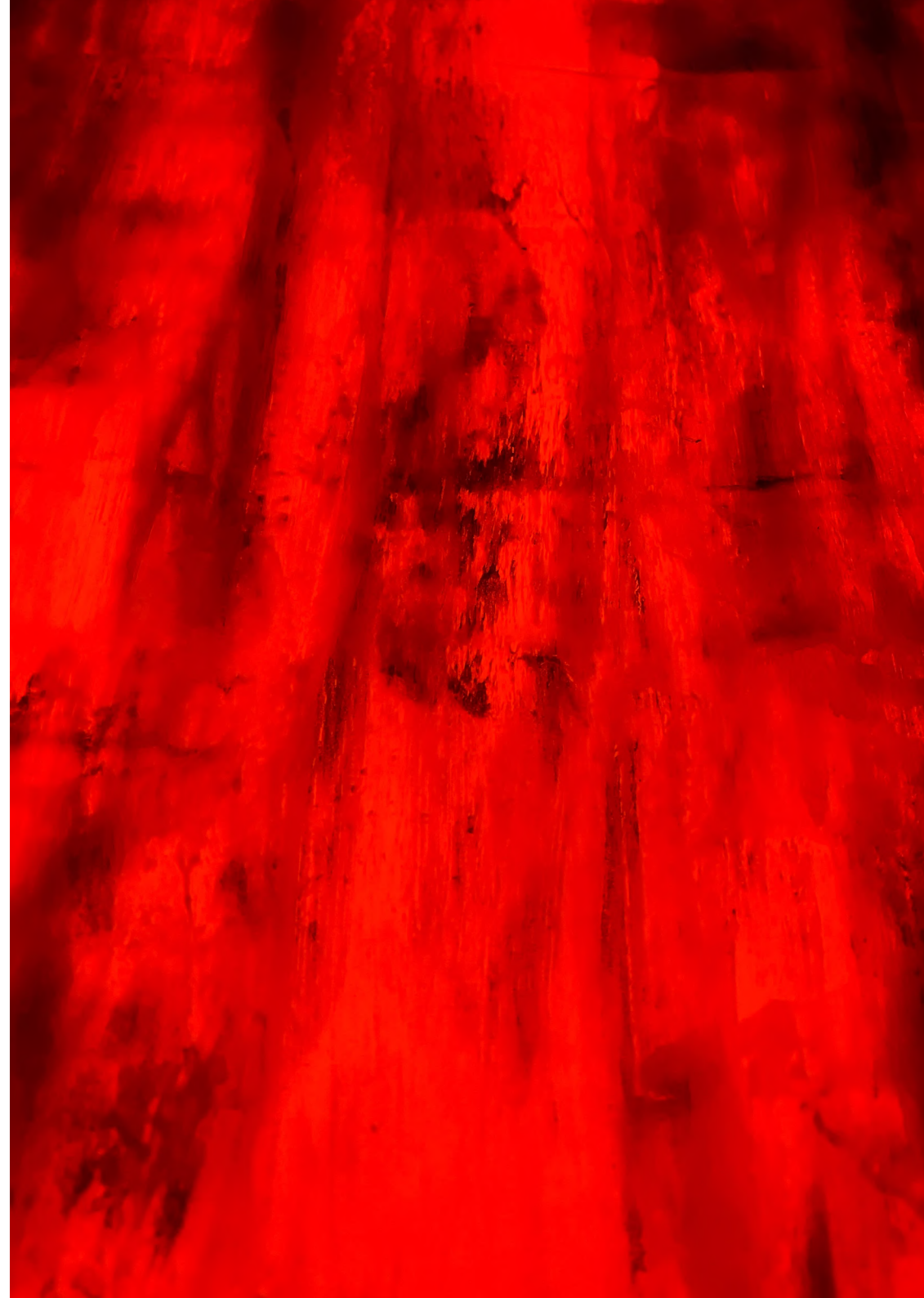
Ao longo da vida, produzimos uma espécie de autobiografia por meio das coisas que escolhemos manter ao nosso redor; é como se nosso lar fosse uma eterna instalação artística, onde adicionamos e retiramos itens durante as passagens do tempo de acordo com o sentido que elas ganham. O espaço vira interlocutor, narrando parte de quem somos por meio do que lhe constitui.

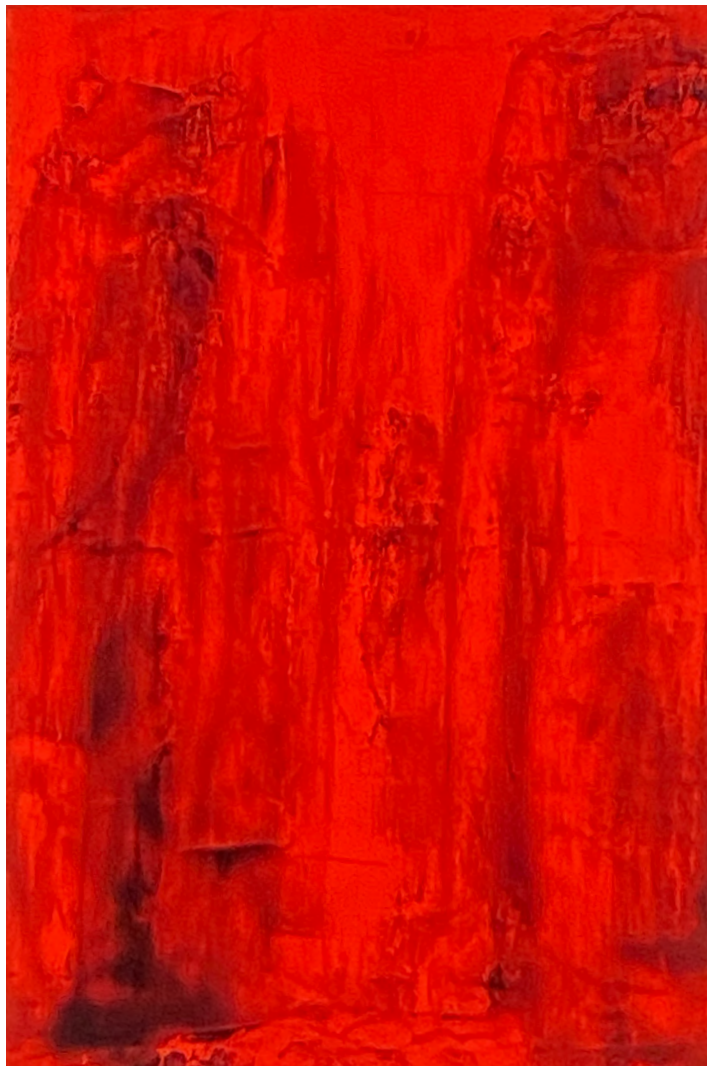
Pode ser que, além da casa e do ateliê, as obras produzidas também façam fofocas a respeito da intimidade dos artistas. Em Gramática intuitiva, publicação dedicada à exposição da artista Elida Tessler na Fundação Iberê Camargo, Jailton Moreira (2013) relata que os materiais selecionados por Élide proporcionam uma espécie de retrato. Isso retira os objetos do papel de neutralidade dentro do espaço. As materialidades são usadas consciente ou inconscientemente para outros manejos, atuando sobre as subjetividades.

Pensando nesses jogos de sutilezas, iniciei o desenvolvimento de um trabalho buscando analisar o relacionamento que se estabelecia entre fragmentos de materiais com a ação da luz.

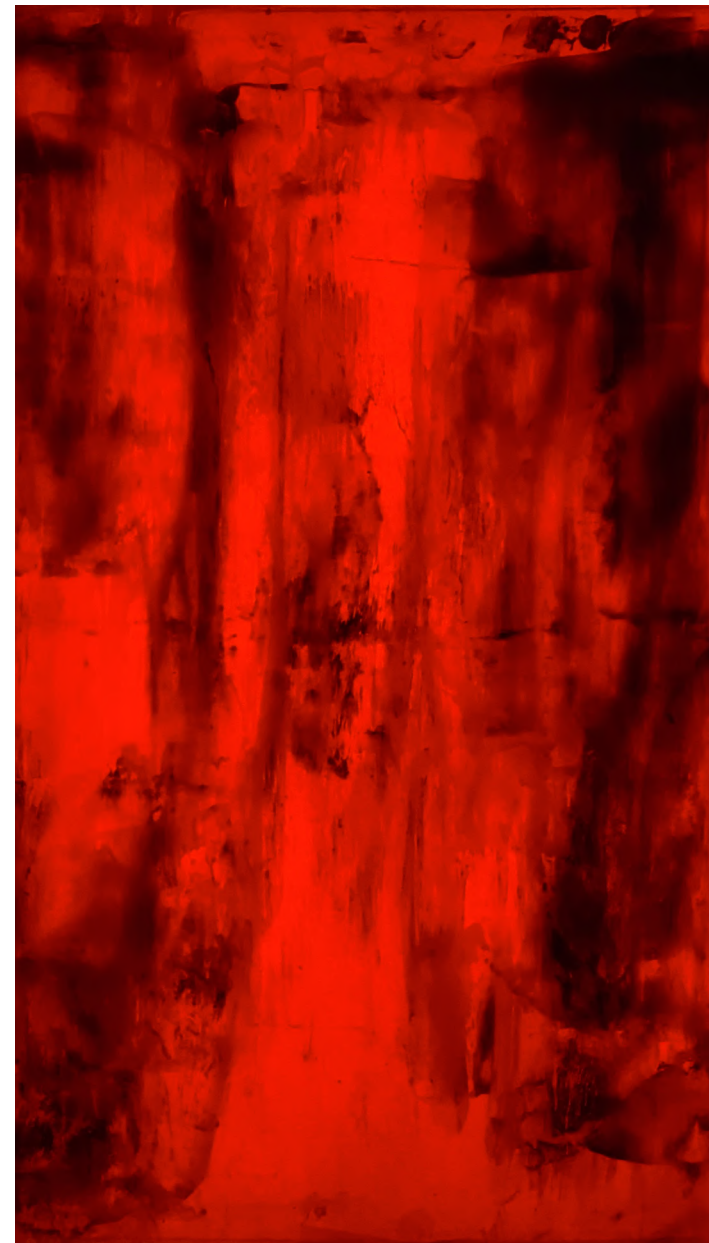
Com auxílio de placas de acrílico vermelho translúcido, placas de vidro, acetato, gesso e grafite, foram elaboradas profundidades visuais de modo que o reflexo da luz intervisse no resultado das sobreposições. Deste modo, a medida que o objeto construído era sobreposto à uma fonte de iluminação, as opacidades do gesso e do grafite tornavam-se acentuadas, e quanto dispostas em luz natural algumas camadas mostravam-se sutis, quase imperceptíveis.

*Imagem 26 - Samantha J.
S/título, 2024
Grafite e gesso s/ acetato entre
placas de vidro e acrílico.
20 x 29,7 cm.
Fonte: Acervo pessoal.*





*Imagem 27 - Samantha J.
S/título, 2024
Grafite e gesso s/ acetato entre
placas de vidro e acrílico.
20 x 29,7 cm.
Fonte: Acervo pessoal.*



*Imagem 28 - Samantha J.
S/título, 2024
Grafite e gesso s/ acetato entre
placas de vidro e acrílico.
20 x 29,7 cm.
Fonte: Acervo pessoal.*

As vicissitudes da pintura.

Acho difícil escrever sobre a pintura. Deve ser por isso que fugi dessa temática até agora.

Fato é que é caro discutirmos sobre coisas que não se limitam a si mesmas, que são capazes de se desdobrar e ressoar para outras partes. Coisas que são compostas sem perder a singularidade, cheias de camadas e perspectivas que abrangem diferentes territórios e conseguem manter elementos comuns sem ficar restritas às caracterizações.

Parece um pouco antagônico, porque deveria ser simples descrever a pintura. Ora, temos a tela e um conjunto de pigmentos, ponto! Já há por onde começar. Mas isso pode ser mentira, principalmente na arte contemporânea. Acho que, por isso, neste trabalho de conclusão de curso, este texto chega pelo final, mesmo se tratando do tema do começo, do ponto de partida da pesquisa. Porque, para falar sobre a pintura, é necessário olharmos com atenção para o que de fato constitui o que entendemos como pintura e, assim, atentar-se às coisas que vão além do uso de uma superfície que traz um certo conjunto de pigmentos. Talvez o assunto seja como entrar pela porta dos fundos, porque, pela da frente, já existe uma série de regras que determinam como se deve passar por lá.

12. Segundo Paula Braga (2021, p.187), em meados dos anos de 1960, o artista Hélio Oiticica busca libertar a cor do reducionismo atrelado à bidimensionalidade. Para o artista, outros aspectos influenciam nas sutilezas cromáticas, como as nuances das incidências de luz e a movimentação do corpo em torno do espaço.

É por essa entrada dos fundos que surge a surpresa de algo inesperado, presente no mesmo espaço entre todas as coisas já esperadas. Talvez a pintura conhecida como “tela e conjunto de pigmentos” passe pela da frente e tome um grande susto ao ver que, lá dentro, tem muito mais dela mesma do que foi permitido passar pela entrada principal, já que, durante grandes períodos culturais, as predefinições vão tentando colocar em caixinhas o que as coisas são e não são. Pode ser que o susto seja ainda maior ao ver que o protagonismo, na verdade, se dá por essa porta dos fundos, porque, apesar do ditado popular dizer que “o clássico nunca sai de moda”, estamos sedentos pelo novo e por outras formas de existência.

Toda essa dificuldade para descrever parece ter a ver com a multiplicidade de questões que envolvem as possibilidades de algo ser ou vir a ser compreendido como pintura, muito mais do que as técnicas utilizadas ou materiais. E vale dizer que as materialidades que constituem uma pintura também se expandiram e derrubaram fronteiras, como é o caso da cor nos trabalhos do artista Hélio Oiticica¹².

De certa maneira, isso se assemelha a nós, que, por meio dos encontros com muitas questões e experiências, vamos construindo parte de quem somos. Também acho que, ao longo da vida, conseguimos ir nos adaptando de acordo com as circunstâncias, expandindo nossos modos de habitar e de nos reconhecermos diante do mundo.

Pode ser que, quando Didi-Huberman (2010) nos diz sobre a questão de olharmos para um objeto e lá vemos mais de nós mesmos, não se trate de um reducionismo narcísico a respeito do ato em si, mas sim de possibilidade de expansão de parte de quem

somos, sendo outra maneira de nos reconhecermos além daquilo que nos é tão familiar.

Se podemos questionar essa projeção como uma fuga para dar continuidade à existência, é cabível tecermos aproximações com a malemolência que a pintura tem para se fazer presente e reconhecida em outros formatos que vão além da conhecida “tela sobreposta a um conjunto de pigmentos”.

Não é fácil falarmos sobre algo que tem o jogo de cintura que nós temos, que consegue se adaptar, criar outras estruturas, romper fronteiras e de até tornar-se forma irreconhecível diante de características pragmáticas que definem o que é e o que não é cada coisa.

É possível vermos essa metamorfose da pintura nos trabalhos da artista Lucia Koch. Parte das obras não se valem do uso de tintas, de um gesto eternizado ou de materialidades tipicamente direcionadas à produção pictórica e, mesmo assim, a pintura se faz presente.

Em *O Gabinete* (1999) e *Dupla-dupla* (2014), a luz natural vira pincel, a rotação da terra em torno do sol é o gesto e as placas de acrílico tornam-se paletas, por meio dos quais a artista cria uma relação temporal entre o observador e esses elementos que produzem a pintura nas superfícies de maneira ininterrupta, ou até que o prazo da instalação finalize.



*Imagem 29 - Lucia Koch.
Dupla-dupla, 2014
Acrílico e alumínio.
60 x 40 x 4,7 cm.
Fonte: Lucia Koch*

*Disponível em: <https://www.luciakoch.com/portfolio-item/duplas/>
Acesso em: 25 jan. 2025.*

*Imagem 30 - Lucia Koch.
O gabinete, 1999
Instalação realizada para a II
Bienal do Mercosul.
Fonte: Lucia Koch*

*Disponível em: <https://www.luciakoch.com/portfolio-item/o-gabinete/>
Acesso em: 25 jan. 2025.*

Essa relação também é tecida nos trabalhos de Fernanda Gomes, onde parece haver uma semelhança de suas instalações com a tela da pintura. É como se Fernanda pintasse em larga escala por meio do uso de objetos, expandindo a corporeidade da pintura e nos fazendo recordar da obra Branco sobre branco, de 1918, do artista Kazimir Malevich.



*Imagem 31 - Fernanda Gomes,
2017*

Instalação

Fonte: Galeria Luisa Strina

Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/fernanda-gomes/>

Acesso em: 25 jan. 2025.

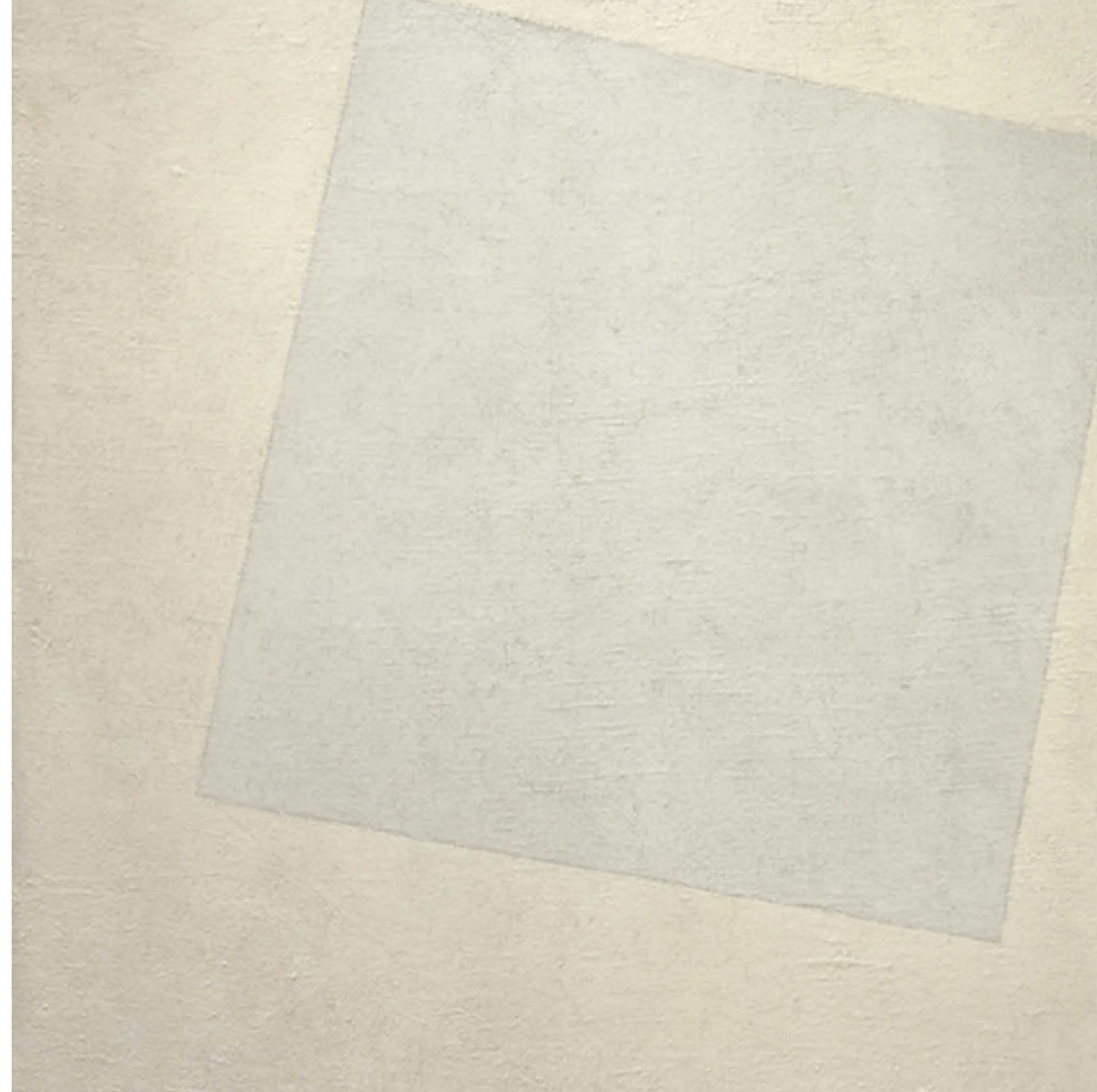


Imagem 32 - Kazimir Malevich.

Branco sobre branco, 1917-1918

Óleo s/tela.

79,4 x 79,4 cm.

Fonte: wikiart

Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/kazimir-malevich/white-square-1917/>

Acesso em: 25 jan. 2025.

O mesmo vale para a obra *Tosquiadas*, de Yara Pina, onde a ferrugem torna-se pigmento e dá voz à narrativa pictórica. No livro *Arte contemporânea: modos de usar*, Paula Braga (2021) articula um ensaio que aborda, em partes, o aspecto inicial da pintura e, por meio de uma análise tecida com conceitos produzidos por Philippe Dubois (2012), ela cita que, segundo este filósofo, a imagem indicial tem origem no desejo de eternizar a presença/fisionomia de algo. Nesse caso, poderíamos pensá-la também como sendo o desejo de dar forma a um discurso e, por isso, a obra de Yara Pina parece pintar as violências a que são submetidas as mulheres, como um retrato falado.



*Imagem 33 - Yara Pina.
Tosquiadas, 2018
Facas oxidadas com urina
masculina, cabelo feminino.
Dimensões variáveis.
Fonte: Yara Pina*

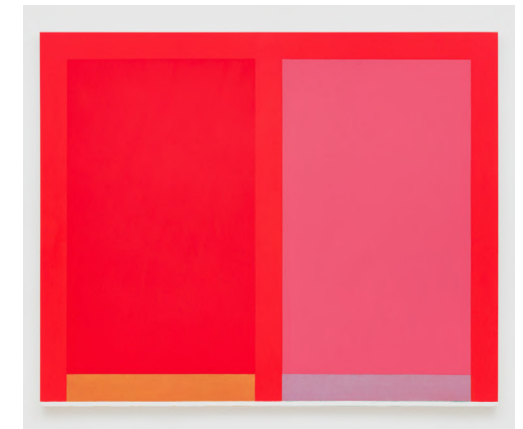
*Disponível em: <https://www.yarapina.com/tosquiadas-2018>
Acesso em: 25 jan. 2025.*

*Imagem 34 - Paulo Pasta.
Fastlavn, 2023
Óleo s/tela.
180 x 220 cm.
Fonte: Ana Pigosso*

*Disponível em: <https://millan.art/artistas/paulo-pasta/>
Acesso em: 25 jan. 2025.*

Mas essas expansões da pintura também não anulam, de forma alguma, a pintura nua e crua, como bem conhecemos, e engana-se aquele que pensa que a crueza torna mais fácil o trabalho de descrevê-la.

Durante a leitura de um dos capítulos do livro *A educação pela pintura*, me deparei com um trecho onde o artista Paulo Pasta (2012) faz uma análise sobre a relação entre a forma e a cor em suas obras e, depois, descreve a contradição que existe entre o que ele vê e o que a maioria dos observadores de seu trabalho notam. Para o artista, quanto mais elementos disponíveis surgem para ele pintar, mais possibilidades há no próprio trabalho, seja na ampliação das formas, na fragmentação ou nas novas silhuetas que surgem através do que está pintado. Mas, para os observadores, a primeira coisa a ser notada é de fato outra, a cor. Todavia, a pintura é, nesse caso, o conjunto da relação tecida entre ambos, forma e cor. Existe um balanceamento proposital produzido pelo artista entre ambos os elementos, é por meio da saturação da cor que, por vezes, as formas tornam-se difíceis de serem reconhecidas.



Bom, isso não gera confusão alguma sobre a obra em si ser ou não ser uma pintura, mas sim sobre como colocamos algumas coisas de lado para dar protagonismo a outras, praticamente anulando a existência delas, mesmo o conjunto surgindo um todo.

Ainda falando sobre o trabalho de Paulo Pasta, o artista relata que as formas utilizadas foram se transformando, mas sem perderem suas origens. É bonito pensarmos nisso, porque se atrela às outras maneiras com que a pintura também foi se transformando e mantendo parte de sua origem, o discurso. Isso tem a ver com o que Luísa Duarte (2012, p. 242) escreve a respeito da possibilidade de a pintura ser vista como um campo que age em “compromisso com certas questões e não como um território único”.

A meu ver, os trabalhos da artista Agnes Martin dialogam com os de Paulo Pasta a respeito da relação forma e cor e também confundem as prioridades do olhar dos observadores. As formas são minuciosas, assimétricas quando vistas de perto e simétricas de longe e, quando muito longe, não existem, dando vazão à totalidade do espaço para a cor. Apesar desse ilusionismo, é necessário que ambos os elementos estejam presentes, principalmente por causa do discurso.

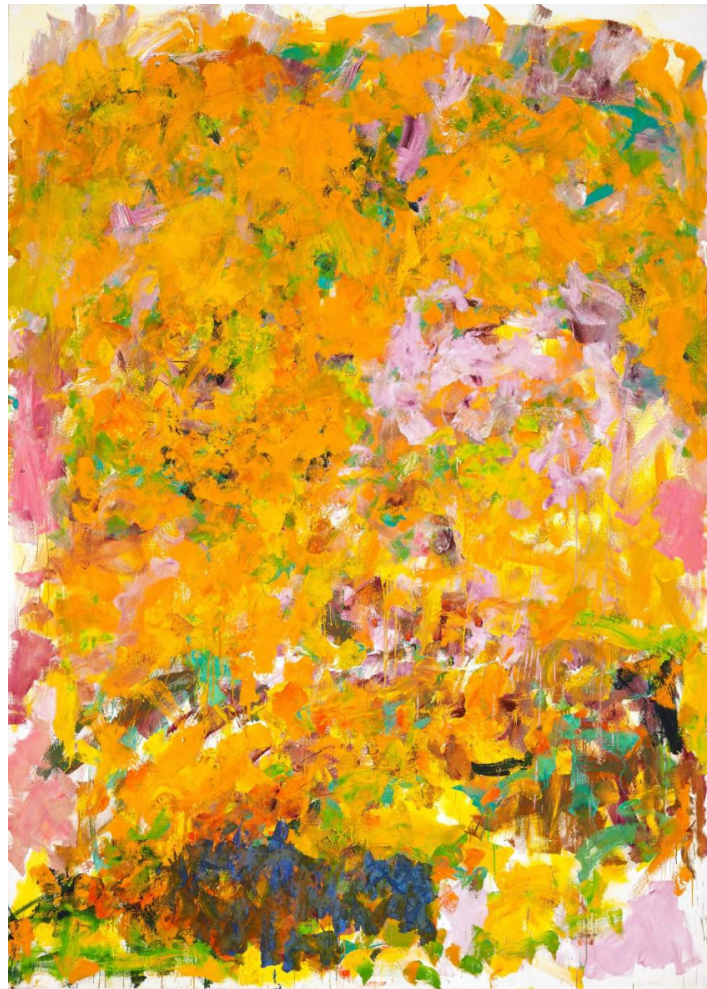
E é por meio da existência e do tensionamento de questões que esses dois artistas se aproximam e se distanciam ao mesmo tempo. Agnes Martin busca a representatividade no intangível em simultâneo com a procura dele pela produção da forma, produzindo um condensamento visual do tempo e das emoções, enquanto utiliza a repetição gestual como fonte para a produção da forma, que, vale dizer, surge na tela de maneira tão distinta quanto semelhante. Diferentemente de Paulo Pasta, a diversidade da forma provém do movimento repetitivo da mão da artista e não do redimensionamento de outras silhuetas; nem por isso, no entanto, a relação da forma-cor deixa de ser intrínseca.



*Imagem 35 - Agnes Martin.
White stone, 1964
Óleo e grafite s/linho.
182,6 x 182,6 cm.
Fonte: Museu Guggenheim*

*Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/2804>
Acesso em: 25 jan. 2025.*

E já que estamos falando sobre a relação forma-cor, cabe relembrarmos dos trabalhos da artista Joan Mitchell. Penso nela como um possível elo entre Martin e Pasta, já que ela elabora uma paleta de cores vivas, ao mesmo tempo que busca a variação da forma em elementos do cotidiano, que podem ser visuais ou intangíveis, como em conexões que surgem entre seu relacionamento com pessoas, paisagens, poesias e sonoridades, por vezes atrelada às memórias. O fato de a artista trabalhar com as conexões vinculadas à recordação resulta em uma produção que conversa com o tempo e com as mudanças, em que sentimentos são ativados de acordo com as experiências que a artista vivencia em seu momento presente.



*Imagem 36 - Joan Mitchell.
Begonia, 1982
Óleo stela.
280 x 200 cm.
Fonte: Joan Mitchell
Foundation*

*Disponível em: <https://www.joanmitchellfoundation.org/joan-mitchell/artwork/0043-begonia>
Acesso em: 25 jan. 2025.*

13. Nas palavras de Hélio Oiticica (1996, p. 42): “Já não tenho dúvidas que a era do fim do quadro está definitivamente inaugurada. Para mim a dialética que envolve o problema da pintura avançou, juntamente com as experiências [as obras], no sentido da transformada [sic] pintura-quadro em outra coisa [para mim o não objeto], que já não é mais possível aceitar o desenvolvimento ‘dentro do quadro’, o quadro já saturou”.

A relação entre a forma e a palavra também aparece nas obras de Mitchell, muito semelhante ao que ocorre em alguns trabalhos do artista Cy Twombly, porém pelo viés do título e não da caligrafia sobre a tela. Parece que, em muitos de seus trabalhos, Mitchell produz uma trilha de possibilidades de interpretações por meio do abstracionismo e, em simultâneo, propõem um estreitamento por meio da palavra.

É como se a artista entregasse pequenas pistas de qual caminho seguir na dedução do jogo entre a forma e a cor, e nos propusesse a buscar uma semelhança do que é visto por meio de nosso repertório pessoal de lembranças. Ao mesmo tempo, a intensidade que Mitchell transmite por meio do gesto também nos provoca a buscar interpretações que vão além da relação entre a forma e a palavra. É como se Mitchell nos incentivasse a interpretar algo por meio de provocações e tensionamentos, colocando-nos diante de um objeto que pode ser experienciado com ou sem o conhecimento do que existiu durante sua própria elaboração.

Todo este texto é, de certa maneira, uma tentativa de justificar a diversidade de questões que a pintura oferece, sem se limitar a uma especificidade, colocando-nos diante de um campo discursivo que exige estarmos abertos à experiência para podermos dialogar.

No decorrer deste percurso de escrita, deparei-me com uma série de questões que possibilitam a resistência e existência da pintura, inclusive a sua própria relação com a efemeridade, já que, como escrito no início do texto, se olhamos para as coisas e nos vemos nelas, o que aconteceria se, simplesmente, não víssemos na pintura um pouco de nós mesmos?

Como foi dito por Hélio Oiticica¹³, a morte da pintura seria, de fato, a sua permanência em seu suporte, o quadro. E sem dúvida, a sua salvação é a experiência.

Esse deveria ser um texto sobre a cor vermelha.

Ultimamente, tenho pensado bastante sobre os processos de construção da arte, principalmente em como ela surge através da vivência de cada artista. Também, tenho refletido sobre como as experiências, ao serem transpostas aos objetos produzidos, podem tanto criar aproximações, quanto gerar certa dicotomia com quem as observa.

Não é de hoje o debate sobre quem tem o direito ao discurso artístico. Seja pelo viés das instituições, dos críticos de arte ou até mesmo dos próprios artistas. Esse é um assunto denso, difícil de compreender, ao mesmo tempo que tem sido cada vez mais urgente a sua discussão. Para os artistas, parece que ter o direito ao discurso na arte implica ter, também, o direito a uma biografia, já que a arte se constrói a partir da experiência de quem a cria.

Diante dessa dicotomia, surge uma questão tão ou mais necessária do que a de quem detém o poder da fala: trata-se da responsabilidade que temos nas escolhas que fazem alguns discursos sobressaírem, enquanto outros permanecem invisíveis.

Acho importante, antes de mais nada, salientar que acredito que nossas escolhas são, em parte, construídas pelo mundo social em que cada um habita, e sendo assim, trata-se de escolhas que sofrem interferências políticas e culturais de maneira subjetiva, tornando a decisão pessoal também um ato composto pelo coletivo.

Por que nos identificamos com algo e qual a nossa parte diante de um mundo com tantos recortes sociais? Essas são reflexões que precisam acompanhar o cenário artístico. Parece urgente pensarmos o porquê de nossas identificações e nossos distanciamentos com certos discursos/biografias, como isso ocorre e, talvez, a partir de nossos incômodos, pensar no que é possível modificar e como transformar.

Em 2024, a artista Grada Kilomba foi convidada a participar do programa cultural Roda Viva¹⁴, e ao responder uma das perguntas, relatou que a mudança parte das margens e assim chega ao centro. Essa margem, que é social, que é psicológica e que é política, é ela que nota e vivencia os incômodos daquilo que parece tão estruturado e cimentado pela experiência arraigada pelo centro, é ela que, através do incômodo, pode propor a mudança. Achei a resposta linda e ao mesmo tempo forte, porque evidencia que no final das contas, aquilo que o senso comum acredita simplificar como beira, na verdade é espaço de transformação e resistência, e isso nos desafia a repensar a concepção de poder e centralidade.

No mesmo ano de 2024, o artista contemporâneo Anish Kapoor, conhecido por trabalhar com temáticas que abordam o espaço, o corpo, a psicologia e em especial a cor vermelha, produziu a exposição de reabertura do espaço cultural Casa Bradesco em São Paulo. Fato é que, nesse jogo de poder do mundo da arte, as escolhas não são ingênuas e não foi à toa que o banco patrocinador é conhecido pela mesma escolha cromática de quase todas as obras que preencheram o espaço da mostra, fazendo-nos lembrar de maneira indireta

14. Programa brasileiro de entrevistas com temas variados, abrangendo política, literatura, arte entre outros.

da presença do investidor. Além dessa “coincidência”, parece haver outros elementos que também poderiam ser levados em consideração, como o fato de o espaço ser inaugurado por obras de larga escala, que necessitam de maquinários onerosos e grandes equipes, características associadas a um custo financeiro elevado. Soma-se a isso o uso de nanotecnologias, conferindo um certo toque de intelectualismo à frente do tempo. Outras obras dispostas no ambiente traziam um jogo de reflexos, com superfícies polidas e reluzentes, criando um espaço narcísico potencializado pelas *selfies* do público que de forma espontânea e entusiasmada iam divulgando os trabalhos de Kapoor nas próprias redes sociais. O ambiente expositivo parecia preparado para uma cenografia “instagramável”, e acredito que essa é, também, uma discussão que a atualidade ainda carece de dialogar, e que se entrelaça com a questão de quem consome o quê e quem tem, ou não, o direito de consumir algo.

Observando os trabalhos de Kapoor, às vezes me questiono sobre a necessidade que os artistas homens têm de produzir coisas “grandiosas”, de orquestrar equipes para elaborar seus próprios projetos, de terem investimentos que sobressaem a normalidade, mas, além disso, questiono o porquê ainda nos tempos atuais, muitos discursos masculinos dizem respeito ao que é ser mulher.

Essa exposição, intitulada como *Inflamação*, contou com a curadoria de Marcello Dantas e com um catálogo produzido com fotos das obras de Kapoor em conjunto com um breve diálogo transcrito entre o curador e o artista, trazendo reflexões sobre o misticismo, o corpo, o vazio e, obviamente, a cor vermelha. Mas, mais do que isso, ao

15. No catálogo da exposição *Inflamação*: Anish Kapoor o diálogo entre Marcello Dantas e Anish Kapoor se apresenta da seguinte maneira:

MD- Uma vez você disse a Daniel Buren que você nunca fez uma obra sem genitais.

AK- (risos) Ele disse: “Eu nunca fiz uma obra sem listras”. E eu respondi: “Daniel, sabe de uma coisa? Eu nunca fiz uma obra sem uma vagina”.

MD- Você já fez?

AK- Não! Claro que não é tão literal. Por exemplo, eu fiz uma obra circular azul, azul-escuro, um vazio. Mas, na verdade, não estou interessado no azul como cor simbólica; estou interessado no que o azul faz, no vazio azul-escuro que indica uma escuridão infinita. É isso que me interessa. Ele cria essas escuridões profundas, e essa escuridão eventualmente é vaginal. Depende de como você traça o vazio.

ler a transcrição me deparei com trechos do diálogo que criavam um ruído entre palavra e obra, pensamento e construção, idealização e realidade. A ideia de horizontalidade aparece na fala de Kapoor através da importância que ele dá aos rituais, mas é distante em sua produção, consumida pela cultura elitista. Durante o diálogo, Kapoor (2024, p.26) afirma que nunca fez uma obra sem uma vagina, o que levanta a dúvida: o que seria uma vagina para o artista? Um produto? Uma cor ou símbolo? Seria a intelectualização da vagina?

Kapoor também diz que a escuridão total é vaginal¹⁵. Isso seria uma referência aos rituais do Paleolítico? Não há uma resposta clara sobre o que, de fato, o artista quer dizer, e assim a leitura continua, mesmo que indigesta.

Segundo Kapoor, o gênero de seu trabalho é o feminino. Mas ao observar a produção e o diálogo, o que surge é o falo disfarçado e o lugar de fala ocupado equivocadamente.



Imagem 37. Anish Kapoor. *The Innocents*, 2020.
Aço, silicone, lona e tinta.
238 x 111 x 601 cm.
Fonte: Catálogo Exposição:
Inflamação.

16. O Sesc Pompeia é um centro cultural localizado na zona oeste da cidade de São Paulo.

17. Segundo a curadora Daniela Labra, os trabalhos de Ana Mendieta podem ser considerados transculturais, performáticos, atemporais e políticos, sendo uma artista singular da contemporaneidade. Mendieta nasceu em Cuba e, quando criança, foi enviada junto com a irmã para os Estados Unidos por meio da “Operação Peter Pan”, movimentação política de migração infantil devido à polarização da guerra fria na América Latina dos anos 60. Danilo Miranda, diretor do Sesc São Paulo, ainda pontua que: “Mendieta desenvolveu o termo ‘obras de terra-corpo’, acionando, a partir de sua biografia, territorialidades geográficas e corporais.”

No final do ano de 2023 e início do movimentado ano de 2024, quase nove meses antes da exposição de Kapoor, o Sesc Pompeia¹⁶ fez o abre alas anual com a mostra Silhueta em Fogo, da artista Ana Mendieta. Lado a lado com a exposição, outras trinta artistas compuseram Terra abrecaminhos, com trabalhos que dialogavam com o legado de Mendieta. O espaço expositivo foi a área de Convivência do Sesc Pompeia, propositalmente ou não, além de ser um espaço de grande circulação, também é onde se encontra a brinquedoteca, área de convívio na qual muitas mães ficam acompanhando os filhos ao brincarem. Mendieta prezava por um tempo espiralar, de confronto com as convenções sobre o que é ou como se deve ser mulher, além de fortalecer a ancestralidade e questionar a territorialidade¹⁷. Achei extremamente potente a exposição ter ocorrido nesse espaço frequentado por muitas mulheres, que, vale dizer, por vezes estão exaustas das expectativas sociais sobre como se deve ser, principalmente no que diz respeito sobre como ser mãe.



Imagem 38. Ana mendieta. Silueta Series, 1976-197. Fotografia colorida. Cortesia de Galerie Lelong & Co. Fonte: The Latinx Project.

Disponível em: <https://www.latinxproject.nyu.edu/interventions/love-letter-to-ana-mendieta>
Acesso em: 3 abr. 2025.

As obras da artista abordam temáticas que têm se demonstrado cada vez mais importantes com o passar dos anos, e acho que isso tece muito bem a ideia de um tempo circular em que, constantemente, o passado se faz presente e age sobre o futuro. Mendieta coloca o corpo em suas obras literalmente, transforma o território em um campo expandido ao questionar fronteiras que são tanto geográficas como carnais, assim como usa o vermelho para evocar o poder e a vida por meio de um estudo que abarca a sabedoria de povos ancestrais. Em suas obras não há resquícios de uma hierarquia produtiva, pelo contrário, tudo parece ser feito por meio de uma consciência sobre a importância da coletividade, senão da simplicidade.

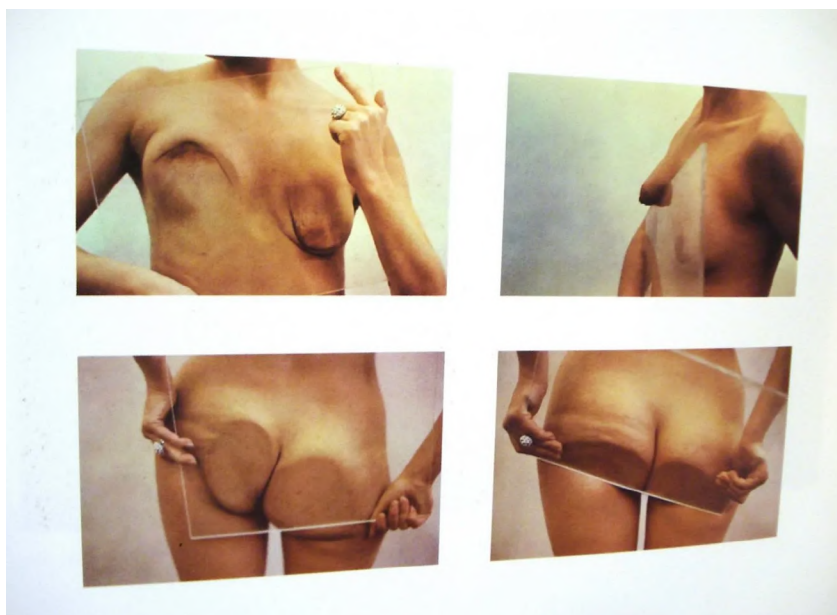


Imagem 39. Ana Mendieta.
Glass on body, 1972
Fotoperformance.
Fonte: Wikiart.

Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/ana-mendieta/ana-mendieta-6-600x408-1972>
Acesso em: 4 abr. 2025.

Será que nós, enquanto público dos discursos artísticos, não deveríamos nos questionar o que, de fato, é visceral? Seriam as gigantescas reproduções de entranhas, carnes e piscinas de sangue como os trabalhos produzidos por Kapoor? Ou talvez a visceralidade seja a complexa simplicidade da inclusão e exposição do próprio corpo, como Ana Mendieta fez, confrontando um mundo construído por paradigmas preconceituosos e misóginos? Diante das obras de ambos artistas, surge ainda outra questão: o porquê de o vermelho ser mais associado a Kapoor, sendo que o próprio artista faz referência a essa tonalidade como uma cor vinculada às mulheres?

É fato que os investimentos e a maior circulação de informação continuam sendo prioridades do sexo masculino ainda nos

dias atuais, assim como a atribuição da genialidade, o que pode interferir de maneira direta sobre os conteúdos que temos acesso ou não. Mas, também há outro fator relevante que permeia as obras de Kapoor e que acredito que torne o artista tão popular.

Vivemos em um mundo onde cada vez mais a banalidade da carnificina se mostra presente, senão cultuada. No livro Diante da dor dos outros (2021), a escritora Susan Sontag discute como as imagens de sofrimento interferem na percepção da sociedade, podendo sensibilizar ou não quem as observa, e assim se manifestar como uma tecnologia de poder. Escrito em 2003, Sontag trouxe um pensamento que alertava sobre a relação entre produção e consumo do olhar muitos anos antes do surgimento do Instagram.

Durante a exposição do Kapoor, diversas pessoas paravam em frente às obras que se assemelhavam a grandes pedaços de carne exposta para tirarem *selfies* e não pude deixar de pensar se os açougueiros do bairro também passavam por esse tipo de situação, de estarem trabalhando e, do nada, toparem com os clientes batalhando por um espaço fotográfico entre os porcos abertos. Seria a exposição de Kapoor uma Disneyland com temática da carne? O que tem sido consumido para que se confunda víscera com visceral?



Imagem 40. Anish Kapoor.
Internal Object in Three Parts,
2013-2015.
Silicone e tinta.
Dimensões variadas.
Foto: Joana França.
Fonte: Casa Bradesco.

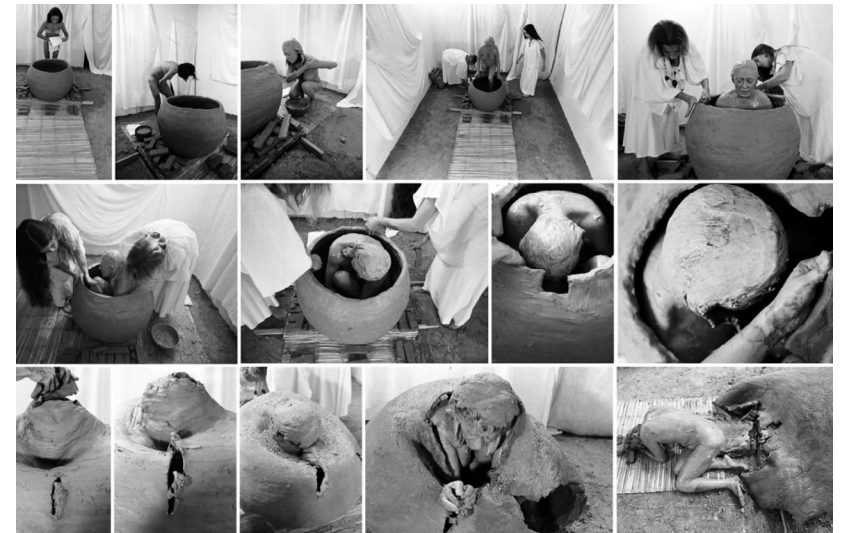
Disponível em: <https://www.instagram.com/casabradesco/pl/DARkDfqMiZL/>
Acesso em: 3 abr. 2025.

Em contrapartida, enquanto assistia ao vídeo performance *Tierra* (2013), da artista Regina José Galindo, projetado durante a mostra *Terra abrecaminhos*, uma mulher se aproximou e depois de trinta segundos olhou em minha direção e perguntou como eu tinha coragem de ver a cena daquele corpo nu, que segundo ela, era horrível. Antes de se retirar, lembro que ainda escutei: “precisa apelar tanto para virar famosa?”. Achei a fala extremamente violenta ao mesmo tempo que me fez perceber como ainda, na contemporaneidade, o corpo feminino é assimilado como insulto ao próximo. Não houve interesse em saber sobre o que se tratava e nem qual o contexto, porque ao notar a nudez, mesmo que tão semelhante a da própria silhueta, a forma virou repulsa. Fato é que *Tierra* se trata de um trabalho intenso que denuncia os crimes ocorridos durante a ditadura da Guatemala, em que corpos de camponeses e indígenas foram violentamente assassinados e jogados em valas comuns. No vídeo, Galindo permanece parada e nua durante um tempo incontável enquanto uma gigantesca escavadeira circunda a artista e abre buracos em todo o seu entorno, demonstrando a relação entre violência e vulnerabilidade.



Ainda na mesma exposição, havia a obra *Passagem* (1979), da artista Celeida Tostes, trabalho performático que remete ao nascimento de si mesma através de um grande útero de barro, que vale dizer, é um dos elementos ritualísticos da terra. Tostes é reconhecida pela temática do feminino, abordando o gênero, a sexualidade, a resistência e questões a respeito da morte e do nascimento.

Diferente de Kapoor, a artista utiliza literalmente o elemento provindo do solo e com ele produz o próprio ritual. Não há a transfiguração da terra em tecnologia, a metáfora parece literal, são notáveis o útero e o nascimento.



*Imagem 41. Regina José Galindo.
Tierra, 2013.
Fotografia da performance.
Fonte: Ésto-no-es-crítica.*

Disponível em: <https://estonoescritica.com/2021/04/22/sin-tierra-una-accion-de-regina-jose-galindo/>
Acesso em: 3 abr. 2025.

*Imagem 42. Celeida Tostes.
Passagem, 1979-2023.
Dimensões variadas.
Impressão s/ papel fotográfico.
Fonte: Galeria superfície*

Disponível em: <https://galeriasuperficie.com.br/exposicoes/o-ventre-da-terra/>
Acesso em: 3 abr. 2025.

Oposto do que há no catálogo da exposição de Kapoor, na qual o artista parece resumir o universo feminino em suas obras pelo fato de utilizar o vermelho ou em tentativas de inserir uma vulva em tudo que faz, o que vemos nas duas exposições produzidas simultaneamente pelo Sesc Pompeia, é que o universo feminino carrega consigo o cuidado em tecer diálogos sobre representatividade, misoginia, territorialidade, ancestralidade e coletividade, além de uma intrínseca preocupação com a terra, temáticas estas tão urgentes e caras ao mundo contemporâneo e que dizem respeito à necessidade de nos atentarmos aos discursos/biografias que chegam até nós.

No final das contas, este texto deveria ser somente sobre a cor vermelha que tanto aparece em minhas produções, mas, também é sobre a interpretação que temos do mundo e de nós, já que nos identificamos com parte do que se encontra ao redor. Mais do que isso, esse é um texto que por meio da cor vermelha discute o direito à fala e o poder da escuta, de quem tem ou não tem o reconhecimento ou a existência de uma biografia aos olhos do outro.

*Imagem 43. Samantha J.
S/título, 2025
Aquarela s/ papel de arroz.
26,5 x 64 cm.
Fonte: Acervo pessoal.*



Hipótese e acaso.

Muito se fala sobre o acaso que permeia a produção das pinturas abstratas, da ação do subconsciente guiando o gesto, ou mesmo de sua rebelião diante dos excessos da racionalização, o que acaba por trazer à tona a não figuração. Mas acho que uma das coisas mais interessantes do abstracionismo é a chance, ou, quem sabe, o espaço que ele dá para a dúvida. Parece um ato de insubmissão às certezas, e por mais que haja pontos de precisão ou prévios estudos do que será feito, a dominação cai abaixo. Isso se assemelha ao modo de escrita do ensaio, que é capaz de abrir fissuras nas convicções impostas e nas crenças sobre o imutável. Talvez por isso, faça sentido este trabalho ser elaborado por meio de uma escrita ensaística, em diálogo com a prática poética não figurativa, e acho curioso que não tenha sido premeditado e que, agora, quase no fim, a articulação se revele. De certa maneira, é justamente a aproximação entre ambas as práticas que me permite refletir e tentar escrever sobre o que produzo e como produzo.

Falar sobre os próprios processos criativos não é fácil, e parece ser ainda mais complicado quando é algo que se desenrola durante a experiência, sem trilha aberta, ausente de checks para serem preenchidos e completados como tarefa concluída do passo a passo. As pinturas elaboradas no decorrer deste trabalho giram em torno da relação entre questionar e, talvez, tensionar a relação entre o acaso e a intenção, fugindo da possibilidade e da responsabilidade de querer comprovar alguma coisa. Trata-se de um aspecto que permeia os desvios e a abertura de frestas para possibilitar a descoberta de algo que muitas vezes sequer sabia que estava procurando.

Ao mesmo tempo, algo que me parece essencial é manter uma escuta ativa às materialidades e tentar compreender suas singularidades, potências e possíveis desdobramentos. Talvez por isso, a maneira com que produzo e investigo o que faço seja construída por uma repetição tanto das escolhas materiais como do gesto do corpo, porque é por meio da recorrência e de certa insistência que o imprevisível e as sutilezas das diferenças surgem, transformando o que era único em variável. A repetição a que me refiro não é a do automatismo e muito menos da reprodução, mas sim de uma teimosia que cria variações espontâneas a partir de um ponto em comum. Por isso, parece haver uma fusão entre a intenção de um pensamento inicial com o acaso, irrompendo na surpresa/mistério. Caso contrário, o trabalho se limitaria a um processo de pesquisa completamente guiado e preso a um foco pré-estabelecido, seguindo o que é dado como pronto, mastigado e até digerido, tendo pouco espaço para a experimentação.

Ao ler *Terreno Baldio*, livro de entrevistas entre a artista Carmela Gross e o curador Paulo Miyada (2024), me deparei com uma fala que se aproxima desse pensamento. Enquanto descreve o processo criativo da obra *Buracos*, feita em 1994, Gross destaca a importância do desenho automático, de sua espontaneidade e da ação do subconsciente sobre o gesto. Depois analisa como o acaso pode trabalhar com uma hipótese guiada pelo conhecimento e vice-versa. Foi a partir de rabiscos automáticos feitos em um caderno de anotações que os 48 buracos produzidos no solo do antigo Matadouro Municipal de São Paulo surgiram. A primeira etapa iniciou-se com o desenho subconsciente no caderno, depois ele foi quadriculado com o intuito de ser ampliado no solo. Na segunda etapa, o espaço do chão também foi quadriculado para ganhar os contornos em larga escala, seguindo a proporção do que havia sido feito no caderno. A terceira etapa foi a de abrir os buracos, determinada pela profundidade de 30 cm, 40 cm e 60 cm para cada um e, nessa fase, surge o espaço para o acaso novamente, já que ninguém sabia o que poderia aparecer do ventre da terra durante cada escavação.

Durante a entrevista, Miyada também relembra um período específico do trabalho da artista Tomie Ohtake em 1960, quando ela passa de uma pintura puramente gestual para a concreta, mas se mantém fiel ao acaso. O curador relata que houve um tempo

em que a artista produzia colagens e, a partir disso, transpassava a imagem para a tela, mas mantendo uma fresta aberta para o surgimento da espontaneidade e, por conta disso, a geometria não era à risca. Ao ampliar as colagens nas telas de 1 metro, Ohtake mantinha os contornos tremidos produzidos pelos rasgos do papel e, assim, a geometria exata era corrompida. De maneira muito bonita, Miyada diz que aquilo que vemos como pintura, na verdade, nada mais é que um instante transportado, um gesto contaminado pelo acaso, e assim, ele faz um vínculo com o processo construtivo da obra de Carmela Gross, em que intenção e acaso andam de mãos dadas.



*Imagem 44 - Carmela Gross.
Buracos, 1994
Intervenção.
17 X 20 m.
Fonte: Carmela Gross.*

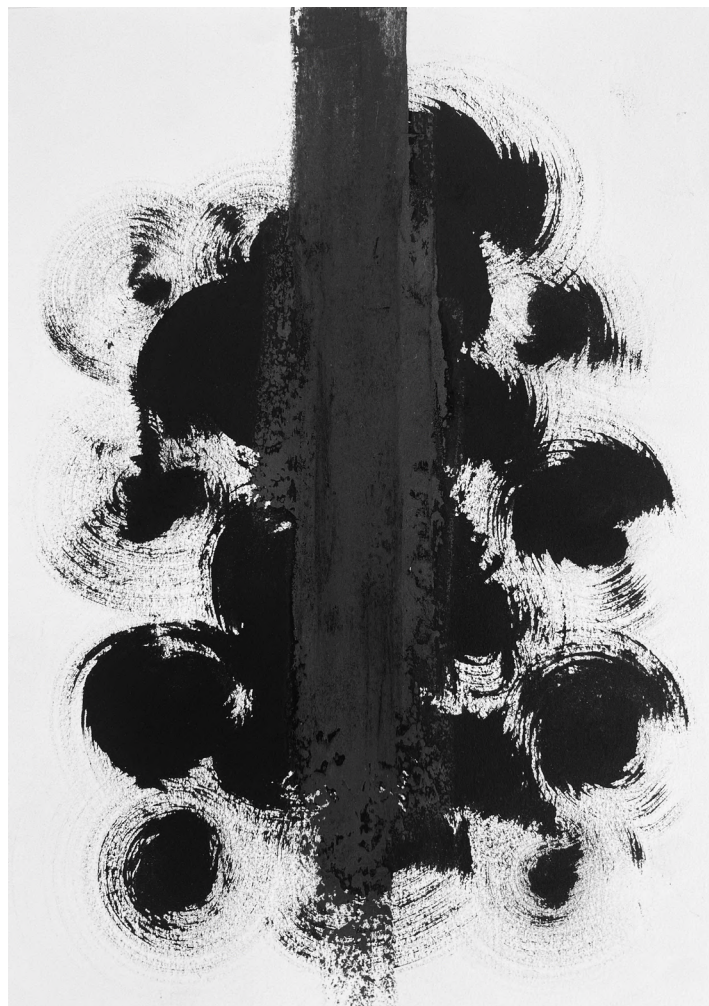
*Disponível em: <https://carmelagross.com/portfolio/buracos-1994/>
Acesso em: 5 mai. 2025.*

Enquanto preparo os pigmentos ou misturo os materiais de diferentes texturas, existe uma hipótese do que pode se formar ou o que eu gostaria que ficasse sobre a superfície, mas nunca há a certeza, e, geralmente, surgem muitos desvios do que era a breve ideia para o que realmente acaba surgindo. É a partir disso que o processo investigativo se inicia, com esse desdobramento da expectativa, da ampliação da experiência, mesmo quando o resultado demonstra o oposto da hipótese inicial.

Existe sempre uma tendência em meus trabalhos por manter limitadas as variações entre os materiais utilizados, e acho que foi por causa disso, de uma simplificação, que pude ir encontrando e também extraindo o máximo de cada material, descobrindo diferentes nuances de um mesmo pigmento ou texturas que se expandem ou enrijecem de acordo com a mistura feita, como também pude observar as diferentes temporalidades para os processos de pintura e finalização. Por isso, busquei trabalhar com grafite, nanquim ou tinta vermelha em conjunto com gesso e óleo. Partindo dessas escolhas, fui intensificando a experimentação das combinações e preparos para observar as manifestações que ocorriam nas superfícies escolhidas, estas, sempre de papel, mas variando as gramaturas e tipos de fibra.

Houve momentos em que o tempo de secagem de uma pintura para outra tornou-se muito diferente, variando entre dias e até mesmo meses por conta da quantidade de óleo e pigmento utilizado. A escolha do papel também interferia no processo, papéis de gramatura mais fina ou de texturas mais lisas exigiam um tempo diferente do que os de gramatura maior e de fibras de algodão. Isso me levou a observar a maneira como o ambiente interfere no

processo: qualquer poeira movimentada pelo sopro do vento era agarrada à superfície da tinta em processo de secagem e introduzida no meio do pigmento, de maneira que alterava a textura, mas nunca a cor, tornando-se parte do trabalho. Com isso, comecei a pensar sobre as possibilidades de trabalhar com textura e então aderi o gesso ao processo.



*Imagem 45 - Samantha J.
S/título, 2024
Tinta nanquim, grafite com
óleo de linhaça e gesso s/
papel.
25,9 x 36 cm.
Fonte: Acervo pessoal.*

*Imagem 46 - Samantha J.
S/título, 2025
Grafite e gesso s/ papel de
arroz.
17,5 x 61,5 cm.
Fonte: Acervo pessoal.*





*Imagem 47 - Samantha J.
S/título, 2024
Tinta nanquim, grafite com
óleo de linhaça, gesso e cola-
gem s/ papel.
32 x 50 cm.
Fonte: Acervo pessoal.*



*Imagem 48 - Samantha J.
S/título, 2024
Tinta nanquim, grafite com
óleo de linhaça, gesso e cola-
gem s/ papel.
32 x 50 cm.
Fonte: Acervo pessoal.*



*Imagem 49 - Samantha J.
S/título, 2025
Tinta nanquim, grafite, tinta
acrílica, gesso e colagem s/
papel.
11,5 x 34,5 cm
Fonte: Acervo pessoal.*

Essa dualidade entre visível e invisível foi algo que me intrigou, e assim surgiu o desdobramento de investigar o uso de camadas, tanto por meio de sobreposições de papéis como por misturas compostas por pigmentos, óleo e gesso. Pode ser que essa curiosidade em trabalhar com camadas se atele também ao que tento propor de forma subjetiva em meus trabalhos, onde noto a presença pela busca por produzir pluralidade de sentidos partindo sempre de uma unidade, tentando aproximar o que intuo como sendo singular e, a partir disso, analisar seus desdobramentos, como se aquilo que se encontra em processo pudesse carregar consigo muito mais do que observamos em um primeiro momento.



*Imagem 50 - Samantha J.
S/título, 2025
Grafite com óleo de linhaça,
pastel seco e gesso s/ papel.
69,5 x 64 cm.
Fonte: Acervo pessoal.*

Os tensionamentos que surgem durante a investigação também se manifestam no contraste provocado pelo uso de alguns materiais, como a série elaborada com papel de arroz, extremamente fino, e tinta gráfica, espessa e pegajosa. Mesmo com a densidade da tinta, percebi que as fibras delicadas do papel se mantiveram resilientes, não se desestruturaram e sequer rasgaram. Ao mesmo tempo, apesar de ter utilizado a tinta opaca, notei que, ao colocar a folha contra a luz, a transparência do papel seguia notável, indicando que suas principais características, a leveza e a translucidez haviam se adaptado e resistido às interferências. Nesse processo, o que me chamou a atenção foi a adaptação e a maneira como as características singulares de cada um permaneceram em conjunto.



*Imagem 51 - Samantha J.
S/título, 2025
Tinta gráfica s/ papel de arroz.
38,5 x 57,5 cm.
Fonte: Acervo pessoal.*

*Imagem 52 - Samantha J.
S/título, 2025
Tinta gráfica s/ papel de arroz.
38,5 x 57,5 cm.
Fonte: Acervo pessoal.*



Imagem 53 - Samantha J.
 S/título, 2025
 Grafite, óleo de linhaça, tinta
 acrílica e gesso s/ papel de
 arroz.
 18,5 x 60,9 cm
 Fonte: Acervo pessoal.



O uso do gesso misturado com o pó de grafite foi uma tentativa de compreender o que ocorreria na junção entre um e outro, como também foi motivado pela curiosidade de observar se haveria fixação no suporte utilizado, coisa que descobri que, apesar de o grafite ter aderido ao gesso, ele continuava se expandindo pelo espaço do papel quando manuseado, deixando marcas por todo lado, como se estivesse sempre em movimento.

Essa instabilidade causada pela dualidade entre a rigidez do gesso e a mobilidade do pó de grafite revelou-se uma espécie de abertura para outro desdobramento, motivado pela vontade de investigar o uso de sobreposição de papéis de baixa gramatura e com fibras mais abertas para transpassar tinta fina de uma superfície a outra, como um filtro de café que vai deixando a água passar por entre si. Dessa maneira, experimentei fazer pinturas utilizando um papel como base de suporte e o sobrepus a outros para pintar, deixando a primeira folha preenchida por completo, sem que fosse possível saber o que estava sendo executado pelo gesto da espátula nas folhas sobrepostas. Isso se revelou como uma aproximação ao desenho cego¹⁸ e abriu espaço novamente para a hipótese e o acaso trabalharem em conjunto.

Parece-me difícil definir com precisão do que trata minha produção poética. Não vejo sentido em restringi-la a uma pesquisa identitária, à memória, ao gesto, à cor e nem somente a respeito da pintura. Acho que é sobre isso tudo, mas nada isolado. O que surge como vínculo central é o experimental e uma disposição para os desvios, tornando a descoberta a principal técnica utilizada e evidenciando que o processo é valioso. Não é sobre rejeitar os conhecimentos estabelecidos, mas sim tentar

18. O desenho cego é uma técnica que tem como objetivo estimular um olhar mais atento e ativo, ao exigir que o foco permaneça exclusivamente sobre o objeto observado, enquanto sua forma é traçada no papel sem que o olhar se desvie para o desenho em si. Dessa maneira, o gesto torna-se mais livre, sem correções e cria uma aproximação com a experiência do que é visto e não com a reprodução fiel.

utilizá-los e subvertê-los a favor do não monotismo da reprodução de um saber.

Ao desvincular os materiais de suas funções pré-estabelecidas e propor novos usos por meio da experimentação e, quem sabe, da produção de uma alquimia, surge um movimento simultâneo em que tanto os materiais quanto nós saímos do estado de passividade. Assim, quem sabe, é possível um processo de aprendizagem construído pela relação entre a curiosidade, o acaso e a escuta dos próprios percursos e que, mais do que uma metodologia, torna-se uma forma de ser/estar no mundo.

*Imagem 54 - Samantha J.
S/título, 2025
Grafite com óleo de linhaça,
tinta acrílica e gesso s/ papel.
18 x 24 cm
Fonte: Acervo pessoal.*



*Imagem 55 - Samantha J.
S/título, 2024
Grafite s/ papel.
79,6 x 91,2 cm.
Fonte: Acervo pessoal.*



Talvez uma conclusão sem ser final.

No percurso deste trabalho, questionei-me muitas vezes sobre como concluir uma pesquisa que nasce da vivência, sendo esta, por natureza, um movimento contínuo. Talvez por isso, me soasse como uma contradição encerrar algo que ainda pulsa e segue se transformando. Acredito que a experiência não finaliza com o tempo, mas se desdobra, deixa vestígios e cultiva terrenos férteis para aqueles que cruzam seus solos, tornando-se, acima de tudo, partilha e renovação, propondo continuamente novos modos de existir.

Por isso, o que apresento aqui não é um ponto final, mas uma tentativa de contextualização sensível sobre como este trabalho contribuiu até agora para a maneira como sinto e habito o mundo, assim como os caminhos que ainda podem surgir por possíveis desdobramentos futuros.

Não fui uma criança, e muito menos uma adolescente, inserida nos hábitos de frequentar museus ou galerias de arte. Quando, já mais velha, tive a oportunidade e vontade de conhecer esses espaços, lembro de me sentir deslocada, quase uma intrusa em um mundo onde eu observava, intrigada, como alguns pertenciam a ele com grande naturalidade. E digo isso reconhecendo meu lugar de fala privilegiado: cresci com acesso à educação, frequentei bibliotecas públicas desde nova e não vivenciei a hostilidade direta que grande parte da população enfrenta cotidianamente. Ainda assim, a maneira como esses espaços se estruturam, às vezes parece potencializar os murmúrios sobre um universo que é exclusivo ao mesmo tempo que extraordinário, de difícil compreensão e que, ainda nos dias atuais, é capaz de inibir.

19. Segundo o artista Paulo Pasta: “Desse modo, a pintura sempre foi uma atividade muito rente à minha própria vida. Hoje percebo que ela parece querer contar, de maneira ao mesmo tempo muito próxima e muito abstrata e mediada a minha própria história.” (2011, p. 107).

Quando penso na experiência como parte fundamental do que funda a arte, me questiono até quando continuaremos a olhar para a cultura como algo que precisa ser excepcional e pertencente a altares, enquanto já sabemos, ou deveríamos saber, que se trata de algo que cresce no seio da vida cotidiana, nas narrativas compartilhadas e no ordinário que nos cerca. Digo isso porque a cultura precisa ser território de pertencimento, de múltiplas vozes, e estéticas, precisa ser capaz de romper com as hierarquias e linearidades que tentam definir os modos de ver.

Quando li “Educação pela pintura”, tese de doutorado do artista Paulo Pasta (2011), me deparei com trechos muito sensíveis em que ele descreve como a pintura se fez e ainda se faz presente na própria vida, sendo uma extensão de si¹⁹. Acredito que a arte possui esse potencial: ela se entrelaça com a experiência, amplia nossos modos de sentir, ao mesmo tempo em que ela se transforma por meio de nossos afetos e vivências. No entanto, em simultâneo, não pude deixar de lembrar do livro de Linda Nochlin (2016), “Por que não houve grandes mulheres artistas?”. Nele, a autora incita a reflexão, senão a revolta, ao questionar os modos como a cultura foi historicamente construída e expõe como as estruturas de poder e a exclusão social silenciaram e ainda silenciam tantas vozes. Se a arte pode ser um espaço de reconhecimento e expressão, é urgente que esse território seja mais ampliado, mais horizontalizado e ainda mais acessível para diversificar as narrativas.

Por isso, percebo que meu trabalho parece surgir e se constituir pelo meio e não por um início ao certo, pois foi ao me deparar com questões como as descritas acima, atreladas à

própria experiência na troca com o mundo ao redor, que as análises se construíram, da mesma maneira que as minhas práticas de pintura. Talvez, o gesto e a forma abstrata se manifestem como expansão do corpo e dos meus modos de existir, assim como Pasta compartilha com seu leitor. Mas vejo na abstração uma tentativa de não impor contornos e de não me restringir em figurações ou definições. Talvez isso também seja um jeito de buscar representatividade em algo que está em construção, nos caminhos que surgem na medida em que reconheço os terrenos abertos por um universo feminino que veio antes, por quem produziu desvios e ruídos no que era tido como norma e que possibilitou que fronteiras fossem desfeitas para virarem pontes para novos solos.

Ao escrever, tento dar forma às vozes que ecoam das conversas, das leituras e dos silêncios do cotidiano. A palavra, para mim, é sopro coletivo, feita de encontros, desencontros, afetos e mundos que me atravessam. Por isso, é também modo de existir. Mas tem vezes que parece urgente trazer forma ao que ainda não é nomeado e definido, e por isso, a pintura me surge como a ampliação do sentir, como possibilidade de tornar visível o que é misterioso e que, por vezes, escapa à linguagem igual a neblina, que se dissipa por entre os dedos.

Produzir este trabalho foi, sem dúvida, uma possibilidade de entrelaçar a palavra ao gesto em um movimento contínuo de expansão. Tal como um elástico que se estende, amplia e retorna, esse processo tencionou meus modos de pensar, dilatando sentidos e fazendo emergir novos jeitos de compreender o mundo.

Por tanto, ao futuro, acredito e desejo que sempre exista a ciclicidade do pensar, que, para mim, é indissociável do ato de gestar. Como descrito no início deste trabalho, a possibilidade de criação que se inicia de dentro para fora, que é carregada de experiências de vida, de trocas e de acasos, jamais vai deixar de nos surpreender. E por isso, ao invés de um ponto final, abro espaço para um novo processo de gestação, nutrido por tudo o que vivi nestes anos de estudo e pesquisa.

REFERÊNCIAS:

- ALVES, Cauê. Mira Schendel: *Aveso do avesso*. IAC-Instituto de Arte Contemporânea. São Paulo: Bei Comunicação, 2011.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sergio Milliet. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento: sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Tradução de Hugo Mader. São Paulo: Fósforo, 2022.
- BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai*. Tradução de Álvaro Machado, Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- BRAGA, Paula. *Arte contemporânea: modos de usar*. São Paulo: Elefante, 2021.
- CHIARELLI, Tadeu (et al.) *Paulo Pasta*. São Paulo: Cosac Naify: Pinacoteca, 2006.
- COELHO, Frederico; DIEGUES, Isabel. *Desdobramentos da pintura brasileira séc XXI*. Tradução de Steve Berg. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- DANTAS, Marcello (Cur.). *Inflamação: Anish Kapoor*. São Paulo: Afluente, 2023.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIAS SOUZA, Geraldo. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- DUARTE, Luisa. *Estados latentes da pintura*. In: COELHO, Frederico; DIEGUES, Isabel. *Desdobramentos da pintura brasileira séc XXI*. Tradução de Steve Berg. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012. p. 240-246.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 2012.
- FERREIRA, Glória. *Elida Tessler: gramática intuitiva*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013.
- GASPARI, Ilaria. *A vida secreta das emoções*. Tradução de Leticia Mei. Belo Horizonte: Âyiné, 2022.
- GOMPERTZ, Will. *Como os artistas veem o mundo*. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

- JAFFE, Noemi. *Sustos lentos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.
- HAN, Byung-Chul. *O desaparecimento dos rituais: uma topologia do presente*. Tradução de Gabriel Salvi Philipson. Rio de Janeiro: Vozes, 2021a.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade paliativa: a dor hoje*. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis: Editora Vozes, 2021b.
- LABRA, Daniela (Cur.). *Ana Mendieta: Silhueta em fogo*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023.
- LARROSA BONDÍA, Jorge. *A Operação Ensaio: sobre o ensair e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida*. Educação & Realidade, Porto Alegre, v.29, n.1, p.27-43, jan./jun. 2004. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/25417> Acesso em: 9 fev. 2025.
- LARROSA BONDÍA, Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, abr. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/abstract/?lang=pt#>. Acesso em: 23 dez. 2024.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MIYADA, Paulo. *Terreno baldio: Carmela Gross*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2024.
- NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016.
- NUNEZ, Sigrid. *O amigo*. Tradução de Carla Fortino. São Paulo: Editora Instante, 2019.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto, catálogo da exposição*. Rio de Janeiro: Ed. Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996.
- PASTA, Paulo. *Educação pela pintura*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- RIBEIRO, José Augusto (Cur.). *Fernanda Gomes*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.
- SANTANA, Elke Pereira Coelho. *Fernanda Gomes: o que ela sussurra*. Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, [S.l.], p. 176-187, dez. 2024. ISSN 2446-5356. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/17700/11840> Acesso em: 29 jan. 2025.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

