

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES – DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

**Sonho Lúcido Desperto:
Universos oníricos como espaço de criação**



ARTUR VELOSO SCHENATTO

Porto Alegre

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES – DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

ARTUR VELOSO SCHENATTO

**Sonho Lúcido Desperto:
Universos oníricos como espaço de criação**

Projeto de Graduação em Poéticas Visuais,
Bacharelado em Artes Visuais. Apresentado ao
Departamento de Artes Visuais do Instituto de
Artes da Universidade Federal do Rio Grande do
Sul - UFRGS.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Marilice Villeroy Corona

Banca examinadora:

Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves
Prof^a. Dr^a. Niura Aparecida Legramante Ribeiro

Porto Alegre

2023

Agradecimentos

Gostaria de agradecer à minha orientadora, Marilice Villeroy Corona, por despertar em mim a paixão pela pintura, por todo o conhecimento compartilhado ao longo de anos e pelo incansável e imprescindível incentivo a minha produção.

Aos professores Flávio Roberto Gonçalves e Niura Aparecida Legramante Ribeiro, que compõem a banca examinadora deste trabalho, por aceitarem este convite, por sua contribuição na minha trajetória acadêmica e pela leitura atenta do meu trabalho.

A todos os colegas de Studio P, pelas trocas de ideias e pela parceria em tantos projetos.

Agradeço a minha mãe, Mônica, por transmitir seu olhar sensível e por me ensinar a ser doce. Ao meu pai, Julio, agradeço por me passar seu apreço pelas aventuras e me ensinar a correr riscos. A ambos, agradeço pelo apoio incondicional, por me darem a força para que eu pudesse avançar por minha jornada. A vocês devo tudo que sou.

Agradeço aos meus irmãos, Othon e Lucas, por tanto terem me inspirado, pelas brincadeiras e pelas brigas, por serem parte de mim.

Agradeço a minha companheira Oendu, por todos esses anos de sonhos compartilhados, por ter escolhido caminhar ao meu lado, pelo amor que nos fortalece.

Resumo

O Trabalho de Conclusão de Curso intitulado "Sonho Lúcido Desperto: Universos Oníricos como espaço de criação" explora a relação entre a minha produção em pintura e o mundo dos sonhos, buscando evidenciar as possibilidades de criação de sentido que podem emergir desse diálogo. Procuo investigar os elementos que compõem a experiência onírica e como esses elementos estão relacionados com a criação artística. Para isto utilizei principalmente os escritos do neurocientista Sidarta Ribeiro. Também procuro situar conceitualmente minha produção em pintura a partir da assimilação dos conceitos de montagem e colagem, buscando na origem do uso destes conceitos na arte moderna um posicionamento teórico. Reúno ao longo desta pesquisa uma série de pinturas figurativas produzidas durante os anos de 2016 a 2023, descrevendo as origens dos processos nelas utilizados e detalhando sua fatura. O objetivo desta pesquisa é detalhar meu processo criativo e contribuir para uma discussão mais ampla sobre a importância dos sonhos como mecanismo constituinte da consciência humana e, por extensão, na produção artística.

Palavras-chave: Pintura. Sonho. Memória. Onírico. Montagem. Colagem.

Sumário

Introdução	6
1. Origem dos processos e o quadro disparador	7
1.1 Encontro com Morfeu	12
1.2 Sonhos sequentes	21
2. Processos compositivos: tudo parte da matéria	26
2.1 A tela antes da tela: composições digitais	27
2.2 É colagem ou é montagem?	31
2.2 Montagem da memória: sonho é criação	37
3. A pintura em crescimento	45
4. Considerações finais	61
Lista de figuras	63
Referências bibliográficas	66

Introdução

No Trabalho de Conclusão de Curso intitulado "Sonho Lúcido Desperto: Universos Oníricos como Espaço de Criação de Sentido", sugiro a investigação, a partir da minha produção em pintura, dos elementos que compõem a experiência onírica e como esses elementos podem ser utilizados na criação artística. Para isso, o trabalho se divide em três capítulos.

No primeiro capítulo, apresento alguns dos meus primeiros trabalhos autorais em pintura, nos quais ocorre a descoberta dos procedimentos de montagem como ferramenta compositiva e também o desenvolvimento da minha estética particular, com pinceladas expressivas e aparentes, e com o uso de cores vibrantes e fantasiosas. No mesmo capítulo abordo a minha primeira exposição individual, intitulada "Encontro com Morfeu", evidenciando a primeira associação da minha produção em pintura com o universo dos sonhos.

O segundo capítulo é dedicado à análise dos conceitos de montagem e colagem a partir do seu surgimento na arte moderna, a fim de assimilar tais conceitos e situar conceitualmente a minha produção. Exploro também os conceitos de sonho, memória e inconsciente, tendo como base principal os escritos do neurocientista Sidarta Ribeiro. Busco compreender os mecanismos biológicos por trás desses fenômenos, relacionando-os com minha obra e com meus processos criativos.

No terceiro capítulo, retomo com a análise dos meus trabalhos mais recentes, com destaque para a pintura "Espaço em Criação" e as animações realizadas utilizando técnicas de pintura, chamadas de "Fragmentos". Será feita uma análise mais aprofundada dessas obras, buscando detalhar meu processo criativo e apontar possíveis caminhos para os desdobramentos de minhas obras.

Busco através deste trabalho apresentar uma reflexão sobre a relação entre a arte e o mundo dos sonhos, evidenciando as possibilidades de criação de sentido que podem emergir desse diálogo. A proposta deste TCC é contribuir para uma discussão mais ampla sobre a importância dos sonhos na construção do imaginário humano e, por extensão, na produção artística.

1. Origem dos processos e o quadro disparador

Para analisar minha série de pinturas atuais para a escrita desta pesquisa, é necessário retornar alguns anos no passado, onde acredito estar a origem da tomada de consciência de alguns dos procedimentos em pintura que utilizo até hoje. No ano de 2016 comecei a criar meus primeiros trabalhos autorais com a técnica de pintura. Eram em sua grande maioria retratos de amigos da época, feitos a partir de fotografias de meu registro. Usei este tema, que já fazia parte do meu trabalho em desenho, para experimentar e aprender mais sobre a fatura da pintura. Há duas telas dessa época, ambas sem título, localizadas nas próximas páginas, que possuem características que seguiram sendo exploradas em meu trabalho desde então.

A primeira delas, uma pintura de uma palhaça em fundo preto, foi a primeira vez que experimentei utilizar mais de uma imagem de referência, compondo uma nova imagem dentro da tela. Neste caso usei uma segunda fotografia para pintar somente a roupa de palhaço no lugar das roupas que a modelo usava em sua fotografia. Por mais simples que tal ato tenha sido, foi com ele que percebi que eu poderia usar diversas imagens para criar minhas composições como eu quisesse, o que se tornou um procedimento presente em todos os meus trabalhos nos últimos anos.



Figura 1 - Artur Veloso, *Palhaça Laranja*, 2016. Acrílica sobre MDF, 100 x 50 cm

No mesmo período, pintei um retrato frontal de um amigo. Trago este quadro como um exemplo dos primeiros trabalhos em que comecei a pintar com muitas sobreposições de camadas, deixando minhas pinceladas aparentes e tentando construir movimento e expressão a partir delas. Nela também percebo uma paleta de cores mais vibrantes e diversificada, que segue presente até hoje.



Figura 2 - Artur Veloso, *Estudo de retrato (Tarso)*, 2016. Acrílica sobre papel, 42 x 29,7 cm

Há, porém, um trabalho que considero o real disparador da minha produção dos últimos anos. Dou tamanha importância a este quadro pois nele consigo perceber a união de muitos dos procedimentos presentes em minhas pinturas até hoje. O trabalho começou na disciplina ATELIER DE PINTURA II no final de 2016. Nesta disciplina, os alunos eram incentivados pela professora Marilice Corona a pintarem trabalhos autorais, tendo como foco a busca pelo desenvolvimento da poética de cada estudante. Como um desafio e também para ter maior liberdade gestual, resolvi iniciar uma pintura em grandes dimensões. Estiquei um tecido de 174 x 154 cm sem sequer saber o que eu gostaria de pintar. Na minha incapacidade de aguardar o desenvolvimento de uma ideia, resolvi iniciar a pintura sem saber para onde ela iria. Deixar o processo em si me guiar.

O primeiro passo foi a criação de um fundo, uma imprimatura¹ para neutralizar o branco da tela e trazer familiaridade à paleta de cores que viria a seguir. Resolvi utilizar a cor azul da Prússia, criando um fundo escuro por sobre onde construiria a luz da pintura. Ao terminar a imprimatura, me postei a encarar a tela em sua amplitude, me permitindo um fluir de pensamentos e sensações que poderiam dar vida a todo aquele espaço que se oferecia diante de mim.

Minha visão era preenchida em quase sua totalidade por uma imensidão azul escuro, na qual me percebi imerso. Tal imensidão me levou para longe dali, até a noite estrelada de Van Gogh, ao céu coberto pela via lactea nas viagens para o interior, às imagens de incontáveis galaxias, nuvens de gás, estrelas em formação ou em suas “mortes”, buracos negros, quasares e a toda a exuberância do universo. Também fui levado à imensidão arrebatadora dos oceanos, berço de origem da vida, à toda sua diversidade, sua beleza, e ao pensamento de que sua imensidão segue sendo um grande mistério, assim como o restante do universo. Se acreditamos ter desvendado uma parte enorme do que rege nosso universo através da ciência, é só olhar para o infinito numa noite estrelada, ou para os mares em sua complexidade colossal, para lembrarmos de nosso tamanho perante a todos os mistérios que nos cercam.

¹ A Imprimatura é um termo clássico utilizado para se referir a uma camada de cor transparente ou semitransparente que é utilizada como base tonal na pintura. Essa técnica é chamada assim porque a palavra "imprimatura" significa literalmente "aquilo que vem antes".

E o homem, sem sombra de dúvida, tem necessidade de paredes para sob elas se abrigar e vir a ser como a semente. Mas também tem necessidade da grande Via Láctea e da planície do mar, ainda que no momento nem as constelações nem o oceano lhe sirvam para nada. (Antoine de Saint-Exupéry, 1948, p.54).

Despertei deste fluxo de pensamentos equipado de tudo que precisava. Ainda não sabia exatamente qual imagem eu iria construir, mas eu já sabia a sensação que ela deveria passar. Iniciei um processo de coleta de imagens que me despertassem tais sensações; de admiração e curiosidade pela imensidão dos mistérios da natureza. Recolhi dezenas de imagens de referência, muitas das quais não foram utilizadas diretamente para a pintura, mas serviram para compor meu imaginário perante ela. Comecei a compor a tela com tais imagens, ainda sem nenhum planejamento prévio de quais elementos deveriam estar presentes, ou de como a composição deveria se apresentar.

O processo compositivo foi muito fluido. As próprias imagens pareciam me informar, uma a uma, em qual porção da tela elas gostariam de habitar. Assim, posicionando as figuras na tela de um modo que, na época, me remetia a uma colagem e através de incessantes e grossas camadas de tinta, compus em tela a pintura que viria a se chamar *Flutuações (Figura 3)*. Em sua conclusão, me sentia empolgado pelo processo criativo. Percebi a potência de tais procedimentos para a construção de novas imagens. Aquilo que naquele momento percebi como colagem, procedimento que até então eu mal havia me atentado e que me parecia ser apenas sobre recortar e colar imagens prontas, se apresentou com uma nova cara, agora como uma ferramenta para pensar a pintura, como meio de criar aquilo que eu quisesse. Num capítulo posterior vou me aprofundar sobre os conceitos de colagem e montagem, no qual passo a perceber meu processo como um tipo de montagem.

1.1 Encontro com Morfeu

No início do ano de 2017 recebi um convite, por indicação da professora Marilice Corona, para realizar uma exposição individual no Espaço das Artes da UFCSPA. Naquele momento meu portfólio era pequeno. Eu havia feito apenas três pinturas que sentia pertencerem a uma mesma linha de trabalhos, sendo eles O Condutor, Flutuações e Reminiscência e Gênese. O prazo até o período da exposição era pequeno e o espaço, por menor que fosse, estava longe de poder ser ocupado pelo pequeno volume de obras feitas até o momento. Este desafio me deixou empolgado, e num período de aproximadamente um mês terminei quatro telas em grandes dimensões, sendo elas Aquilo que verte e aquilo que transborda, A transição é inevitável, A Ascensão e Ontem eu sonhei com a lua, totalizando, junto às pinturas já existentes, sete quadros que compuseram a exposição.

Nestas telas, segui com meu processo de composições digitais feitas a partir de imagens de referência diversas, como fotografias pessoais e imagens coletadas na internet. Até o momento eu pouco havia refletido sobre a série de pinturas nas quais vinha trabalhando. Havia, claro, pensado em cada pintura individualmente, quais sensações eu queria passar, quais significados podem ser retirados delas, como eu gostaria de guiar o olhar do espectador, qual sentido era construído a partir dos nomes das obras, etc.. Mas pouco pensamento havia sido colocado sobre aquilo que costurava tais trabalhos numa mesma linha.

Pela necessidade de dar um nome à exposição, iniciei um processo de análise mais atenta das obras. Seu fio condutor mais óbvio era o procedimento de composição através do que, na época, eu considerava como colagem, reunindo diversos elementos previamente não relacionados e criando assim narrativas repletas de simbolismos e possibilidades de leituras. O mesmo tratamento pictórico também estava presente em todos os trabalhos, com cores vibrantes, saturadas, fantasiosas e com pinceladas gestuais e expressivas. Minha atenção se prendeu nestes aspectos. Principalmente na estética fantástica ou até mesmo surreal das pinturas e aos múltiplos significados possíveis das obras. Os quadros não tinham como objetivo serem compreendidos de uma única forma pelos

espectadores, sendo, pelo contrário, uma tentativa de construir conexões simbólicas com potenciais polissemias, que confundissem e instigassem o observador a chegar em sua própria leitura. Tal interesse em uma falta de objetividade, de lógica ou de racionalidade nas obras fez com que eu associasse estas estruturas narrativas com múltiplos sentidos como uma metáfora dos sonhos e também com a produção de alguns artistas surrealistas que exploraram em suas obras características similares às que percebi em meu trabalho.

Falando sobre os sonhos, aos olhos da ciência e definindo de maneira muito simplificada, os mesmos são uma espécie de simulacro da realidade feito a partir de fragmentos de memórias. Tais simulacros não precisam seguir as regras da realidade desperta, como a linearidade temporal e espacial ou mesmo coerência lógico/racional de suas narrativas. É um lugar onde universos se chocam, realidades se mesclam e coisas que nos causariam estranhamento quando acordados, nos parecem naturais e plausíveis no plano do onírico. (Ribeiro, 2019)

A partir de tais associações surge a ideia de nomear a exposição “Encontro com Morfeu”, reforçando a metáfora da pintura como um universo onírico análogo aos sonhos. Na mitologia grega, Morfeu é um deus dos sonhos. Algumas versões dizem que Morfeu era o filho de Hipnos, a personificação do sono, que por sua vez era filho de Nix, a personificação da noite. Seu nome, do grego Morpheus, se traduz como "moldador; a forma". Ele possui a habilidade de assumir qualquer forma humana e aparecer nos sonhos das pessoas. Morfeu possui muitos irmãos, os dois mais famosos sendo Fantasos e Fobetor. Fantasos é responsável pelos sonhos mais surreais e fantasiosos, e pode tomar a forma de paisagens ou objetos inanimados. Já Fobetor era o portador dos pesadelos, e podia se transformar em animais ou monstros. (Grimal, Pierre. 2000)

É importante deixar claro que tal associação com os sonhos se deu posteriormente à conclusão da maior parte dos trabalhos que compuseram a exposição. O objetivo inicial de tais pinturas não era de simular uma visualidade de sonhos ou servir de metáfora para os mesmos. Porém, após chegar nesta associação, este conceito tem sido assimilado e incorporado de maneira mais intencional em minha produção. Como veremos o *Encontro com Morfeu* despertou uma série de possibilidades de novas estruturas e reconfigurações pictóricas.



Figura 3 - Artur Veloso, *Flutuações*, 2016. Acrílica sobre tela, 163 x 143 cm.



Figura 4 - Artur Veloso, *Reminiscência e Gênese*, 2016. Acrílica sobre tela, 53 x 93 cm.



Figura 5 - Artur Veloso, *Ontem eu sonhei com a lua*, 2017. Acrílica sobre tela, 115 x 185 cm



Figura 6 - Artur Veloso, *O Condutor*, 2016. Acrílica sobre tela, 94 x 68 cm.



Figura 7 - Artur Veloso, *Aquilo que verte e aquilo que transborda*, 2017. Acrílica sobre tela, 159 x 140 cm.



Figura 8 - Artur Veloso, *Ascensão*, 2017. Óleo sobre tela, 161 x 133 cm.



Figura 9 - Artur Veloso, *A transição é inevitável*, 2017. Acrílica sobre tela, 184 x 145 cm.

1.2 Sonhos sequentes



Figura 10 - Artur Veloso, *Pontos de vista*, 2018. Acrílica sobre tela, 100 x 120 cm.



Figura 11 - Artur Veloso, *Primordial Embrionário*, 2019. Acrílica sobre tela, 170 x 155 cm.



Figura 12 - Artur Veloso, *Suspensão*, 2020. Tinta acrílica sobre tela, 115 x 220 cm.



Figura 13 - Artur Veloso, *Porcos do inferno na batalha do fim do mundo*, 2021. Acrílica sobre tela, 109 x 132 cm.

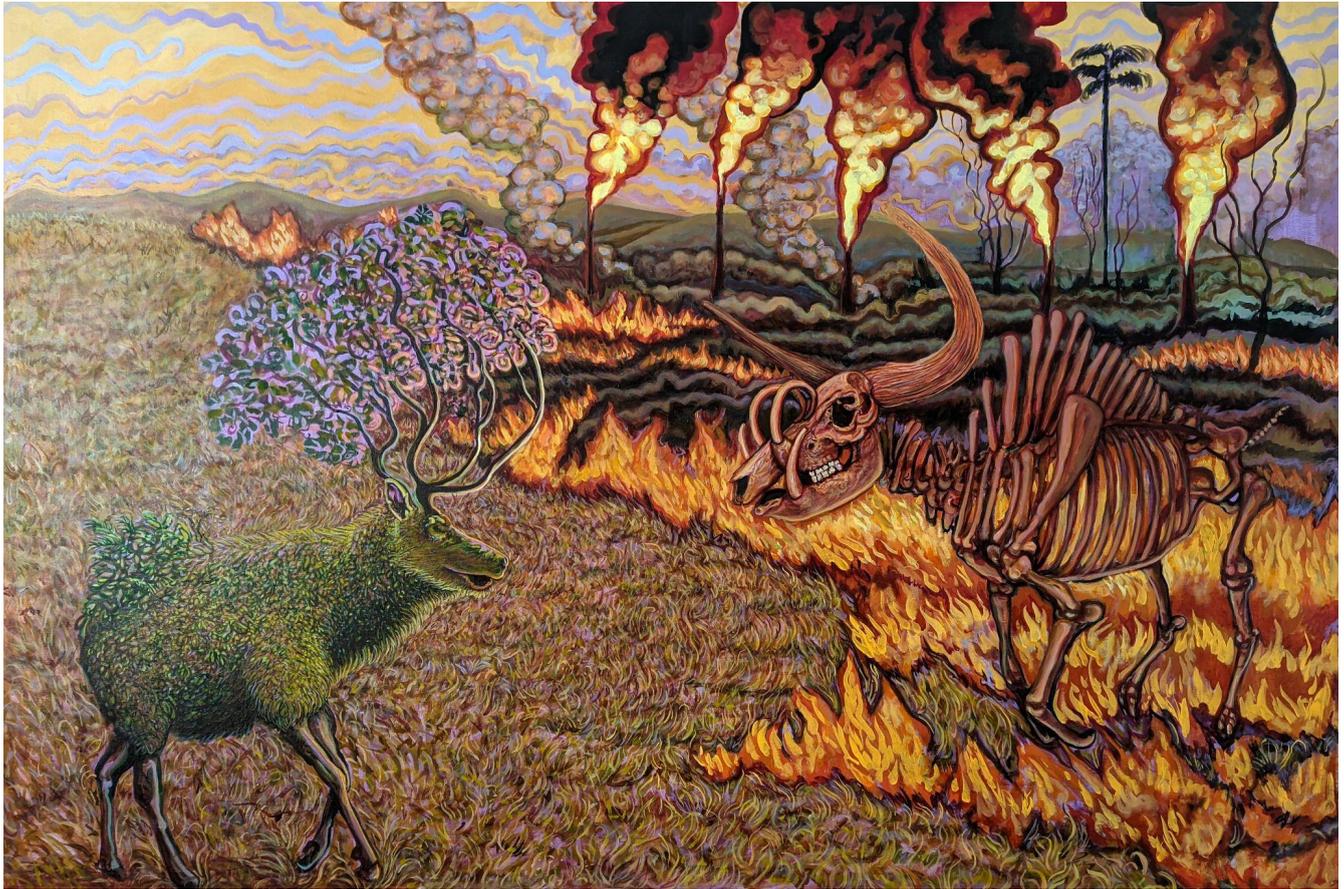


Figura 14 - Artur Veloso, *Sem Título (trabalho em processo)*, 2023. Acrílica sobre tela, 110 x 180 cm.

2. Processos compositivos: tudo parte da matéria

Um dos dilemas presentes no processo da minha produção em pintura foi pela escolha de materiais. Sempre tive um grande interesse na materialidade pictórica, fazendo uso de pinceladas aparentes, com abundância de tinta, explorando a expressão de seu volume e suas texturas. Para tais resultados, a tinta óleo é incrível. O volume da tinta aplicada por sobre a tela permanece o mesmo após sua secagem, possibilitando a construção de uma massa pictórica densa. Porém, como aqueles familiarizados com pintura em óleo já sabem, a tinta óleo tem um tempo de secagem extremamente lento, ainda mais quando utilizando óleos como diluentes, tornando o processo de construção de camadas um tanto lento. Parte essencial do meu processo de pintura é a aplicação de incessantes camadas sobrepostas, que constroem as cores em tela através de transparências e conferem densidade à imagem. Uma das maneiras que pintores a óleo aumentam sua produtividade mesmo com a secagem lenta da tinta a óleo é realizar várias pinturas ao mesmo tempo. Enquanto as camadas de um quadro recém trabalhado secam, o artista trabalha em outras telas, alternando entre os trabalhos à medida que o material lhe permite. Para poder realizar este processo é necessário um espaço de produção relativamente grande, ainda mais quando pintando telas em grandes dimensões. Como este não é o meu caso, fazer o uso de tinta a óleo se torna um processo muito demorado, já que costumo pintar telas em grandes dimensões.

Este é um dos motivos pelos quais tenho optado pelo uso de tinta acrílica. Sua secagem rápida permite que eu trabalhe em uma mesma tela de maneira incessante, construindo a quantidade de camadas que eu quiser, sem precisar aguardar dias para a secagem das camadas inferiores. Infelizmente sua matéria carrega, para mim, muito menos expressão. Mesmo fazendo uso de pinceladas grossas e carregadas, após sua secagem grande parte do volume aplicado sobre a tela se perde. A tinta tem uma tendência a se achatar sobre o tecido, não segurando a espessura das pinceladas. Suas cores também tem uma tendência a se alterar após a secagem, ficando um pouco mais escuras e perdendo vibração.

O que considero, porém, como a principal vantagem de usar tinta acrílica em meus trabalhos, é a agilidade com que ela me permite tomar novas decisões

compositivas. Sua secagem rápida permite que eu possa apagar ou acrescentar figuras numa pintura, sem precisar esperar longas horas, como poderia acontecer com tinta a óleo. Esta habilidade se demonstrou uma grande aliada em meu processo compositivo, me dando coragem e tranquilidade para experimentar em tela, sabendo que tudo poderia ser modificado com prontidão se eu assim o quisesse.

2.1 A tela antes da tela: composições digitais

A partir da pintura *Flutuações* me senti empolgado com as possibilidades do uso do que considerava como colagem no processo de composição. Antes dela, eu já havia pintado dois quadros nas quais utilizei, de maneira mais simples, um processo análogo ao da colagem para criar uma composição diretamente na tela. Em *Flutuações*, realizei este procedimento de maneira mais complexa, compondo a partir de uma grande quantidade de imagens de referência. Porém, nas três, a composição se deu diretamente na tela, sem nenhum esboço ou planejamento prévio para guiar a composição.

Compor imagens dessa maneira tem seus prós e contras. Neste modo, a pintura fica muito solta e expressiva. Há uma grande presença de elementos surpresa, pois não há uma tentativa de domínio prévio da composição, possibilitando a experimentação e a descoberta e trazendo uma sensação de liberdade pela falta de compromisso com um projeto já estabelecido. Há assim um diálogo constante entre a tela e o pintor, uma conversa que se desenrola para aos poucos surgir a composição. Porém é muito fácil de se chegar a erros ou resultados pouco satisfatórios. O processo é lento e pode se estender por muito tempo, pois muitas vezes é preciso correr riscos e experimentar composições que por vezes não funcionam. Em muitos momentos acabo sentindo a necessidade de se cobrir figuras nas quais foram gastas horas de trabalho, as apagando ou modificando, já que muitas vezes o tamanho ou posição delas não funcionam dentro da composição em processo.

Esta falta de controle e consequentes riscos me trouxe o interesse em experimentar a criação de minhas composições de maneira prévia ao início da pintura em si. O grosso do processo se daria da mesma forma. A imersão em um

fluxo de pensamentos (ou brainstorm) ou até mesmo apenas algum sentimento ou sensação, na busca de um fio condutor que posteriormente seria explorado em uma composição através de imagens garimpadas com este propósito. Mas, ao invés de organizar tais imagens diretamente sobre a tela já através da pintura, resolvi fazer a construção de tais cenas através de colagens digitais utilizando o software de edição de imagens chamado Photoshop. Assim, eu poderia experimentar incontáveis variantes da composição, experimentando diferentes dimensões, modificando as escalas das figuras, suas posições, cores ou qualquer outro elemento compositivo até chegar a um resultado que me deixasse satisfeito, sem para isso precisar gastar materiais de pintura em um processo massante de tentativa e erro, nem precisar me contentar com uma figura mal posicionada ou fora da escala desejada na pintura.

O primeiro trabalho realizado a partir deste processo é a pintura *Reminiscência e Gênese* (Figura 4). Vale ressaltar que, apesar da maior parte da composição ser estabelecida previamente através de tais colagens digitais, todas as telas nas quais fiz uso destas composições passaram por modificações ao longo de sua fatura, tendo elementos adicionados, removidos e/ou modificados. A composição digital serve apenas como uma base, um pilar de sustentação para começar o processo da pintura, que não fica refém de nada do que foi planejado antes do pincel tocar a tela. A partir da incorporação deste processo compositivo no meu trabalho, senti uma segurança enorme para experimentar composições cada vez mais complexas, repletas de elementos espalhados pelo espaço da pintura.

O processo de transferência da composição digital para a tela varia bastante. Experimentei diversas possibilidades para isto. Em alguns quadros fiz uso de um projetor de imagem ou de uma grade de transferência para lançar as figuras de maneira rápida e precisa. Em outros, iniciei a tela através do desenho, ou muitas vezes direto com tinta, alcançando figuras mais soltas e expressivas, sem tanta preocupação com uma objetividade fotográfica. De todas as maneiras experimentadas, surpreendentemente a que menos me agradou foi o uso de projetor. Por mais rápido e preciso que seja seu uso, percebi uma carência de fluidez, uma precisão demasiada nas figuras que vem em detrimento da expressividade pictórica que busco construir em minhas imagens. Ainda faço uso de projetor ou grades em situações específicas, nas quais quero construir uma figura com muita precisão em suas formas, mas tenho priorizado na maioria dos

casos iniciar cada tela já com tinta e pincel, apenas observando a composição planejada.

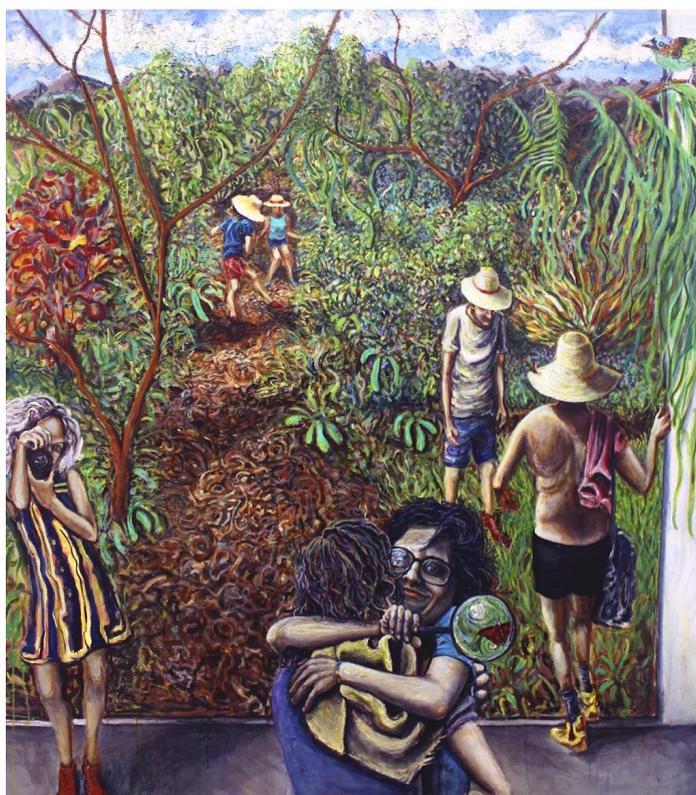


Figura 15 - Artur Veloso, Documentos de trabalho (montagem digital e sua respectiva pintura), 2017.



Figura 16 - Artur Veloso, Documentos de trabalho (montagem digital e sua respectiva pintura), 2016.

2.2 É colagem ou é montagem?

Escrever sobre os procedimentos que uso para composição de minhas pinturas me levou a questionar se o termo colagem, o qual eu vinha usando até então, seria o mais adequado para descrever tais processos. A dúvida se deu inicialmente por uma incerteza do que exatamente define uma colagem e o que a diferencia da montagem. Ambos os conceitos me pareciam sobrepostos, difíceis de delimitar e muitas vezes usados por diferentes autores para definir uma mesma obra. Para buscar minhas próprias conclusões resolvi primeiro olhar para as origens da colagem pelas mãos dos cubistas no início da arte moderna, mais especificamente por Braque e Picasso.

O momento de seu surgimento era marcado pelo acelerado desenvolvimento das indústrias, e mais especificamente da indústria gráfica, que transformou a relação das pessoas com as imagens. As ruas e as casas pela Europa foram tomadas por jornais, revistas, papéis de parede, outdoors, cartazes entre outros variados tipos de imagens impressas, numa abundância até então jamais vista.

Foi neste contexto que a colagem foi utilizada pela primeira vez por Braque em sua obra *Prato de frutas com copo* (Figura 17) , ao colar pedaços de um papel de parede imitando madeira sobre um desenho seu, sendo prontamente seguido por Picasso, o primeiro a utilizar a técnica da colagem em uma pintura na obra *Natureza-morta com cadeira de palha* (Figura 18). Ambos já vinham numa pesquisa de ruptura com a pintura ilusionista do passado. Mas foi ao colar objetos diretamente sobre a tela que o espaço naturalista foi rompido de vez, evidenciando a superfície plana das pinturas e fazendo com que as colagens avançassem para o espaço do espectador. (V.R. IWASSO, 2010)



Figura 17 - Georges Braque, *Plato de frutas com copo*, 1912. Técnica mista, 62,9 × 45,7 cm.

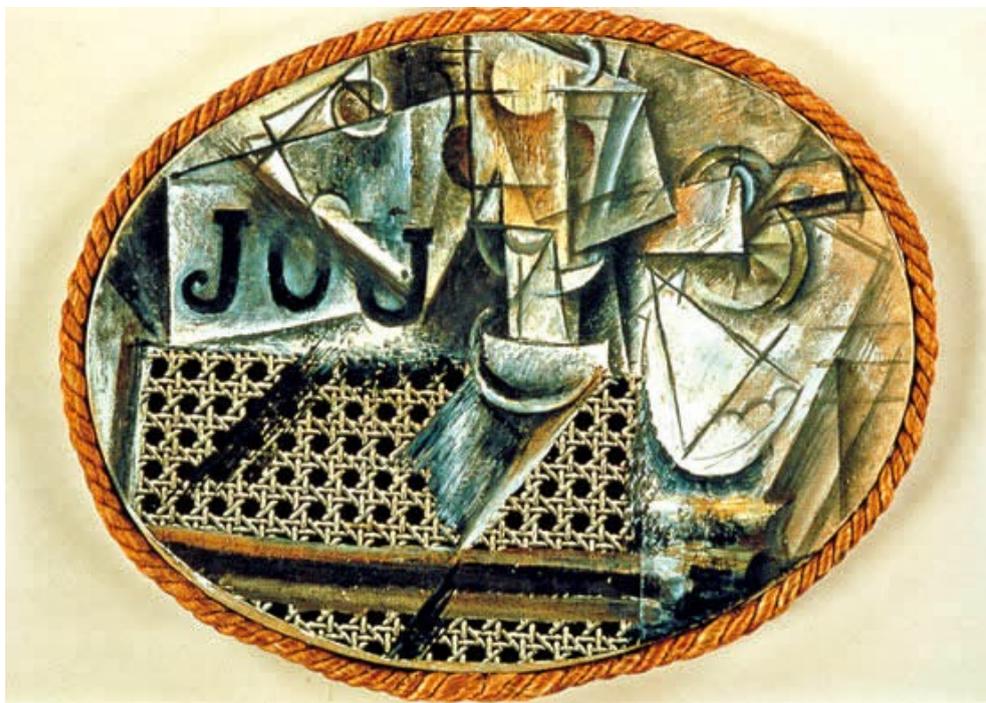


Figura 18 - Pablo Picasso, *Natureza-morta com cadeira de palha*, 1912. Técnica mista, 29 × 37 cm.

A influência do cubismo nas artes de vanguarda foi determinante para a disseminação do termo colagem para os mais diversos tipos de produções

análogas aos processos de colagem empregados até então. Porém, foi com os surrealistas, e mais especificamente com o conceito empregado por Max Ernst, que a colagem passou de procedimento literal para um procedimento figurativo. O artista afirmava que não é a cola que faz a colagem.

"Colagem", como definida por Ernst, é a exploração do "encontro fortuito sob um plano inadequado de duas realidades mutuamente distantes". Super-realidade (em uma citação a Breton por Ernst) é "uma função da nossa vontade de colocar tudo completamente fora do lugar". Ernst explica em detalhes como, ao justapor entidades ordinárias mas - revertendo a conformidade temática do cubismo- não relacionadas, em uma situação em que nenhuma delas pertence, ocorrerá a transformação poética. Este, reduzido aos seus termos mais simples, é o princípio por sob as colagens surrealistas, objetos de assemblagem, e os desenhos colaborativos conhecidos como cadáveres esquisitos (exquisite corpses)". (William C. Seitz, 1961, p.40)

O uso de um conceito de colagem como o empregado pelos surrealistas, não mais apenas como procedimento literal do ato de colar um objeto sob outro mas agora também como procedimento conceitual, ajudou a estabelecer a hegemonia do termo colagem para qualquer produção artística que se utiliza do ato de fragmentar, deslocar e recombinar elementos, sejam eles visuais, sonoros ou textuais. Tais procedimentos são a base da minha maneira de construir imagens e são utilizados em praticamente todos os campos da criação nas mais diversas produções, sendo potencialmente um dos métodos criativos mais utilizados desde o começo do século 20 até os dias de hoje. A partir disto eu poderia facilmente reafirmar minha produção como colagem, baseando-me nos conceitos estabelecidos pelos surrealistas, com os quais compartilho muitas afinidades.

Contudo, é necessário estabelecer, como postulado pelo pesquisador e professor da Universidade Livre de Berlin (Freie Universität Berlin) Tomasz Stompor em sua crítica ao livro *Collage in Twentieth-Century Art, Literature, and Culture* de Rona Cran, que tal definição generalista da colagem prevaleceu na arte moderna e contemporânea a partir da predominância de um discurso formado principalmente no contexto francês e anglo-americano, que relegou à montagem um papel quase que exclusivo ao cinema. Isto se dá, em parte, por uma visão heróica dos movimentos de vanguarda, como se a única fonte possível de inspiração para o surgimento das diversas técnicas artísticas que envolvem

fragmentação, deslocamento e recombinação fosse o cubismo e posteriormente o surrealismo, desconsiderando todo o contexto histórico de revoluções tecnológicas e sociais que influenciou e possibilitou tais desdobramentos nos campos da arte, cinema, música e literatura. Em contrapartida, há uma compreensão da montagem como termo generalista em discursos críticos alemães. Stompor afirma que “os exercícios de Picasso e Braque com os papiers collés foram comparados na Alemanha com as auto estilizações de George Grosz e John Heartfield como montadores artísticos dentro de apenas alguns anos de distância”. (Stompor, 2014). O autor ainda afirma que:

O uso de diferentes terminologias reflete não apenas os discursos nacionais, mas também enfatiza as diferentes agendas artísticas. Os dadaístas, por exemplo, geralmente preferiam o termo montagem para sublinhar a fonte mecânica e tecnológica de suas formas de arte compostas. (Stompor, 2014, p.1).

O autor destaca que cada movimento deu ênfase a aspectos diferentes dos processos de montagem, de acordo com aquilo que fizesse sentido para a teorização de suas práticas. Portanto, ignorar estas ênfases pela aceitação de um conceito de colagem como o empregado pelos surrealistas implica em ignorar as operações materiais envolvidas nas práticas artísticas e nas agendas políticas que as cercam. Stompor afirma que ao fazermos um uso figurativo do termo colagem como o proposto pelos surrealistas, envolvendo uma concepção abrangente que inclui uma grande variedade de artes, ignoramos não apenas as especificidades de cada produção mas também as condições tecnológicas e socioeconômicas que as possibilitaram. A base tecnológica disparadora de tantas rupturas nos processos criativos a partir do século 20 foi a montagem industrial, característica central da segunda revolução industrial, com sua padronização e serialização que forneceu matéria prima e os meios técnicos nos quais as vanguardas prosperaram. (Stompor, 2014)

Percebo agora que faz mais sentido o uso do termo montagem como conceito generalista de fragmentação, deslocamento e recombinação, não apenas por não implicar em nenhuma materialidade específica como o termo colagem o faz, mas principalmente por remeter a origem histórica das revoluções tecnológicas que influenciaram e possibilitaram tais desdobramentos, diferente da colagem, que atribui à todas estas produções uma origem advinda da colagem

modernista. Com tais conclusões, entendo a colagem como um tipo de montagem, podendo assumir muitas formas, mas ineficaz em englobar tudo aquilo que acostumaram lhe atribuir.

Com tais conceitos estabelecidos, passei a compreender minhas pinturas como montagens e não mais como colagens. Dito isto, acho interessante discorrer sobre um aspecto que concretiza tal diferença, que é a materialidade da colagem. Em uma colagem tradicional existem rastros do procedimento que são inerentes a sua materialidade. Ao, por exemplo, recortar uma imagem de um jornal e colar por sobre outra superfície, tal recorte possuirá uma espessura que se sobrepõe ao plano no qual foi colocado. Além disso, tal recorte muito provavelmente manterá resíduos de sua origem, podendo restar bordas ao redor da imagem, ou mesmo partes que lhe faltem e entreguem que tal imagem é um fragmento deslocado de outro local. O processo da colagem física implica, necessariamente, na existência de tais resíduos. Apesar de em meu processo de composição digital as diversas imagens utilizadas possuírem resíduos de sua fragmentação, assim como ocorreria em uma colagem, tais resíduos não possuem importância e não são transmitidos para a tela ao pintar. A composição é unificada numa mesma realidade visual através da pintura, não deixando em evidência as origens distintas das imagens que a formam, por mais que tal entendimento do deslocamento das imagens possa ser atingido através da percepção do contraste semântico entre elas.

É interessante trazer aqui o exemplo do pintor Neo Rauch (Lúpsia - Alemanha, 1960). Apesar de não trabalhar com a colagem como procedimento literal, o artista alemão cria em muitas de suas obras o que poderia ser chamado de uma representação da colagem. Isto se dá porque o pintor busca simular os resquícios de uma colagem dentro de algumas de suas pinturas. Trago como exemplo a pintura chamada "Unschuld" (2001). Nela podemos observar contornos brancos ao redor de todas as figuras presentes na imagem, além de um aspecto gráfico que é constante em toda a obra do artista. Tais contornos brancos buscam simular os resíduos de uma colagem, como se as figuras tivessem sido recortadas de revistas e coladas sobre a tela de pintura. Tal mecanismo de representação de uma colagem não é utilizado em todas as pinturas do artista, mas pode ser encontrado em muitos quadros de diferentes períodos de sua trajetória. A intenção do artista em tais pinturas parece ser evidenciar o deslocamento das imagens fragmentadas em seu processo compositivo, no qual

muito provavelmente o artista se baseia em colagens através do recorte de materiais gráficos.



Figura 19 - Neo Rauch, *Unschuld*, 2001. Óleo sobre Linho, 298 x 200 cm.

2.2 Montagem da memória: sonho é criação

Nunca durmo: vivo e sonho, ou antes, sonho em vida e a dormir, que também é vida. Não há interrupção em minha consciência: sinto o que me cerca se não durmo ainda, ou se não durmo bem; entro logo a sonhar desde que deveras durmo. Assim, o que sou é um perpétuo desenrolamento de imagens, conexas e desconexas, fingindo sempre de exteriores, umas postas entre os homens e a luz, se estou desperto, outras postas entre os fantasmas e a sem-luz que se vê, se estou dormindo. Verdadeiramente, não sei como distinguir uma coisa da outra, nem ousa afirmar se não durmo quando estou desperto, se não estou a despertar quando durmo (...) (PESSOA, 1982, p.416).

Fazer uma analogia da minha produção em pintura com os sonhos e com um conceito de construção simbólica onírica me pareceu óbvio de início. Afinal, eram vários os paralelos entre minhas pinturas e aquelas produções na história da arte que se diziam inspiradas ou fundamentadas pelo inconsciente e pelos sonhos. Porém, ao tentar me aprofundar no que justificava tal associação, para além da relação visual com outras obras de arte, percebi a necessidade de primeiro compreender sobre o que exatamente eu estava falando ao evocar tais conceitos. Afinal, o que são os sonhos? O que define o onírico? Qual a distinção do consciente e inconsciente, e quais suas funções? Qual o mecanismo e utilidade por trás da capacidade de sonhar?

Existem diversos casos ao longo da história de pessoas que tentaram investigar as questões referentes aos sonhos. Afinal, os sonhos tinham um enorme grau de importância nas mais diversas culturas humanas, sendo responsáveis por muitos dos rumos na história, e , como se veio a descobrir posteriormente, nos rumos evolutivos não apenas da espécie humana mas de todos os mamíferos. O entendimento de suas origens, funções, significados e a influência social são das mais diversas, possuindo compreensões muito distintas em cada cultura. Seria impraticável querer estudar todas elas, e fugiria do meu propósito. Mais do que entender o sonho como fenômeno cultural, queria entendê-lo de maneira mais intrínseca, como mecanismo constituinte da mente humana. E foi com Freud, no final do século 19, que realmente começamos a compreender de maneira mais profunda tais mecanismos e a importância dos sonhos. Sua pesquisa foi revolucionária, ainda mais considerando que foi feita num período em que o pensamento dito racional era extremamente valorizado e

predominante e no qual os sonhos não possuíam nenhuma relevância (GARCIA-ROZA, 2007).

Os estudos de Freud fundaram um novo campo do conhecimento, o da psicanálise, que constituiu a base do nosso entendimento sobre a mente humana, posteriormente aprofundado principalmente pela expansão da psicologia e da neurociência. Entre os diversos conceitos elaborados por Freud, talvez o mais importante e revolucionário seja o conceito de inconsciente. Ao dividir a subjetividade humana entre consciente e inconsciente, Freud foi de encontro com a concepção da época que entendia o ser humano como um indivíduo regido pela consciência e pela razão, demonstrando que tal racionalidade era apenas uma camada da nossa mente e que não detinha o controle integral sobre os comportamentos humanos. (GARCIA-ROZA, 2007).

A criação da teoria freudiana foi essencial para o surgimento de movimentos artísticos como o dos surrealistas, pautados na negação do racionalismo ocidental e da sociedade por ele gerada. O surrealismo buscava na fuga do pensamento lógico-racional uma alternativa para criação de novos mundos, inspirando-se em outras culturas, do então chamado “novo mundo”, mas também se voltando para dentro da mente, para o inconsciente e para os sonhos, que até então não possuíam nenhum valor e atenção nas sociedades ocidentais da época.

As teorias freudianas foram por muito tempo questionadas pela comunidade científica pela impossibilidade, à época, de se formular estudos que as pudessem comprovar de maneira objetiva, devido em grande parte às limitações tecnológicas do período. Vimos, porém, com o passar das décadas, o desenvolvimento de campos de estudo que passaram a testar e comprovar muito do que foi teorizado a partir de Freud. Foi principalmente através da neurociência que passamos a compreender os mecanismos biológicos por trás do inconsciente, dos sonhos e da memória.

A minha principal referência para entender tais mecanismos foi o neurocientista Sidarta Ribeiro através de seu livro *O oráculo da noite: A história e a ciência do sonho* (2019), no qual o autor escreve um grande tratado sobre os sonhos, costurando diferentes perspectivas como a da biologia, história, antropologia, estudos de mitologia, religião e arte. De acordo com o autor os sonhos, a memória e o inconsciente estão intrinsecamente relacionados. O primeiro mecanismo que precisa ser explicado é o das memórias. Cada memória

registrada por um indivíduo corresponde a um caminho específico de conexões entre neurônios no seu cérebro. Quando este caminho de conexões neuronais é ativado, através de um estímulo elétrico, temos a evocação da memória a ele relacionada. As memórias não são de forma alguma registros fidedignos e imutáveis dos acontecimentos experienciados, sendo representações mentais em constante transformação. Sidarta faz uma analogia comparando uma memória com o curso de um rio. O caminho que compõe o rio seria equivalente ao caminho neuronal, e a água que por ele passa seria a corrente elétrica que ativa este conjunto de neurônios. Por mais que possamos dizer que o rio permanece o mesmo, seu leito e principalmente suas margens sofrem constantes transformações com a passagem da água, e a própria água em si nunca é a mesma. (Ribeiro, 2019)

Uma das principais descobertas da neurociência foi a das diferentes fases do sono, as principais delas sendo o sono de ondas lentas e sono de movimento rápido dos olhos, ou sono REM (*rapid eye movement*). Sidarta explica que:

Durante o sono de ondas lentas, que domina a primeira metade da noite, pouca atividade elétrica é gerada no interior do próprio cérebro, que por isso reverbera memórias sem vividez. Trata-se de um estado em que pensamentos normais coexistem com a ausência de imagens sensoriais. Em contraste com esse sono desprovido de luz e formas, o sono REM é marcado por grande ativação cerebral, que reverbera memórias com muita intensidade. Essa reverberação é o próprio material de que são feitos os sonhos (RIBEIRO, 2019, p. 33-34).

A relação do sono REM com as memórias vai muito além da sua reverberação durante o sono, sendo responsável pela formação das mesmas, estimulando sua consolidação ou esquecimento. As memórias recentes passam por uma triagem neurobiológica, na qual as mais importantes (aquelas que são acessadas com mais frequência e têm maior carga emocional relacionada) são preservadas e incorporadas na organização geral do cérebro, enquanto as demais são descartadas. Retomando a analogia do curso de um rio, a fixação de uma memória importante durante o sono REM seria equivalente a uma enxurrada que aprofunda os caminhos do leito de um rio, facilitando a passagem da água (Ribeiro, 2019). Sobre este processo, Sidarta escreve:

Quando a luz dá lugar a escuridão, a atividade elétrica gerada espontaneamente no interior do cérebro, amorfa e desprovida de conteúdo em sua origem, atinge por fim o limiar de ativação de alguma trajetória em particular, e assim aparece a primeira imagem onírica da noite. Começa o sonho. As memórias formadas durante o dia competem agora com todas as memórias anteriores. É muito comum que, já no início do sono, a lembrança do dia anterior desapareça no turbilhão de outras memórias reativadas. Entretanto, aquilo que foi marcante retornará, inexoravelmente. Os caminhos mais profundamente entalhados durante a vigília têm maior chance de serem reativados do que os rasamente esculpidos. E é assim, pela reverberação elétrica das lembranças mais relevantes, que é tecido o banco de memórias chamado inconsciente (RIBEIRO, 2019, p.254).

Durante esse processo, as redes neurais associadas a diferentes memórias podem ser ativadas de maneira simultânea, o que leva à experiência onírica. Essa é uma das razões pelas quais os sonhos são muitas vezes tão incongruentes, já que memórias muitas vezes desconexas são ativadas ao mesmo tempo. As memórias que estão sendo ativadas estão muitas vezes retiradas de seus contextos originais, fragmentadas e misturadas, gerando realidades oníricas de extrema complexidade. E é nesta multiplicidade de representações mentais formadas não só pelas memórias registradas por um indivíduo, mas também por todas as suas possíveis recombinações, que constitui o mecanismo batizado de inconsciente por Freud. (Ribeiro, 2019, pg.30).

A existência do sono REM e dos sonhos, que pode ser observado entre todos os mamíferos, teria como função ser um simulador de estratégias de sobrevivência, funcionando como uma espécie de oráculo probabilístico. Haveria uma vantagem evolutiva na capacidade de, mesmo enquanto dormimos, simularmos novos cenários a partir das nossas experiências pregressas, nos possibilitando ensaiar situações, como fugir de um predador ou lutar contra um membro da própria espécie, sem precisar necessariamente ter vivido este cenário na vigília com seus riscos associados (Ribeiro, 2019). Para a maior parte dos animais os problemas da vida giram basicamente em torno de não morrer, matar algo para comer e se reproduzir. Neste contexto brutal, os sonhos de outros animais provavelmente giram com recorrência em torno destes temas, sendo geradores de vida que escapa da morte. Porém no caso de nós, seres humanos, os sonhos foram tomando formatos muito mais complexos à medida que nossas sociedades e culturas foram se complexificando.

Se a onça do Pantanal sonha mil modos diferentes de abater a capivara, ainda assim são todos sonhos de caça, muito semelhantes entre si. Conosco não. As múltiplas necessidades da espécie humana criaram condições para que os sonhos se tornassem coleções desordenadas de imagens, colchas de retalhos de querereres. O sonho típico de nosso tempo é um liquidificador de sentidos, um caleidoscópio de vontades, fragmentado pela multiplicidade de desejos de nossa era.” (RIBEIRO, 2019, p. 293).

Porém o que considero mais fascinante destes estudos, e que acaba sendo mais relevante para minha pesquisa, é que, como explicado por Ribeiro, embora os sonhos aconteçam durante o sono REM, durante a vigília segue ocorrendo no cérebro uma constante reverberação neural, a mesma que ocorre durante os sonhos. Essa reverberação durante a vigília é de menor intensidade, sendo proporcional a quantidade de estímulos sensoriais externos, que acabam por mascarar esta atividade presente de fundo. Em outras palavras, por mais que a gente não perceba, há sempre sonhos de fundo, mesmo quando estamos acordados. Um exemplo interessante disso são as "alucinações" experienciadas por pessoas quando submetidas aos tanques de privação sensorial. Sem estímulos sensoriais externos para abafar a reverberação neural do cérebro, os sonhos tomam conta, sem a pessoa precisar estar dormindo para isso. Outra descoberta interessante referente a tal mecanismo é em relação a esquizofrenia. Aparentemente a origem da doença está na incapacidade do cérebro de quem tem a doença de diferenciar a reverberação neural dos estímulos sensoriais externos, fazendo com que os sonhos da pessoa invadam e se misturem com a realidade por eles experienciada. (Ribeiro, 2019)

É esta reverberação neural, que ocorre o tempo todo de nossas vidas, seja na vigília ou no sono, que é responsável pelos pensamentos e ideias que surgem espontaneamente enquanto estamos acordados. A imaginação, a capacidade de criação, o surgimento de novas ideias, os devaneios, os insights, o sonhar acordado, são todas capacidades oriundas de um mesmo mecanismo. No fundo, tudo é sonho. O inconsciente está sempre em atividade, mesmo sua atividade sendo mascarada durante a vigília pelos estímulos sensoriais. Sidarta descreve como Freud já havia entendido de certa forma este fenômeno “Parafraseando Freud, os sonhos são como as estrelas: estão sempre lá, mas só podemos vê-los durante a noite” (Ribeiro, 2019).

Porém nem sempre só os vemos à noite. Estamos na verdade em constante contato com estes sonhos presentes de fundo na vigília, em alguns

momentos com maior ou menor, ou até quase inexistente intensidade. Sua atividade, porém, nunca é completamente mascarada. E há aqueles indivíduos que parecem ter maior facilidade de os perceber e de lá tirar inspiração. Um provável exemplo são os devaneios criativos que o filósofo Franz Xavier Niemtschek, o primeiro biógrafo de Wolfgang Mozart, atribui ao compositor:

Mozart escrevia tudo com facilidade e rapidez, o que talvez à primeira vista pudesse parecer descuido ou pressa. Ele nem chegava ao piano quando escrevia. Sua imaginação apresentava a obra completa quando vinha a ele, clara e vividamente. [...] No tranquilo silêncio da noite, quando nenhum obstáculo atrapalhava sua alma, o poder de sua imaginação tornava-se incandescente... (NIEMTSCHKEK, 1798, tradução por Sidarta Ribeiro)

Um dos meus interesses em trazer para este texto o mecanismo da reverberação neural, que constitui nossa capacidade de sonhar, de imaginar e de criar, foi por ter entendido neles um processo análogo ao que constitui o conceito de montagem. Ao reverberar os caminhos neurais armazenados no cérebro, seja durante o sono ou a vigília, gerando um “embaralhamento” das memórias em potenciais infinitas combinações, percebemos um processo generativo que pode ser comparado a fragmentação, deslocamento e recombinação, que definem a montagem. Para além de ser apenas um conceito fruto dos processos produtivos oriundos da revolução industrial e dos processos artísticos e criativos subsequentes, a montagem pode ser associada a processos constituintes da consciência humana em si. Fazemos o que pode ser chamado de montagem com memórias, através dos sonhos e do inconsciente, desde nossas origens como espécie. O pesquisador A.I. Pokulevska, que estuda o conceito da montagem a partir do cinema, considera que “Montagem é um aspecto psicofisiológico da consciência humana.” (Pokulevska, 2016: 45–52. Tradução livre.)

Além de fazer esta associação dos mecanismos do sonho com a montagem, também sou adepto da percepção de Sidarta de que a retomada da valorização dos sonhos, com seu imenso potencial de gerar novas ideias e transformar a realidade, é fundamental tanto para o crescimento do indivíduo em si, através da possibilidade de olhar para dentro do próprio inconsciente, quanto para a sociedade como um todo, na busca de soluções para os inúmeros

problemas que nos afligem na contemporaneidade, rompendo com uma homogeneidade na maneira de se pensar e agir.

(...) para o ser humano vivendo em sociedade e provido de condições materiais para existir, em vez de três grandes problemas existem milhares de pequenos aborrecimentos, limitações e desejos frustrados. Nessas circunstâncias, o sonho se torna uma tessitura muito mais ambígua e complexa, como vários quebra-cabeças sendo montados ao mesmo tempo, uns sobre os outros, um palimpsesto de narrativas. Isso apenas aumenta a necessidade de separar e interpretar os diferentes fios narrativos entremeados na experiência onírica. É portanto crucial reconhecer o potencial benigno da tomada de consciência possibilitada no sonho, que se apresenta como uma oportunidade ímpar de prospecção do próprio inconsciente.” (RIBEIRO, 2019, p. 409).

Podemos ter nos sonhos um dos mais importantes aliados nas transformações individuais e interpessoais. Para isso podemos escolher nos atentar aos sonhos, dar seu devido valor, ao invés de relegar a ele um lugar de mero acontecimento desimportante em nossas vidas, os quais na maioria das vezes esquecemos assim que acordamos. Valorizar os sonhos e até mesmo conseguir lembrar dos mesmos é um hábito que pode ser fortalecido intencionalmente. Devemos lembrar que sem sonho, não há memória, sem memória não há cultura, não há conhecimento, não há adaptação, não há criação. Ao ignorá-los, estamos ignorando uma das mais importantes ferramentas evolutivas de navegação e modificação da realidade. “Sonhar sem intencionalidade é necessidade e circunstância humana, mas sonhar com intencionalidade é uma opção radical de vida.” (RIBEIRO, 2019, p. 415)

Voltar nossas atenções para os sonhos porém não deve ser feito através de uma tentativa de leitura universal dos mesmos, como em muitos casos ocorre. Os significados dos símbolos presentes nos sonhos variam enormemente entre cada indivíduo e entre as mais diversas culturas. Como afirma Sidarta:

Os símbolos oníricos não devem ser interpretados como isso ou aquilo, e sim com isso e aquilo, dada a mais franca multiplicidade de sentidos possível, derivados das tantas associações fonéticas e semânticas, inclusive polissemias intra e interlinguísticas. Codificadas nesse amplo espaço linguístico, as relações compartilhadas de ideias e afetos permitem a construção de uma experiência autobiográfica que combina a educação formal e informal na gênese de pessoas únicas. Perspectivas originais, sujeitos de fato, verdadeiros pontos de vista. O espaço mental não é infinito, apenas vastíssimo. (RIBEIRO, 2019, p. 355)

Exatamente por este motivo não tenho a intenção de explicar minhas pinturas e atribuir uma leitura única às tramas simbólicas nelas presentes, limitando o espectador a esta interpretação. Meu interesse está justamente na multiplicidade de significados que podem ser retirados por cada indivíduo ao interpretar cada trabalho a partir da sua própria subjetividade. Ao invés de um afunilamento de ideias para que minhas pinturas sejam percebidas exatamente com o significado que possuem para mim (o que seria impossível de se alcançar em sua totalidade, mesmo que esta fosse minha intenção), busco uma multiplicidade de leituras, que só é possível com mínima indução possível, tendo como únicos elementos para guiar o espectador o título das obras e as imagens nelas presentes. É como se, de certa forma, um observador externo participasse de um sonho meu. Carregado de uma subjetividade distinta da minha, cada espectador encontrará nos símbolos presentes no sonho significados e associações próprias. Este encontro de inconscientes pode gerar uma multiplicidade de sensações, de ideias e de significados muito maior do que se este encontro fosse conduzido com um “dicionário” explicando os elementos presentes.

Gostaria de dizer que não encontro em meu processo artístico algo intrínseco que o associe ao conceito do sonhar. Não é minha intenção realizar o registro de um sonho específico, nem mesmo tentar imitar o que seria a visualidade de um sonho. O motivo pelo qual faço tal associação é por perceber em meu processo criativo a mesma origem processual: fragmentação, deslocamento e recombinação. Registro, reverberação, geração.

O título deste TCC, *Sonho Lúcido Desperto*, evidencia esta relação. Percebo no processo criativo de cada pintura minha uma imersão nos sonhos que estão presentes mesmo acordado, buscando inspiração no surgimento de ideias e associações com pouca condução lógico-racional. Este processo imersivo nos sonhos influencia de maneira quase que intuitiva as decisões compositivas e da fatura da pintura. É interessante ressaltar isto, pois não são apenas as figuras presentes em cada composição que são escolhidas sendo guiadas por este processo. Os aspectos pictóricos de cada obra também são conduzidos da mesma forma.

Por fim, acredito que tudo que surgiu da capacidade humana de imaginar e criar está relacionado a nossa capacidade de sonhar. Considero meu trabalho

sobretudo uma ode à esta capacidade de sonhar, de reimaginar o mundo e o ressignificar a partir disto.

3. A pintura em crescimento

Dentro da série de pinturas desenvolvidas a partir de 2016, que exploram a construção de narrativas polissêmicas através de processos compositivos utilizando montagem, que para mim remetem a construção de um sonho, há um trabalho que se diferencia em sua proposta. Trata-se de uma pintura iniciada no começo de 2017 e que está em processo até hoje. O trabalho começou como qualquer outro, com apenas uma tela, em formato vertical (156 x 87 cm). Elaborei sua composição inicial digitalmente e comecei a pintura assim como todas as outras. Fiz uma imprimatura na tela e transferei a composição para ela de maneira bem solta, diretamente com tinta e pincel. Passei vários dias pintando incessantemente. Mas, ao contrário de outras telas que pareciam gradualmente chegar em um ponto de equilíbrio, esta pintura seguia me incomodando, como se ainda lhe faltasse algo. Parecia que mesmo que eu investisse meses na sua fatura, nunca chegaria num resultado satisfatório. A partir desse sentimento conclui que se a composição me parecia incompleta, é porque assim estava e deveria ser modificada.

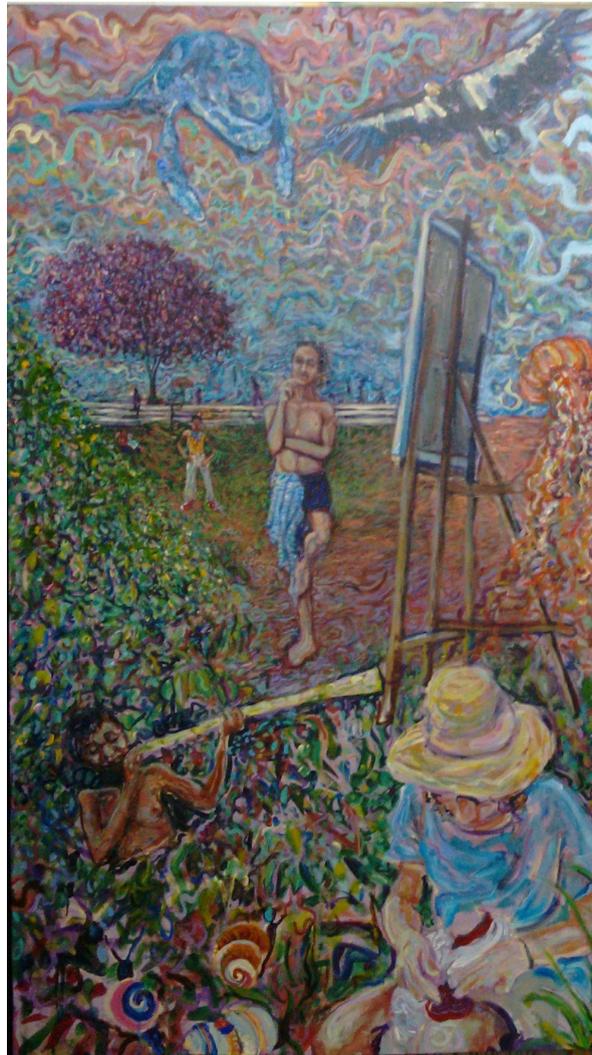


Figura 20 - Artur Veloso, Documento de trabalho (imagem de processo da obra em sua etapa inicial), 2017.

Para isso adquirir, inicialmente, duas telas com as mesmas dimensões da primeira para expandir horizontalmente a imagem. Resolvi então fotografar a primeira tela, ainda em processo, e voltar a compor digitalmente a partir da fotografia tirada, utilizando o Photoshop. Foi a primeira vez em meu processo que uma pintura já em andamento voltou para mídia digital, tendo lá continuado seu processo de criação. Passei um tempo experimentando as possibilidades de como transformar a composição. Por fim, adicionei novas imagens e transformei a cena em uma transição de uma pintura que transborda para dentro do meu próprio atelier. O espaço de representação se mescla e se confunde com o espaço de criação, fazendo com que a imagem habite num espaço entre estes dois mundos.

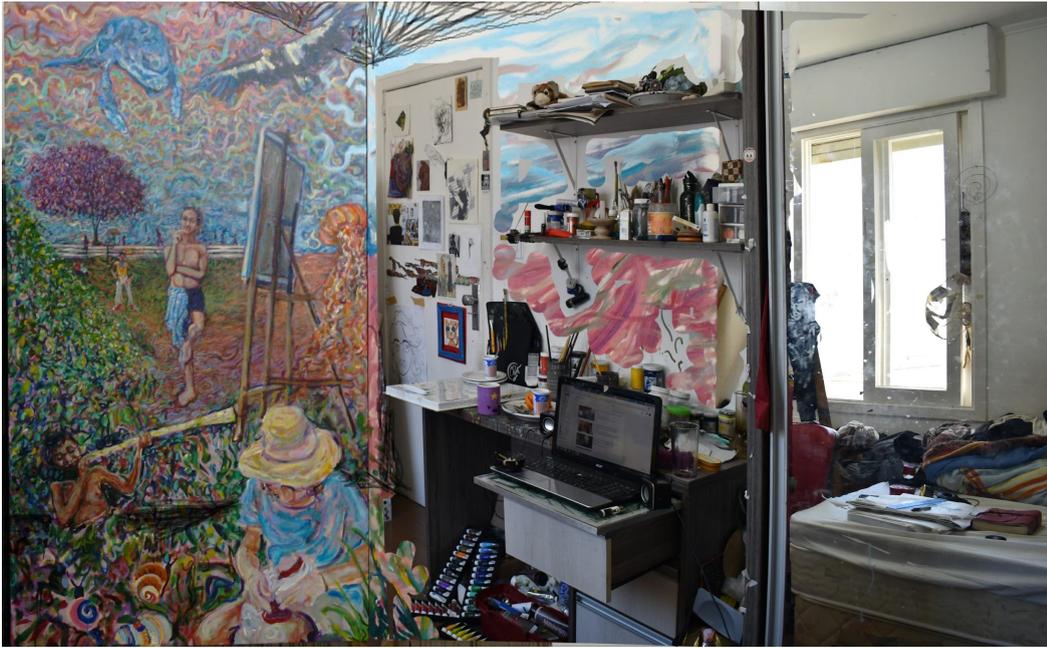


Figura 21 - Artur Veloso, Documento de trabalho (primeira composição digital criada para expandir a obra, utilizando como base a tela inicial), 2017.

Mais do que ficar satisfeito com o resultado da pintura naquele momento, tal procedimento me deixou empolgado com o processo em si. Fiquei instigado com a possibilidade de expandir tal imagem sempre que eu quisesse. Haveria um limite para isto? Chegaria um ponto em que o acúmulo de novas partes e novos significados tornaria a obra sobrecarregada e desinteressante? Ou eu poderia seguir expandindo-a “eternamente”, colidindo dentro dela as novas ideias, sentimentos e memórias que a passagem dos anos me traria?



Figura 22 - Artur Veloso, Documento de trabalho (obra em sua terceira etapa de composição digital, usando como base as três telas já pintadas), 2017.

Desde então sigo repetindo este processo de expansão. Não trabalho nela continuamente. Por vezes passo meses produzindo outros trabalhos para então retornar a ela com um novo olhar. A cada tela que eu adiciono, fotografo aquilo que já está pintado e retorno para seguir compondo as novas partes através da colagem digital no Photoshop, ou por vezes modificando partes que já foram pintadas. Este retorno ao digital, porém, nem sempre é uma regra. Muitas vezes acabo tomando decisões e realizando intervenções na obra sem a necessidade de planejar digitalmente. Cada pedaço possui seu próprio ritmo e processo. Atualmente o trabalho é composto por oito telas, todas com as mesmas dimensões, justapostas lado a lado. O tamanho total, até o momento, é de 156 x 688 cm (Figura 28).

Para fazer a transferência daquilo que componho digitalmente para a tela de pintura, utilizo algumas técnicas distintas, dependendo do resultado que gostaria de atingir. Em muitas partes fiz a transferência diretamente em pintura, sem utilizar esboços a lápis, projetores ou grades, desta forma conseguindo figuras mais fluidas e menos focadas em uma fidelidade fotográfica. Em outras partes preferi fazer o uso de grades de transferência ou até mesmo de projeções, para diminuir as distorções nas formas de algumas figuras.

Com o passar do tempo, a cena tem se tornado cada vez mais complexa e ampla. O trabalho cresce e se transforma a cada tela adicionada, a cada figura modificada, a cada decisão referente a composição. Analisando o processo de criação surgiu a ideia do nome “Espaço em Criação”, remetendo a este espaço da cena sempre em processo de transformação e expansão, e aos diversos espaços de criação implicados na obra, como o ateliê, a própria tela de pintura e o espaço de encontro entre espectador, obra e artista.

A composição se torna, com o passar dos anos, cada vez mais repleta de possibilidades de leituras. A tela funciona de certo modo como um “*sketchbook*”, já que nela estão registradas idéias de períodos distintos da minha vida, porém sem a delimitação de espaço que as páginas de um caderno nos impõem. Pelo contrário, coloco todas estas imagens e ideias para habitar um mesmo espaço compartilhado, gerando uma transformação naquilo que transmitem por agora estarem umas em relação às outras. Volto a ressaltar a similaridade de tal processo criativo com o que ocorre em um sonho, no qual diferentes registros do inconsciente são evocados ao mesmo tempo, criando narrativas oníricas extremamente complexas a partir dos seus elementos constituintes deslocados. Também é possível fazer uma relação com o processo criativo empregado pelos surrealistas, porém destacando que, diferentemente da escrita automática dos autores surrealistas, eu não busco um fluxo de ideias exclusivamente aleatório. Há sim muitos felizes acidentes que surgem a partir da aleatoriedade na construção das imagens, mas há também muito planejamento e intenções conscientes trabalhando junto.

Outro aspecto a ser analisado nesta pintura é a exploração de múltiplos espaços e a incorporação de metáforas provenientes da linguagem da pintura, da fotografia e da representação em geral. Podemos observar diversos elementos que constroem essa multi espacialidade, como o quadro dentro do quadro dentro do quadro (Figura 33), o espelho, a janela dentro do espelho, os desenhos espalhados pela porta, o celular cuja tela mostra uma fotografia na qual há outro espelho, outra janela e outro celular, mostrando outra fotografia com estrutura semelhante (Figura 34), entre outros elementos espalhados pela pintura. Tais estruturas criam, em alguns casos, uma espécie de *mise en abyme*, um termo francês que pode ser traduzido como "narrativa em abismo" e se refere a narrativas que contêm outras narrativas dentro de si.

A variedade de planos de imagem desafia as convenções tradicionais de composição e perspectiva, estimulando uma reflexão mais profunda sobre o espaço e as camadas de representação ali presentes. Porém, apesar de haverem espaços muito distintos dentro do quadro, os limites entre eles não são rígidos. As figuras fluem por entre os espaços. Uma água viva, acompanhada de outros seres, flutua para fora da tela, adentrando o ateliê. Mais à esquerda, uma figura de costas faz o movimento contrário, prestes a adentrar a pintura que se estende a sua frente. Não há necessidade de congruência entre os espaços representados. Através da discrepância e da coexistência de diferentes tipos de imagem, a pintura instiga uma experiência mais envolvente e provocativa, estimulando os espectadores a se engajarem mais ativamente com o trabalho e a perceberem nos múltiplos espaços representados na obra um território onde diferentes dimensões convergem, contribuindo para a atmosfera onírica do quadro.



Figura 23 - Artur Veloso, Documento de trabalho (composição digital a partir da primeira tela, desta vez iniciando sua expansão para o lado esquerdo), 2017.



Figura 24 - Artur Veloso, Documento de trabalho (as cinco primeiras partes pintadas exibidas lado a lado), 2018.



Figura 25 - Artur Veloso, Documento de trabalho (montagem digital em cima da primeira tela, para modificar uma das figuras), 2019.

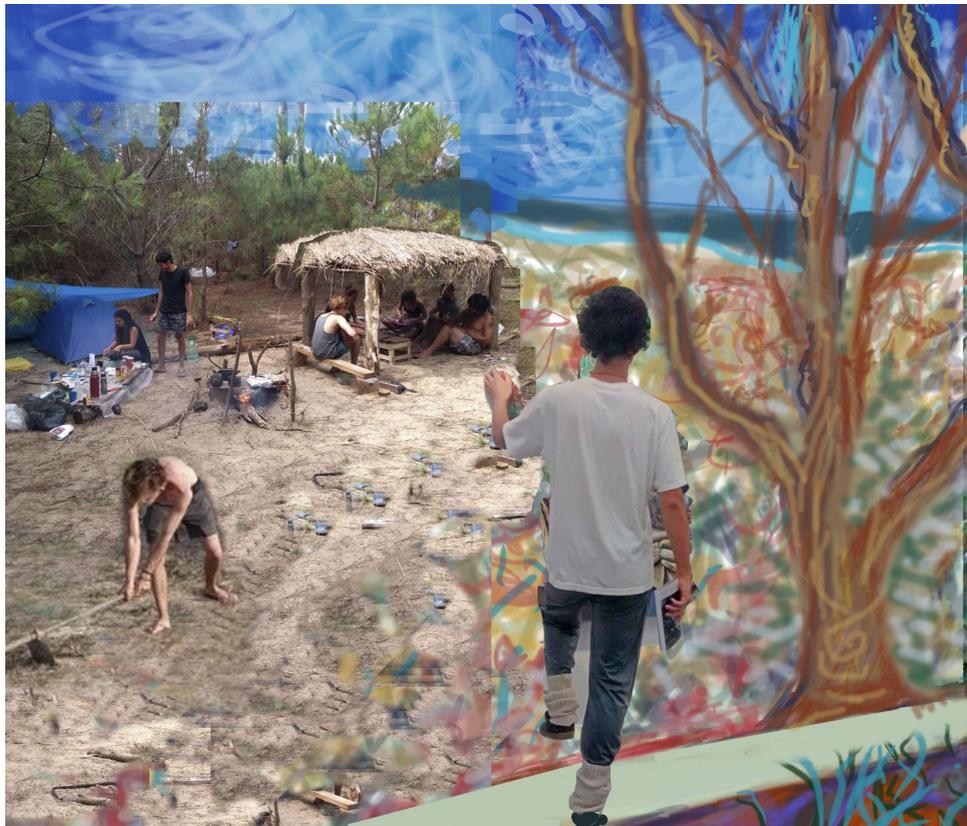


Figura 26 - Artur Veloso, Documento de trabalho, 2019.



Figura 27 - Artur Veloso, Documento de trabalho, 2020.



Figura 28 - Artur Veloso, Espaço em criação, 2020. Acrílica sobre tela, 156 x 688 cm.



Figura 29 - Artur Veloso, *Espaço em criação (detalhe da obra)*, 2020. Acrílica sobre tela, 156 x 688 cm.



Figura 30 - Artur Veloso, *Espaço em criação* (detalhe da obra), 2020. Acrílica sobre tela, 156 x 688 cm.



Figura 31 - Artur Veloso, *Espaço em criação* (detalhe da obra), 2020. Acrílica sobre tela, 156 x 688 cm.



Figura 32 - Artur Veloso, *Espaço em criação* (detalhe da obra), 2020. Acrílica sobre tela, 156 x 688 cm.



Figura 33 - Artur Veloso, *Espaço em criação* (detalhe da obra), 2020. Acrílica sobre tela, 156 x 688 cm.

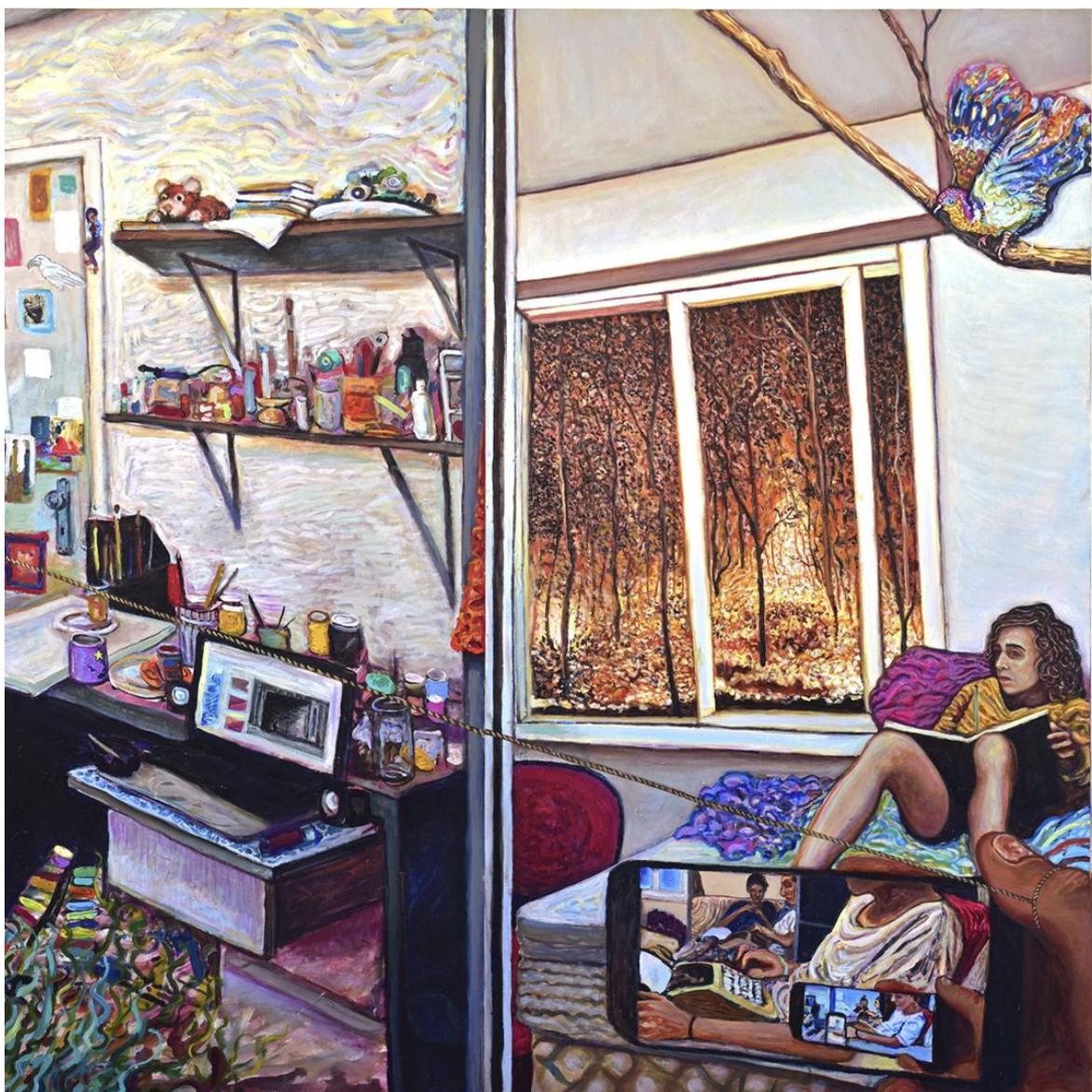


Figura 34 - Artur Veloso, *Espaço em criação* (detalhe da obra), 2020. Acrílico sobre tela, 156 x 688 cm.



Figura 35 - Artur Veloso, *Espaço em criação* (detalhe da obra), 2020. Acrílica sobre tela, 156 x 688 cm.

4. Considerações finais

Ao longo desta pesquisa no campo da pintura figurativa pude destrinchar diversos aspectos da minha produção. A análise dos meus primeiros trabalhos autorais em pintura me possibilitou uma tomada de consciência sobre procedimentos que seguem presentes em meu trabalho até os dias atuais. Busquei demonstrar, a partir de duas telas, as minhas primeiras aplicações da técnica de montagem como procedimento compositivo em pintura e também um dos primeiros exemplos do tratamento pictórico que aplico em meus quadros até hoje, com pinceladas aparentes, incessantes sobreposições de camadas e uso de cores vibrantes. Entender o ponto de origem destes procedimentos foi um passo importante para posterior investigação aprofundada dos aspectos que conectam estes trabalhos numa mesma série e para os desdobramentos da minha produção com mais consciência e domínio dos aspectos técnicos.

Posteriormente realizei uma breve investigação teórica dos conceitos de montagem e colagem, analisando a origem das aplicações desses termos dentro da arte moderna. Senti a necessidade de fazer esta pesquisa por perceber que muitas vezes ambos conceitos se sobrepunham, sendo aplicados para descrever processos criativos muito semelhantes de acordo com diferentes autores ou artistas. Percebi em ambos os conceitos os mesmos aspectos fundamentais, e por fim tomei como posicionamento o uso do termo montagem, em detrimento da colagem, como conceito generalista de fragmentação, deslocamento e recombinação em suas mais diversas aplicações.

Trago na minha primeira exposição individual chamada Encontro com Morfeu o primeiro momento de associação da minha produção como uma metáfora para os sonhos. A partir desta primeira associação, feita sem muito aprofundamento teórico e baseada muito mais numa afinidade visual dos meus trabalhos com a pintura surrealista, busquei estudar e compreender como funcionam os sonhos. Encontrei na neurociência, principalmente através dos estudos de Sidarta Ribeiro, as explicações biológicas para os mecanismos por trás dos sonhos, do inconsciente e da memória, que demonstram de maneira empírica muito do que já havia sido teorizado dentro da psicanálise. A partir disso,

percebi nos sonhos um mecanismo constituinte da capacidade criativa humana a partir do mecanismo de recombinação das memórias. Percebo neste mecanismo biológico um processo de criação análogo ao empregado através da montagem, fortalecendo o uso deste procedimento compositivo em minhas pinturas como uma metáfora para os sonhos.

Para além disso busco, tanto através das minhas pinturas, quanto através desta pesquisa, explorar e estabelecer o valor de voltarmos nossas atenções a potencialidade generativa dos sonhos ao criar novas realidades a partir do deslocamento e recombinação dos incontáveis registros presentes em nosso inconsciente. Os sonhos, em suas multipotentes formas de existência, são fonte de criação de conhecimento com imensurável importância histórica. Podemos ter na valorização e exploração dos sonhos uma valiosa ferramenta para geração de transformações individuais e sociais.

Lista de figuras

- Figura 1** - Artur Veloso, *Palhaça Laranja*, 2016. Acrílica sobre MDF, 100 x 50 cm.....**pág. 8**
- Figura 2** - Artur Veloso, *Estudo de retrato (Tarso)*, 2016. Acrílica sobre papel, 42 x 29,7 cm.....**pág. 9**
- Figura 3** - Artur Veloso, *Flutuações*, 2016. Acrílica sobre tela, 163 x 143 cm.....**pág. 14**
- Figura 4** - Artur Veloso, *Reminiscência e Gênese*, 2016. Acrílica sobre tela, 53 x 93 cm.....**pág. 15**
- Figura 5** - Artur Veloso, *Ontem eu sonhei com a lua*, 2017. Acrílica sobre tela, 115 x 185 cm.....**pág. 16**
- Figura 6** - Artur Veloso, *O Condutor*, 2016. Acrílica sobre tela, 94 x 68 cm.....**pág. 17**
- Figura 7** - Artur Veloso, *Aquilo que verte e aquilo que transborda*, 2017. Acrílica sobre tela, 159 x 140 cm.....**pág. 18**
- Figura 8** - Artur Veloso, *Ascensão*, 2017. Óleo sobre tela, 161 x 133 cm....**pág. 19**
- Figura 9** - Artur Veloso, *A transição é inevitável*, 2017. Acrílica sobre tela, 184 x 145 cm.....**pág. 20**
- Figura 10** - Artur Veloso, *Pontos de vista*, 2018. Acrílica sobre tela, 100 x 120 cm.....**pág. 21**
- Figura 11** - Artur Veloso, *Primordial Embrionário*, 2019. Acrílica sobre tela, 170 x 155 cm.....**pág. 22**
- Figura 12** - Artur Veloso, *Suspensão*, 2020. Tinta acrílica sobre tela, 115 x 220 cm.....**pág. 23**
- Figura 13** - Artur Veloso, *Porcos do inferno na batalha do fim do mundo*, 2021. Acrílica sobre tela, 109 x 132 cm.....**pág. 24**
- Figura 14** - Artur Veloso, *Sem Título (trabalho em processo)*, 2023. Acrílica sobre tela, 110 x 180 cm.....**pág. 25**
- Figura 15** - Artur Veloso, Documentos de trabalho (montagem digital e sua respectiva pintura), 2017.....**pág. 29**

Figura 16 - Artur Veloso, Documentos de trabalho (montagem digital e sua respectiva pintura), 2016.....	pág. 30
Figura 17 - Georges Braque, <i>Prato de frutas com copo</i> , 1912. Técnica mista, 62,9 × 45,7 cm.....	pág.32
Figura 18 - Pablo Picasso, <i>Natureza-morta com cadeira de palha</i> , 1912. Técnica mista, 29 × 37 cm.....	pág.32
Figura 19 - Neo Rauch, <i>Unschuld</i> , 2001. Óleo sobre Linho, 298 x 200 cm...	pág.36
Figura 20 - Artur Veloso, Documento de trabalho (imagem de processo da obra em sua etapa inicial), 2017.....	pág. 46
Figura 21 - Artur Veloso, Documento de trabalho (primeira composição digital criada para expandir a obra, utilizando como base a tela inicial), 2017.....	pág. 47
Figura 22 - Artur Veloso, Documento de trabalho (obra em sua terceira etapa de composição digital, usando como base as três telas já pintadas), 2017.....	pág. 48
Figura 23 - Artur Veloso, Documento de trabalho (composição digital a partir da primeira tela, desta vez iniciando sua expansão para o lado esquerdo), 2017.....	pág. 51
Figura 24 - Artur Veloso, Documento de trabalho (as cinco primeiras partes pintadas exibidas lado a lado), 2018.....	pág. 51
Figura 25 - Artur Veloso, Documento de trabalho (montagem digital em cima da primeira tela, para modificar uma das figuras), 2019.....	pág. 52
Figura 26 - Artur Veloso, Documento de trabalho, 2019.....	pág. 52
Figura 27 - Artur Veloso, Documento de trabalho, 2020.....	pág. 53
Figura 28 - Artur Veloso, <i>Espaço em criação</i> , 2020. Acrílica sobre tela, 156 x 688 cm.....	pág. 53
Figura 29 - Artur Veloso, <i>Espaço em criação (detalhe da obra)</i> , 2020. Acrílica sobre tela, 156 x 688 cm.....	pág. 54
Figura 30 - Artur Veloso, <i>Espaço em criação (detalhe da obra)</i> , 2020. Acrílica sobre tela, 156 x 688 cm.....	pág. 55
Figura 31 - Artur Veloso, <i>Espaço em criação (detalhe da obra)</i> , 2020. Acrílica sobre tela, 156 x 688 cm.....	pág. 56
Figura 32 - Artur Veloso, <i>Espaço em criação (detalhe da obra)</i> , 2020. Acrílica sobre tela, 156 x 688 cm.....	pág. 57
Figura 33 - Artur Veloso, <i>Espaço em criação (detalhe da obra)</i> , 2020. Acrílica sobre tela, 156 x 688 cm.....	pág. 58

Figura 34 - Artur Veloso, *Espaço em criação (detalhe da obra)*, 2020. Acrílica sobre tela, 156 x 688 cm.....**pág. 59**

Figura 35 - Artur Veloso, *Espaço em criação (detalhe da obra)*, 2020. Acrílica sobre tela, 156 x 688 cm.....**pág. 60**

Referências bibliográficas

- FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**. São Paulo: Editora Lafonte, 2014.
- GARCIA-ROZA, L.A. **Freud e o inconsciente**. 22. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- GRIMAL, Pierre . **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2000
- IWASSO, V. R. . **Copy/paste: algumas considerações sobre a colagem na produção artística contemporânea** . ARS (São Paulo). 2010.
- NIEMTSCHKEK, Franz Xaver. **Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart**, nach Originalquellen beschrieben. Praga: Herrlichen Buchhandlung, 1798.
- PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. Lisboa, Ática, 1982.
- POKULEVSKA, A. I. . **Mounting and framing as the principles of structuring in spatial and temporal arts**. Bulletin of Dnipropetrovsk University named after Alfred Nobel, series “Philological Sciences”, No. 2, 45–52. 2016.
- RIBEIRO, S. **O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine. **Cidadela**. Via Leitura; 1ª edição. 2015
- SEITZ, William C. . **The art of assemblage**. New York : Museum of Modern Art. 1961.

STOMPOR, Tomasz. **Chance Encounters in New York** (Review of Rona Cran Collage in Twentieth-Century Art, Literature, and Culture: Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O'Hara, and Bob Dylan). Ashgate Publishing. 2014. <<http://tinyurl.com/oyq7I37>>