

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

CAROENE NEVES SILVA

EM BUSCA DE UMA POÉTICA DA INFÂNCIA:
o atlas e a mancha, o trajeto da memória

Porto Alegre

2022

CAROENE NEVES SILVA

EM BUSCA DE UMA POÉTICA DA INFÂNCIA:
o atlas e a mancha – o trajeto da memória

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais pela
UFRGS na área de concentração Poéticas Visuais –
Linguagens de contextos da criação.

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Vicari Zanatta

Porto Alegre

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Silva, Caroene Neves
EM BUSCA DE UMA POÉTICA DA INFÂNCIA: o atlas e a
mancha, o trajeto da memória / Caroene Neves Silva.
-- 2022.
149 f.
Orientador: Claudia Vicari Zanatta.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2022.

1. Infância. 2. Memória. 3. Pintura. 4. Atlas. 5.
Mancha. I. Zanatta, Claudia Vicari, orient. II.
Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

CAROENE NEVES SILVA

EM BUSCA DE UMA POÉTICA DA INFÂNCIA:
o atlas e a mancha – o trajeto da memória

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais pela
UFRGS na área de concentração Poéticas Visuais –
Linguagens de contextos da criação.

Orientadora:

Profa. Dra. Claudia Vicari Zanatta

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Valter Frank de Mesquita Lopes (FAARTES/UFAM)

Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos (PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Maristela Salvatori (PPGAV/UFRGS)

Suplente: Prof. Dr. Rodrigo Núñez

Porto Alegre
2022

Agradecimentos

Gostaria de agradecer aos meus pais, Vera e Roselito, que são meu esteio; ao meu irmão, Brener, pelas trocas sobre arte e pela paciência. Agradeço à minha amada família, à minha avó Lourdes, madrinha Mônica e Rosália e à querida Milayde. Vale acrescentar, ainda, um agradecimento especial à minha mãe pelo zelo com meus desenhos e pinturas de infância.

Agradeço à minha orientadora, Cláudia Zanatta, pela paciência, trocas de conversas e disponibilidade. As suas observações e orientações foram importantes para que eu enxergasse a mancha nas pinturas e as tramas pelo caminho. Todas as trocas de áudios sempre foram momentos de risos e de diálogos preciosos para o caminhar da dissertação.

Um grande obrigado para a minha professora, artista e amiga querida, Kasmin Biscaro, que acompanha meu processo com a arte desde o início da minha graduação e foi peça fundamental para meu crescimento artístico.

As professoras Priscila e Orlane e professor Valter, que foram meus mestres na graduação e depois colegas de trabalho na Universidade Federal do Amazonas (UFAM) na Faculdade de Artes, agradeço muito os ensinamentos e todo o suporte na minha caminhada.

Ao casal de amigos, Deborah e Fernando, meus escritores favoritos. Ao querido Roberto pelas conversas e apoio. Ao querido amigo e pesquisador Paulo Holanda pelas trocas sobre memória, filosofia e diálogos tolos em francês.

Agradeço também à minha companheira e melhor amiga, Gabriela Zanghelini, pelo suporte e apoio nos momentos mais delicados, longos diálogos cheios de risadas, força e carinho, com todo meu amor.

Resumo

Essa pesquisa parte de uma reflexão acerca da minha produção em artes visuais a partir do encontro com trabalhos da infância. Esses trabalhos são chamados, aqui, de imagens da infância, sendo compostos por garatujas e atividades de pintura pertencentes ao período no qual eu era criança. A partir desse encontro, reflito sobre o olhar para a produção poética, resultando, assim, em uma série de novos trabalhos provenientes dessas imagens da infância. Partindo desse momento alegórico, a pesquisa dialoga com questões de memória afetiva e é apresentado um atlas que perpetua três esferas, sendo elas: memória de latência, memória arquivada e memória ativa. É neste atlas que estrutura um campo mnemônico, cujo objetivo é apresentar comparativos dos elementos visuais e do trajeto do gesto. O processo, então, desdobra-se na refiguração das imagens da infância e na criação do atlas. Além disso, discuto questões a respeito do gesto e do trajeto deixado por ele no caminho do processo, refletindo sobre como deslocamentos e vivências impactam no fazer criador, resultando, assim, em diversas pinturas que anuncio ao longo do manuscrito. Ressalto, ainda, como os cadernos-diários nutrem forte importância nos meus processos artísticos, assim como a incidência da mancha, do rabisco e da palavra, que são elementos tão presentes e significativos em meus trabalhos. A pesquisa é uma constante trama de temporalidades e momentos significativos que precisam ser criados e recriados por meio da produção em pintura. O suporte teórico que faz parte da dissertação perpassa pelas áreas da arte, filosofia, psicologia e literatura, de modo que a bibliografia principal é composta por: Gaston Bachelard, Cecília Almeida Salles, Roland Barthes, Silvia Cusicanqui, Charles Baudelaire, António Damásio, Edith Derdyk e Nichan Dichtchekian. Dentre as conexões artísticas, busco tecer um diálogo com: Joan Mitchell, Lee Krasner, Gerhard Richter, Mark Rothko, Cy Twombly, Teresa Poester, Priscila Pinto e Kasmin Biscaro. A literatura também foi um ponto de apoio para as reflexões elaboradas aqui e, assim, algumas obras de Adélia Prado, Hilda Hilst e Anne Sexton me ajudaram na expressão dos pontos de vista diante do processo artístico.

Palavras Chaves: Infância. Memória. Pintura. Atlas. Mancha.

Abstract

This research stems from a reflection about my visual arts work from encounters with childhood productions. These works are named here childhood images, which comprise doodles and painting assignments from when I was a child. From this encounter, I reflect on the gaze into the poetic production, thus resulting in a series of new works deriving from those childhood images. Starting from this allegorical moment, the research converses with matters related to an affective memory and is presented in the form of an atlas, which sustains three spheres: latency memory, archived memory and active memory. In this atlas I structure a mnemonic field, whose goal is to present comparisons between the visual elements and the trajectory of the gesture. The process, thus, unfolds into the refiguration of the childhood images and the creation of the atlas. Furthermore, I discuss questions concerning the gesture and the trace it leaves along the process, reflecting on how displacements and experiences impact the creative process, thus resulting in diverse paintings that I disclose throughout the manuscript. I further highlight how the notebook-diaries bear an important role in my artistic processes, as do the blotches, the doodles and the words, which are highly significant and preponderous in my work. The research is a constant lattice of temporalities and significant moments that must be created and recreated through paintings. The theoretical foundation of the dissertation overarches the fields of art, philosophy, psychology and literature, with the main bibliography consisting of: Gaston Bachelard, Cecília Almeida Salles, Roland Barthes, Silvia Cusicanqui, Charles Baudelaire, António Damásio, Edith Derdyk and Nichan Dichtchekian. Among the artistical connections, I seek to weave a dialogue with: Joan Mitchell, Lee Krasner, Gerhard Richter, Mark Rothko, Cy Twombly, Teresa Poester, Priscila Pinto and Kasmin Biscaro. Literary works were also a point of support for the reflexions elaborated here. As such, some works from Adélia Prado, Hilda Hilst and Anne Sexton have helped me to express points of view on the artistic process.

Keywords: Childhood. Memory. Painting. Atlas. Blotch.

Resumé

Cette recherche découle d'une réflexion sur mon travail en arts visuels à partir de rencontres avec des productions de l'enfance. Ces œuvres sont ici nommées images d'enfance, qui comprennent des griffonnages et des activités de peinture datant de mon enfance. De cette rencontre, je réfléchis sur le regard porté sur la production poétique, aboutissant ainsi à une série de nouvelles œuvres dérivant de ces Images d'Enfance. Partant de ce moment allégorique, la recherche dialogue avec des questions liées à une mémoire affective et se présente sous la forme d'un atlas, qui soutient trois sphères : la mémoire de latence, la mémoire archivée et la mémoire active. Dans cet atlas je structure un champ mnémotechnique, dont le but est de présenter des comparaisons entre les éléments visuels et la trajectoire du geste. Le processus se déroule ainsi dans la refiguration des images d'enfance et la création de l'atlas. De plus, je discute des questions concernant le geste et la trace qu'il laisse tout au long du processus, réfléchissant à la façon dont les déplacements et les expériences impactent le processus créatif, aboutissant ainsi à diverses peintures que j'annonce tout au long du manuscrit. Je souligne ensuite combien les cahiers-journaux tiennent une place importante dans mes démarches artistiques, tout comme les taches, les griffonnages et les mots, qui sont hautement significatifs et prépondérants dans mon travail. La recherche est un treillis constant de temporalités et de moments significatifs qui doivent être créés et recréés à travers la peinture. Les fondements théoriques de la dissertation couvrent les domaines de l'art, de la philosophie, de la psychologie et de la littérature, la bibliographie principale étant composée de : Gaston Bachelard, Cecília Almeida Salles, Roland Barthes, Silvia Cusicanqui, Charles Baudelaire, António Damásio, Edith Derdyk et Nichan Dichtchekian. Parmi les connexions artistiques, je cherche à tisser un dialogue avec : Joan Mitchell, Lee Krasner, Gerhard Richter, Mark Rothko, Cy Twombly, Teresa Poester, Priscila Pinto et Kasmin Biscaro. Les œuvres littéraires ont également été un point d'appui pour les réflexions ici développées. Ainsi, certaines œuvres d'Adélia Prado, Hilda Hilst et Anne Sexton m'ont aidé à exprimer des points de vue sur le processus artistique.

Mots clés : Enfance. Mémoire. Peinture. Atlas. Tache.

Índice de figuras

Figura 1: Pasta encontrada na gaveta.....	13
Figura 2: Pastas e gaveta.....	19
Figura 3: Quadro de Garatujas A.....	20
Figura 4: Quadro de Garatujas B.....	21
Figura 5: Quadro de atividades de pintura, 1996 e 1997.....	23
Figura 6: Minha casa, não datada.....	24
Figura 7: Pinturas da infância, não datado.....	24
Figura 8:Quadro de recorte e colagem,1997 e 1998.....	25
Figura 9: Rascunho extraído de caderno-diário.....	28
Figura 10: Garatuja com giz de cera.....	31
Figura 11: Garatuja com giz de cera.....	32
Figura 12: Colagem de folhas secas e recorte de revistas.....	33
Figura 13: Guache sobre tela.....	34
Figura 14: Trabalhos no chão do quarto.....	35
Figura 15: Parede III. Memórias da casa/Madeira-Memória.....	37
Figura 16: Blocos de montar.....	38
Figura 17: Atividade de pintura feita com pincel, guache sobre papel ofício.....	39
Figura 18: Atividade de pintura a dedo, guache sobre papel ofício.....	40
Figura 19: Atividade de Cola Colorida.....	41
Figura 20: Garatuja, atividade de desenho livre.....	43
Figura 21: Série Jardins de Eragny.....	44
Figura 22: Ritual de Rabisco.....	45
Figura 23: Ritual de Rabisco.....	46
Figura 24: Rasgo.....	47
Figura 25: Caderno-diário.....	49
Figura 26: Caderno-diário.....	50
Figura 27: Caderno-diário.....	51
Figura 28: Caderno-diário.....	52
Figura 29: Páginas dos cadernos-diários.....	53
Figura 30: Esboço de atlas no chão do quarto.....	55
Figura 32: Landschaften - Landscapes, 1970.....	59
Figura 33: Designs for Colour Charts Gerhard Richter, 1966.....	60
Figura 34: Atlas Experimental, prancha 1/4. S/D.....	63
Figura 35: Atlas Experimental, prancha 2/4. S/D.....	64
Figura 36: Atlas Experimental, prancha 3/4. S/D.....	65
Figura 37: Atlas Experimental, prancha 4/4. S/D.....	66
Figura 38: Atlas Experimental. S/D.....	67
Figura 39: Atlas Digital.....	68
Figura 40: Cosmo I e II.....	70
Figura 41: Tríade Fluxo e Refluxo.....	71
Figura 42: Corrente III.....	72
Figura 43: Submerso III.....	72
Figura 44: Mergulho II.....	73
Figura 45: Série Redemoinhos.....	74

Figura 46: Parede do ateliê de gravura.....	75
Figura 47: Detalhes trajeto da mancha com monotipia.....	76
Figura 48: Folha sobre Folha I	77
Figura 49: Folha sobre folha II	78
Figura 50: Sem título.....	79
Figura 51: Ícaro,1964. Obra de Lee Krasner	80
Figura 52: The Goodbye Door, 1980	81
Figura 53: Grau (349) Gris, 1973	82
Figura 54: Detalhe de borrões da obra Juin [Juni].....	83
Figura 55: City Landscape,1955. Obra de Joan Mitchell	84
Figura 56: Jardins de Eragny.....	84
Figura 57: Ciano	86
Figura 58: Encontro de Primavera.....	87
Figura 59: Jardins I	88
Figura 60: Papoulas I.....	89
Figura 61: Processo de Papoulas II.....	90
Figura 62: Papoulas II	91
Figura 63: Papoulas III.....	92
Figura 64: Detalhes palavras e rabiscos na pintura.....	96
Figura 65: Jardim sobre o mar	97
Figura 66: Pequenos Oceanos	99
Figura 67: Detalhes pinceladas de Pequeno Oceanos.....	100
Figura 68: Da série Pequeno Oceanos	101
Figura 69: Untitled (Blue Divided by Blue) 1966	102
Figura 70: Light Red Over Black, 1957	103
Figura 71: Série experimentação 97	105
Figura 72: Chão do quarto e cavalete	107
Figura 73: Detalhe de pintura	108
Figura 74: Detalhe processo e mancha	110
Figura 75: Caderno-diário.....	111
Figura 76: Detalhe palavra e rabisco	111
Figura 77: Detalhe palavra e rabisco	112
Figura 78: Untitled, 1989.....	114
Figura 79: Devaneio I.....	115
Figura 80: Devaneio II	116
Figura 81: Devaneio III	117
Figura 82: Devaneio IV.....	118
Figura 83: Devaneio V	119
Figura 84: Devaneio VI.....	120
Figura 85: Devaneio VII.....	121
Figura 86: Devaneio VIII	122
Figura 87: Devaneio IX.....	123
Figura 88: Devaneio X	124
Figura 89: Série Devaneios da Infância.....	125
Figura 90: Detalhe de pintura e mancha	127
Figura 91: Detalhes de rabiscos sobre tinta	129

Figura 92: Colagem e rabisco sobre tinta	129
Figura 93: Detalhes de rabisco.....	130
Figura 94: Bisous	132
Figura 95: Manifeste	133
Figura 96: La durée.....	134
Figura 97: Le prolétariat	135
Figura 98: La Société.....	136
Figura 99: Amazônia I	137
Figura 100: Amazônia II.....	138

Sumário

Introdução	13
A gaveta e a pasta: Uma abertura de memória	13
CAPÍTULO I: As primeiras percepções de mundo	18
1.1 Sobre armários, gavetas e pastas	18
1.2 As Imagens da Infância e a Memória de Latência	31
1.3 O gesto como trajeto	42
1.4 Os Cadernos-diários	48
1.5 Reflexões para criar um atlas: O esboço no chão do quarto	54
CAPÍTULO II: Os Atlas e a mancha	62
2.1 Atlas Experimental e o Atlas Digital	62
2.2 Em busca de uma plasticidade: A mancha, a textura e o chouchê.....	68
2.3 A liberdade do gesto	80
CAPÍTULO III: Uma poética da memória em criação.....	93
3.1 Memória Ativa e os Fantasmas da Criação	93
3.2 Devaneios da Infância.....	106
3.3 O trajeto da mancha	126
Considerações finais	140
Referências	144
Anexos.....	149

Introdução

A gaveta e a pasta: Uma abertura de memória

Arrumando a sala da casa dos meus pais, notei o velho armário enorme que toma conta de quase toda a extensão do local. Ao abrir as portas do armário, me deparei com alguns álbuns de família e livros empoeirados. Na parte superior do armário, havia uma espécie de gaveta na qual encontrei gibis, mapas e pastas lotadas de papéis.

Uma dessas pastas chamou atenção por ter meu nome registrado em sua capa transparente de tom cor de rosa. Em sua transparência, era possível enxergar um desenho com vaso de girassóis; logo a curiosidade foi despertada e passei a investigar a pasta que continha várias garatujas e atividades de pintura de quando eu era criança. Essas pinturas nada mais eram do que manchas espalhadas de cores elaboradas com pincéis e com as pontas dos dedos sobre o papel. Já as garatujas foram realizadas com giz de cera (pude identificar os materiais pela textura e por uma identificação escrita sobre o papel ofício).



Figura 1: Pasta encontrada na gaveta. Fonte: Acervo da autora, 2019

Essa pasta me fez revisitar uma parte da minha infância e, ao mesmo tempo, refletir sobre a liberdade criativa enquanto criança. Além disso, pude pensar acerca

da importância desses materiais para uma artista pesquisadora, dentro da comunidade acadêmica, no contexto de criação e desdobramentos poéticos.

Na literatura do campo da pesquisa em arte, há diversos materiais sobre arte e infância, principalmente na linha de arte e educação, mas o que há, sobre isso, dentro da área de poéticas visuais? Fazendo um breve levantamento das pesquisas de dissertações de mestrado na plataforma LUME, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no Manancial da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e na Biblioteca Digital da Universidade de São Paulo (USP), encontrei poucos materiais que tratassem do encontro com objetos da infância e do seu desdobramento para um processo criativo.

As pouquíssimas pesquisas autobiográficas, dentro da linha de poéticas visuais, que dialogam com elementos da infância, são rodeadas de memórias com familiares e reflexões pessoais sobre esses momentos que acabaram influenciando uma construção poética específica (muitas vezes, são voltadas à linguagem da fotografia). Deste modo, nestes trabalhos, não há muita informação acerca de materiais, brinquedos ou, até mesmo, desenhos da primeira infância que produziram efeitos na produção artística.

Acredito, ainda, que nem sempre esses materiais apresentam um encontro positivo. É necessário considerar, portanto, as recordações ruins que esses objetos podem trazer, ocasionando reflexões dolorosas do passado. No entanto, sendo essas recordações e reflexões boas ou ruins, me pergunto: é possível construir uma poética em torno desses encontros? É possível organizar ou trilhar um mapa desses momentos? Essas são perguntas que me surgiram ao observar a pasta e demais materiais encontrados.

Para além, o contato com estes objetos antigos me fez refletir sobre o seguinte: como olhar para uma produção em artes visuais a partir de um encontro com algo da infância? De que forma esse encontro poderia influenciar na produção de artes? Haveria certa inspiração ou inquietação no ato criador? A partir dessas questões, comecei a me debruçar nas possíveis relações entre a pesquisa em arte e o contato com as memórias afetivas, lembranças e infância, focando nas direções que poderia tomar para melhor dissertar sobre estes questionamentos.

Os materiais encontrados passam pela gaveta e se localizam na pasta. É possível que a gaveta e a pasta possam revelar o que se esconde? Elas são pequenos

lugares, afetados pela possibilidade de serem abertos e fechados; são espaços nos quais habita uma certa essência de latência e, também, uma intimidade. Será que essa intimidade é ditada pelo desejo da curiosidade em querer investigar? Foi através da abertura da gaveta que surgiu a curiosidade e o desejo por investigar o que havia dentro da pasta.

A pasta encontrada me fez pensar sobre a arte na infância e a dimensão do gesto nas articulações criativas. Ela passou a transmitir uma nostalgia de ser criança. Seria a pasta a memória afetiva que perpetua durante esse encontro? Já que essa me parece ser a memória-mãe dos afetos mais íntimos que sentimos.

Retirei da pasta as garatujas e atividades de pintura, em seguida as organizei no chão do meu quarto afim de observar atentamente cada detalhe sobre o papel. Tomei algumas anotações no caderno-diário e passei a chamar esses materiais encontrados na pasta de *imagens da infância*. Essas imagens se revelaram como ferramentas para serem investigadas e que logo, tornaram-se presentes no meu processo de arte e passaram a ser elementos latentes e de inspirações para realizações de novas pinturas. Após organizar essas imagens da infância, fui buscar alguns trabalhos provenientes da época da graduação¹ na tentativa de encontrar alguns trabalhos que dialogassem com as atividades de pintura de quando eu era criança.

Ao analisar esses trabalhos da graduação, me deparei com algumas semelhanças em relação aos trabalhos do período infantil², isso me inspirou a reorganizar as imagens da infância ao lado desses trabalhos da época do ensino superior. Quando coloquei essas produções uma ao lado da outra, me vi diante de um campo de afeto costurado por temporalidades e lembranças.

Esses trabalhos organizados me fizeram investigar artistas que se sensibilizam, na prática artística, com elementos da infância, trazendo a lembrança, a coleção de imagens, a gestualidade, o tempo, o lugar, a memória e o afeto. Alguns artistas, como Priscila Pinto, Kasmin Biscaro, Teresa Poester, Cy Twombly e Gerhard

¹ Licenciatura em artes visuais pela Universidade Federal do Amazonas (2015-2018)

² Observei, em alguns desses trabalhos, a gestualidade sobre o papel, a insistência presente das cores vermelha e azul e as tentativas de elaborar algumas texturas.

Richter, me apresentam alguns desses elementos muito fortemente associados à memória afetiva.

Ao me aproximar da poética desses artistas, observei e pude estabelecer alguns pontos de conexões e diálogos com o que venho fazendo, o que foi inspirador. Cito, especialmente, Gerhard Richter, pelo seu Atlas e pela dinâmica de seu processo com os borrões em suas pinturas; Teresa Poester, pela exploração da gestualidade em seus desenhos; Cy Twombly e Joan Mitchell, pela performance dos pinceis recheados de tinta sobre as suas enormes telas.

Para falar um pouco a respeito da organização desses materiais encontrados, lanço luz para o Atlas de Richter, que me fez refletir sobre como artistas-pesquisadores poderiam reunir seus trabalhos ou rascunhos em um único espaço e mergulhar nesse lugar de memórias na tentativa de reencontrar os elementos latentes para produções futuras. Ainda assim, vale perguntar: caberia, em um atlas, a organização e estruturação de uma trilha poética para a artista? É essa pergunta que tento responder ao longo do manuscrito.

Assim, o atlas aparece na pesquisa como uma forma de incentivar, também, o processo de investigação e reflexão crítica acerca dos próprios trabalhos. Com o atlas, ainda é possível estabelecer possibilidades de examinar elementos imagéticos acerca da *poiesis*.

Considerando o exposto, essa dissertação é dividida em três capítulos:

No primeiro, é apresentado o discurso da memória afetiva, da latência e o nascer das imagens da infância. Ele é centrado nas questões da criatividade e da infância e é nele que discuto os estados de memória que propus ao longo da pesquisa, sendo: memória de latência, memória arquivada e memória ativa. Apresento também algumas reflexões sobre a construção do atlas e a influência dos cadernos-diários.

Já no segundo capítulo, há uma reflexão sobre as imagens da infância em consonância a alguns trabalhos da época da minha graduação em Artes Visuais. Apresento, ainda, o caminhar do atlas que tem como base os três estados de memórias discutidos no primeiro capítulo. Discorro ainda sobre a incidência da mancha nas pinturas e traço paralelos com artistas e seus processos. Ao final do capítulo, apresento o atlas Experimental e o atlas Digital como parte do resultado da pesquisa.

No último capítulo, é apresentada a série de trabalhos Devaneios da Infância, resultado do processo de refiguração das imagens da infância. Este é o resultado de um retrato que perpassa o passado e resgata pequenos fragmentos imagéticos dos trabalhos da infância. Além disso, abordo questões acerca do gesto como matriz que opera meus processos com a pintura e discorro sobre o desenvolvimento do intelecto da mancha nas articulações criativas. Debatto ainda a respeito da narrativa dos fantasmas da criação e penso nas influências que deslocamentos, vivências e viagens podem construir no processo criativo.

Vale pontuar que teço, ao longo do manuscrito, um diálogo que caminha pela metodologia da tessitura e da trama. Esta é uma forma de reflexão apresentada pela pesquisadora Silvia Cusicanqui, que engloba as vivências, deslocamentos, construções de si, bordas e costuras de um espaço ou lugar. A percepção proposta por Cusicanqui vai de acordo com minhas reflexões sobre memórias afetivas e vivências, passando pelo ser-estar e pelas construções em torno da poética da mancha e da minha edificação como pessoa e artista.

CAPÍTULO I: As primeiras percepções de mundo

1.1 Sobre armários, gavetas e pastas

Os verbos abrir e fechar possuem uma poderosa ação de ocultar e, também, de revelar. As portas, quando abertas, apresentam um espaço para adentrar e, em uma percepção mais subjetiva, são entendidas como aquilo que traz uma nova oportunidade. Enquanto as gavetas, quando fechadas, ocultam; quando abertas, geralmente são usadas para procurar ou buscar algo naquele espaço que parece tão raso e, às vezes, bagunçado.

As pastas, por outro lado, podem servir como organizadoras de documentos que tem como função arquivar. Já as gavetas podem esconder um amontoado de coisas e configuram-se quase como um jardim de objetos guardados momentaneamente; os objetos contidos na gaveta estão afastados do mundo, já que estão fora do nosso campo de visão. E quando a pasta é guardada na gaveta? Quantas camadas de separação do mundo perpassaram as coisas contidas nelas? O fato é que tanto a pasta quanto a gaveta podem ocultar e revelar memórias.

Tanto pasta como gaveta foram elementos de trânsito que vasculhei ao arrumar o velho armário de casa. Abri suas gavetas e encontrei um jardim amontado de coisas e nele colhi a pasta cor de rosa. Sobre isso, o filósofo Gaston Bachelard (2008) expressa, metaforicamente, o seguinte:

No armário vive um centro de ordem que protege toda a casa contra uma desordem sem limite. Nele reina a ordem, ou antes, nele a ordem é um reino. A ordem não é simplesmente geométrica. A ordem recorda nele a história da família [...] quantos sonhos de reserva se nos lembrarmos, se voltarmos à terra da vida tranquila! As lembranças retornam em massa quando revemos na memória a prateleira em que repousavam as rendas, as cambraias de linho, as musselines colocadas sobre panos mais espessos: "O armário", diz Milosz, "(está) cheio de tumulto mudo das lembranças."³ (BACHELARD, pág. 2008, pág. 92-91)

³ Milosz, *Amoureuse initiation*, p. 217

O que havia dentro da pasta rosa (figura 2) eram garatujuas, pinturas com tinta guache, alguns recortes e colagens sobre papel. Todo esse material está datado de meados dos anos 90 e, em algumas folhas, apresentam meu nome junto das atividades curiosas de artes. Assim, tive em mãos algumas atividades de artes do período de infância: folhas rasgadas com sujidade de tinta e emaranhados de linhas feitos por giz.



Figura 2: Pastas e gaveta, achado na casa dos meus pais. Acervo da autora, 2019

Retirei todo o material da pasta e fui observando cada folha, identifiquei que a maioria são garatujuas – mas também há atividades de pinturas. As garatujuas, de acordo com Edith Derdyk (2015, p. 65 e 127), “funcionam como unidades gráficas, abstratas, sígnicas e que estarão contidas em qualquer desenho figurativo [...] garatujar é o eterno presente, é a permanência do instante”. As garatujuas a seguir são datadas de 1996 e 1997, estão organizadas em dois quadros nas figuras 3 e 4.



Figura 3: Quadro de Garatujas A. Cada folha do quadro possui dimensões de 29,7 cm x 21,0 cm, 1997. Fonte: Acervo da autora, 2019



Figura 4: Quadro de Garatuja B. Cada folha do quadro possui dimensões de 29,7 cm x 21,0 cm, 1997.
Fonte: Acervo da autora, 2019

As atividades de pintura (figura 5) encontradas foram elaboradas com tinta guache e cola colorida, esses trabalhos ganharam minha atenção por conta das manchas espalhadas pelo terreno do velho papel ofício. Vale ressaltar que as tintas na infância possuem um atrativo para as crianças por conta das texturas e cores. O elemento visual cor acaba por despertar a atenção e faz com que a criança se expresse mais, ou seja, há um “fazer brincando com as cores”.

Quando examinei cada uma dessas atividades, identifiquei nas cores, nas formas e na própria mancha um reflexo das minhas pinturas atuais. Ao tatear essas atividades de pintura, percebi o carregamento expressivo de cores sobre o papel ofício e a presença carimbada dos meus pequenos dedos – registrando a pequena dimensão dos gestos. A este respeito, Derdyk (2015) afirma que:

A relação inusitada olho/cérebro/mão/instrumento/gesto/traço redimensiona o ato de desenhar e o jogo é acrescido de novas regras. O olho conquista novos espaços, tentando por vezes dominar o gesto. O olho comandante traz o “trunfo do campo”. A criança passa a perceber os limites espaciais do papel: o dentro e fora, o “eu” o “outro”, o campo da representação e o campo da realidade. O discernimento do campo retangular do papel, onde tudo pode acontecer, inaugura a era do faz de conta. Inaugura-se o jogo. A ação criadora conjuga, no presente imediato, o futuro e o passado. O projetar e o recuar, o avançar e o defender, o imaginar e o lembrar. (DERDYK, 2015, pág. 74)

Tanto as atividades de pintura como as garatujas fizeram com que eu revisitasse as minhas primeiras percepções de mundo de quando era criança. Os materiais coletados da pasta passaram a me acompanhar nas rotinas de quarto-ateliê⁴. Quando examinava esses materiais, sentia que era um momento de visitar memórias, um elo de encontro que estimulava a memória afetiva⁵ e, ao mesmo instante, uma maré de latência⁶ e ativação. Os termos latência e ativação serão utilizados para narrar a prática artística, que desencadeia no processo de criação proveniente de um momento de visita de memórias.

⁴ Ateliê no próprio quarto.

⁵ São aquelas memórias que despertam uma sensação de lembrança, um aspecto saudosista e que reúne diversos sentimentos de emoção.

⁶ O termo provem da literatura psicanalítica de Freud, caracterizando o estímulo e reação do sujeito.



Figura 5: Quadro de atividades de pintura, 1996 e 1997. Dimensões diversas. Fonte: Acervo da autora, 2019

Após organizar esses materiais, passei a notar mais semelhanças com trabalhos da época da graduação. A partir desse momento, comecei a especular algumas questões sobre o gesto e seu amadurecimento desde a infância até a fase adulta, indagando se garatujas, brinquedos, objetos e fotografias da infância podem ativar fragmentos de memórias e constituir novas releituras de lembranças em uma perspectiva de prática artística.

Tanto as garatujas como as atividades de pinturas constituíram as imagens da infância. Essas imagens foram divididas em 9 atividades de pinturas, 10 garatujas e 6 recortes de atividades de colagens (figura 9). Assim, forma-se um total de 25 imagens da infância. Vale dizer que isso foi possível graças à minha mãe que, com muito zelo, ordenou esses materiais em uma única pasta.



Figura 6: Minha casa, não datada. Dimensão de 20 cm x 30 cm. Fonte: Acervo da autora, 2019



Figura 7: Pinturas da infância, não datado. S/D, guache sobre jornal. Fonte: Acervo da autora, 2019.



Figura 8:Quadro de recorte e colagem,1997 e 1998, minha atividade de infância. Papel ofício, cada um com dimensões de 21 cm x 29,7 cm. Fonte: Acervo da autora, 2019

As imagens da infância nada mais são do que as atividades de arte da primeira infância que perpetuam uma gestualidade expressamente livre e permeadas pela curiosidade e o brincar. Além disso, foram essas imagens que inspiraram a construção de um atlas o qual eu poderia visitar. A palavra atlas está associada à noção de mapa, mapeamento e cartografia - a ideia inicial do atlas era tecer memórias afetivas intercaladas com a infância e a vida adulta.

As memórias e narrativas poéticas partem do pensamento metodológico de Silvia Cusicanqui, o qual não se limita, mas propõe buscas, reflexões, vivências e

deslocamentos e, com isso, resulta em uma costura por meio de uma linguagem de expressão. Ainda assim, Cusicanqui (2015) aponta que a trama é o meio de expressão que permite narrar a experiência em uma chave metafórica e que, ao fazer isso, entrelaçam-se as metáforas em uma única alegoria, que se movem com um ritmo e uma respiração em sua forma visual.

O processo de trabalho criativo demanda uma linguagem para evidenciar uma expressão. A linguagem da pintura sempre conversou comigo e, quando pinto, tenho a sensação de que a memória se materializa sobre o papel ou tela. Para Silvio Zamboni (2012):

O processo de trabalho, principalmente em arte, não é algo linear, é um processo de idas e vindas, de intuição e de racionalidade que se interpõem no caminho da reconstrução representativa de uma realidade. É uma etapa eminentemente criativa, e que dá forma material e organizada a uma série de ideias e fatos coletados de uma determinada realidade. Embora não seja o momento mais característico, é o momento mais importante do desenvolvimento de uma pesquisa em arte, por que é exatamente quando se materializam as ideias. (ZAMBONI, 2012, pág. 56-57)

A trama⁷ resulta em uma pesquisa intuitiva, na qual é possível costurar temporalidades e tornar latente uma ideia ou processo. Essa costura do tempo assumiu uma feição intuitiva – a partir do atlas e da refiguração⁸ dos trabalhos da infância. A metodologia da tessitura não deixa de ser uma forma intuitiva que aponta para a experiência de um olhar para a imagem e para as relações com o mundo.

Por se caracterizar como uma pesquisa intuitiva, o trabalho visual e seu processo se traduzem em narrativas subjetivas a partir dos meus cadernos-diários. Utilizo da investigação intuitiva tanto no processo artístico, como no método da pesquisa. De acordo com Zamboni (2012):

Em arte, a intuição é de importância fundamental, ela traz em grau de intensidade maior a impossibilidade da racionalização precisa. A arte não tem parâmetros lógicos de precisão matemática, não é mensurável, sendo, por sua vez, grandemente produzida e assimilada por impulsos intuitivos; a arte é sentida e receptada, mas de difícil tradução para formas integralmente verbalizadas. Essas colocações, entretanto, não pretendem negar que a arte tenha também sua parte racional. Os críticos, alguns artistas e teóricos da arte conseguem racionalizar e verbalizar uma parte do todo, mas a outra só pode ser produzida, transmitida e receptada por outra linguagem que não a verbal. (ZAMBOLI, 2012, p.27-28)

⁷ Pensamento metodológico proposto pela intelectual Silvia Rivera Cusicanqui.

⁸ Termo cunhado por F.W.J Schelling em Filosofia da Arte (2001)

Desse modo, é notável que a intuição na pesquisa em arte é importante porque liga-se à esfera do sensível e do criativo na prática de observação – que se estende para um processo interpretativo que pode resultar em experiências renovadoras.

Ainda completo com Zamboli (2012, p. 29): “a criação artística espelha a visão pessoal do artista, da mesma forma que a criação científica reflete a visão pessoal do cientista”. A prática de observar ou realizar uma auto-observação intuitiva, diante dos trabalhos de arte, apontam para uma intrigante exploração do sensível diante de si e do mundo. De acordo com a pesquisadora e artista Virginia May (2005):

O valor da investigação intuitiva é que ela permite que o artista/pesquisador transmita com precisão a riqueza e a complexidade do processo criativo. Também ajuda a revelar aspectos do que significa ser humano, incluindo o profundo, o transformador, o misterioso e o criativo, que muitas vezes não estão disponíveis através da pesquisa empírica convencional. (MAY, 2005, p.9, tradução minha⁹)

As observações e, conseqüentemente, interpretações acerca das imagens da infância motivaram a refletir um pouco mais sobre o importante papel que as memórias podem ter na produção artística. Por conta dessas reflexões, decidi trazer três estados que apresento ao decorrer da pesquisa, são eles: *memória de latência*, *memória arquivada* e *memória ativa* (figura 9).

A memória de latência reflete o oculto e o que se revela, é o estado que contém certa intimidade com o passado. São nas gavetas que residem algumas das nossas maiores intimidades enquanto ser, uma vez aberta a gaveta, é apresentada uma intimidade e efetua-se uma revelação momentânea para o mundo. Assim, recorro à Bachelard (2008):

Devemos voltar aos nossos estudos positivos sobre a imaginação criadora. Com o tema das gavetas, dos cofres, das fechaduras e dos armários, vamos retomar contato com a insondável reserva dos devaneios de intimidade. O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não

⁹ No original: “The value of intuitive inquiry is that it enables the artist/researcher to accurately relay the richness and complexity of the creative process. It also assists in revealing aspects of what it means to be human, including the profound, the transformative, the mysterious and the creative which are often unavailable through conventional empirical research”.

teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade (BACHELARD, 2008, p. 91).

A metáfora do armário e suas prateleiras pode servir como compressão do universo peculiar de cada artista e seu imaginário, mas também pode apresentar uma interpretação subjetiva acerca da percepção das memórias afetivas. A poeta Adélia Prado exprime bem esse sentimento afetivo: “a memória traz de volta o que realmente importa, eternizando momentos”¹⁰.

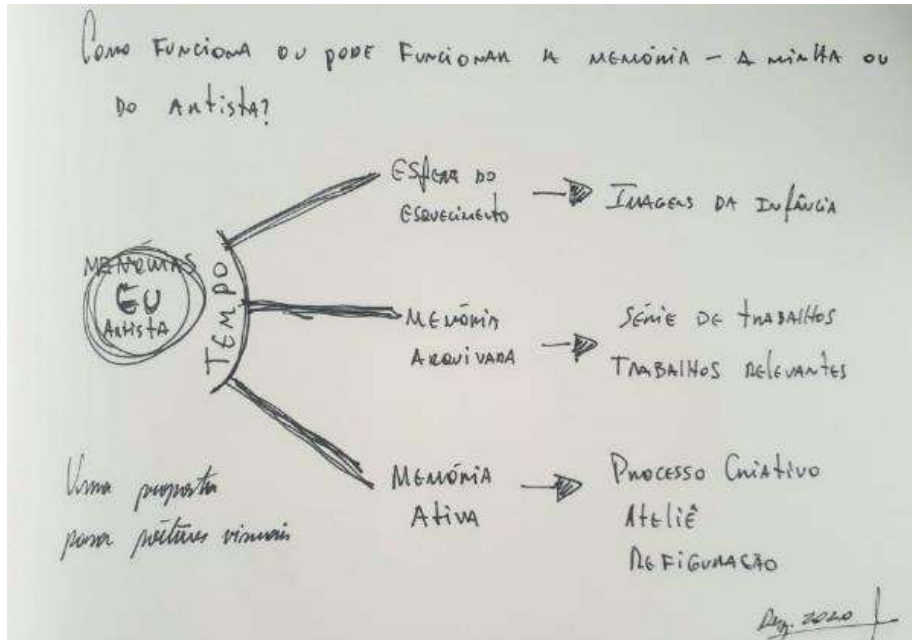


Figura 9: Rascunho extraído do meu caderno-diário. Fonte: Acervo da autora, 2020

Os materiais da infância compõem essa memória de latência: quando encontrei a pasta, revelou-se um elo de lembranças fortalecido pela nostalgia. Essa revelação do elo diz respeito a um espaço íntimo e, nas palavras de Bachelard (2008, p.91), o íntimo é “um espaço que não se abre para qualquer um”. Isso lança luz para o fato de que o artista é um sonhador e a relação que ele possui com o mundo se dá de forma bastante íntima.

A infância, seja ela alimentada de memórias boas ou ruins, pertence ao estado da memória de latência – ela faz ativar diretamente ou indiretamente algumas manifestações criativas. Abordo essa reflexão após conversar com duas

¹⁰ Adélia Prado, poetisa e escritora brasileira. Citação extraída do texto “O que a memória ama, fica eterno” Poesia reunida. Rio de Janeiro: Record, 2015.

colegas artistas da minha cidade, Manaus, são elas: Kasmin Biscaro e Priscila Pinto, ambas professoras de ateliê da Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

Perguntei às duas artistas se memórias boas e/ou ruins da infância influenciam nos seus processos artísticos e se os objetos materiais da infância/juventude¹¹, quando encontrados, inspiravam as suas produções artísticas. As respostas¹² que obtive foram:

Kasmin: - *Totalmente [...] jogo coisas fora sem muito problema. Costumo me desfazer. Fotografias são diferentes, não me desfaço. Mas não me satisfazem (Como a foto embaçada da mãe do Barthes).*

Priscila Pinto: - *Sim. Um bauzinho com brinquedinhos de plástico, bibelôs e pedras virou objeto arte [...] memórias evocadas de objetos da casa e da infância. Afetividades, pequenos tesouros da infância [...] acho que tá na casa da mamãe. brincava de tesouro mesmo. E eram/são tesouros da infância. Tanto é que até minha filha brincou também.*

Após as conversas com as colegas, pude perceber que vivências do cotidiano e lembranças da infância são, de fato, importantes na construção de uma identidade artística, além de serem dotadas de esfera intensa e sensível para o processo criador. Esses objetos físicos, encadeados de histórias de um passado, ativam a intimidade que reside na memória de latência, eles são uma forma de comunicação do artista com o mundo.

Lembro ainda de um querido amigo artista¹³ que relatou, alguns anos atrás, ter encontrado uma mesinha perdida pela casa. Ele contou que era nessa mesa que ele costumava desenhar quando criança e que, até hoje, ao deparar-se com o móvel, recorda de sua infância. Os seus olhos não negavam que a mesa desperta um sentimento muito grande de saudade da sua casa da infância e de sua mãe (e foi justamente esta mesa que o inspirou em alguns momentos da sua trajetória enquanto artista).

¹¹ Brinquedos, fotografias, álbum, coleção de selos etc.

¹² Conversas trocadas via aplicativo WhatsApp, por meio de áudio e texto.

¹³ Otoni Mesquita, artista visual e professor de pintura aposentando da Faculdade de Artes da UFAM.

Os objetos materiais da infância¹⁴ possuem uma energia perpetuada pela lembrança que pode ser destinada a diversos potenciais criativos, podendo resultar em um processo artístico ou textual.

Quando visito as imagens da infância, é possível adentrar em investigações pictóricas dos primeiros traços, cores, movimentos, gestos e, portanto, das primeiras sensações de mundo. Ou seja, foi possível sentir a partir das percepções que a arte na infância detém através do brincar e da curiosidade. A artista Derdyk (2015) manifesta bem essa sensação:

O desenho manifesta o desejo de representação, mas também, antes de mais nada, é medo, opressão, alegria, curiosidade, afirmação e negação. Ao desenhar, a criança passa por um intenso processo vivencial e existencial [...] O desenho é a memória visível do acontecido: fotografia mental, emocional e psíquica. Para a criança, desenhar, criar e agir manifestam-se de forma solta, flexível, às vezes aparentemente caótica. O que a criança realiza, o faz com necessidade de seu próprio crescimento (DERDYK, 2015, p.57)

A criança, quando rabisca um papel ofício ou até mesmo a parede, está estimulando a sua motricidade e a sua expressão do sensível mediante a atividade de seu inconsciente. É o que Derdyk argumentou quando tratou da memória visível. Além disso, o rabisco infantil reflete o modo de existência da criança naquele determinado espaço. À vista disso, denoto que as garatujas e as pequenas atividades de pintura são uma manifestação do imaginário e do mundo naquela época - no meu registro passado, vê-se um fazer brincando.

O olhar que tive, enquanto criança, capturou os detalhes de cada espaço em volta. Com papel, lápis e tinta na mão, pude expressar sensações alinhadas à imaginação e à curiosidade. Ao mesmo tempo, neste contexto, começa a ser construída uma intimidade, pois ela surge a partir do momento que nosso ser se legítima no mundo.

¹⁴ No meu caso, são as atividades de arte da primeira infância.

1.2 As Imagens da Infância e a Memória de Latência

As garatujas que apresento nas figuras 10, 11 e 12 foram desenvolvidas em 1997, época da escola no período estudantil chamado de maternal ou educação infantil.

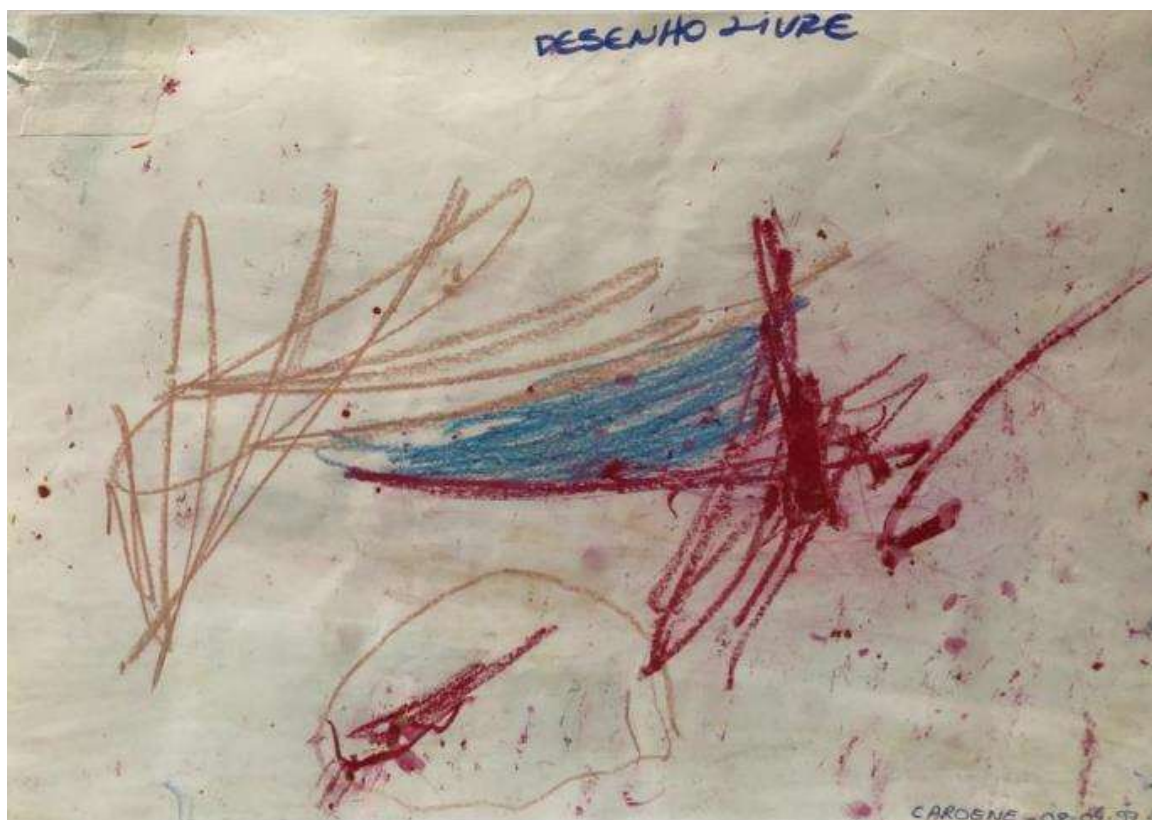


Figura 10: Garatuja com giz de cera, minha atividade de infância. Dimensão: 29,7 cm x 21,0 cm, 1997.
Fonte: Acervo da autora, 2020

Quando lembro da infância, tenho algumas recordações da fase escolar e de suas diferentes manifestações artísticas como dança, teatro e pintura. A minha mãe conta que as atividades de artes na escola onde eu estudava eram muito valorizadas, já que um dos princípios da instituição era estimular a criatividade nas crianças.

Eu comecei a frequentar a escola maternal em 1996, com três anos de idade; lembro que um pote de giz era colocado no centro do chão da sala e diversas folhas em branco também – essa, por sinal, é a única lembrança forte que tenho de quando era muito criança. Ainda assim, deste período, também consigo recordar que qualquer atividade de artes era realizada no chão da sala.



Figura 11: Garatuja com giz de cera, minha atividade de infância. Dimensão: 29,7 cm x 21,0 cm, 1997.
Fonte: Acervo da autora, 2020

As aulas de artes ¹⁵ aconteciam todos os dias da semana e, em cada semana, era utilizado um material diferente ou feita alguma atividade lúdica envolvendo uma linguagem artística específica.

Se um dia começava com giz e tinta guache, na outra semana teríamos recorte e colagem. Uma atividade bastante dinâmica era a de ir ao quintal da sala de aula e colher folhas secas e, também, de pegar areia para colar sobre o papel. Entre essas alternâncias de materiais e essa rotina de atividades artísticas, eram estimuladas não somente a criatividade, mas também a curiosidade. Na figura 12 é apresentado dois trabalhos de colagem.

¹⁵ Pelo cuidado da minha mãe em guardar materiais da minha infância (e da infância do meu irmão), tive acesso a um antigo cronograma da escola maternal que estava em uma velha agenda.

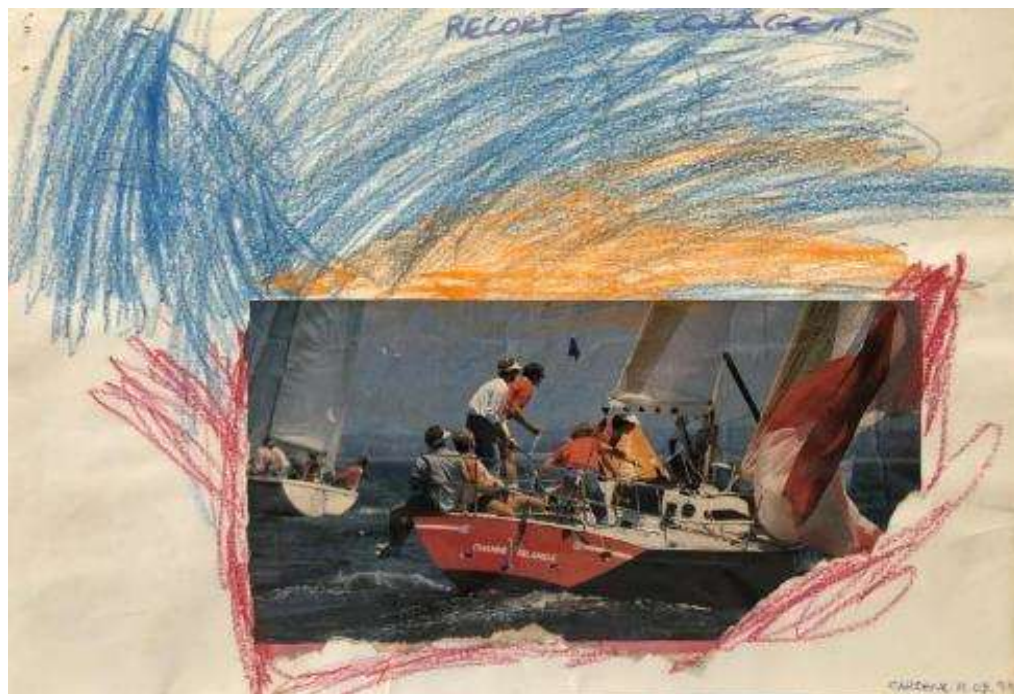


Figura 12: Colagem de folhas secas e recorte de revistas, minha atividade de infância.
Dimensão: 29,7 cm x 21,0 cm, 1997. Fonte: Acervo da autora, 2020

A curiosidade reside no brincar¹⁶, para a criança tudo não passa de uma brincadeira. Tenho uma memória lúcida de quando usei a tinta guache, lembro daquela sensação gelada escorrendo pela mão de um lado para o outro e sendo, depois, levada às pressas para a tela pequena. Eram mãos, dedos e uniformes sujos de tintas e, nessa brincadeira curiosa, se formavam as manchas espalhadas por todos os cantos da tela (figura 13).



Figura 13: Guache sobre tela. Dimensão: 30 cm x 20 cm, datado de 1997, minha atividade de infância.
Fonte: Acervo da autora, 2020

A atividade de pintura da figura 13 é a que mais me marca quando trato sobre infância. Isto acontece porque ela faz visitar uma memória visível - como descrevi com relação à tinta guache escorrendo pelos pequenos dedos. Esta é a atividade mais latente no caminhar das memórias que apresento. Além disso, essa atividade da infância atenta o olhar para os trabalhos da época de graduação - que fazem parte do estado de memória arquivada.

¹⁶ Ao passo que a criança encontra elementos diferentes no cotidiano, a imaginação toma conta e as sensações se intensificam. As tintas guaches certamente estão como as favoritas para aticar a curiosidade de uma criança - pelas diversas cores e pela sua forma e textura.

A partir desse olhar, tomo nota de que a latência não só ativa a criação, mas também nos convida a investigar outros trabalhos, fazendo com que se reflita sobre semelhanças.



Figura 14: Trabalhos no chão do quarto. Fonte: Acervo da autora, 2021

Após reunir os trabalhos da época de graduação, examinei formas, gestos e cores. Assim, questioneei: seria por meio do gesto presente os frutos de minhas memórias da infância?! Eu tinha, no chão do quarto, um cruzamento de temporalidades visuais e isto era um reflexo de que o gesto executado nesses trabalhos era da mesma pessoa, porém em momentos diferentes, estados distantes e intenções díspares: se na infância havia a curiosidade, na graduação era a dedicação para aprender as técnicas de pintura que se instaurava.

A questão que começou a percorrer na pesquisa, depois de reunir esses trabalhos, foi quanto ao gesto e seu movimento. Não tenho dúvidas de que o gesto, dentro do propósito artístico, passa por um processo de amadurecimento ao longo dos anos, pois o gesto é a cultura do ser.

Por conta dessa reunião visual do encontro dos trabalhos de criança com os de graduação, reflito sobre a intenção de criar novos trabalhos e sobre o processo de criar novas imagens – ou apenas novos trabalhos de arte. Recorro ao pesquisador

e neurologista Antônio Damásio (2013), que disserta acerca das questões da emoção e do chamado processo de criação de imagem dentro das artes:

Aquilo que nós falamos quando falamos de memória, em relação a seres humanos, e quando falamos de memória em relação à, por exemplo, à criatividade, em relação à arte, tem muito a ver com a capacidade de representar memórias, e aquilo que de fato distingue a memória humana é o ser capaz de criar uma memória que pode ser recuperada, que pode ser acessada de uma forma imagética, seja de uma forma imagética sonora ou de uma forma imagética visual¹⁷ (DAMÁSIO, 2013).

A partir do ponto de vista de Damásio, entendo que a memória faz com que se acumule e se reúna imagens. Essas imagens são produzidas pela atividade do cérebro e são estimuladas por meio de objetos. Uma vez que se tenha feito a reunião dos trabalhos do passado, é nutrida uma abundância de nostalgia e sentimentos e isto torna-se uma energia essencial que pode ser voltada para novos processos artísticos.

Ressalto, ainda com as palavras da pesquisadora Daniella Eustáquio (2015, p.126), que a “imagem poética atiza memórias da infância, cheiros, sabores, toques. Uma vez que essa sensação é despertada, essas lembranças podem ser concluídas de outras formas, reconstruídas, redescobrimo imagens passadas”.

As imagens da infância cruzam-se na latência e no afeto, reverberando em um complexo de emoções que pode abrir fendas para um processo criador. Completo com outra reflexão de Damásio (2012):

Todos possuímos provas concretas de que sempre que recordamos um dado objeto, um rosto ou uma cena, não obtemos uma reprodução exata, mas antes uma interpretação, uma nova versão reconstruída do original. Mais ainda, à medida que a idade e a experiência se modificam, as versões da mesma coisa evoluem (DAMÁSIO, 2012, p. 128)

Essas imagens constituem recordações que, quando visitadas, abrem as fendas para novas sensações muito além da nostalgia. Vejamos bem: a todo instante da pesquisa se trabalhava visitando e (re)visitando¹⁸ esses materiais e, em momentos diferentes, sentia-se sensações distintas, que variavam entre a compulsão por produzir e a redução da energia criadora.

¹⁷ Trecho extraído de entrevista para o canal Fronteiras do Pensamento, disponível em <https://youtu.be/SIj3hOMaIIM>. Acesso em: 08.06.2021.

¹⁸ Tateando e folheando.

Esses trabalhos da infância também atuam como revelações. Certas revelações constituem um existir no mundo que pode ser demonstrado por meio da atividade expressiva. Quando, por exemplo, eu firmo a minha identidade por meio da pintura, ela se mostra como uma presença porque ela é tangível, ao mesmo tempo em que também revela-se para o outro, para o mundo e, assim, passo a existir.

A artista amazonense Priscila Pinto apresentou uma série de trabalhos, no ano de 2005, intitulada Madeira-Memória¹⁹. A série reúne trabalhos de pinturas sobre madeiras elaborados a partir das memórias evocadas de objetos da infância e da casa onde cresceu a artista (figuras 15 e 16). Os trabalhos se dividem em dois: Memórias da Casa e Memórias da Infância.

A série Memória da Casa é constituída por sequências de trabalhos de pintura sobre madeira. Os pedaços de madeira, como já dito, são da parede da casa na qual a artista passou sua infância e serviram de estímulo para o processo criativo; ao mesmo tempo em que criava, ela se sentia rodeada de lembranças e afetos. Certamente esse estado de pertencimento faz parte da memória de latência.



Figura 15: Parede III. Memórias da casa/Madeira-Memória. Artista: Priscila Pinto. Técnica mista sobre madeira 49 cm x 81 cm, 2008. Fonte: priscilapinto.com. Acesso em: 08/08/2022

¹⁹ “Madeira-Memória é sobre a memória que fica em pedaços de madeira e objetos de madeira abandonados. A artista representa suas próprias histórias individuais, bem como as memórias coletivas/culturais de onde ela pertence” Via: priscilapinto.com.

Já a série Memórias da Infância é constituída por um diálogo com seus brinquedos e momentos de lembranças. Há a presença de diversos objetos que a fazem recordar dos seus tempos de criança.



Figura 16: Blocos de montar. Da série Memórias da Infância/Madeira-Memória Artista: Priscila Pinto. Técnica mista sobre madeira 105 cm x 20 cm, 2008. Fonte: priscilapinto.com. Acesso em 08/08/2022

Essas séries fazem com que se revele a artista em seu existir no/para o mundo. As pinturas e objetos da infância constituíram esses trabalhos. A série da infância, por exemplo, evoca a relação da artista com o brincar e, nisso, há uma certa intimidade também, porque o que reside no brincar não deixa de ser um momento de intimidade da criança com seu imaginário. A artista, quando expõe suas relações com o brincar, compartilha dessa intimidade, se revela e, portanto, existe.

A referência da infância nos trabalhos da artista Priscila Pinto apresenta uma forma de processo artístico extremamente íntimo, já que pintando evoca-se a memória do lugar. Uma casa tem um valor particular rodeado por lembranças. Bachelard cita o poeta William Goyer para melhor refletir sobre a casa:

Pensar que possamos vir ao mundo num lugar que a princípio não saberíamos sequer nomear, que vemos pela primeira vez; e que, nesse lugar anônimo, desconhecido, possamos crescer, circular até conhecermos o seu nome, pronunciá-lo com amor, que o chamemos de lar, onde lançamos nossas raízes, onde abrigamos os nossos amores; de forma que, cada vez que falamos dele, o fazemos como amantes, em cantos nostálgicos, em poemas transbordantes de desejo. (BACHELARD apud GOYER, 2008, p.72)

A casa evoca um papel fundamental de memórias, é o lugar onde crescemos e que, por isso, tem um poder de mexer com o que lembramos. Os objetos que nela residem também possuem seus valores, cada parte da casa possui uma história. Percebo que os objetos da infância produzem uma ação direta e indireta em relação ao recordar – ao mesmo tempo inspiraram o (re)pintar.

As imagens da infância pertencentes ao estado da memória de latência demonstram e revelam uma intimidade, é por meio desta que se permite compartilhar o mundo interno para o externo. Tendo em vista isso, preciso voltar à conversa sobre intimidade para melhor dissertar a respeito das matrizes da sensibilidade e da percepção diante do mundo e o processo criador. Vou dividir a intimidade, então, em primária e secundária.

A intimidade primária conversa com as imagens da infância. Essa intimidade primária trata da criança, do ser criança em seu nítido imaginário perceptivo diante do mundo ou de um cotidiano novo (podendo ser a escola, creche, recreio, excursão, escoteiro etc). Conforme aponta Winnicott (1982), a criança, em suas garatujas, obedece às necessidades do sistema nervoso afinando-se com um desejo de significação e afirmação de seu ser no mundo.



Figura 17: Atividade de pintura feita com pincel, guache sobre papel ofício, minha atividade de infância. Dimensão de 21 cm x 29,7 cm, 1997. Fonte: Acervo da autora, 2020

Enquanto isso, a intimidade secundária afeta o indivíduo, o ser criativo que se reconhece consciente no mundo atentando-se aos detalhes que o rodeiam e, assim, estabelece relações na sua condição de estar presente no mundo e em constante modelagem do sensível. Este, por ser consciente no mundo, se edifica enquanto criador e artista – alimentando-se de vivências, memórias e recordações.



Figura 18: Atividade de pintura a dedo, guache sobre papel ofício, minha atividade de infância. Dimensão de 21 cm x 29,7 cm, 1997. Fonte: Acervo da autora, 2020

Tanto a intimidade primária quanto a secundária conversam por meio dos sentidos e, principalmente, da sensibilidade diante do olhar que percorre o mundo e que, conseqüentemente, pode reverberar em atos criativos. Segundo o psicólogo Nichan Dichtchekian (2006):

A contemplação é um habitar as coisas, e fazer com que, através da observação, você vá cada vez mais se aproximando da intimidade delas, e percebendo o modo mais próprio delas serem [...] Há uma familiaridade minha com o mundo. Eu pertencço ao mundo e o mundo pertence a mim. O mundo me diz respeito. Eu habito o mundo. O lugar em que eu estou o tempo todo, em que a minha própria intimidade está presente é o mundo. O mundo é a minha casa (DICTCHEKIAN, 2006, p.01)

A sensibilidade se constrói partindo deste exercício de estar no mundo, vivenciar os momentos, tecer afetos e percorrer com o olhar os detalhes mínimos do cotidiano. Ao apresentar essas duas intimidades, remeto às condições do ser, da

percepção, da relação com os lugares que habitam lembranças e dos deslocamentos geográficos (os novos espaços) que podem criar memórias.

Os lugares nos quais moram lembranças, bem como os deslocamentos geográficos, acabam sendo valiosos e agem como uma forma de autorreflexão que se torna edificante por intermédio da expressão criativa. Mas seria o artista uma eterna criança? Bachelard (2008) expressa bem e responde:

Ao sonhar com a infância, regressamos à morada dos devaneios, aos devaneios que nos abriam o mundo. É esse devaneio que nos faz primeiro habitante do mundo da solidão. E habitamos melhor o mundo quando o habitamos como a criança solitária habita as imagens. Nos devaneios da criança, a imagem prevalece acima de tudo. As experiências só vêm depois. Elas vão a contravento de todos os devaneios de alçar o voo. A criança enxerga grande, a criança enxerga o belo. O devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras. (BACHELARD, 2018, pág.97)

A criança sonha e, no mesmo instante, se reafirma no seu existir perante o mundo. Ela firma sua percepção de mundo ao encarar uma folha em branco e, assim, passa a riscar, rabiscar e extravasar; são momentos de potencialidades criativas. O rabisco e a mancha são indícios de uma origem e uma matriz que operam nas ações criativas; são tramas que se expandem sobre o papel e concretizam as primeiras percepções.



Figura 19: Atividade de Cola Colorida. Cola colorida sobre papel celofane, minha atividade de infância. S/D, 1997. Fonte: Acervo da autora, 2020

1.3 O gesto como trajeto

As imagens da infância e os trabalhos da época da graduação abriram uma fenda que me fez refletir sobre como operar esses materiais e organizar a construção do atlas. Assim, para começar a desenvolver o atlas, foram determinadas duas etapas, sendo: I) Esboço de organização cronológica II) Unir o que era semelhante em cor, forma e gesto.

Essas duas etapas determinaram a matriz para que se começasse a pensar no atlas. Com os trabalhos organizados, indaguei-me sobre como ou de que forma o atlas poderia ser montado, levando em consideração gestos que permitiriam que este objeto não perdesse a sua essência e seu propósito (que é apresentar um campo mnemônico tramado da infância à vida adulta girando em torno da arte de manchar e rabiscar, costurando o passado com o presente).

Depois de organizar os trabalhos nas duas etapas citadas, foi analisando atentamente as manchas de tinta guache, a forte rispidez dos traços das garatujas e os gestos detidos com força. Porém, o que fisgou o olhar foram as incidências das cores vermelha e azul e o fato de que o início de cada trabalho partia quase sempre do centro do papel ou apenas de um dos lados da folha ou tela – isto em ambos trabalhos, infância e graduação.

É certo que esse começar do centro ou de um dos lados do papel ofício pode ser apenas uma brincadeira de criança agindo intuitivamente. Ou seja, lá estava eu, ‘pequeninha’, sentada no chão da sala de aula começando a rabiscar e a manchar o papel, despretensiosamente. Ainda assim, o fato é que foi identificado nos trabalhos do passado uma relação com o processo artístico presente, pois é sempre no chão e do centro do papel que começo a pintar e, para além, a paleta gira em torno das cores azul e vermelha.

Esta reflexão gerou questionamentos acerca do gesto e do ato de lembrar: será o gesto um coletor de lembranças? É por meio do gesto que se pode registrar o tempo? Ora, se não é o gesto, o que indica o processo criador e seu resultado? É preciso, é claro, se voltar primeiro à questão do gesto na infância para se fazer entender a dimensão desse gesto. Derdyk (2015) esclarece:

Mesmo sendo indecifrável para nós, seus rabiscos provêm de uma intensa atividade do imaginário. O corpo inteiro está presente na ação, concentrado na pontinha do lápis. Esta funciona como ponte de comunicação entre o corpo e o papel. A ponta do instrumento é uma

entidade sensível, capaz de registrar todo e qualquer impulso do sistema nervoso, motor e biológico (DERDYK, 2015, p. 68).

Quando criança, nosso corpo é estimulado pela curiosidade por meio do brincar, do descobrir fazendo. É brincando que se imagina. O contato com os instrumentos da arte, seja pincel, lápis ou giz, é executado com o gesto. Assim, a criança, quando está com as ferramentas em mãos, sente a necessidade de experimentar seja em uma parede, papelão, papel ofício, tela e quaisquer suportes que estiverem à frente e à disposição – é expressão.

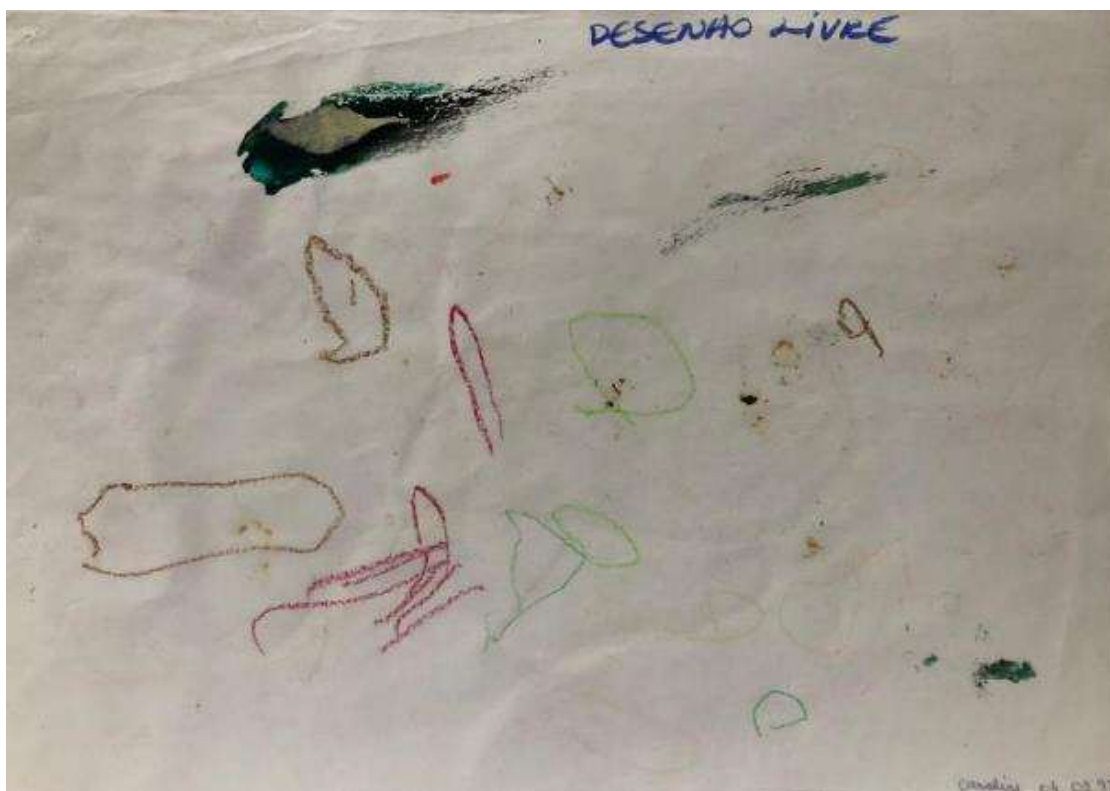


Figura 20: Garatuja, atividade de desenho livre, minha atividade de infância. Dimensão de 20 cm x 30 cm, 1998. Acervo pessoal da artista, 2020

A dimensão do gesto eventualmente é composta por um olhar sensível que capta o sentir em diferentes temporalidades, a ação de observar é uma força visual que nutre a essência de ação da gestualidade. Completo com o pensamento de Derdyk (2015):

O ato de desenhar congrega o presente com um passado e um futuro. As imagens nascem da observação, da memória, da imaginação. Poderíamos relacionar a observação com o presente, a memória do passado e a imaginação com o futuro [...] A percepção e a sensibilidade são as janelas para o mundo que possibilitam a troca permeável entre o que está dentro e o que está fora. A visão também é uma janela aberta, permitindo a troca permeável entre a observação, a memória e a imaginação (DERDYK, p.120-122, 2015)

Isso fica perceptível quando trato da memória de latência, pois ela é construída a partir do observar. O observar atua com a memória. Finalizo com as palavras-chave que Derdyk (2015) propõe para reflexão: observação-presente, memória-passado e imaginação-futuro.

A memória de latência se manifesta através do gesto na integridade de sua dimensão, visto que toda a articulação lida com a libertação do traço por meio da sensibilidade e das emoções. O gesto também é aliado do tempo e passa por um processo de amadurecimento conforme os anos, mas cumpre sua função no instante em que é formado.

A artista gaúcha Teresa Poester²⁰ sensibiliza o olhar por meio da gestualidade presente em seus trabalhos. Na série Jardins de Eragny com caneta Bic, é possível presenciar literalmente a dimensão do gesto e a conversa que se tem com a memória afetiva da artista, já que a série parte do seu olhar de afeto diante dos jardins da cidade onde reside - Éragny-Sur-Epte (França).

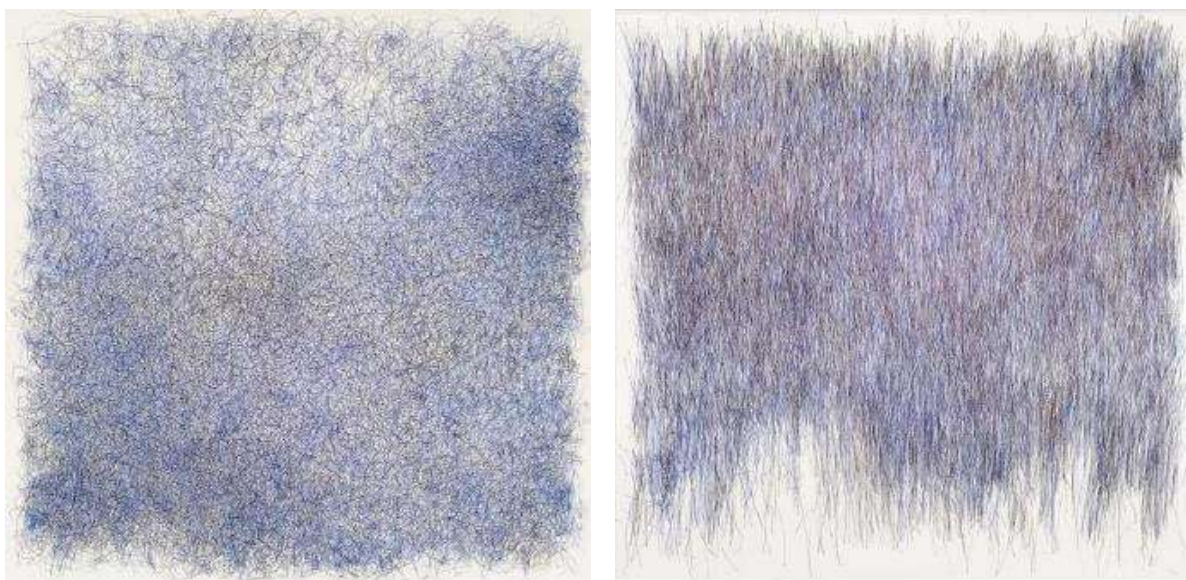


Figura 21: Série Jardins de Eragny. Artista: Teresa Poester. Técnica: Caneta Bic sobre papel, 2009. Fonte: teresapoester.com.br. Acesso em: 13.01.2022

É notável que o seu processo também passa pela performance, uma performance um pouco mais íntima, na qual o corpo e o processo conversam a todo instante. O corpo da artista assume um processo que transcorre sobre o papel e a caneta, desta maneira, torna-se parte da extensão de suas mãos.

²⁰ Artista visual (Bagé, 1954) e ex-professora do Instituto de Artes UFRGS.

Os trabalhos de Poester fazem lembrar de uma breve série de desenhos que elaborei no ano de 2017, durante a graduação, o qual chamei de Ritual de Rabisco (figura 22). Essa série explora a grafite do lápis e a hachura sobre papel, além de ter sido um trabalho que beirava à exaustão do traço e que, muitas vezes, acabava por rasgar a própria folha de papel ofício.

O que chama atenção nessa série de trabalhos são as hachuras que se formaram espontaneamente sobre o papel, pois a elaboração desses desenhos era um processo compulsório: eu apenas pegava os papéis e começava a desenhar, linha sobre linha, até aparecer uma forma que se estendia pelo centro do papel.

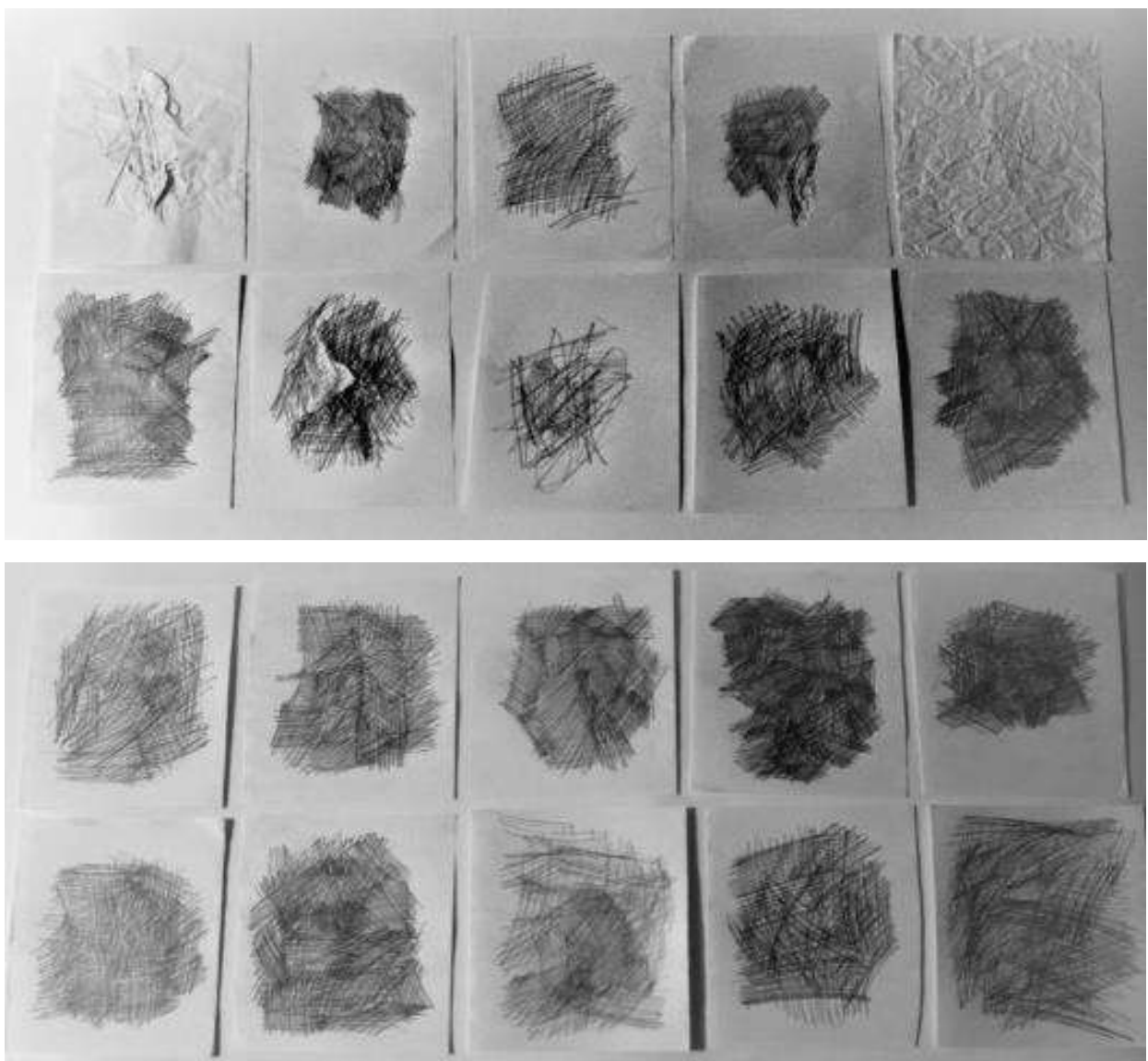


Figura 22: Ritual de Rabisco. Técnica: Lápis grafite sobre papel ofício, dimensões de 14,8 cm x 21,0 cm, 2017. Fonte: Acervo da autora, 2020

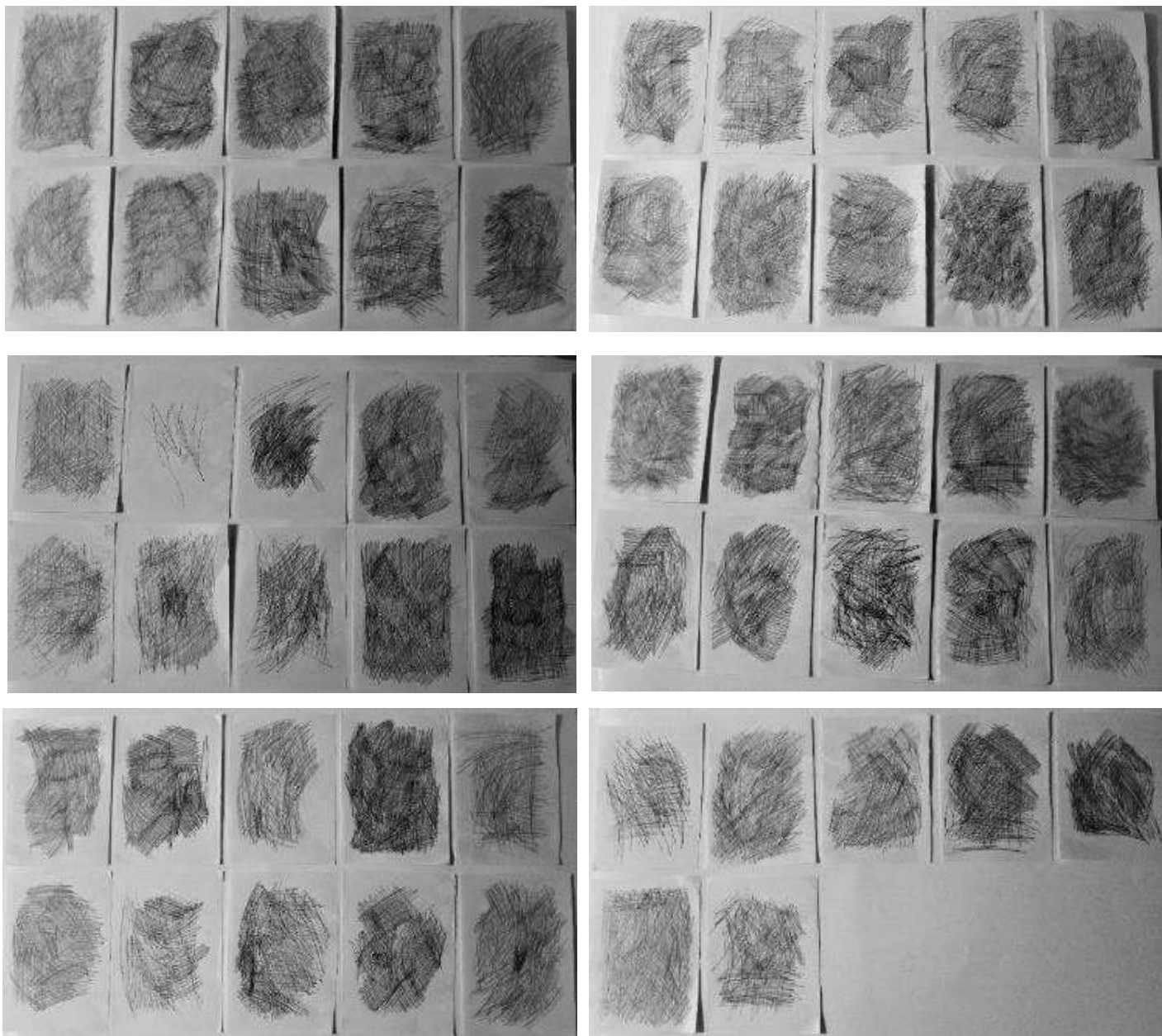


Figura 23: Ritual de Rabisco. Técnica: Lápis grafite sobre papel ofício, dimensões de 14,8 cm x 21,0 cm, 2017. Fonte: Acervo da autora, 2020

Ao rever toda essa série de trabalhos, percebi que o gesto aplicado sobre a pequena folha exprime intensa força ao ponto de penetrar o papel ou deixá-lo simplesmente marcado com o traço grosso. O peso da mão sobre a folha exercia tal força que a grafite penetrava o papel e, adentrando-o, se executava um rasgo.



Figura 24: Rasgo. Técnica: Lápis grafite sobre papel ofício, dimensões de 14,8 cm x 21,0 cm, 2017. Fonte: Acervo da autora, 2020

O rasgo, vale dizer, é um registro do instante do tempo no qual foi gerado pelo exercício do ritmo criativo das mãos e sua força. Poester (2002, pág.28) entende que “desenhar é registrar o ritmo do tempo que corre. Externalizar esse ritmo é uma forma de harmonizar corpo e mente²¹.” Ressalto ainda que o ritmo do corpo conversa com a mente afim de que o gesto possa ser evocado.

Enquanto isso, as imagens da infância ecoam como recordações e me inspiram a criar, ou melhor, a refigurar. Sobre refiguração, o filósofo alemão Friedrich Schelling (2010, p.265) afirma que “toda arte é refiguração imediata da produção absoluta ou da afirmação de-si absoluta”. A questão da refiguração absoluta trata do ser. Logo, entende-se que o artista e o trabalho se tornam só, mas, ao mesmo tempo, há a possibilidade de distingui-los, isto é, há como diferenciar a produção absoluta (ou seja, ato de produzir) e a afirmação de si. Neste sentido, o trabalho de arte afirma o artista. É sobre isto que se dedica a refiguração na percepção criativa.

²¹ No original : Dessiner c'est enregistrer le rythme du temps qui s'écoule. Extérioriser ce rythme c'est une maniere d 'harmoniser corps et esprit. (tradução minha).

Diante dessa perspectiva de refiguração, os materiais encontrados da infância contribuíram para o aprendizado enquanto artista, já que se apresentam como os primeiros passos com a criatividade e com o mundo. Conforme aponta a artista plástica Stela Barbieri (2012):

A produção das crianças, assim como as obras dos artistas possibilita trocas de percepções, ideias, informações e conhecimentos. São verdadeiros momentos de experiências que podem ser compartilhados. (BARBIERI, 2012, p.43)

As garatujas e as atividades de pintura, nas quais estão presentificadas as manchas, são lembranças ternas latentes; elas são resultados elaborados a partir do brincar e experimentar, que representam a expressão da liberdade criativa da primeira infância utilizando a melhor ferramenta para se interpretar e absorver o mundo: a imaginação e o olhar curioso de quando se é criança.

1.4 Os Cadernos-diários

Com relação à refiguração das imagens da infância, houve bastante preocupação em como poderia escrever sobre esse processo de reencontro e, principalmente, em como exibir esses trabalhos. Por conta disso, todos os materiais que me acompanharam nesse processo se tornaram elementos fundamentais para a produção textual, sobretudo os cadernos-diários. Jean Lancri (2002) ressalta a importância desses materiais:

uma tese em artes plásticas tem por originalidade entrecruzar uma produção plástica com uma produção textual; ela não é completa senão quando consegue ligá-las por traves. Como feito, desde o mestrado, nossos estudantes iniciam pesquisas que articulam – eis aí de novo a palavra-mestra pronunciada, e todos os nossos trabalhos poderiam tratar das modalidades dessa articulação -, uma parte de práticas plásticas, experimentais ou artísticas, e uma parte de abordagens reflexivas de igual importância. O ponto de partida da pesquisa situa-se, contudo, obrigatoriamente na prática plástica ou artística do estudante, com o questionamento que ela contém e as problemáticas que ela suscita. Por conseguinte, uma defesa de tese em artes plásticas acompanha-se necessariamente de uma apresentação de trabalhos (LANCRI, 2002, p. 19-20)

Os cadernos-diários (figura 25, 26 e 27) foram articulações criativas dentro desta pesquisa. Para além, percebo que esse material é um intermédio entre prática artística e produção textual, servindo como ferramenta chave para o desenvolvimento da narrativa poética.

Os cadernos sem pauta chamavam minha atenção desde cedo. Nos trabalhos de campo do meu pai²², observava que ele utilizava muito dos cadernos sem pauta para suas anotações. Costumava pedir estes cadernos para rabiscar e foi assim por alguns anos, até eu comprar os meus próprios – e até mesmo tentar produzir alguns (figura 25).

Os cadernos com as folhas em branco serviam como suportes de rabiscos, rascunhos e ideias. Ao passar do tempo, entendi que esses cadernos acabavam não só carregando os rascunhos, mas também anotações e reflexões sobre vida, viagens, vivências e pensamentos. Dessa forma, os cadernos passaram a ser meus diários também.

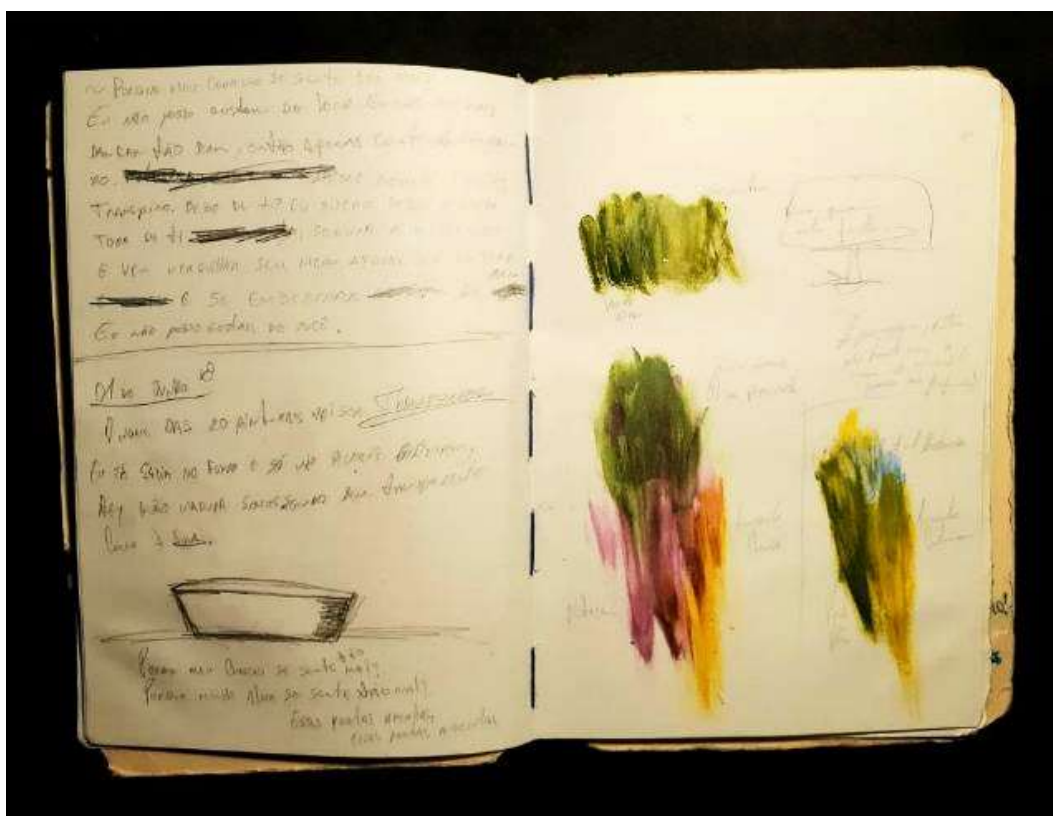


Figura 25: Caderno-diário costurado a mão. Fonte: Acervo da autora, 2018

Entende-se por diários os cadernos de registros pessoais que são dotados de uma extensa memória a respeito de acontecimentos variados. Esses cadernos-

²² Professor de geografia. Meu pai costumava realizar bastante pesquisa em campo para coletar materiais para suas pesquisas.

diários, como os chamo, são os elementos principais dos meus processos artísticos (figura 26) e de uma costura de diversos acontecimentos memoráveis.

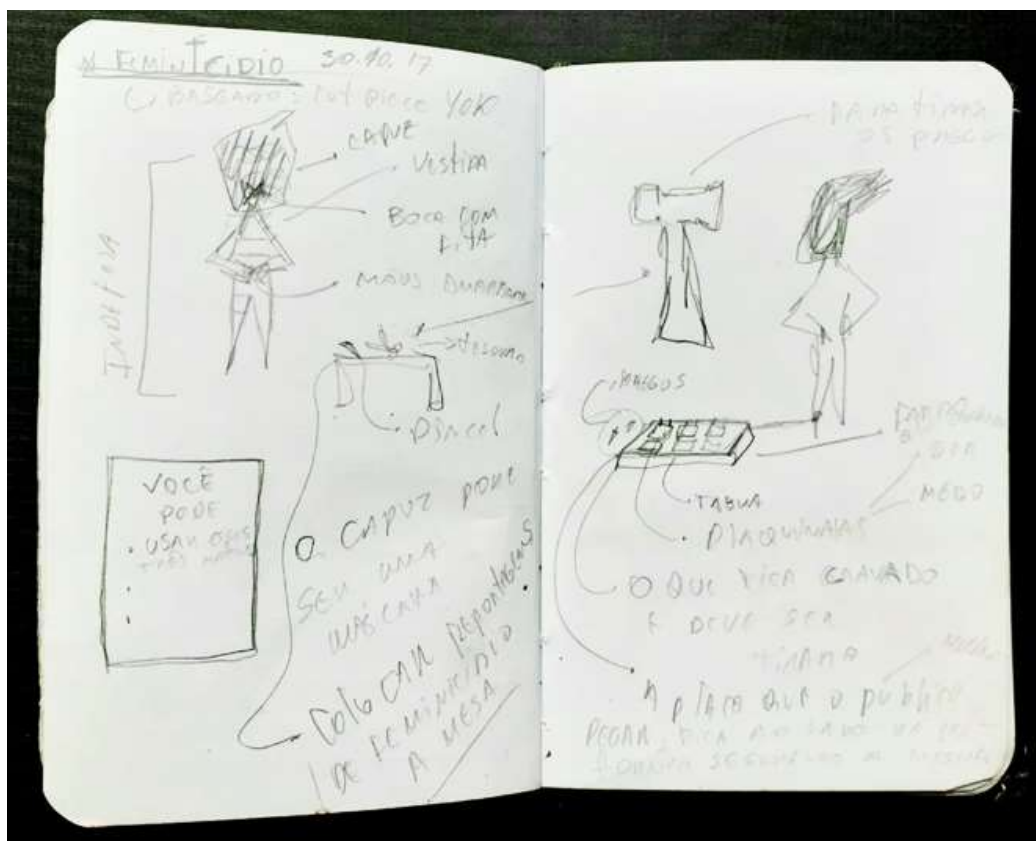


Figura 26: Caderno-diário, estudos de performance. Fonte: Acervo da autora, 2017

Nestes materiais também há fragmentos do cotidiano ou minhas coletas de objetos durante caminhadas. Assim, os cadernos-diários fazem parte do meu universo produtivo com a arte, eles são os documentos de trabalho. Sobre os documentos de trabalho, recorro à fala do professor e artista Flávio Gonçalves (2020):

a origem do termo documento de trabalho surgiu para mim de um catálogo sobre a obra do artista inglês Francis Bacon, que designava o conjunto de fotos e ilustrações arrancadas de jornais, livros ou revistas as quais o pintor se servia para fazer suas pinturas [...] documentos de trabalho fazem referência mais à forma como o artista olha o mundo e o representa de algum modo, do que são eles mesmos representados na obra como uma referência direta e imediatamente identificável quanto ao seu sentido ou origem. (GONÇALVES, 2020, pág. 20-22)

Como esses documentos reúnem imagens, rascunhos, fotografias e outros mais elementos do entorno da artista, eles se tornam referências ou, até mesmo, uma fonte para a produção criativa. Completo com as palavras da artista Martha Facco (2019):

Os documentos de trabalho dizem sobre o pensamento artístico e a criação de realidades, sejam de um fazer ou de uma articulação de pensamento. Portanto, também possuem um caráter filosófico, fundamentados nas experiências estéticas (FACCO, 2019, p. 75)

Os cadernos-diários fazem parte do meu repertório com a produção artística, pois o processo se inicia neles. A escrita se desfaz e termina em rabisco, em composições de cores ou nas manchas que se espalham pelas folhas dos cadernos-diários - são eles que acompanham e que articulam os pensamentos e matrizes operadoras para se iniciar um novo trabalho.

Deste modo, os cadernos são materiais que edificam o pensamento artístico, possuindo uma importância quando são colocados em prática, ou seja, levados para elaborar um trabalho já que, a partir deles, a visão pessoal de mundo se externaliza por meio das formas e cores.



Figura 27: Caderno-diário do mestrado. Fonte: Acervo pessoal da autora, 2020

Quando entendidos como documentos de trabalho, passam a revelar caminhos de ideias estabelecidas, apresentando uma origem que abre espaços para possibilidades. Nesse caso, as possibilidades de conhecer o imaginário artístico.

Além dos cadernos-diários, as imagens da infância fazem parte da estrutura dos documentos, revelando as percepções da infância que ainda sobrevivem, já que

as garatujas e as atividades de pintura são arquivos que se constituem como lembranças. Esses materiais fazem parte de diferentes momentos que, ao longo da pesquisa, foram se integrando ao trabalho artístico.

Ao analisar alguns dos cadernos-diários, foi observado anotações do cotidiano, a grande incidência de rascunhos, colagem (figura 28) e ideias artísticas. Também há uma forte presença de formas circulares e bem hachuradas junto de algumas setas que indicam as cores que se deve trabalhar.



Figura 28: Caderno-diário feito a mão. Fonte: Acervo da autora, 2020

A cor é o elemento que considero mais importante; as cores azul e vermelha estão bem presentes nos trabalhos. A partir dessas cores, é apresentado uma paleta de vários tons; ao fim das articulações estéticas, experimentais e de pensamentos, surge a mancha sobre a tela. Uma vez que a mancha esteja ainda úmida na folha de papel, é utilizada a ponta contrária do pincel para se escrever uma palavra ou frase que me ocorre no momento. É uma conversa das palavras com a mancha.

A mancha acompanha a produção aqui apresentada desde muito tempo e, ao analisar os documentos de trabalho, uma pergunta que emerge é: seria a mancha a agulha que costura pensamentos, emoções, memórias e camadas de alegoria da estrutura poética nas pinturas produzidas? A resposta se dá com as palavras que se revelam nas manchas espalhadas em torno de toda superfície do papel ou tela.



Figura 29: Páginas dos cadernos-diários do mestrado. Dimensão 29,7 cm x 42 cm, folhas de cadernos sem pauta A3. Fonte: Acervo da autora, 2022

1.5 Reflexões para criar um atlas: O esboço no chão do quarto

A palavra atlas se associa à noção de mapa, mapeamento e cartografia. Em uma perspectiva deleuziana, não poderia utilizar do método cartográfico e nem dos conceitos operativos propostos pelo mesmo para essa pesquisa já que estas metodologias se centram em limitações e esta pesquisa não se limita. Não há limitações, aqui são tecidas memórias afetivas intercaladas com temporalidades da infância e graduação. Diante disto, foi tramado uma busca acerca da mancha que se cava sobre os papéis - é neste contraponto que chamo atenção para o atlas e a mancha.

O atlas não deixa de ser uma estrutura racional que permite uma organização, enquanto na mancha enxerga-se uma desordem, é uma gota que expande. Mas foi no atlas que se pôde organizar os materiais achados da infância com algumas das minhas produções recentes para, assim, entender melhor os processos e matrizes operativas do fazer artístico. O olhar é levado ao atlas para que se possa conhecê-lo, de modo que esse conhecimento passa a ser, também, um fazer artístico. É desta forma que o atlas se manifesta em torno da minha poética, pois entendo que para criar é preciso alterar a ordem.

Esse conhecimento do qual trato é composto pelas imagens que são colocadas próximas umas das outras. Há diversas temporalidades que se cruzam neste atlas, formando uma complexidade operada pela mecânica da latência e da ativação, mas que, em dado momento, desperta para a entropia - a ordem e desordem.

O teórico alemão Benjamin Buchloh (1999) chama atenção para o Atlas dentro da mitologia grega, sendo o atlas o “titã da mitologia grega que carrega o universo, no limiar do encontro entre o dia e a noite” (pág.196). Já na anatomia humana, o osso que sustenta as vértebras chama-se atlas; ele é a primeira vértebra, responsável por sustentar o nosso crânio. Nestas duas significâncias da mesma palavra, o universo é representando pelo crânio, que protege o mundo (cérebro). Então, o titã Atlas carrega em seus braços o saber e o oculto.

O atlas seria, portanto, aquele que carrega a mancha? Ou ele a sustentaria? O atlas contém minhas produções e vestígios de acordo com o tempo, mas a mancha assume o caráter de entropia e precisa ser expressada. Essa mancha ou borrão não se limita, se expande e escorre.



Figura 30: Esboço de atlas no chão do quarto. Fonte: Acervo da autora, 2020

Ao organizar os trabalhos de arte da infância ao lado das produções da graduação, foi percebido um nascimento, um esboço de atlas sobre o chão do quarto (figura 30). Eu olho para o atlas e aquelas composições tão vivas que o estruturam estão olhando de volta para mim. Esse esboço de atlas no chão do quarto me percebe; o tempo e a memória me encaram.

Eventualmente, o atlas é movimento e, também, um exercício de recordações. Isso se relaciona com uma obra chamada “Os laboratórios do tempo”, de Alain Fleisher²³. Esta obra trouxe algumas reflexões acerca do que Fleisher chama de laboratório e, em especial, acerca da temática do tempo. O laboratório é entendido como um espaço onde o tempo se relaciona; neste espaço se trabalha, experimenta e vivencia o tempo.

Na concepção de Fleisher, o atlas, sendo um laboratório, pode ser entendido como um espaço que se relaciona constantemente com o tempo. No entanto, o atlas também nos atenta para o fato de que os acontecimentos do passado – exibidos nas composições visuais – se foram para sempre, mas as imagens nos fazem lembrar (pois são sobreviventes do tempo). Isto também me fez buscar o filósofo e

²³ No original : Les laboratoires du temps : Ecrits sur le cinéma et la photographie (2002). Alain Fleisher é um artista, fotógrafo e escritor francês.

historiador da arte Georges Didi-Huberman que, sobre Atlas de Warburg, compreende que as imagens tendem a ser inquietas e insistentes:

Eis-nos um pouco mais bem armados para compreender os paradoxos de uma história das imagens concebida como uma história de fantasmas - sobrevivências, latências e aparições misturadas com os desenvolvimentos mais manifesto dos períodos e estilos. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 71)

Os escritos de Fleisher e Didi-Huberman me fizeram arquitetar um paralelo com o atlas desta pesquisa. As imagens que estruturam este atlas que esboço são latentes, fazem lembrar momentos e deslocam o olhar para as composições presentes. Esse “fazer lembrar” age como uma insistência que passa pela emoção e desemboca em querer criar/expressar, desfazer o que se encontra em ordem.

A organização das imagens, objetos, fotografias, cadernos, diários, cartas e demais materiais que vão de encontro com a infância ou temporalidades passadas é a primeira etapa para o esboço de um atlas. O ato de tatear e organizar os trabalhos apresenta uma sensação que reverbera no desejo de criar: seria do desejo o nascimento da desordem? E que gesto é perpetuado pelo ato criador senão a emoção? Didi-Huberman expressa bem esses sentimentos:

Mas se a emoção é movimento, ela é, portanto, uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos [...] as emoções passam por gestos que fazemos sem nos dar conta de que vêm de muito longe no tempo. Esses gestos são como fósseis em movimento. Ele têm uma história muito longa - e muito inconsciente. Eles sobrevivem em nós, ainda que sejamos incapazes de observá-los em nós mesmo. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 26-32)

Uma vez que seja esboçado o atlas, é possível adentrar em uma narrativa visual que é perpetuada em diversos mergulhos nas lembranças e recordações que residem no passado. É possível, ainda, examinar os vestígios e trajetões a partir das composições visuais das imagens que o atlas vai ganhando, as quais permitem vivenciar momentos nostálgicos diante desse campo mnemônico que desloca o olhar.

O atlas exerce, também, uma função inquieta que serve como uma ferramenta de método nesta dissertação; a partir dele, foi possível se distanciar um pouco e analisar parte por parte da escalada dos trabalhos e da mancha. Para mais, ele pode

desempenhar um papel de ferramenta para o desenvolvimento crítico na leitura da própria poética.

Na busca por artistas que trabalham com organização ou trabalhos que se aproximam de um atlas, encontrei Gerhard Richter²⁴, que apresenta um vasto atlas com sua trajetória e produções. Além dele, me deparei com On Kawara²⁵, que apresenta trabalhos com narrativas de memórias vinculadas aos seus dias e, por fim, Lourdes Castro²⁶, que trabalhava com elementos do cotidiano e afetos.

Porém, fui provocada pelo Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg, e pelo Atlas de Richter. O Atlas de Warburg, como é conhecido, é composto por um vasto material com enormes pranchas de imagens de diferentes tempos da história da arte, são formas de arquivos que guardam o tempo e refletem a memória por meio do mapeamento de imagens. Infelizmente, o Atlas Mnemosyne nunca foi concluído e ficou inacabado por conta da morte de Warburg, em 1929. De acordo com o professor Christopher D. Johnson, da Biblioteca Warburg de Cornell:

Atlas Mnemosyne consistia em sessenta e três painéis (Tafeln). Usando tábuas de madeira, medindo aproximadamente 150 x 200 cm e cobertas com tecido preto, Warburg organizou e rearranjou, em um longo processo combinatório de adição e subtração, fotografias em preto e branco de imagens históricas da arte e cosmográficas. Aqui e ali ele também incluiu fotografias de mapas, páginas manuscritas e imagens contemporâneas extraídas de jornais e revistas. Os painéis individuais, por sua vez, foram então numerados e ordenados para criar sequências temáticas ainda maiores. (JOHNSON, 2013, n.p. Tradução minha²⁷)

O atlas chama atenção por conta da forma criativa que Warburg teve em organizar as imagens em pranchas (figura 31), de modo a apresentar uma verdadeira narrativa da história com imagens. Esse sistema de organização visual de Warburg faz com que o público possa embarcar no simbolismo das imagens,

²⁴ Importante pintor alemão, é considerado um dos mais influentes artistas vivo no mundo, vivenciou grandes períodos das histórias.

²⁵ Foi um importante artista conceitual japonês (1932-2014), suas obras são bastante autobiográficas e também carregam memórias do seu dia-a-dia.

²⁶ Artista portuguesa (1930-2022) sua poética transitava pela sombra, afeto e memórias.

²⁷ No original: Mnemosyne Atlas consisted of sixty-three panels (Tafeln). Using wooden boards, measuring approximately 150 x 200 cm and covered with black cloth, Warburg arranged and rearranged, in a lengthy combinatory process of addition and subtraction, black and white photographs of art-historical and cosmographical images. Here and there he also included photographs of maps, manuscript pages, and contemporary images drawn from newspapers and magazines. The individual panels, in turn, were then numbered and ordered to create still larger thematic sequences. Texto completo disponível em: warburg.library.cornell.edu.com

podendo haver uma sensibilidade e um dinamismo em aprender por meio das imagens. Foi esse aspecto organizado e dinâmico do Atlas de Warburg que despertou meu interesse.

Embora o Atlas Mnemosyne tenha sido o meu primeiro contato com a noção de organização de imagens, foi através do Atlas de Richter que me atentei para o poder da memória das imagens, para o fazer-olhar e para a necessidade do lembrar – lançando luz, também, para o necessário confronto com o esquecimento.



Figura 31: Aby Warburg, Bilderatlas Mnemosyne – The Original. Fonte: Installation view from HKW. Créditos: Silke Briel, via HKW.com

As pranchas apresentadas por Warburg me fizeram pensar, a princípio, em organizar as imagens da infância uma ao lado da outra em uma enorme placa com moldura e vidro. No entanto, desisti da ideia e me voltei à elaboração de algo mais prático e acessível; neste ponto, o Atlas de Richter acabou sendo uma espécie de guia para se pensar na forma de atlas que desejava produzir com o material que tinha em mãos.

O conteúdo do Atlas de Richter me fascinou, já que apresenta uma reunião de imagens e fotografias pessoais, familiares, afetivas, ideias abstratas, rascunhos e colagens com o objetivo de narrar suas memórias. De acordo com Richter (1999): “Minha motivação era mais uma questão de querer criar ordem – acompanhar as coisas. Todas aquelas caixas cheias de fotografias e esboços pesam, porque têm algo

inacabado, incompleto.”²⁸ Além disso, o Atlas de Richter abre lacunas para se pensar nos processos artísticos, é um atlas que flerta com a latência.



Figura 32: Landschaften - Landscapes, 1970. Artista: Gerhard Richter. Dimensão: 29: 51.7 cm x 66.7 cm. Atlas Sheet: 144. Fonte: gerhard-richter.com/en/art/atlas/landscapes-11724/?p=5&sp=32

Conhecia o trabalho de pintura de Richter pelos livros de história da arte contemporânea, mas apenas posteriormente, quando iniciei a pesquisa em busca de artistas que trabalhassem com materiais do passado ou de arquivo, é que atentei-me mais detidamente ao seu trabalho de atlas. Devo mencionar que Richter é um artista que sempre despertou minha atenção por conta dos seus trabalhos de pinturas abstratas e do seu curioso processo com as trinchas enormes sobre a tela.

Não tive a oportunidade de conhecer o Atlas de Richter de perto, que já circulou por grande parte da Europa; o objeto mais próximo que tenho deste trabalho é a sua versão compacta²⁹, que ganhei como presente e que ajudou a entender as camadas ditadas de memória do artista.

²⁸ No original: “My motivation was more a matter of wanting to create order — to keep track of things. all those boxes full of photographs and sketches weigh you down, because they have something unfinished, incomplete, about them”. Disponível em: Interview with Stefan Koldehoff, 1999’, in Dietmar Elger and Hans Ulrich Obrist (eds), Gerhard Richter: Text. Writings, Interviews and Letters 1961–2007, Thames and Hudson, London, 2009, p.350.

²⁹ Gerhard Richter ATLAS, 2005. This edition created on the basis of the publication Gerhard Richter Atlas Oktagon, Cologne, 1997.

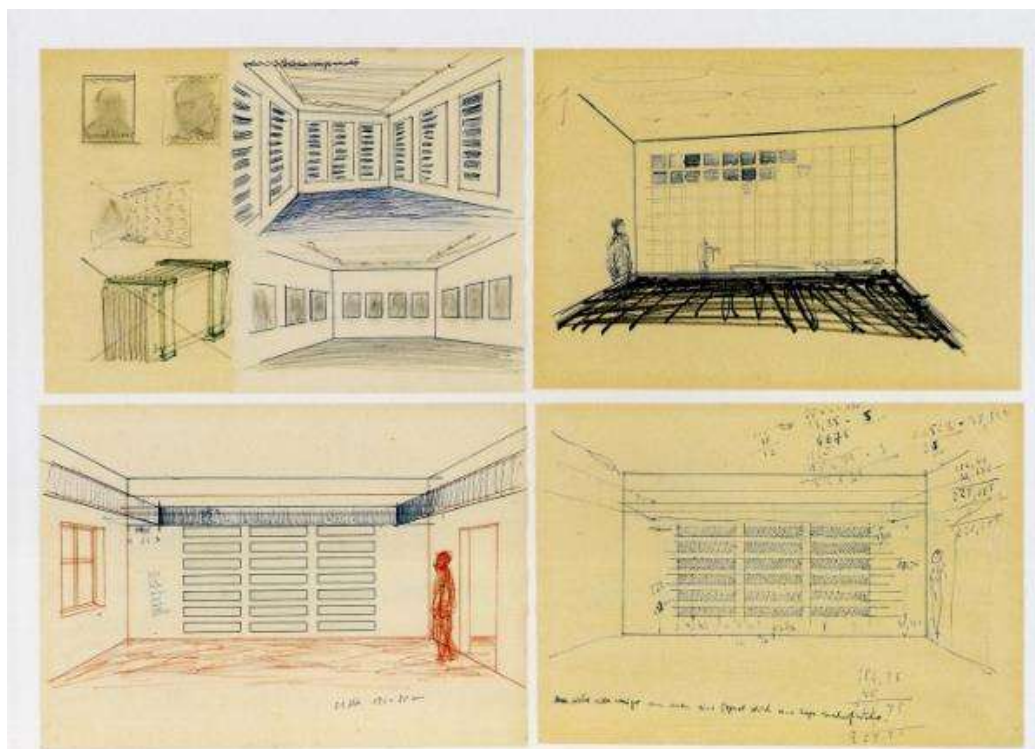


Figura 33: Designs for Colour Charts, artista Gerhard Richter, 1966. Dimensão: 51.7 cm x 66.7 cm. Fonte: Atlas Sheet - 289

Ao investigar o Atlas de Richter, fui movida para um olhar mais cuidadoso acerca dos meus próprios trabalhos. Esse percurso do olhar cauteloso me permitiu entender que poderia aderir à cronologia dos estados de memórias que apresento, ordenando a disposição do atlas em: tudo aquilo que foi – latência; tudo aquilo que é – arquivo; e tudo aquilo que será – processo.

Diferente do Atlas de Warburg, o Atlas de Richter segue uma estrutura mais comedida, escolhida com bastante cuidado para prezar pela cronologia dos fatos e dos fragmentos perdidos no tempo, ambos agindo para impulsionar ideias e a importância das imagens. Retorno a Buchloh (2009) que argumenta, sobre o Atlas de Richter, da seguinte forma:

[...] organizadas seguindo o esquema mais tradicional de montagem, conforme grade retangular, as imagens – ao menos num primeiro olhar – parecem ter sido escolhidas somente por seu valor sentimental enquanto registros de situações e temas da história familiar. (BUCHLOH, 2009, pág. 204)

Para Buchloh, o Atlas de Richter apresenta uma condução de ordem. Onde as coisas são ordenadas, há também um sentimentalismo regido pelo afeto e por valores que impulsionam ideias e sensações nostálgicas. Essa pulsação pode ser entendida como uma espécie de latência que deriva dessa ordenação criada pelo

artista, sendo assim: por que não utilizar do recurso do atlas para elaboração de trabalhos futuros? É partindo desta pergunta que comecei a criar o meu atlas, com a finalidade de compor um processo a partir dele.

CAPÍTULO II: Os Atlas e a mancha

2.1 Atlas experimental e o Atlas digital

A memória arquivada pode ser tudo que reside na caminhada madura de produção no meio do caminho artístico: séries de pintura, gravuras, monotípias ou quaisquer outras linguagens artísticas. Esta memória é uma forma de dossiê que registra momentos e, também, configura-se como um material de exploração e de recurso para se trabalhar a autocrítica.

Os trabalhos que estão tanto na memória de latência quanto na memória arquivada fizeram-me refletir acerca da construção do atlas. Mas como apresentar esse atlas? Como já havia mencionado, a ideia do atlas, antes, girava em torno de uma organização por meio de painéis com molduras. No entanto, logo este plano foi descartado e uma solução encontrada se relacionava com estudar a possibilidade de elaborar um material físico (para, inclusive, manter a qualidade das imagens).

Foi pensado em elaborar fotolivro e diversas prototipagens. Tentei trabalhar nessa ideia com todos os rascunhos e orçamentos possíveis, mas infelizmente não foi viável realizar a construção do material físico³⁰. Fui levada a pensar em outras maneiras de apresentar o atlas, sendo duas delas: I) *Atlas experimental* elaborado com ferramentas e programas simples para organizar as imagens; II) *Atlas digital*, disposto a apresentar as imagens em alta qualidade e maior dinamicidade. Essas duas maneiras tornaram-se a melhor alternativa para apresentar esse material, embora a minha vontade enquanto artista e pesquisadora era manifestar o resultado em material físico e expositivo.

A produção do atlas experimental seguiu com uma complexidade de fatores e associações imagéticas que iam desde o gesto, manchas, cor e forma, de tal modo que resultou em um simples layout de prancha digital. Os fatores de associações imagéticas permitiram reunir as imagens da infância (memória de latência) ao lado dos trabalhos da graduação (memória arquivada). Todo o registro foi feito por meio da fotografia.

³⁰ A minha bolsa não foi renovada pela fundação que estava comprometida em financiar meu mestrado.

Na primeira prancha de atlas (figura 34) que elaborei, apresento uma garatuja da infância e, em seguida, dois trabalhos datados dos anos de 2017 e 2018, período da graduação. No momento de repouso do olhar sobre a prancha, abre-se alguma reflexão a respeito da primeira infância, do gesto, da mistura de sentimentos e das nostalgias. Ao visualizar os trabalhos assim, em um ritmo de cores e formas, é possível extrair fragmentos que ajudam a entender a construção poética da mancha.



Figura 34: Atlas Experimental, prancha 1/4. S/D. Fonte: Elaborado pela autora, 2020

O Atlas, então, pode ser tratado como uma forma de galeria pessoal, além de funcionar como um modo de autorreflexão inspirador para novas criações artísticas. Conforme aponta a professora de história da arte Daniela Queiroz Campos (2015):

O Atlas contribuir para a eficiência em inovação almejada. Ele tem como principal característica o movimento; permissão de movimento dada às suas imagens e a possibilidade destas entrarem e saírem de suas pranchas. As imagens postas como elementos do Atlas não têm posição fixa, podem movimentar-se na superfície de cada prancha bem como sair ou entrar nela. O Atlas não consiste em um único painel, mas num coletivo de pranchas, cada qual contendo um número indeterminado de imagens. Cada prancha tem uma organização imagética temática que se conecta ou não com as demais pranchas. (CAMPOS, 2015, pág. 57)

O atlas possibilita compreender uma construção poética por meio do olhar, ele materializa memórias por meio da expressão artística, ao mesmo tempo permite um olhar crítico e sensível diante do que se ver. As figuras 35, 36 e 37 são os resultados do atlas experimental – a partir delas é possível ver um registro do material coletado neste manuscrito. Na figura 38 tem-se o atlas por completo, com o que chamo de cruzamento de temporalidades. Ao longo da montagem digital de prancha, foi ficando mais claro que a memória de latência opera como base da memória ativa.



Figura 35: Atlas Experimental, prancha 2/4. S/D. Fonte: Elaborado pela autora, 2020

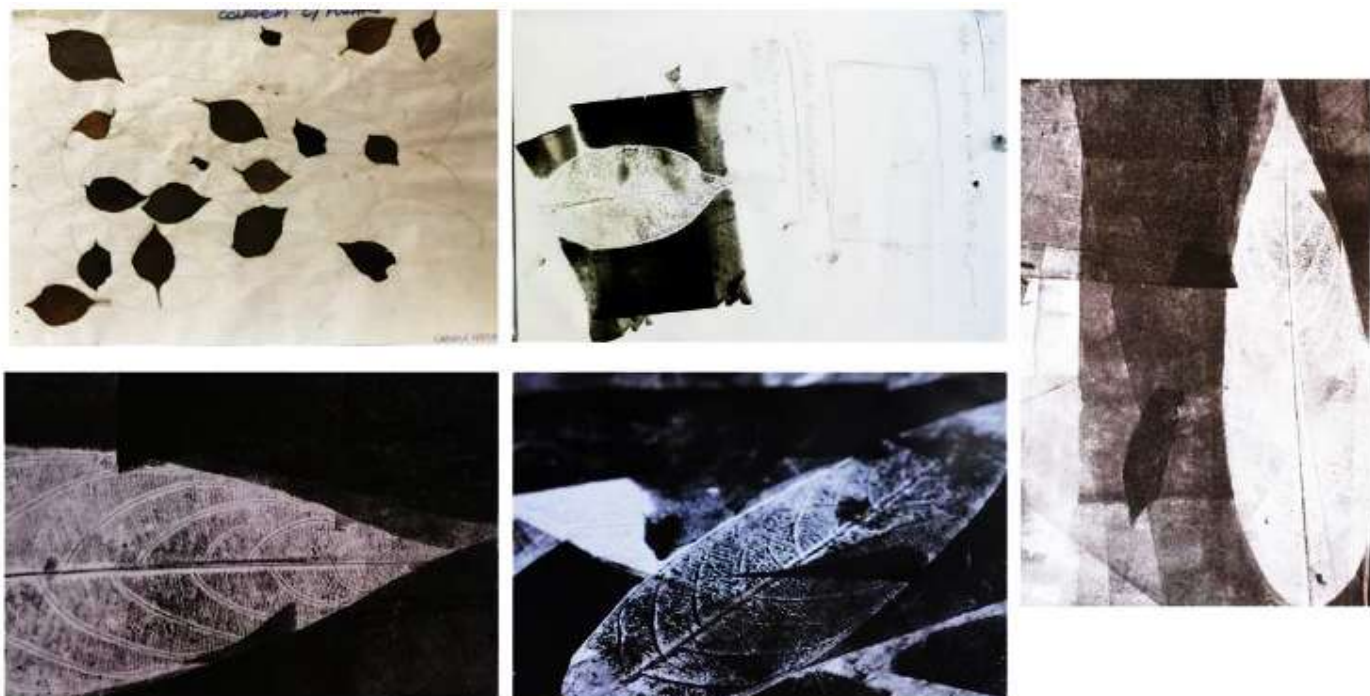


Figura 36: Atlas Experimental, prancha 3/4. S/D. Fonte: Elaborado pela autora, 2020



Figura 37: Atlas Experimental, prancha 4/4. S/D. Fonte: Elaborado pela autora, 2020

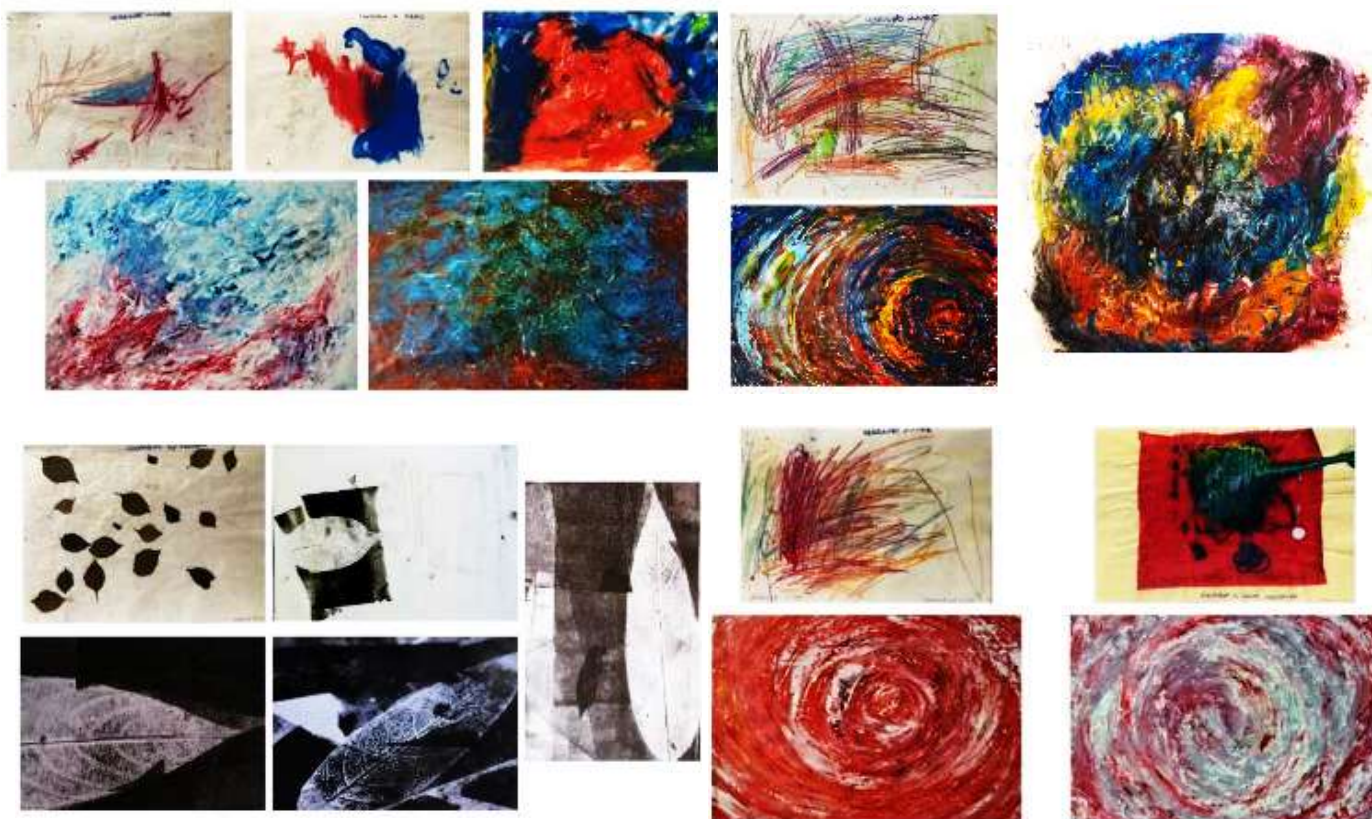


Figura 38: Atlas Experimental. S/D Fonte: Elaborado pela, 2021.

Já o atlas digital foi elaborado pela plataforma chamada *My Flipsnack*. O *Flipsnack* é uma plataforma gratuita com recursos limitados que apresenta ferramentas para criar livros ou revistas mais dinâmicas. Ele foi um ótimo recurso, já que eu buscava por algum programa que tivesse funções interativas e que prezasse pela qualidade das imagens.

O atlas disponível no *Flipsnack* serviu como uma alternativa dinâmica e eficaz no quesito das imagens. O formato escolhido para elaboração do atlas foi de layout de revista e pode ser acessado por meio do link³¹ ou via QR Code como consta na seguinte imagem (figura 39).

³¹ Atlas digital: <https://www.flipsnack.com/6EEF9DAA9F7/atlas-digital.html>



Figura 39: Atlas Digital. Fonte: Elaborado pela autora, 2022

Quando acessado o link, o conteúdo se apresenta em formato de revista digital HTML³² e convida o leitor a conhecer os três estados de memórias com os quais trabalhei na pesquisa. A navegação é totalmente dinâmica e pode ser utilizada a ferramenta de zoom para um olhar mais detalhado das imagens. Ressalto que o digital não substitui o contato com o conteúdo físico dos trabalhos.

No caso das pinturas, ainda destaco que o meio digital foi pensado, também, como uma forma de acesso para os acadêmicos de artes, professores de arte, artistas, pesquisadores das artes e todo o público que possui afinidade com as poéticas artísticas e suas pesquisas. O olhar perante o atlas experimental e o atlas digital é mnemônico e apresenta diversas costuras do tempo – é uma intimidade do artista.

2.2 Em busca de uma plasticidade: A mancha, a textura e o couchê

Perpassando pelos cadernos-diários e analisando cada detalhe das anotações e dos esboços, voltava novamente às imagens da infância. Comecei a pensar em trazer os cadernos-diários para o atlas, tentando encontrar formas de acoplá-los ao lado daquelas narrativas. Porém, os cadernos-diários apontaram para outra direção que precisava investigar mais: a mancha.

³² Linguagem de Marcação de HiperTexto. É uma Linguagem de programação utilizada para estruturar página da Web.

A palavra mancha possui vários significados e, aqui, tratarei da mancha que escorre do pincel ou da espátula e ganha forma por meio da tinta. É um borrão de tinta que abraça a camada do papel e o algodão da tela; é a partir dela que se distribui a dobra³³ e se possibilita camadas e transparência.

A mancha estava/está por todo o lugar nas minhas pinturas, ela é um manto sobre as palavras que se revelam na umidade da tinta sobre o papel. A mancha não se limita, ela toma conta das folhas em diferentes direções, ela se costura com as palavras; a matéria da mancha em minhas pinturas é a memória, memória essa que detém o gesto. Poester (2005) aponta bem essa questão:

Tecnicamente, o desenho e a pintura se constroem por adição de matéria. Esta ocupação do plano, tela ou papel, se faz de modo diferente conforme utilizamos a linha ou a mancha. Uma mancha pode esconder a outra pelo recobrimento sucessivo a partir do fundo em direção à superfície. Se evitamos a utilização da borracha, é para conservar a memória do gesto. (POESTER, 2005, pág. 57)

A mancha nasce da gestualidade, das camadas e sobreposições, constituindo assim uma matriz que executa a pintura entre cores e formas. Quando é iniciada uma pintura, tenho o centro da superfície à minha disposição. A tinta quando cai sobre o papel e encontra-se com a espátula não segue uma direção exata, assim como o gesto, a espátula me guia e, intuitivamente, a mão ganha força para fazer correr com a espátula em toda extensão do papel ou do algodão – é um ritmo.

Esse ritmo é quase uma necessidade, é preciso começar pelo centro, pois é no centro do papel que há uma origem do processo para mim. Se não é o centro, são os cantos inferiores, o processo é corrido e é levado ao cansaço, pois pintar – para mim – é um trabalho intenso que cava detalhes a partir das memórias e emoções do instante.

Os trabalhos de pintura da época da graduação têm a presença do borrão que corre em diferentes direções. Eu não tinha muita segurança para utilizar a espátula

³³ Dobra: efeito claro-escuro

e isso favorecia uma tomada de liberdade para percorrer toda a extensão da superfície – não restando margens (figura 40 e 41).



Figura 40: Cosmo I e II. Técnica: Acrílica e serigráfica sobre papel couchê, 60 cm x 80 cm.
Fonte: Acervo da autora, 2018

Durante a disciplina de pintura - na graduação - me dediquei às ferramentas de espátula para aprender as técnicas, tais como o conduzir as direções e o desenvolvimento de texturas, conseqüentemente também aprendia a lidar com a questão da segurança da espátula diante do processo artístico.

Os borrões sobressaíam-se nos trabalhos da graduação, tomavam conta da superfície toda do papel, chegando até mesmo a pesar o trabalho com tantas camadas de tinta acrílica. Por meio das texturas, era também possível visualizar o trajeto do gesto pela espátula. Esse trajeto toma a forma de um risco liso e, quando se encontra com os demais, incide na textura desordenada.

A textura a qual me refiro são camadas de tinta sobrepostas, camada por camada, que formam um volume que se diferencia das demais formas; ela é um elemento essencial nos meus trabalhos, pois é através dela que exploro a plasticidade.



Figura 41: Triade Fluxo e Refluxo. Técnica: acrílica sobre papel couchê, dimensões de 29,7 cm x 43 cm, 2018.
Fonte: Acervo da autora, 2019

A busca de uma plasticidade no trabalho se tornou o atrativo para que eu me dedicasse mais ao ateliê de pintura. Com isso, fui experimentado algumas tintas que se destacam materialmente – como as tintas serigráficas e uma mistura de massa corrida com tintas à base d’água (ou com pigmentos) – e, sem sucesso, elas se deterioraram com o tempo.

Ao longo desse processo de busca plástica, acabei me voltando para diferentes tipos de papéis ³⁴, até encontrar o couchê. O papel couchê brilhoso se tornou bastante presente nas experimentações tanto de pintura como na monotipia, pois o couchê, diferente dos demais papéis, tem em sua matéria fragmentos de gesso que favorece a plasticidade quando em contato com a tinta acrílica³⁵ (que já possui, em sua composição, componentes plásticos e de resina).

O processo das texturas e plasticidade foi dividido em dois momentos, sendo o primeiro os esboços no caderno-diário com testagem em pedaços de papel couchê e o segundo a execução no papel couchê (figura 42).

³⁴ Vegetal, reciclado e Kraft.

³⁵ As tintas acrílicas das marcas Acrilex e Corfix, as quais testei no processo com o papel couchê.



Figura 42: Corrente III. Técnica: acrílica sobre papel couchê, dimensões de 29,7 cm x 43 cm. Fonte: Acervo da autora, 2018

Após encontrar as tintas ideais e o papel certo, que cumpria o que buscava, passei a experimentar movimentos mais ousados e dinâmicos, como espirais, círculos – formando pequenos redemoinhos (figuras 43 e 44).



Figura 43: Submerso III. Técnica: acrílica sobre papel couchê, 29,7 cm x 43 cm. Fonte: Acervo da autora, 2018

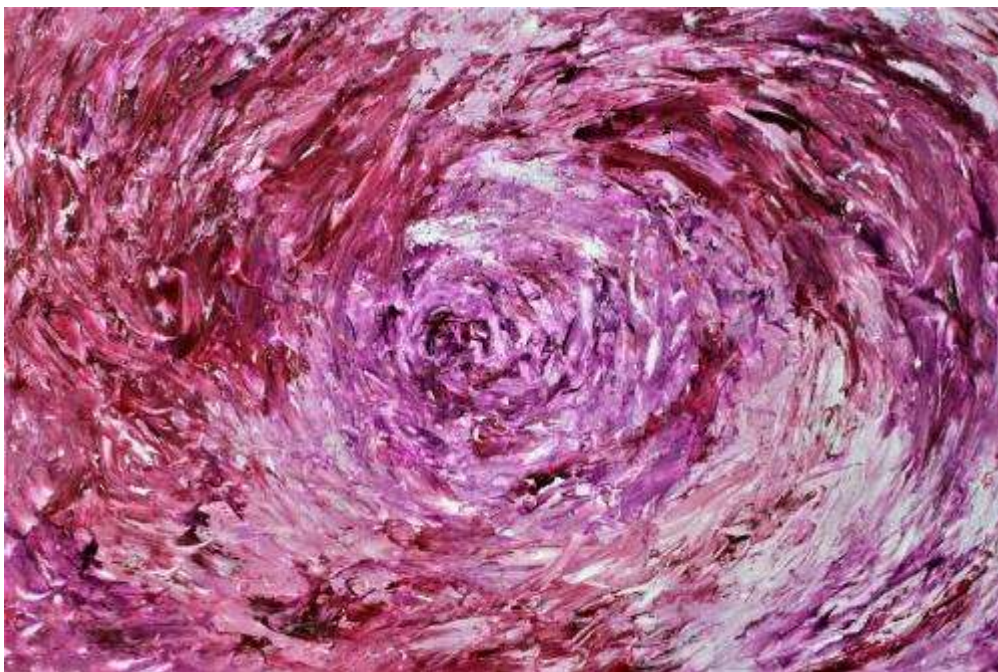


Figura 44: Mergulho II. Técnica: acrílica sobre papel couchê, 29,7 cm x 43 cm.
Fonte: Acervo da autora, 2018

Passei a me dedicar a esse processo com a espátula e os movimentos mais circulares, nascendo então uma pequena série chamada Redemoinhos (figura 45). Esta é uma série que marcou o meu envolvimento com a pintura na época da faculdade, tendo o intuito de explorar as camadas, diversidade de cores, texturas e a gestualidade para estudar os movimentos elaborados com a espátula.



Figura 45: Série Redemoinhos. Técnica: acrílica sobre papel couchê, 29,7 cm x 43 cm.
Fonte: Acervo da autora, 2018

O papel couchê tornou-se o material de base para o desenvolvimento das pinturas, só que não me limitei somente a este material. Ainda na graduação, pude experimentar outras superfícies como a própria parede da sala do ateliê de gravura (figura 46) e alguns painéis plásticos com texturas que havia na sala, ambas superfícies com dimensões maiores, o que permitiu ter mais liberdade no gesto.

À medida que explorava essas dimensões maiores com tintas, comecei a me interessar por trabalhar a transparência. Essa transparência se deu por meio da tinta guache ou através de camadas de tintas acrílicas misturadas com o diluidor à base d'água. No entanto, os resultados não foram promissores em papel ofício e nem no couchê (só mais tarde depois de muitas experimentações com gravura). O resultado da transparência só apareceu quando apliquei a mistura com as tintas nas paredes do ateliê de gravura - como apresento na figura abaixo.



Figura 46: Parede do ateliê de gravura. Técnica: mista sobre parede, S/D. Fonte: Acervo da autora, 2018

Esses trabalhos elaborados na parede do ateliê de gravura³⁶ foram realizados ao lado da professora Kasmin, que também acompanhava os processos de trabalho e incentivava a experimentar novas técnicas, principalmente a transparência.

A transparência que buscava só foi aparecer quando comecei a trabalhar com a gravura aplicando as técnicas de monotipia. Na monotipia, encontrei não só a transparência, mas o borrão que fazia parte de toda a trama do meu gesto. Um trajeto de mancha se apresentou nas monotipias quando um simples ato do rolo de

³⁶ Localizado no térreo da Faculdade de Artes, Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

gravura manchou o couchê no momento de gravar. Abaixo, na figura 47, seguem alguns registros dessa mancha e do trajeto:



Figura 47: Detalhes trajeto da mancha com monotipia. Técnica: Monotipia sobre papel couchê, detalhes. S/D. Fonte: Acervo da autora, 2018

Operar com a técnica de monotipia me fez aperfeiçoar as transparências no papel couchê. A tinta de xilogravura, ao encontrar a superfície do papel couchê, possui uma absorção demorada, o que favoreceu a ação de caminhar, com a tinta molhada, por toda a extensão do papel diversas vezes. Isto deixaria os rastros e, conseqüentemente, algumas transparências, como pode ser visto no registro da figura 48.



Figura 48: Folha sobre Folha I. Técnica: Monotipia, tinta de xilogravura sobre papel couchê. Dimensões de 59,4 cm x 84,1 cm, 2018. Fonte: Acervo da autora, 2018

No trabalho que chamo de Folha sobre Folha, apresento monotipias realizadas com folhas secas que recolhi ao longo de minhas caminhadas na Universidade. As folhas secas eram molhadas com a tinta de xilogravura por meio do rolo e, assim, eram gravadas no couchê. As nervuras das folhas (figura 49) ganhavam vida sobre a superfície. O rolo de gravura teve um papel importante nessa operação com a técnica de monotipia, pois foi através dele que surgiram as camadas gráficas que permitem o aparecimento das transparências.

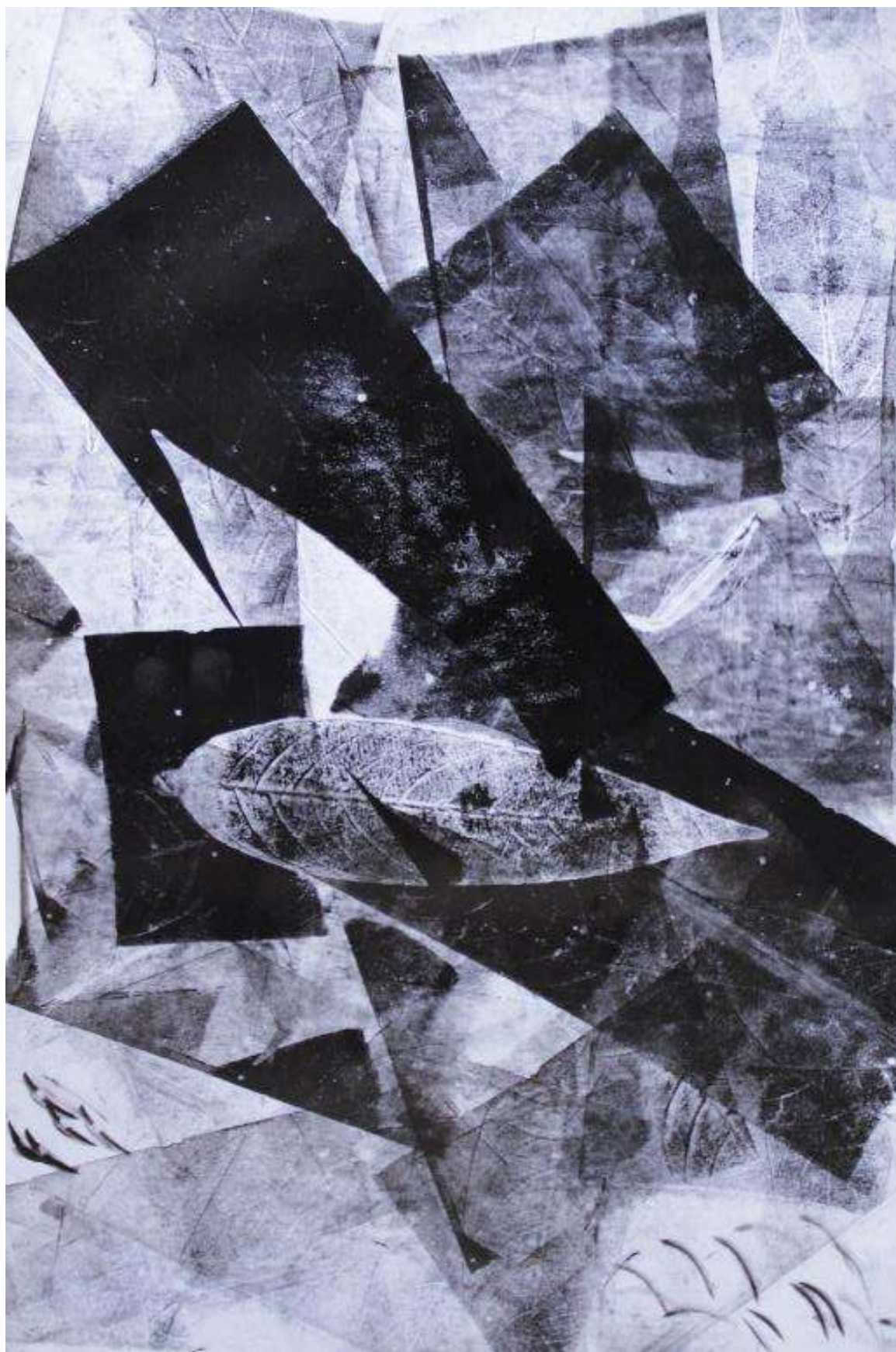


Figura 49: Folha sobre folha II. Técnica: Monotipia, tinta de xilogravura sobre papel couchê. Dimensões de 59,4 cm x 84,1 cm, 2018. Fonte: Acervo da autora, 2018

Quando passei a trabalhar em superfícies de dimensões maiores, observei que deixava a espátula de lado e trabalhava mais com as trinchas. As trinchas possuem uma dinâmica mais rápida, cada pincelada preenchia uma parte da área rapidamente (figura 50), enquanto a espátula só me fornecia as texturas.



Figura 50: Sem título. Técnica: mista sobre lona plástica, 1,70 cm x 60 cm.
Fonte: Doado para Faculdade de Artes, 2019

As pinceladas e os caminhos da espátula que fazem nascer as texturas são estruturas importantes para a construção dos trabalhos. São meus rastros no ato de produção; suaves ou rápidas, elas são ritmos sobre a tela.

2.3 A liberdade do gesto

Os trabalhos dos expressionistas abstratos me despertam atenção pela dinamicidade de movimentos das pinceladas. Trabalhos como os das artistas Lee Krasner e Joan Mitchell apresentam uma certa suavidade, contendo texturas e bastante movimento sobre a tela. Tanto Krasner como Mitchell são artistas mulheres que me inspiraram, pois lutaram para a relevância dos seus trabalhos em uma época na qual artistas mulheres não tinham o devido reconhecimento. A crítica de arte Joan Marter (2016, p. 186) atribui à Mitchell as seguintes palavras “[...] seu caráter imponente convinha à geração mais jovem de mulheres artistas, que se posicionaram com os expressionistas abstratos seniores”.



Figura 51: Ícaro,1964. Artista: Lee Krasner. Técnica: Óleo sobre tela, 116,8 x 175,3 cm. Fonte: worldartfoundations.com/guggenheim-bilbao-lee-krasner-living-color/ Acesso em: 07/02/2022

Durante a minha estadia na França³⁷, tive a oportunidade de conhecer alguns dos trabalhos de Joan Mitchell e Gerhard Richter, artistas que tem a presença da mancha/borrão nos seus trabalhos de pintura. Na primeira vez que fui ao Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Pompidou, me deparei com as enormes telas de

³⁷ Dezembro a março 2021-2022.

Joan Mitchell que tomavam conta das paredes do Museu. Vi, também, suas notáveis pinceladas e os esboços em lápis, ainda sobreviventes, que pulsam sobre o espaço da tela.

No trabalho *The Goodbye Door* (figura 54), também da artista Joan Mitchell, é revelado um gesto que dispõe de plenas texturas formadas a partir do escorrer das tintas e das cerdas rígidas da trincha. Nos seus trabalhos ainda é possível perceber o arco de seu braço que se estende de uma ponta até a outra e, tudo isso, graças ao gesto que resiste sobre a pintura, o gesto grava o momento e a intensidade da artista na construção da sua obra. Os seus traços gestuais, às vezes, se uniam para edificar as manchas que pareciam se agrupar no centro da tela.



Figura 52: *The Goodbye Door*, 1980. Técnica: Óleo sobre a tela. Paris, Centre Pompidou. Fonte: Acervo da autora, 2022. Créditos: Gabriela Zanghelini

Já os trabalhos de Richter são exuberantes borrões que se estendem em toda área da tela, há obras com uma vastidão de cor que toma conta da superfície (figura 53) e outras na qual o borrão assume a forma da totalidade do suporte. No escrito “Notas de 1964-1965”³⁸, Richter apresenta algumas reflexões e seu conceito operatório, que começa com a fotografia e se estende para pintura. A fotografia, de

³⁸ FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecilia. Escritos de artistas: anos 60/70/ seleção e comentários; [tradução de Pedro Sússekind... et al.]. - Rio de Janeiro: Zahar, 2006. Texto escolhido: Notas, 1964-1965 - Gerhard Richter (Pág.113 -119)

certa forma, orienta o desenvolvimento da sua técnica que perpassa pela ação de 'borrão'; o artista justifica o borrão em seu processo artístico como o encontro de todas as partes ou manchas que se conectam.



Figura 53: Grau (349) Gris, 1973. Artista: Gerhard Richter. Técnica: Óleo sobre tela, dimensões de 300,5 x 251 cm. Gerhard Richter. Paris, Centre Pompidou. Acervo da autora, 2022

As telas de Richter geralmente são repletas de camadas de tintas (figura 54). Nessas camadas, o artista exalta a ação de borrar, que é efetuada com a ferramenta de espátula - em uma ação de raspo sobre tela. Sobre isto, é importante trazer à tona uma reflexão acerca do gesto. Durante seu processo com a pintura, o artista adota duas ações bem significativas, sendo o *verwischen*³⁹ e o *auswischen*⁴⁰. De acordo com Richter:

³⁹ Borrão/desfocar

⁴⁰ Limpe/apagar

Eu borro para igualar tudo, para tornar tudo igualmente importante e igualmente desimportante. Borro para que o quadro não tenha uma aparência artificial-artesanal, mas técnica, lisa e perfeita. Eu borro para que todas as partes se interpenetrem. Talvez eu também limpe assim o excesso de informação sem importância. (RICHTER, 1993, p. 115)

Essas ações operatórias, que passam pelo borrar, pelo apagar e pelo manchar, constituem seu processo criativo e estético, são ações que igualam toda a extensão de cores e texturas, é um encontro e, ao mesmo instante, um desencontro das formas e cores. Essas operações refletem os processos dentro de sua poética.



Figura 54: Detalhe de borrões da obra Juin [Juni]. Artista: Gerhard Richter. Técnica: Óleo sobre tela, dimensões de 251 cm x 251 cm. Paris, Centre Pompidou. Fonte: Fotografia da autora, 2022.

Tanto Richter como Mitchell são artistas que apresentam processos artísticos em superfícies enormes, dispondo de certa liberdade na locomoção dos movimentos. Enquanto Richter se preocupa em borrar a tela com suas enormes espátulas, que são envolvidas nas duas mãos, Mitchell se concentrava na abertura do arco do seu braço, trazendo consigo o pincel como extensão da sua mão e apresentando, assim, a relevância da expressão pictórica de suas pinturas (figura 55).



Figura 55: City Landscape, 1955. Artista: Joan Mitchell. Fonte: Estate of Joan Mitchell/Photo by Aimee Marshall/Art Institute of Chicago. Disponível em: artnews.com. Acesso em: 08.05.2022

Em meio às estruturas de borrões e movimentos, a artista Teresa Poester também apresenta uma forte liberdade expressiva do gesto, tanto em seus desenhos como em suas pinturas. É uma verdadeira valsa de ritmos dos gestos; podemos visualizar isso no trabalho Jardins de Eragny (figura 56).



Figura 56: Jardins de Eragny. Artista: Teresa Poester. Técnica: desenho técnica mista, dimensões de 50x70 cm, Eragny sur Epte, 2002. Disponível em: teresapoester.com.br. Acesso em: 08.05.2022

Além dos seus desenhos, que pulsam no encontro de linhas, a mancha se apresenta quase como uma breve transparência casada com a valsa de suas linhas. Poester aponta bem sobre isso (2005):

Sabemos que o desenho é também a base da formação artística e, durante séculos, foi o instrumento indispensável para a representação pictórica. Linha e mancha se combinam para definir as formas do mundo visível. Assim, a comparação entre esses dois tratamentos, o linear e o pictórico, tornaram-se fundamentais⁴¹ [...] (POESTER, 2005, p.33)

Vale dizer que as pessoas que mencionei ao longo deste capítulo são artistas com as quais encontrei certa identificação e pude, aos poucos, entender um fragmento dos seus processos por meio da literatura poética das artes visuais. Isto me possibilitou ter um olhar mais crítico diante dos meus trabalhos e das minhas matrizes em ateliê. Com isso, observando minhas obras, consegui identificar que a mancha e o borrão fazem parte de mim, são lembranças distantes e memórias que residem e que são absorvidas pela tela.

As manchas, assim como os borrões, configuram-se como memórias latentes que cavam e se escrevem sobre o couchê e a tela, são afetos arquivados e que, constantemente, se tornam ativos quando me encontro imersa no ateliê. A mancha é trama, é a costura plástica sobre meus trabalhos e que habita nas minhas memórias. Da figura 57 até a figura 63, é apresentado um pouco dessa construção de borrão e da mancha.

⁴¹ No original « On sait que le dessin constitue aussi la base de la formation artistique et, pendant des siècles, il a été l'instrument indispensable pour la représentation picturale. Ligne et tache s'allient pour définir les formes du monde visible. Ainsi, la comparaison entre ces deux traitements, le linéaire et le pictural, sont devenus fondamentaux des styles [...] » Tradução minha.



Figura 57: Ciano. Técnica: Mista sobre algodão cru, 1,85 m x 1,80 m, 2018. Doado para particular, Alemanha, Berlim, acervo de Luan Caja, 2019. Créditos da fotografia Luan Caja.



Figura 58: Encontro de Primavera. Técnica: Acrílica sobre algodão cru, 100 cm x 100 m, 2018. Doado para particular, Mato Grosso do Sul, MT, Acervo família Bessa, 2018. Fonte: Fotografia da autora, 2018.



Figura 59: Jardins I. Técnica: Acrílica sobre papel cartão 300g, 1,30 m x 1,00, 2020.
Fonte: Acervo da autora, 2019



Figura 60: Papoulas I. Técnica: Acrílica sobre papel cartão 300g, 1,20 m x 1,30, 2020. Fonte: Acervo da autora, 2020

⁴² A curta série Papoulas são pinturas com misto de lembranças do jardim da casa da minha vó.



Figura 61: Processo de Papoulas II. Técnica: Acrílica sobre papel cartão 300g, 1,20 m x 1,30. Fonte: Acervo da autora, 2020



Figura 62: Papoulas II. Técnica: Acrílica sobre papel cartão 300g, 1,20 m x 1,00 m, 2020. Fonte: Acervo da autora, 2020



Figura 63: Papoulas III. Técnica: Acrílica sobre papel cartão 300g, 118,9 cm x 84,1 cm, 2020. Fonte: Acervo particular de Artemis Araújo, Manaus, AM, 2022. Créditos: Fotografia da autora, 2022.

CAPÍTULO III: Uma poética da memória em criação

3.1 Memória Ativa e os Fantasmas da Criação

As imagens da infância caminharam comigo no ateliê e refletiram nos meus mais recentes trabalhos. As obras que apresento e discuto neste último capítulo são resultado de um amadurecimento artístico e perceptivo. A produção se tornou um conjunto no qual o tempo não é linear e, assim, a infância comparece porque foi nela que as manchas se originaram, fazendo um trajeto nos cadernos-diários e propagando-se em novos trabalhos. Henri Bergson (2011, p.291) não poderia expressar melhor essa sensação de vivência: “O espírito retira da matéria as percepções que serão seu alimento, e as devolve a ela na forma de movimento, em que imprimiu sua liberdade”.

A memória ativa é o momento do processo criativo, é a ação e refiguração. É importante deixar claro que não existe memória ativa sem a memória de latência, o que é latente desperta o processo de ativação. Assim, as imagens da infância foram despertadas em mim para que, a partir delas, se iniciasse um novo processo de experimentações e trabalho. No entanto, ao mesmo tempo também houve uma ruptura⁴³ que possibilitou um progresso e amadurecimento nos processos artísticos.

A partir do momento que organizo as tintas no chão do quarto, os trabalhos e os processos se iniciam. Quando esses processos acontecem, não há direção exata de horizontal ou vertical do trabalho, o corpo toma conta de todos os lados e, quando o gesto abraça a pintura de cada um desses lados, acontece uma forma de materialização de instante que é gravada e fixada como uma memória sobre papel, sobre tela, sobre madeira e afins. Ainda que a memória, em meu entender poético, seja fixada no trabalho artístico, o devaneio também faz parte do processo.

As imagens da infância demonstram possuir uma esfera não só de documentos de trabalho (como lembranças), mas também de um conjunto de imagens com capacidade de renovação. No entanto, essas imagens da infância são ferramentas que despertam a lembrança de um momento passado, é nesse

⁴³ Essa ruptura trata-se de um momento o qual se deixa a infância um pouco de lado. Ruptura em relação às artes da infância.

despertar afetuoso da memória que desencadeia-se o processo criativo de recuperar as garatujas da infância pelo ato de pintar.

No livro *Morale du Joueur*⁴⁴, Charles Baudelaire apresenta uma discussão sobre a função e o significado dos brinquedos nos momentos de imaginação da criança. O autor se concentra essencialmente no brinquedo infantil e na relação que este objeto tem com a criança; isso é interessante pois explana essa fase da vida, constatando como é difícil lembrar pessoalmente dos detalhes. O brinquedo, citado por Baudelaire, é uma espécie de artefato da cultura com o qual as crianças lidam constantemente e que produzem um impacto importante no desenvolvimento delas.

O argumento de Baudelaire faz refletir não só sobre a importância da arte na infância, mas também sobre como as ações criativas têm um papel importante na vida da criança. Deste modo, é inegável que papel e giz de cera são 'brinquedos' da primeira infância e podem exercer uma importância na construção da identidade cultural, contribuindo para a afirmação da criança enquanto ser no mundo. E, neste aspecto, a imaginação também é fundamental; sobre isso, Baudelaire afirma:

Essa facilidade de satisfazer sua imaginação atesta a espiritualidade da infância em suas concepções artísticas. O brinquedo é a primeira iniciação da criança na arte, ou melhor, é para ela a primeira realização dela, e, quando a idade madura chegar, as realizações aperfeiçoadas não darão à sua mente o mesmo calor, nem os mesmos entusiasmos, nem mesmo a crença⁴⁵. (BAUDELAIRE, 1885, p.143)

O ato de pintar, repintar, produzir o novo e refigurar são ações que permeiam na memória ativa. Dizendo de um modo mais técnico e formal, a ativação do processo depende da latência e, o encontro com o passado, por meio de um objeto, desperta e ativa o procedimento criador, configurando-se como uma fusão de memórias do passado com o presente.

Para sustentar a ideia desse despertar para criar e do encontro de memórias, recorro à filósofa Sarah Kofman que, em sua obra "A infância da arte"⁴⁶ (1985),

⁴⁴ A moral dos Brinquedos ou Filosofia dos Brinquedos. Livro escrito pelo poeta francês Charles Baudelaire.

⁴⁵ No original « Cette facilité à contenter son imagination témoigne de la spiritualité de l'enfance dans ses conceptions artistiques. Le joujou est la première initiation de l'enfant à l'art, ou plutôt c'en est pour lui la première réalisation, et, l'âge mûr venu, les réalisations perfectionnées ne donneront pas à son esprit les mêmes chaleurs, ni les mêmes enthousiasmes, ni la même croyance. » Tradução minha.

⁴⁶ No original L'Enfance de l'art, 1985.

apresenta trabalhos de arte que produzem uma memória singular, permitindo que os fantasmas do autor/artista sejam reconstruídos. Esses fantasmas⁴⁷ da criação são dotados da vontade de criar. Complemento esta ideia com o pensamento de Paul-Claude Racamier (1984) que, sobre fantasma e criação artística, afirma:

Quanto a criação artística (e mesmo científica), ela se alimenta de fantasmas elaborados pelo eu em um registro onde o trabalho consciente e o trabalho inconsciente se alternam mutuamente num espaço psíquico onde a ambiguidade constitutiva entre a realidade interna e a realidade externa resta integralmente viva⁴⁸. (RACAMIER, p.42, 1984)

Além disso, Racamier apresenta o fantasma como algo que provoca e que surge de diferentes lugares para excitar a psique do artista. O fantasma tem a ver com esse desejo (ou curiosidade) de produzir o que já passou; é na memória de latência que residem os meus fantasmas e, nas imagens da infância, é perpetuada a excitação em querer produzir.

Ao longo da pesquisa, também foram desenvolvidas diversas pinturas e, em diferentes momentos e lugares, o processo não foi somente proveniente dos fantasmas das imagens da infância, mas também dos espaços onde as memórias se teceram. As pinturas tampouco resultaram somente da refiguração, mas também de um processo de ruptura apontando para uma outra direção de trabalhos.

As vivências foram momentos fundamentais para esta ruptura – notada principalmente a partir dos trabalhos de graduação. Na maioria desses trabalhos de pintura, mais antigos, não há delimitações nas áreas preenchidas pela vastidão da tinta; já nos meus trabalhos dos últimos 2 anos existem alguns elementos novos.

Percebo que esses elementos novos possam constituir uma identidade de segurança no gesto, uma dimensão amadurecida e de encontro. A escrita, ou melhor, a palavra solta (figura 64), é tatuada sobre a superfície que contém a tinta não seca – e isso, assim como um espaço limitado pela cor, começou a integrar as pinturas. A cor já não exercia o papel de preencher todas as áreas do couchê ou da tela, o pincel molhado de tinta determinava a própria moldura do trabalho ou as limitações das manchas de acrílico (figura 65).

⁴⁷ Na psicanálise o *fantasma* é o desejo. Esse desejo pode ser incorporado através da arte, imagem ou da palavra.

⁴⁸ (Sur la fonction du fantasme dans la création artistique et dans la psychose, in Art et fantasme. Editions Champ Vallon, Seyssel, 1984, pp. 41-49* – Tradução livre: Flávio Gonçalves)



Figura 64: Detalhes palavras e rabiscos na pintura. Técnica: Acrílico sobre papel e algodão cru. S/D. Fonte: Acervo da autora, 2020-2019

Havia observado as palavras soltas pela tela quando separei os trabalhos dentro da memória arquivada. As palavras escritas sobre a tela foram surgindo ao lado dos rabiscos em círculos (ou apenas em códigos imagéticos). As palavras ficaram mais presentes nos trabalhos da refiguração que mostro mais adiante, mas antes preciso ressaltar e comentar sobre a questão dos fantasmas da criação.



Figura 65: Jardim sobre o mar. Técnica: acrílica sobre papel couchê 200g, 59,4 cm x 84,1 cm. Fonte: Acervo da autora, Manaus, AM, 2021

Os fantasmas da criação agem como um espectro do devaneio. Assim, penso que o devaneio é um dos pilares para o processo criativo, ele é um estado solitário; nas palavras de Bachelard (2018):

O devaneio só pode aprofundar-se quando se sonha diante de um mundo tranquilo [...] o olho que sonha não vê, ou pelo menos vê numa outra visão. A comunicação do sonhador com seu mundo é, no devaneio de solidão, muito próximo, carece de “distância”, dessa distância que assinala o mundo percebido, o mundo fragmentado pelas percepções [...] o sonhador, em seu devaneio sem limite nem reserva, se entrega de corpo e alma à imagem que acaba de encantá-lo (BACHELARD, 2018 p. 166-167).

Nos encontros com os achados da infância, eu ficava acompanhada dos cadernos-diários, as imagens eram separadas no chão do quarto e, atentamente, verificava as cores e os traços presentes nas garatujas e nas atividades de pintura. As cores azul e vermelha são os elementos visuais que mais se encontram presentes, tanto nas minhas atividades da infância quanto nos meus trabalhos atuais, é quase um padrão começar por essas duas cores e os fantasmas parecem sobreviventes no jogo de paletas. Completo com o artista e professor Rodrigo Núñez (2020):

Os fantasmas gravitam em torno do gesto assombrando as reflexões e práticas da pesquisa. Aquele momento transformador provocado pela experiência, o instante em que algo nos acontece, em que alguma coisa nos muda, nos toca, que nos faz perceber que tudo faz sentido, mas, em paradoxo, abre-se ou expande-se em múltiplos sentidos; esse instante permanece e persiste e à ele continuamente recorro, não no sentido de tentar reproduzi-lo, mas sim, com o intuito de não esquecê-lo. A cada retorno algo se apodera da pesquisa e, novamente, a transforma. Um pouco de paixão, um pouco de desejo, uma certa liberdade dependente, um permanecer aberto e disponível para ouvir seus sussurros. (NÚÑEZ, 2020, p.60)

É necessário chamar atenção para os momentos solitários em ateliê, atender a intuição e experimentar do devaneio na construção das obras – isto é algo libertador. Ao analisar os trabalhos e o próprio processo artístico, foi observada certa compulsão por querer produzir, um desejo e excitação para pintar. Esse ato de pintar compulsivamente⁴⁹ até a exaustão foi algo que passou a fazer parte do meu processo, nascendo assim a série chamada Pequenos Oceanos (figuras 66, 67 e 68).

⁴⁹ Pinturas ininterruptas, ao finalizar uma pintura já pegava outro papel e iniciava o mesmo processo.

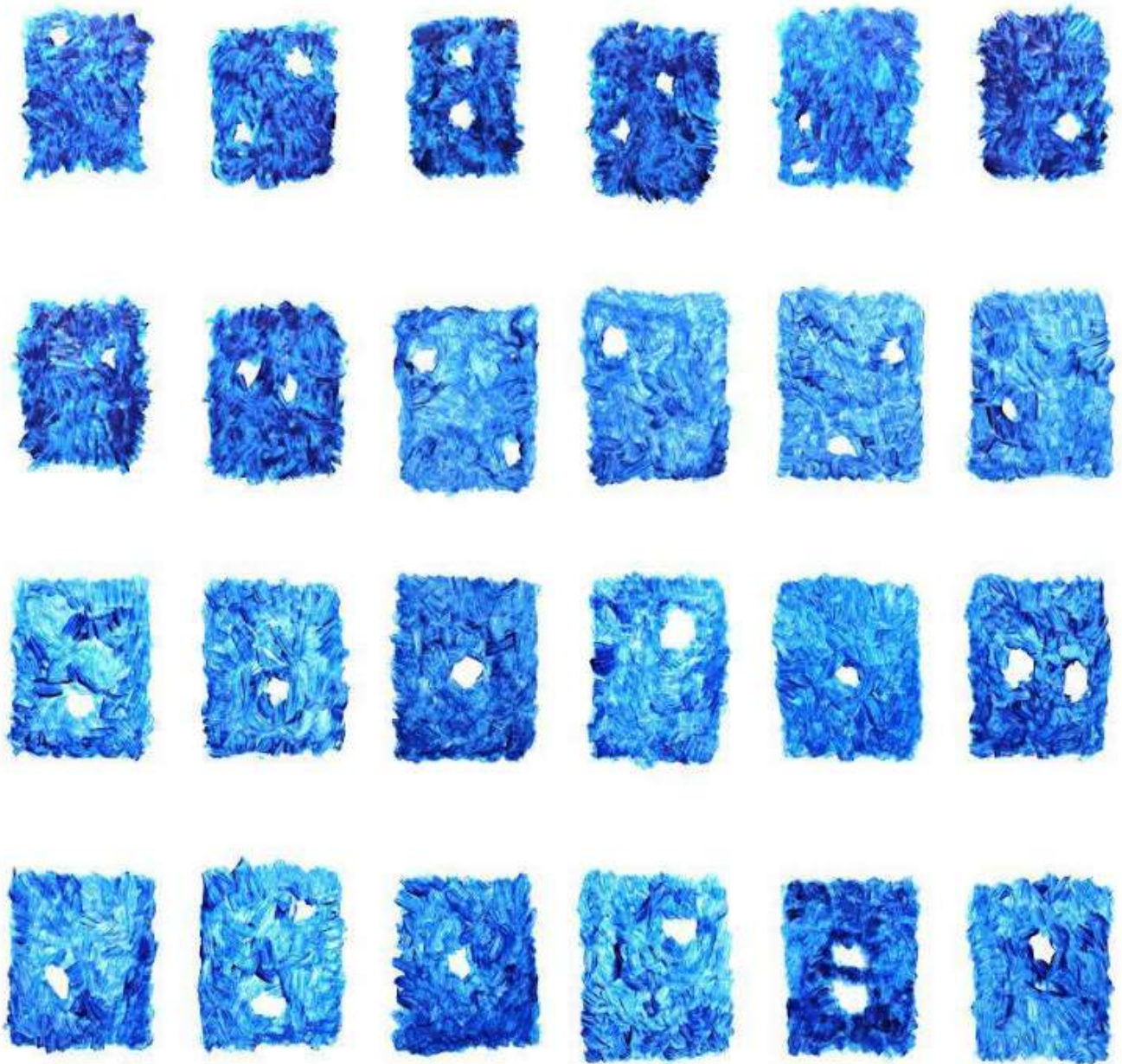


Figura 66: Pequenos Oceanos. Técnica: Acrílica sobre papel couchê, dimensão de 200g, 29,7 cm x 42,0 cm, 2021. Fonte: Acervo da autora, Manaus, AM, 2021

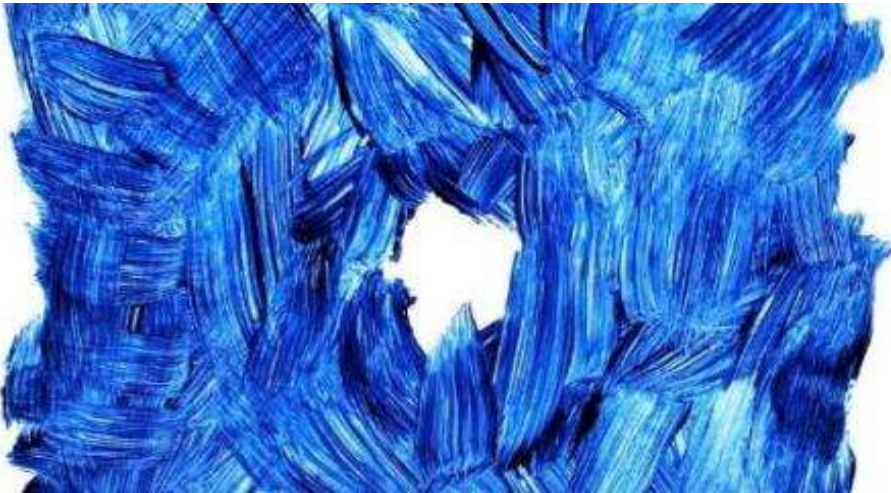


Figura 67: Detalhes pinceladas de Pequeno Oceanos. Técnica: Acrílica sobre papel couchê 200g, 29,7 cm x 42,0 cm. Fonte: Acervo da autora, Manaus, AM, 2021

Dentro da pesquisa, destaco esta série como o momento da ruptura já que ela é bem diferente do que pinte nos últimos anos. As pinceladas soltas que correm sobre o papel carregam uma suavidade como uma onda. A textura compõe, em alguns momentos, um retângulo ou quadrado azul, há um espaço limitado que é criado com as pinceladas, ou melhor, que é costurado pelo gesto. Ao longo do

processo, o vazio não costurado apareceu – isto é, o espaço de sobra ou em branco. Este espaço em branco ou a sobra – como chamo – pode ser entendido como uma subjetividade do vazio, um respiro, isolamento, distância, saudade etc.

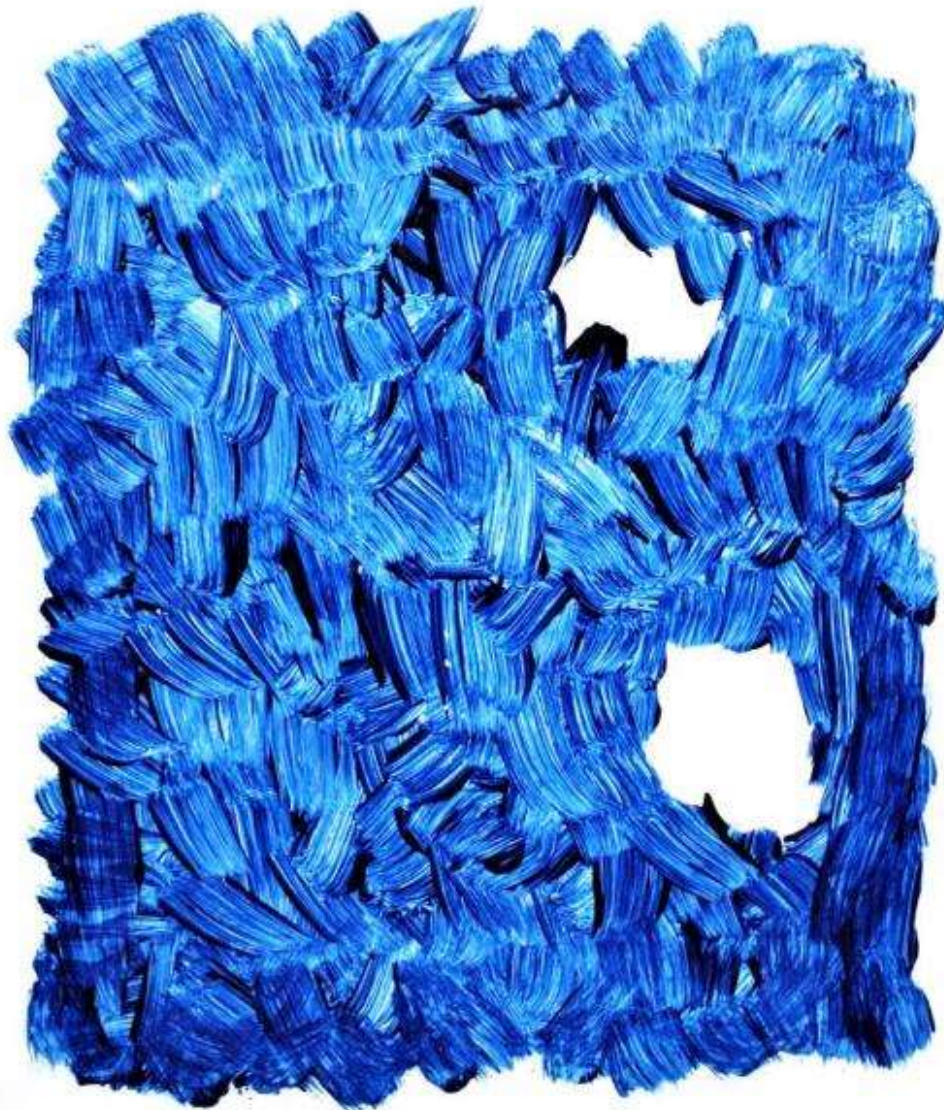


Figura 68: Da série Pequeno Oceanos. Técnica: Acrílica sobre papel couchê 200g, dimensão de 29,7 cm x 42,0 cm. Fonte: Acervo da autora, Manaus, AM, 2021

Tanto as pinceladas como a moldura, que acabaram surgindo ao fim da pintura, me fizeram buscar artistas que trabalhavam com um certo padrão de uniformidade da cor e com esse aspecto de moldura dentro da plasticidade do trabalho. O primeiro artista que investiguei foi Mark Rothko⁵⁰, ele possui enormes

⁵⁰ Pintor norte-americano que ficou conhecido pelas suas pinturas enorme de campos coloridos. Seu estilo ficou conhecido como *Color Field Painting*.

pinturas um tanto limitadas pelo espaço de cores. O gesto está presente na cor e isso diz muito sobre seu processo de trabalho já que a cor comunica (figura 69).



Figura 69: Untitled (Blue Divided by Blue) 1966. Artista: Mark Rothko. Técnica: Acrílico sobre papel, 85,4 cm x 65,3 cm. Fonte: markrothko.org/untitled-blue-divided-by-blue/. Acesso em:

As pinturas de Rothko apresentam grandes escalas que mesclam com as camadas finas de cor. A cor, em suas pinturas, é um elemento poderoso, fato esse que desperta a atenção porque a cor excita a percepção em grande escala. Rothko foi brilhante em compor as formas retangulares e de modo vertical em um enorme campo colorido. Isso produz um efeito de imersão na obra (figura 70).

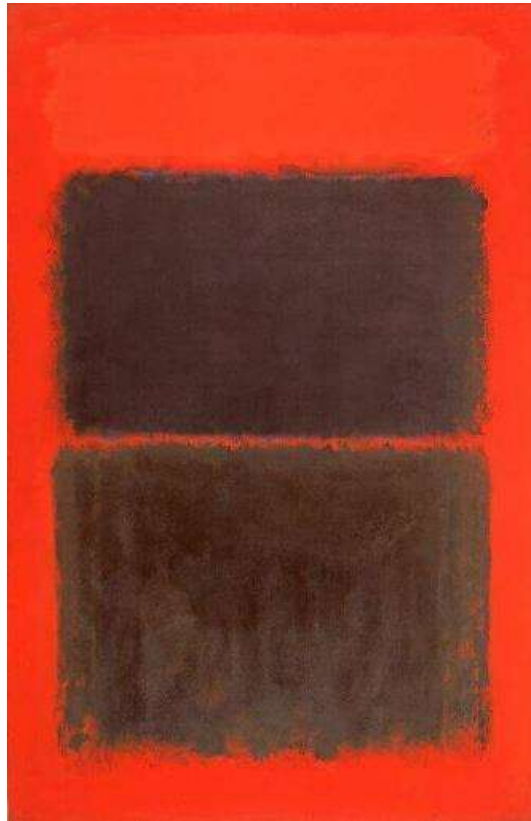


Figura 70: Light Red Over Black, 1957. Artista: Mark Rothko. Técnica: óleo sobre tela, dimensões de 230 x 152 cm. Tate Britain, London, UK. Fonte: mark-rothko.org/light-red-over-black.jsp. Acesso em: 14/04/2022

A cor é o elemento visual mais forte do processo, além de deter o gesto, ela convida o observador para um passeio do olhar. Sobre a relação entre as cores e a poética, chamo atenção para a fala de Fayga Ostrower (2013):

Pode-se dizer que o entendimento da real dimensão da criação artística - sua dimensão poética - cor - responde ao entendimento das formas de linguagem como atos. São atos que se encontram incorporados nas formas, atos imbuídos de emoção e pensamentos (embora não necessariamente verbais), correspondendo a valores e tomadas de posição. Qualquer forma expressiva criada pelo artista e, do mesmo modo, qualquer avaliação de formas expressivas incorporam um ato e uma tomada de posição. E por que não? Afinal, estamos lidando com conteúdo de vida. (OSTROWER, 2013, p. 271)

O conteúdo expressivo pode morar na cor e, através dela, diversas emoções podem ser despertadas. A cor abraça a forma. Essa sensação está presente nos trabalhos de Rothko, me convencendo de que a sua propriedade pictórica fundamental é a cor.

Se durante a graduação busquei texturas e transparências, no momento de pesquisa em poética me voltei para a cor. Fazer notar esse trajeto de técnicas e experimentações provou que é necessário mergulhar em cada etapa para que se

tenha melhora nos processos artísticos, isto também alimenta os fantasmas da criação.

Para além, o fantasma pode despertar uma certa alegoria que se estende da mão para o pincel e do pincel para a tela, essa é uma das ações basilares para iniciar o processo. A artista e pesquisadora Luciane Silva Bucksdricker (2021) aponta o seguinte sobre os fantasmas:

Fantasmas, segundo a psicanálise, aparecem quando não conseguimos estruturar internamente um incidente ou nomear uma emoção. Quando algo incomoda, de maneira inconsciente, e não é possível identificar e chamá-lo pelo nome, o fantasma aparece [...] Para Freud e Lacan, fantasmas seriam uma “realização alucinatória de desejo”. O que é estranho e inquietante na imagem tentamos negar, tentamos torná-lo familiar. Precisamos nomeá-lo para que não possa mais nos ferir. (BUCKSDRICKER, 2021, p.116)

Este desejo transita na memória de latência e ativa, pois ambas se sustentam e completam. Assim, este desejo produz uma necessidade de criar uma nova leitura do passado em uma ação de energia, ele desperta a pintura, fazendo com que se viva emoções do passado e do presente (instante) – infância e vida adulta. Destaco o trecho seguinte da obra “A intuição do Instante”, de Bachelard (2010), que traduz o sentimento de encontro do ser criança com adulto:

Os instantes em que esses sentimentos são vivenciados juntos imobilizam o tempo, porque são vivenciados juntos ligados pelo interesse fascinante pela vida. Eles removem a duração comum. Tal ambivalência não pode descrever-se em tempos sucessivos, como um vulgar balanço das alegrias e dores passageiras. Contrários tão vivos, tão fundamentais, pertencem ao domínio de uma metafísica imediata. (BACHELARD, 2010, p.99)

É no chão do quarto⁵¹ que esse encontro acontece. Quando os materiais estão separados para iniciar o processo, me vejo como uma coletora de memórias ao (re)visitar as garatujas e atividades de pinturas. É nessa coleta de memórias que posso organizar as estruturas e operar, com sensibilidade, cores e formas, a trama latente. Finalizo com Racamier (1984, p.45): “O fantasma da criação não tem necessidade de destruição para viver; ele existe em si; ele é profundamente ativo no artista”.

⁵¹ Quando vou trabalhar é no chão do quarto que pinto/gravo, é melhor para me locomover por todos os lados, fico rondando o papel/tela.

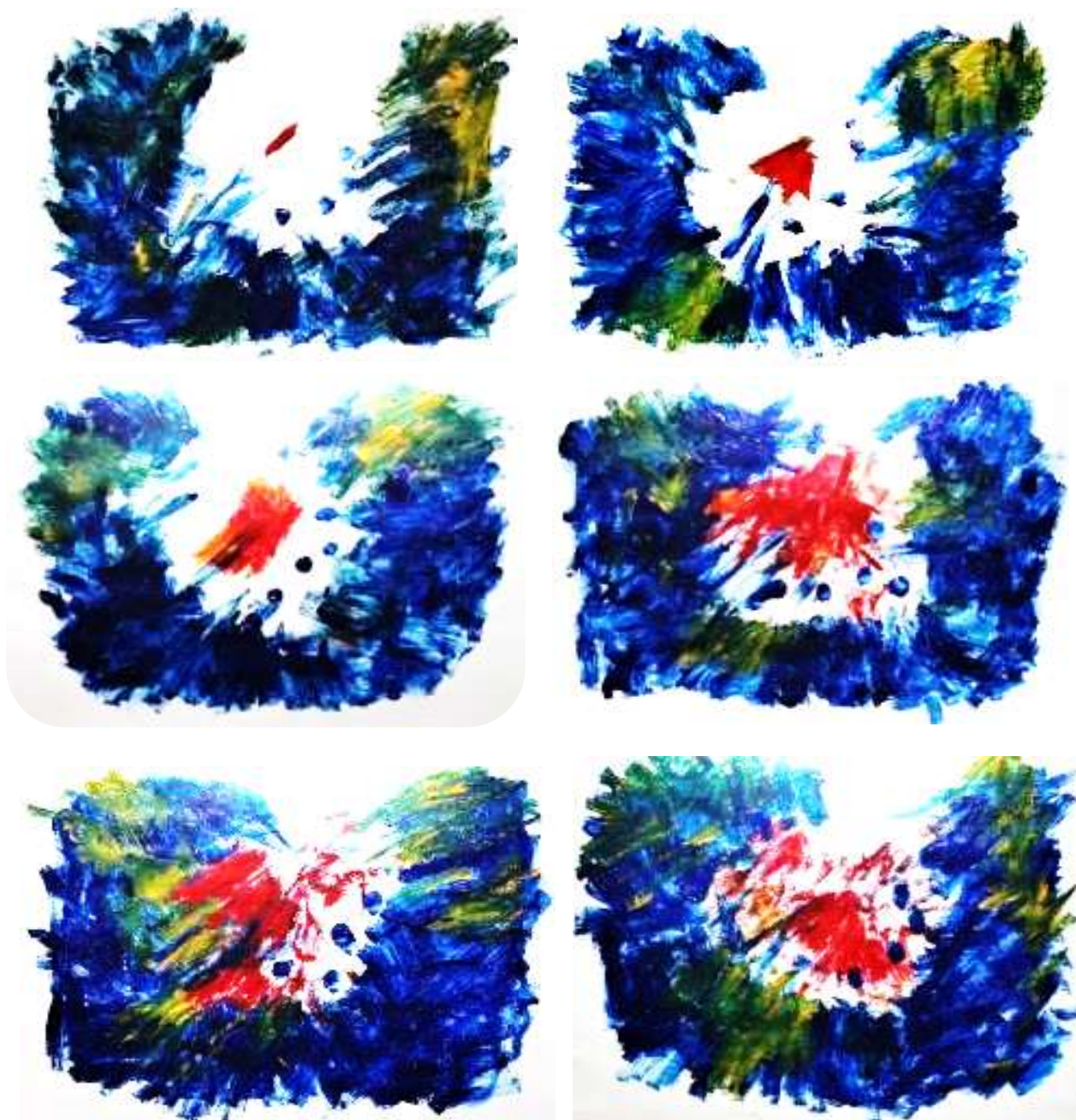


Figura 71: Série experimentação 97. Técnica: Acrílica sobre papel couchê, dimensões de 29,7 cm x 43 cm. Fonte: Acervo da autora, 2021

3.2 Devaneios da Infância

A série Devaneios da Infância é fruto da refiguração das imagens da infância. Foi um desafio elaborar essas pinturas, pois foram realizadas em um novo espaço e não no quarto que passei parte da minha infância e adolescência. Eu havia me mudado e estava sentada no chão de um quarto novo com paredes cheias de memórias que desconheço. Era um verdadeiro quadro em branco.

Através desta analogia do espaço novo e do quadro branco, chamo atenção para as mudanças e como elas afetam nosso comportamento de uma forma, muitas vezes, estranha e desconfiada. Isso acaba interferindo inconscientemente nos processos de trabalho criativo. O fato é que depois de observar essa mudança, cheguei à conclusão de que os espaços influenciam diretamente a minha produção e, com isso, mudanças sempre me preocuparam, já que levo um tempo para organizar os pensamentos e pintar⁵².

No meu antigo quarto, as memórias residiam no meu entorno, nas paredes e, principalmente, no chão, que continha as marcas de tintas espalhadas. Já nesse lugar novo, onde elaborei a série de trabalhos, tudo parecia muito formal, branco e reformado. Embora não habitasse mais na antiga casa, no conforto das minhas antigas paredes, o espaço ainda habita-habitava em mim. A poeta Anne Sexton (1999) expressou bem esse sentimento saudosista:

Houve uma casa -
Uma casa que eu conheci,
o centro dela,
um coração minúsculo,
por sintético que fosse,
fazia aquele zum-zum
como um besouro sagaz⁵³.

A casa que habita em mim, na memória, me fez pensar sobre os processos de mudanças. O quarto novo é grande e logo eu teria uma maior possibilidade de locomoção e mais quantidade de espaço para produzir, já que no antigo quarto era tudo bem pequeno. No chão novo do quarto, felizmente, elaborei meus primeiros

⁵² Muitas vezes fico um tempo sem pintar, esse tempo gira em torno de 2 a 3 meses. Durante esse período de pausa, no qual não realizo pinturas ou monotipias, me dedico apenas aos esboços de ideias e tento me habituar ao novo espaço (anotação extraída do caderno-diário, 2022)

⁵³ No original "There will have been a house – a house that I knew, the center of it, a tiny heart, synthetic though it was making that thin buzz-buzz like a sly beetle." The Complete Poems (1999) pág. 141.

esboços acerca da pesquisa e me convenci de que este chão iria dar vida aos meus trabalhos.

O processo artístico da produção de refigurações tinha início no caderno-diário onde foram feitas anotações, estudo de cores e textura. Em seguida, era preparado o papel⁵⁴ para a pintura e, sentada no chão, com o pequeno cavalete segurando o papel, começava a pintar com a espátula.

Ao lado do cavalete, colocava as garatujas e as atividades de pintura (figura 72). Com essa matriz de operação, nasceu a série Devaneios da Infância, provenientes do processo de refiguração das imagens da infância.



Figura 72: Chão do quarto e cavalete. Fonte: Acervo da autora, 2022

Dez pinturas em acrílica sobre papel fazem parte da série. Elas foram elaboradas mediante a memória de latência e memória ativa, são os processos de latência e ativação em ação.

⁵⁴ Papel Hahnemühle Acrylique, 450 g de dimensões 46 cm x 62 cm.



Figura 73: Detalhe de pintura. Fonte: Acervo da autora, 2022

Entendo que, enquanto o traço grosso da espátula passeia pelo papel, há o surgimento de uma desordem de tintas e, assim, se formam as primeiras composições de mancha. A palavra surge (figura 73) quando não se sobrepõe sobre o vermelho e azul, fazendo parte de toda a expressividade. A pesquisadora Cecília Almeida Salles (2008) ressalta bem a questão dos processos e dos resultados de um trabalho de arte:

A obra de arte é resultado de um trabalho, caracterizado por transformação progressiva, que exige, do artista, investimento de tempo, dedicação e disciplina. A obra é, portanto, precedida por um complexo processo, feito de ajustes, pesquisas, esboços, planos, etc. Os rastros deixados pelo artista de seu percurso criador são a concretização desse processo de contínua metamorfose. (SALLES, 2008, pág. 25)

Ainda que produzir seja um complexo de processos, os trabalhos artísticos quase sempre estão sujeitos a modificações – caso o artista se sinta confortável, é claro. O atlas que apresento na pesquisa também pode cumprir um papel de fragmento que compõe, sucessivamente, o pensamento criativo e de consulta em meio ao processo. Completo ainda com Salles (1998):

Os vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo. Uma sequência de gestos advindos da mão criadora e experienciá-los, de forma concreta, pelo crítico. Gestos se repetem e deixam aflorar teorias sobre o fazer. O contato com esse material nos permite entrar na intimidade da criação artística e assistir - ao vivo - a espetáculos, às vezes, somente intuídos e imaginados. O registro material dos processos criadores permitem discutir, sob outra

perspectiva, alguns temas clássicos ligados ao fazer criador. (SALLES, 1998, pág. 19)

A noção de vestígio pode ser também uma costura que perpetua no processo, já que a mão abraça a ferramenta para conduzir um trajeto de gesto sobre a tela. Essas pinturas foram elaboradas com muita atenção ao encontro das cores que dava vida às manchas (figura 74).

As cores azul e vermelho são as mais presentes no decorrer da paleta dessas pinturas, pois quis dar continuidade ao que observava nas garatujas e atividades de pintura; é nas cores que moram as manchas. As manchas dão vida às formas desajustadas e desalinhas com todo o conteúdo de borrões da espátula ou das cerdas.



Figura 74: Detalhe processo e mancha. Técnica: Acrílica sobre papel 450 g. Fonte: Acervo da autora, 2022

As pinturas de Devaneios da Infância passavam primeiro pelo caderno-diário (figura 75) que, também, servia como um godê. As paletas de cores, tons, texturas e escritos eram estruturadas no caderno-diário.



Figura 75: Caderno-diário. Fonte: Acervo da autora, 2022

Nessas pinturas, apresento o máximo de texturas e tento deixar mais nítidas as palavras, a transparência e os rabiscos – que começaram a aparecer em todas as pinturas da série, alguns curtos e outros mais longos (figuras 76 e 77).



Figura 76: Detalhe palavra e rabisco. Fonte: Acervo da autora, 2022



Figura 77: Detalhe palavra e rabisco. Fonte: Acervo da autora, 2022

Ao mencionar os rabiscos, não poderia deixar de lembrar do artista Cy Twombly⁵⁵, um verdadeiro maestro na arte de rabiscar. Os seus imensos trabalhos exalam dualidade de caos e sensibilidade: o caos pelas pinceladas furiosas que constituíam a mancha e a sensibilidade por conta das palavras que aparecem sutis e, de repente, surgem em grandes rabiscos e grafismos, resultando em uma verdadeira abstração caligráfica.

A pesquisadora Flávia Lima Duzzo (2019) traduz bem a questão da mancha nos trabalhos de Twombly: “As manchas, as grandes dimensões, a presença do gesto que imprime velocidade a seus trabalhos são, entre outras, fortes características do seu fazer artístico” (pág. 87).

Os trabalhos de Cy Twombly chamam atenção pelo fato de que suas pinturas apresentam uma intimidade, uma certa linguagem única do artista que se traduz nos

⁵⁵ Artista estadunidense nascido em Lexington na Virgínia (1928-2011), seus trabalhos apresentavam diversas técnicas, linhas e rabiscos abstratos eram sua marca, além das palavras e grafites.

grafismos, escritas, borrões e manchas espalhadas pela tela. Duzzo (2019) reforça esses aspectos:

Parece haver uma escuta por parte do artista com relação às necessidades dos trabalhos. Penso que a intimidade do artista com seus materiais e a não hierarquização destes atribui potência à obra. Barthes salienta que os instrumentos utilizados por Cy Twombly deixam de ser instrumentos e passam a existir como um fato em sua pintura. Twombly trata-os não como utensílios que estariam servindo a um propósito, mas como uma matéria absoluta. (DUZZO, 2019, p.92)

A presença da mancha, casada com o rabisco, é um fator que marca suas obras e, neste aspecto, Twombly encanta majestosamente (figura 78). O próprio Barthes, no ensaio *Cy Twombly Non Multa Sed Multum*⁵⁶, apresenta um diálogo intrigante sobre o gesto do artista no seu processo de pintura. O gesto é processo e é único:

Twombly dirige a mancha, a conduz, como se usasse os dedos; o corpo está, pois contíguo, próximo à tela, não por projeção, mas, se assim podemos dizer, por um contato, um leve tocar [...] pode-se observar que esses gestos, cuja finalidade é instalar a matéria como um fato, têm, todos, uma relação com a sujidade. (BARTHES, 1990, p.163)

Essa sujidade é um rastro que fica evidente no trabalho de pintura, especialmente nos de Twombly, como ilustra bem Barthes. A sujidade diz respeito aos fragmentos de gestos, é o que fica quando se espalha a mancha. E foi justamente com esta percepção que notei a mancha cada vez mais explícita no meu processo de pintura (a partir de então passei a valorizá-la).

⁵⁶ BARTHES, Roland. O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.



Figura 78: Untitled, 1989. Técnica: Obra de Cy Twombly Acrílica, tempera sobre papel, 203.2 x 148.9 cm, Gaeta. Disponível em: cytwombly.org/artworks/paintings/14. Acesso em: 19/06/2022

As manchas, assim como a palavra e os rabiscos, pertencem à minha poética. É parte do gesto, é minha trama. A série Devaneios da Infância⁵⁷ (figuras 79-89) é formada por pinturas que emanam as memórias afetivas, as lembranças, as saudades e conforto.

⁵⁷ Crédito das fotografias: Gabriela Zanghelini, 2022.



Figura 79: Devaneio I. Técnica: Acrílico sobre papel 450 g, dimensões 46 cm x 62 cm. Fonte: Acervo da autora, 2022



Figura 80: Devaneio II. Técnica: Acrílico sobre papel 450 g, dimensões 46 cm x 62 cm. Fonte: Acervo da autora, 2022



Figura 81: Devaneio III. Técnica: Acrílico sobre papel 450 g, dimensões 46 cm x 62 cm. Fonte: Acervo da autora, 2022



Figura 82: Devaneio IV. Técnica: Acrílico sobre papel 450 g, dimensões 46 cm x 62 cm. Fonte: Acervo da autora, 2022



Figura 83: Devaneio V. Técnica: Acrílico sobre papel 450 g, dimensões 46 cm x 62 cm. Fonte: Acervo da autora, 2022



Figura 84: Devaneio VI. Técnica: Acrílico sobre papel 450 g, dimensões 46 cm x 62 cm. Fonte: Acervo da autora, 2022



Figura 85: Devaneio VII. Técnica: Acrílico sobre papel 450 g, dimensões 46 cm x 62 cm. Fonte: Acervo da autora, 2022



Figura 86: Devaneio VIII. Técnica: Acrílico sobre papel 450 g, dimensões 46 cm x 62 cm. Fonte: Acervo da autora, 2022



Figura 87: Devaneio IX. Técnica: Acrílico sobre papel 450 g, dimensões 46 cm x 62 cm. Fonte: Acervo da autora, 2022



Figura 88: Devaneio X. Técnica: Acrílico sobre papel 450 g, dimensões 46 cm x 62 cm. Fonte: Acervo da autora, 2022



Figura 89: Série Devaneios da Infância. Técnica: Acrílico sobre papel 450 g, dimensões 46 cm x 62 cm. Fonte: Acervo da autora, 2022

3.3 O trajeto da mancha

Durante a elaboração dos trabalhos de Devaneios da Infância, me encontrava cada vez mais imersa no processo artístico e comecei a explorar a mancha com a colagem e o carimbo. Sabe-se que a colagem, dentro das artes visuais, é caracterizada por um elemento⁵⁸ que é incorporado na pintura (ou nas demais linguagens artísticas). É uma forma de montagem que é acrescentada sobre uma superfície; já os carimbos são peças que detêm uma marca/timbra impressa sobre o papel.

Os trabalhos de pintura, tanto com carimbo, textura e mancha, estão no anexo desta dissertação. Antes de adentrar no encontro da colagem com as manchas, preciso primeiro chamar atenção para a palavra mancha e toda sua importância nas minhas articulações criativas com a pintura. De acordo com o Dicionário Priberam⁵⁹ (2021):

man·cha (latim vulgar *macella, diminutivo de macula, -ae, mancha, nódoa) substantivo feminino 1. Mácula, nódoa. 2. Malha. 3. [Figurado] Labéu; mácula moral. 4. Defeito; imperfeição. 5. Pincelada. 6. [Pintura] Esboço de um quadro a óleo. 7. Maneira de distribuir a tinta num quadro. 8. [Brasil] Doença que ataca o tabaco. 9. [Astronomia] Parte obscura no disco do Sol ou da Lua. 10. [Tipografia] Parte impressa de cada página. 11. Cama do javali. 12. [Portugal: Alentejo] [Caça] Mato que se deixa de pé, em terreno roçado e arroteado e em que é fácil apanhar caça. 13. [Brasil] Carbúnculo do gado vacum. 14. [Joalheria] Parte baça de uma pedra preciosa.

Rodeada de especificidades na língua portuguesa, a palavra mancha, nas artes visuais, pode constituir uma forma em um espaço. Quando passei a enxergar a mancha como a principal operadora dos meus trabalhos de pintura, comecei a investigar, na literatura das artes visuais, sua significância. O filósofo Walter Benjamin escreveu o ensaio chamado *Sobre a Pintura ou Sinal e Mancha*⁶⁰ (1986), que trata da mancha como forma de linguagem abordando que, quando manifestada

⁵⁸ Jornal, areia, papel, barbantes, linhas etc.

⁵⁹ MANCHA, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021. Disponível em: dicionario.priberam.org/chave [consultado em 26-06-2022].

⁶⁰ BENJAMIN, Walter. Über die Malerei oder Zeichen un Mal (Sobre pintura ou sinais e mancha) - é parte de Malerei und Graphik (pintura e grafismo), publicado em *Gesammelte Schriften II. 2*, pp. 602-607 (Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser's edition), Suhrkamp. Verlag, Frankfurt am Main, 1977. [Tradução livre]

sobre a pintura, a mancha seria um sinal do tempo e instante; é uma linguagem que contém forte plasticidade e que desenha o olhar.

Acredito que a mancha, nos meus trabalhos de pintura, são lembranças que se disseminam sobre o papel – ela simplesmente acontece sem esforço algum. A mancha impulsiona o meu processo de criação e, também, move a minha produção em pintura já que é nela que enxergo o rastro dos meus gestos.



Figura 90: Detalhe de pintura e mancha. Técnica: Acrílica sobre papel 300g, S/D. Fonte: Acervo da autora, 2022

O trajeto perpetuado nas pinturas apresenta uma diversidade de gestos sobre o papel que constitui as texturas. É também interessante analisar o gesto ao longo dos anos e isso é possível graças ao atlas, já que este permite organizar trabalhos e narrativas visuais, confirmando que o gesto amadurece.

Diferente do lápis, que profere rabiscos, a mancha ocupa e é libertina, nada surpreende mais que a mancha quando encontra os outros elementos espalhados

sobre o papel na ação de pintar. O historiador francês Henri Focillon (2012) ilustra o seguinte sobre a mancha:

O excesso de tinta, que foge caprichosamente em finos riachos negros, o passeio de um inseto sobre um esboço ainda fresco, o traço desviado por um solavanco, a gota d'água que dilui um contorno, tudo isso é a irrupção do inesperado num universo em que ele deve ter seu lugar, onde tudo parece se mover para acolhê-lo. Trata-se de capturá-lo no ar e dele extrair todos seus poderes ocultos. Malditos sejam o gesto lento, os dedos dormidos! Todavia, é assim que a mancha involuntária, com seu esgar enigmático, penetra no mundo da vontade. Ela é meteoro, raiz retorcida pelo tempo, rosto inumano, instala a nota decisiva onde esta era necessária e onde ninguém a procurava. (FOCILLON, 2012, p. 26)

A mancha é rebelde e sensual, ela garante vida à forma para habitar sobre o papel ou tela. A mancha nascida escorre de um lado para o outro, é tatuada pelas letras, palavras, cola e rabiscos. Quando as camadas grossas começam a ganhar força, a textura doma as formas e as manchas vão ganhando uma potencialidade plástica que vai se alinhando às colagens. Assim, alinhada com a mancha e a colagem, nasceu uma curta série em paralelo aos trabalhos de refiguração.

Esta série de trabalhos paralelos foi realizada quando eu estava na França, influenciada pelo deslocamento geográfico e o saudosismo de casa. O espaço foi um fator importante dentro deste ciclo produtivo, já que o local onde fiquei hospedada tinha uma variedade de sucatas e jornais. Os jornais me chamavam atenção por terem as páginas amareladas e, ao folheá-las, tentava buscar algumas palavras com fontes e grafias maiores ou, até mesmo, palavras de ordem. Quando encontrava essas palavras, eu rasgava e separava em um envelope.

Na mesa pequena do quarto, organizei os papeis que utilizei para iniciar os trabalhos, separei as tintas e, em seguida, peguei meu caderno-diário para espalhar algumas cores e testar texturas. Abri um pequeno envelope que continha alguns rasgos e recortes de jornais, coloquei sobre o papel para estruturar algumas palavras com as outras e tudo foi muito intuitivo, desde o momento de colocar os recortes de palavras no papel até chegar à segurança de colar.

Quando as palavras foram finalmente coladas no papel, passei a ter a clareza de como iniciar a pintura, decidindo se começava pelo primeiro recorte de palavra ou pelo último. Ao redor de cada recorte, levei a espátula carregada de tinta e, em um movimento lento, comecei a pintar camada sobre camada, segui para as outras

cores e, depois, para outros lados da superfície do papel, fazendo do gesto uma dança que faz nascer a mancha.

Além das colagens, os rabiscos começaram a aparecer mais nas camadas de pinturas. A passagem rápida da ponta da espátula, riscando o papel e invadindo a tinta, resultou em camadas de texturas, como apresento nas figuras 91, 92 e 93, além disso os rabiscos, nesses trabalhos, estavam cada vez mais finos e dissipados pela área do papel.



Figura 91: Detalhes de rabiscos sobre tinta. Técnica: Acrílica sobre papel. Fonte: Acervo da autora, 2022



Figura 92: Colagem e rabisco sobre tinta. Técnica: Acrílica sobre papel. Fonte: Acervo da autora, 2022



Figura 93: Detalhes de rabisco. Técnica: Acrílica sobre papel. Fonte: Acervo da autora, 2022

Parece que a textura e os rabiscos que tanto procurava começaram a aparecer nestes trabalhos paralelos. Quando a tinta estava parcialmente seca, passei a mão sobre os rabiscos ou palavras escritas para conferir a textura, não somente desses elementos, mas também das espátulas e todo o seu rastro na extensão do papel. Esses rastros têm sua significância dentro do processo artístico, pois é pelo gesto que se deixa os rastros, é graças às mãos e ao toque que a energia ressoa pela gestualidade. Focillon (2012) descreve bem a fluidez das mãos e toque:

Mesmo a execução mais serena e mais coerente ainda revela o toque, o contato decisivo entre o homem e o objeto, a tomada de posse de um mundo que temos a impressão de ver nascer, suave ou fogosamente, diante dos nossos olhos. O toque é o sinal que não engana, seja no bronze, na argila, na pedra mesmo, na madeira, na textura ao mesmo tempo plástica e fluida da pintura. (FOCILLON, 2012, p. 21-22)

A espátula exprime bem essa energia que vem das minhas mãos para o papel, o trajeto é brusco e grosso. O excesso das manchas que se beijam com as cores e que, em minutos, secam-se dando voz à textura. A pintura respira, ela é viva – é memória ativa.

O encontro da colagem com a pintura e a presença dos rabiscos em linhas finas e outrora grossas me fizeram atender à plasticidade dos meus trabalhos. Nessa série de colagens com pintura, ainda percebi que, quando prontas, ficava evidente

uma grande mancha. É nela que reside os versos de cores. A poeta Hilda Hilst⁶¹ exalta (2004, pág.29) esse sentimento que sinto sobre a mancha na pintura:

[...] paixão é a grossa artéria jorrando volúpia e ilusão, é a boca que pronuncio o mundo, púrpura sobre a tua camada de emoções, escarlate sobre a tua vida, paixão é esse aberto do teu peito, e também seu deserto.

A verdadeira essência da mancha nas minhas pinturas passa pelos momentos de afeto e experiências vividas de novos espaços, um deslocamento geográfico traz à tona sentimentos de saudades e curiosidade, que são constantes em pensamentos e que, eventualmente, irão nutrir minha memória, sejam latentes ou arquivadas. A seguir, a série dos trabalhos paralelos nas figuras 94, 95, 96, 97 e 98:

⁶¹ HILST, Hilda. A obscena senhora D.. Editora Companhia das Letras, 2020.

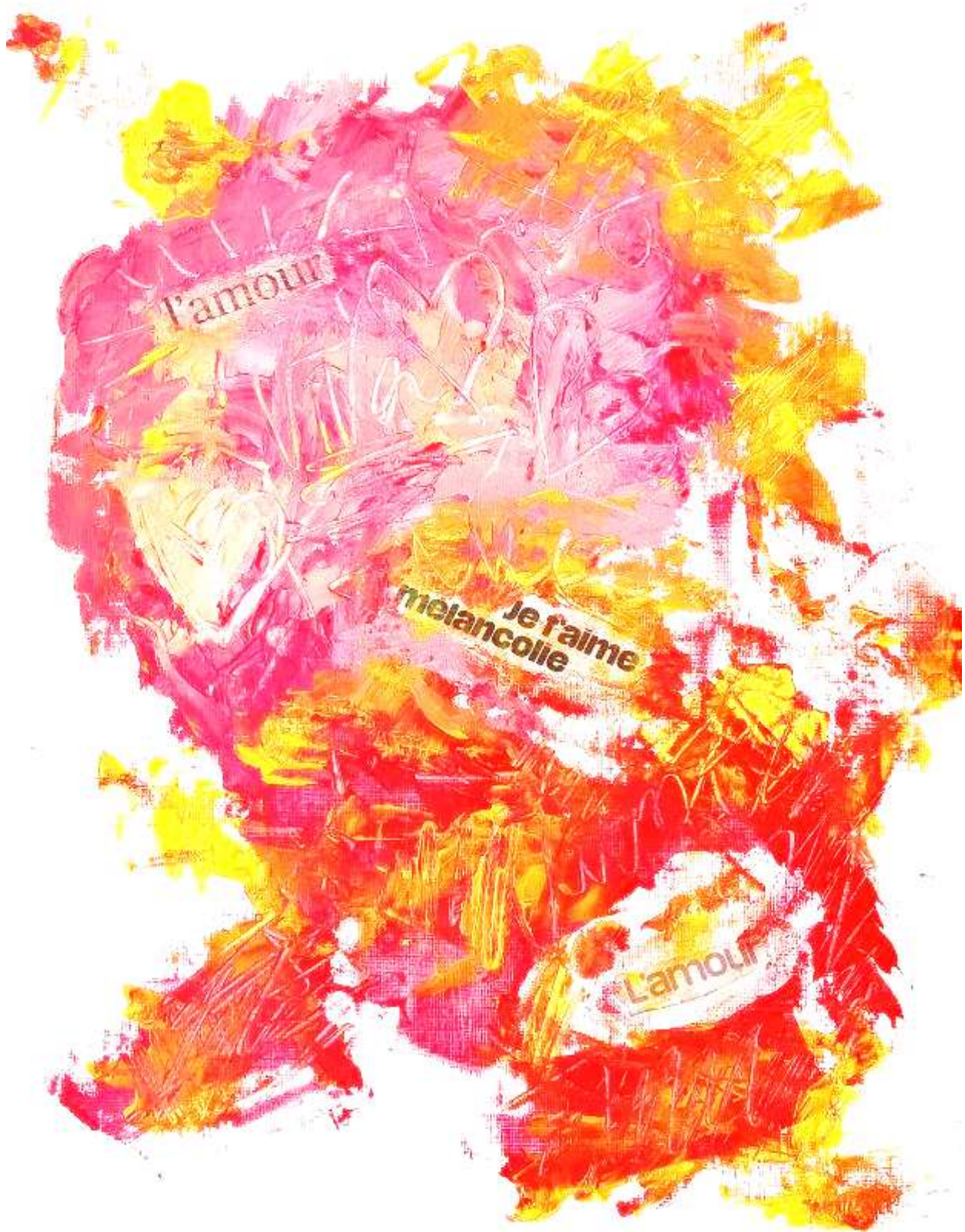


Figura 94: Bisous. Técnica: Colagem e acrílica sobre papel 300 g.
Dimensão de 29,7 cm x 42 cm. Acervo da autora, França, 2022



Figura 95: Manifeste. Técnica: Colagem e acrílica sobre papel 300 g.
Dimensão de 29,7 cm x 42 cm. Acervo da autora, França, 2022



Figura 96: La durée. Técnica: Colagem e acrílica sobre papel 300 g.
Dimensão de 29,7 cm x 42 cm. Acervo da autora, França, 2022



Figura 97: Le prolétariat. Técnica: Colagem e acrílica sobre papel 300 g.
Dimensão de 29,7 cm x 42 cm. Acervo da autora, França, 2022



Figura 98: La Société. Técnica: Colagem e acrílica sobre papel 300 g.
Dimensão de 29,7 cm x 42 cm. Acervo da autora, França, 2022

Ao mesmo tempo em que trabalhava nesta série paralela, me vi pintando sobre o verde da mata Amazônica (figura 99 e 100). A lembrança que ecoava na minha mente era da vista da floresta a partir do alto de uma torre e da janela de um avião. A saudade escorria pelas espátulas, o calor e umidade da terra estavam nascendo nas minhas pinturas. As passagens fortes com a espátulas constituíram uma textura quase que chapiscada sobre o papel.



Figura 99: Amazônia I. Técnica: Acrílica sobre papel 300 g.
Dimensões de 29,7 cm x 42 cm. Fonte: Acervo da autora, 2022

Assim, a lembrança e a saudade fazem parte da minha poética em torno da mancha e, de mesmo modo, tenho um instante de excesso das vivências e dos afetos que necessitam escorrer pelas minhas mãos e seguir até a espátula - que é extensão do meu corpo.



Figura 100: Amazônia II. Técnica: Acrílica sobre papel 300 g.
Dimensões de 29,7 cm x 42 cm. Fonte: Acervo da autora, 2022

Nasce a pintura, nascem as manchas

Considerações finais

Eu pensei que andava às voltas com a memória mas, agora que penso nisso, vejo que talvez seja a memória que anda às voltas comigo. Sem eu me dar conta ela colocou-me nas cavalitas do urso e, para que nada passasse despercebido, desenhou no chão nove palavras sobre o tempo. Em língua franca, para que tudo fosse claro. E agora eu dou por mim, noite e dia, lambendo o mel dos versos em qualquer lugar. No mel está a saudade. Está o fervor. Está o medo. Está uma vontade irreprímível.⁶²

A memória sempre me pareceu um sentimento confuso e borrado. Às vezes, ela vem acompanhada de um instante de revolta ou de saudade. A saudade agiu como uma nuvem nesta pesquisa e, em sua tempestade mais longa, viu trovoadas de nostalgia. A atenção para estas rajadas nostálgicas se configurou como o gesto mais importante dentro da dissertação pois, para realizar os processos propostos, foi necessário sentir e reviver o passado.

Assim, a memória e a arte tudo tem a ver, a começar pela história que garante a possibilidade de se mergulhar nas brechas do tempo para lembrar dos fatos, não nos fazendo esquecer. Cada pessoa possui uma história, seja ela oculta, compartilhada ou não, mas ressalto que há objetos que refrescam nossas memórias – são latentes.

A memória afetiva se apresenta em algumas dessas brechas do tempo e, quando examinadas, se evidenciam na autobiografia. Além disso, alguns objetos desencadeiam lembranças e tem quase um poder de buscar, em algum lugar da mente, algo a respeito de um determinado dia, momento e hora. Muitas vezes, para a infância ser lembrada, é preciso recorrer a certos elementos, como álbuns fotográficos, brinquedos, desenhos ou até mesmo uma roupa que nem nos cabe mais.

A infância é um momento de desenvolvimento importante; a curiosidade, assim como o emocional, são fatores marcantes nesta fase. Os momentos felizes ou traumáticos são tatuados na memória, o lembrar é um exercício constante e que

⁶² Trecho de obra literária chamada Flor e Urso, da poeta portuguesa Matilde Campilho, publicada na Revista Gerador 26.

pode estar oculto em algum lugar, seja em uma gaveta, em um armário, em uma mala, pasta ou porão. Certamente, esses lugares ocultos são estritamente pessoais ou, apenas, lugares recheados por um jardim de coisas – isto é, um jardim composto por objetos lotados de histórias e memórias.

Através desta pesquisa, foi possível encontrar o lugar de algumas memórias, como a gaveta que ocultava a pasta rosa – revelando o encontro com algo da infância. A pasta se constituiu como um exercício de recordar, o que me faz pensar que esta dissertação foi, de fato, um trabalho de investigação sensível que me permitiu vivenciar diversos momentos do passado. Essa nostalgia foi perpetuada no Capítulo I, no qual foi analisado o conteúdo da pasta, tratando das pequenas garatujas com os traços rabiscados e das manchas curiosas gravadas no papel (as imagens da infância).

Durante o desenvolvimento da pesquisa, rever e examinar essas imagens da infância trouxeram muitos momentos de saudade, principalmente da primeira escola, gerando uma vontade de querer voltar a ser criança por alguns instantes do dia. Essas vontades e momentos acabaram se tornando energia para criar e investigar mais os conteúdos da pasta e de outros momentos vivenciados com a arte. Passei a explorar outros materiais – os trabalhos da graduação e os cadernos-diários – como documentos de trabalho e, ao reuni-los, formou-se um esboço para criar o atlas.

O atlas foi a ferramenta que apontou para a necessidade de uma análise dos gestos e das manchas no meio das temporalidades que nele se cruzavam, sendo três: memória de latência, memória arquivada e memória ativa. A partir de cada um destes estados, foi possível relacionar as imagens da infância tanto aos trabalhos selecionados da época da graduação quanto aos trabalhos resultantes dessa dissertação.

Além disso, foi por meio do atlas que pude entender e responder algumas inquietudes acerca da mancha. Uma dessas inquietudes diz respeito ao fato de que o atlas carrega a mancha. Para isso, há um esforço que é trilhado sobre a prática poética e o amadurecimento artístico. A outra versa sobre o olhar para uma produção poética a partir do encontro com elementos do passado, considerando que neles existem a possibilidade de desencadear uma ideia, saudade e um novo

trabalho. A influência deste encontro na produção de artes resultou em dois atlas: O atlas experimental e o atlas digital.

Nestes atlas foram organizados os materiais da infância, bem como alguns trabalhos selecionados da época da graduação, com o objetivo de entender como eles afetavam na minha produção artística. O atlas experimental teve um papel fundamental de organização da primeira etapa dessa dissertação, enquanto o atlas digital cumpriu o papel de prezar pela qualidade das imagens e trazer uma certa dinamicidade. Porém, reforço que sua estruturação digital foi pensada com o intuito de aproximar e compartilhar as pinturas com minha orientadora e com a própria banca – uma vez que não foi possível apresentar pessoalmente⁶³ ou organizar uma exposição para os trabalhos resultantes da pesquisa.

A refiguração das imagens da infância tomou forma na série Devaneios da Infância, mas também chamo atenção para a curta série de pintura e colagem elaborada em paralelo ao processo. Ambas demonstraram a incidência das manchas de memórias que me encaram no presente; tanto as pinturas quanto o atlas fazem lembrar, recordar e criar para não esquecer.

Sobre o último capítulo, destaco que lanço luz para a mancha e sua liberdade de expressão poética do fazer criativo. Em muitos momentos, escutamos que não conseguimos lembrar muito bem de algo específico ou que não recordamos de algum período - tudo parece um borrão. Mas, é isso: a mancha simboliza esse entrave do exercício de querer lembrar e recordar um pouco. Vale pontuar que devo à minha orientadora o reconhecimento da mancha nos meus trabalhos, as provocações e reflexões para se pensar no desenvolvimento da pesquisa.

Este trabalho, cabe ressaltar, também teve uma instância de compartilhamento, como a participação em quatro exposições coletivas⁶⁴ dos trabalhos de pintura da “Amazônia” e da série chamada “Papoulas”. Também foi publicado a série de trabalhos “Pequenos Oceanos” na revista Art&Sensorim⁶⁵, na

⁶³ Dissertação realizada em período da pandemia da Covid-19.

⁶⁴ Poéticas do Afeto (2021); Gravura/Tramas e memórias (2022) e Salão de Arte Contemporânea da Academia Amazonense de Letras (2022); Mostra de Artes da Defensoria pública do Estado do Amazonas (2022).

⁶⁵ Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais (Qualis A2). DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2022.9.1.184-191>

categoria de ensaio visual. Houve, ainda, apresentação em eventos acadêmicos⁶⁶ com uma publicação em resumo e capítulo de livro⁶⁷.

Enquanto pesquisadora e acadêmica das artes visuais, passei parte da graduação imersa nos ateliês de pintura e gravura na busca por alguma linguagem a qual poderia me identificar até finalmente encontrar, na pintura e na monotipia, um lar. No processo do mestrado em artes visuais, foi possível atentar-me aos detalhes e ser mais crítica com os trabalhos e seus processos; noto que isso é de uma importância fundamental para a pesquisa em arte pois, assim, se pode fluir com mais segurança na escrita e descrição dos trabalhos. Desta maneira, pude entender as matrizes de operação dentro do ateliê (junto com meus fantasmas).

Por fim, avalio que o atlas cumpre, também, um papel de laboratório no qual se projeta a memória, que é confrontada com o esquecimento. É importante nos atentarmos para o que se esquece porque não existe memória sem esquecimento. Para lembrar, é preciso esquecer; é preciso se debater a respeito do esquecimento em disputa com a memória. Com isso, vejo que a pesquisa, embora tenha trazido imensas reflexões, não se esgota; ela deixa espaço para possíveis outros aprofundamentos. Penso que a mancha e os cadernos-diários sejam um ponto de partida para desdobrar projetos futuros acerca do esquecimento que traz, consigo, a memória.

⁶⁶ 2ª Seminário Imaginário e Memória 2021 (UNISUL), caderno de resumo: <https://www.even3.com.br/imaginarioememoria/>; NuPAA - Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (2022).

⁶⁷ Debatendo sustentabilidade: olhar para a arte contemporânea. Várias folhas no caminho, pág.14. Vários autores. Criciúma, SC: Ed. dos Autores, 2021. ISBN 978-65-00-20363-9.

Referências

AREND, Aline. Memórias de infância: pesquisa poética em artes visuais. Dissertação de Mestrado. Mestrado em Artes Visuais. Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Maria, 2016.

BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. – 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. 2ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

BACHELARD, Gaston. A água e Os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. – 3ª. Ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BACHELARD, Gaston. A intuição do instante. – 2ª Edição. – Campinas, SP: Verus Editora, 2010.

BARBIERI, Stela. Interações: onde está a arte na infância?. Coleção InterAções. São Paulo: Blucher, 2012.

BARTHES, Roland. O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. Morale du joujou (in Le Monde littéraire, 17 avril 1853).

BERGSON, Henri. Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. – 4ª. Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BENJAMIN, Walter. Über die Malerei oder Zeichen un Mal (Sobre pintura ou sinais e mancha) - é parte de Malerei und Graphik (pintura e grafismo), publicado em Gesammelte Schriften II. 2, pp. 602-607 (Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser's edition), Suhrkamp. Verlag, Frankfurt am Main, 1977. [Tradução livre]

BUCHLOH, Benjamin. Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico, In Arte e Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.

BUCKSDRICKER, Luciane Silva. A casa secreta: uma cartografia afetiva do espaço doméstico. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

CAMPILHO, Matilde. Flor e Urso. Revista Gerador. Revista nº 26 | Julho e Agosto 2019

CAMPOS, Daniela Queiroz. Atlas Mnemosyne: Uma nova proposta para a pesquisa visual. Educação Gráfica. V.19 - Nª.02. 2015.

- CANTON, Katia. Tempo e memória. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. Sociología de la imagen: ensayos. -ra ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- CATALÀ DOMÈNECH, Josep M. A forma real [tradução Lizandra Magon de Almeida]. - São Paulo: Summus, 2011.
- DAMÁSIO, António. Entrevista Exclusiva com António Damásio, disponível na plataforma do Youtube <www.youtube.com/watch?v=SIj3hOMaIIM&t=110s> Acesso em 02/03/2021.
- DAMÁSIO, Antônio. O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998.
- DERDYK, Edith. Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil. 5ª.ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2015.
- DICHTCHEKENIAN, Nichan. Instante Essência do Tempo. Disponível em: <Fenoegrupos.com.br> Publicado em: 2006. Acesso em: 01/03/2021.
- DICHTCHEKENIAN, Nichan. O Mundo é a casa do homem. Disponível em: <Fenoegrupos.com.br> Publicado em: 2006. Acesso em: 01/03/2021.
- DICHTCHEKENIAN, Nichan. A poética como revelação do habitar em Heidegger e a poética como constituição-mundo em Bachelard. Disponível na plataforma do Youtube < <https://www.youtube.com/user/nichanfenomenologia>> Acesso em: 05/12/2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas, ou, O gaio saber inquieto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Que emoção! Que emoção? - São Paulo: Editora 34, 1ª edição. 2016
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.
- DUZZO, Flavia Lima. Cy Twombly: Rabiscos, Manchas e Borrões. Revista Apotheke, v. 5, n. 1, 2019.
- EUSTÁQUIO, Daniella Lago Alves Batista de Oliveira. Palmyra Wanderley, a Cigarra dos Trópicos: imaginários culturais e mapa onírico em “Roseira Brava” (1965). 2015. 191 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

FACCO, Marta. O ateliê de pintura e os documentos de trabalho: Um pensamento criante em ação. R. Inter. Interdisc. Art&Sensorium, Curitiba, v.6, n.2, p. 074 – 085 Jul.-Dez. 2019.

FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. Escritos de artistas: anos 60/70/. - Rio de Janeiro: Zahar, 2006. Texto escolhido: Notas, 1964-1965.

FLEISCHER, Alain. Les Laboratoires du temps : Écrits sur le cinéma et la photographie. Galaade Edition, 2002.

FOCILLON, Henri. Vie des formes. Paris : Librairie Ernest Leroux, 1934.

FOCILLON, Henri. Elogio da mão. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

FREUD, S. (1980). Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da Psicanálise II). In S. Freud, Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (Vol. 12, pp. 191-203). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1914).

GONÇALVES, Flávio Roberto. Documentos de Trabalho: percursos metodológicos. Revista-Valise, v. 9, n. 16, p. 17-39, 2020.

GONÇALVES, Flávio. Através. Revista-Valise, v. 3, n. 5, p. 97-108, 2013.

HERZOG, Vivian. Linhas e manchas como possibilidades e escolhas do fazer desenho. Revista Valise, Porto Alegre, v.1, n.1, ano 1, julho de 2011.

HILST, Hilda. A obscena senhora D.. Editora Companhia das Letras, 2020.

KOFMAN, Sarah. L'enfance de l'art: une interprétation de l'esthétique freudienne. Éditions Galilée, 1985.

KUROSAWA, Akira. Relato autobiográfico. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITTES, Blanca, TESSLER, Elida.; (Org.).O meio como ponto zero: Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Editora da Universidade, 2002. p.17-33.

MANCHA, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021. Disponível em: dicionario.priberam.org/chave [consultado em 26-06-2022].

MARTER, Joan. CHANZIT, Gwen F. et al. Women of Abstract Expressionism. Yale University Press, 2016.

MAY, Virginia. Intuitive inquiry and creative process: a case study of an artistic practice [thesis for the degree of Master of Arts]. Queensland University of Technology, 2005.

NÚÑEZ, Rodrigo. Meus pequenos fantasmas como documentos de trabalho. Revista-Valise, v. 9, n. 16, p. 55-74, 2020.

OSTROWER, Fayga. Acasos e criação artística. – 1ª ed. – Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.

PRADO, Adélia. O que a memória ama, fica eterno. Poesia reunida. Rio de Janeiro: Record, 2015.

POESTER, Teresa. Les frontières du paysage: fenêtres et grilles [these]. Docteur de L'Universite de Paris I. Universite de Paris Pantheon Sorbonne, 2001.

POESTER, Teresa. Sobre Desenho. Revista Porto Arte: Porto Alegre, V.13, n 223, novembro, 2005.

RACAMIER, Paul-Claude. Sur la fonction du fantasme dans la création artistique et dans la psychose, in Art et fantasme. Editions Champ Vallon, Seyssel, 1984, pp. 41-49* – Tradução livre: Flávio Gonçalves.

RICHTER, Gerhard. The Daily Practice of Painting. Ed. Hans-Ulrich Obrist, London and New York, 1995.

RICHTER, Gerhard. Text. Writings, Interviews and Letters 1961–2007. Thames and Hudson, London, 2009.

RICHTER, Gerhard. Text: Schriften und Interviews/Gerhard Richter (Hans-Ulrich Obrist (org.), Frankfurt, Insel, 1993.

RICHTER, Gerhard. Atlas Gerard Richter. Édition en Polonais, 2006.

SALLES, Cecilia Almeida. Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. - 3ª ed. revista. - São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, Cecilia Almeida. Gesto Inacabado: processo de criação artística. - São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SCHELLING, F.W.J. Sobre a relação das artes plásticas com a natureza. Fernando R. de Moraes Barros, introdução, tradução e notas. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SCHELLING, F.W.J. Filosofia da Arte. [Tradução e notas: Márcio Suzuki. – 1. ed.1.reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

SEXTON, Anne. The Complete Poems. Ed. Houghton Mifflin Company Boston - Pág. 141. KE 6-8017, 03 de janeiro de 1964.

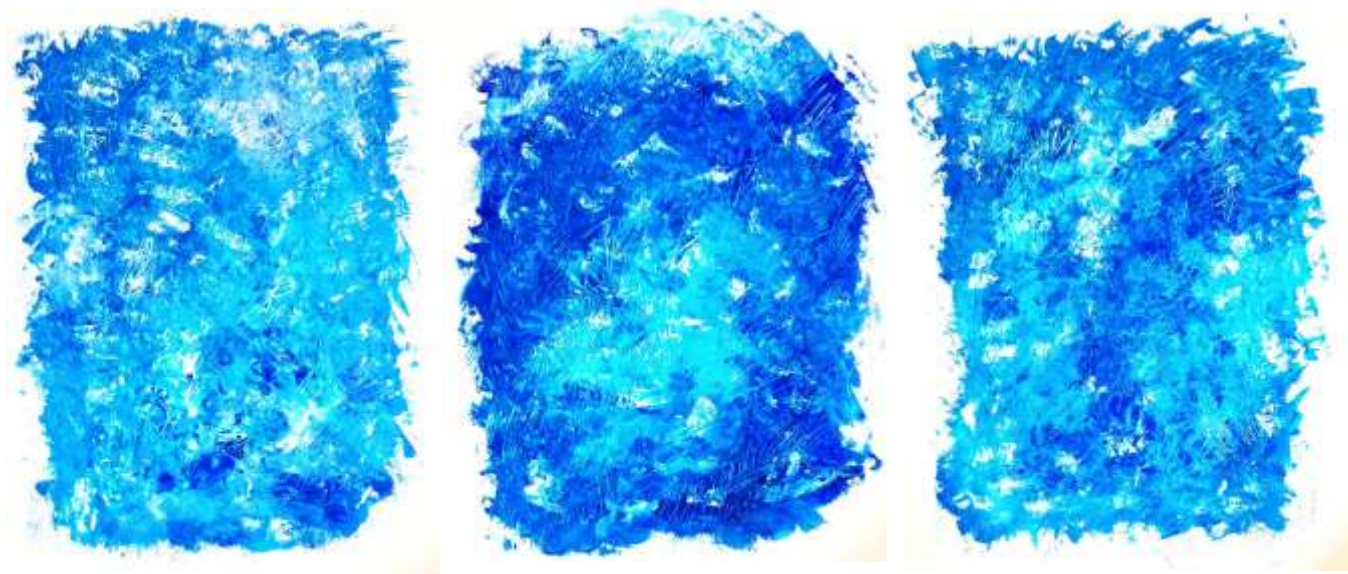
SILVA, Caroene Neves; ZANATTA, Claudia Vicari. Pequenos Oceanos. Art&Sensorium-Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais, v. 9, n. 01, 2022.

SOMMERMEYER, Vânia Elisabeth Selzlein. Latência e Ativação: Uma Investigação Sobre As Operações Artísticas Na Arte Contemporânea. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais (ANPAP). Salvador, Bahia, 2009.

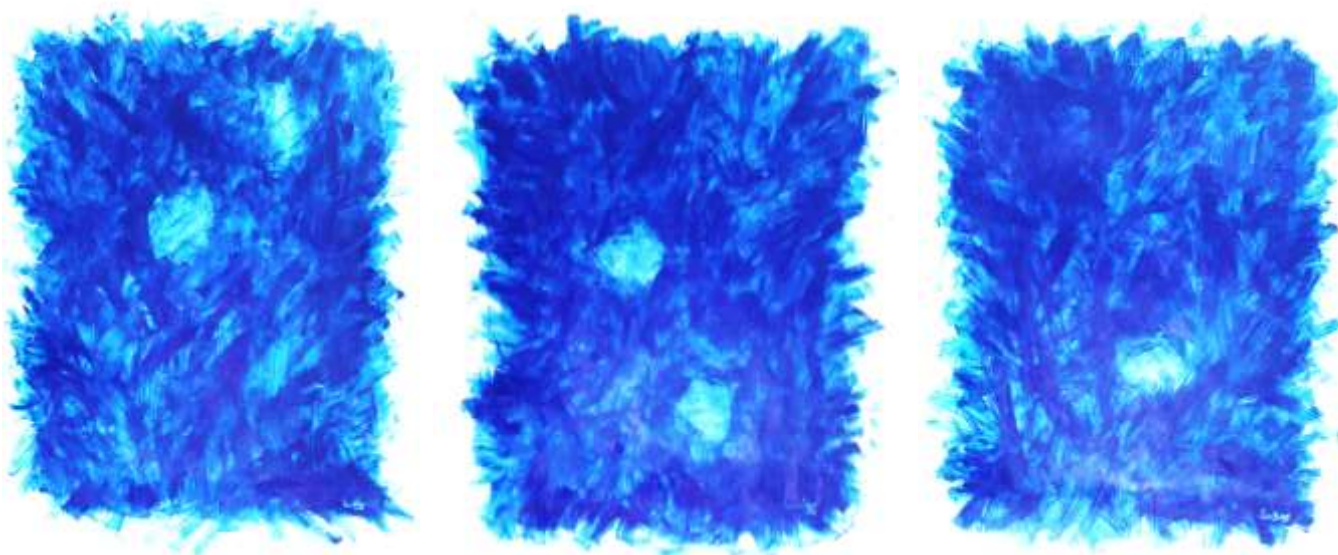
WINNICOTT, D. W. A criança e o seu mundo. 6ª Edição, Editora LTC. 1982

ZAMBONI, Silvio. Pesquisa em Arte: Um paralelo entre arte e ciência. 4ª Ed. revista: - Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

Anexos



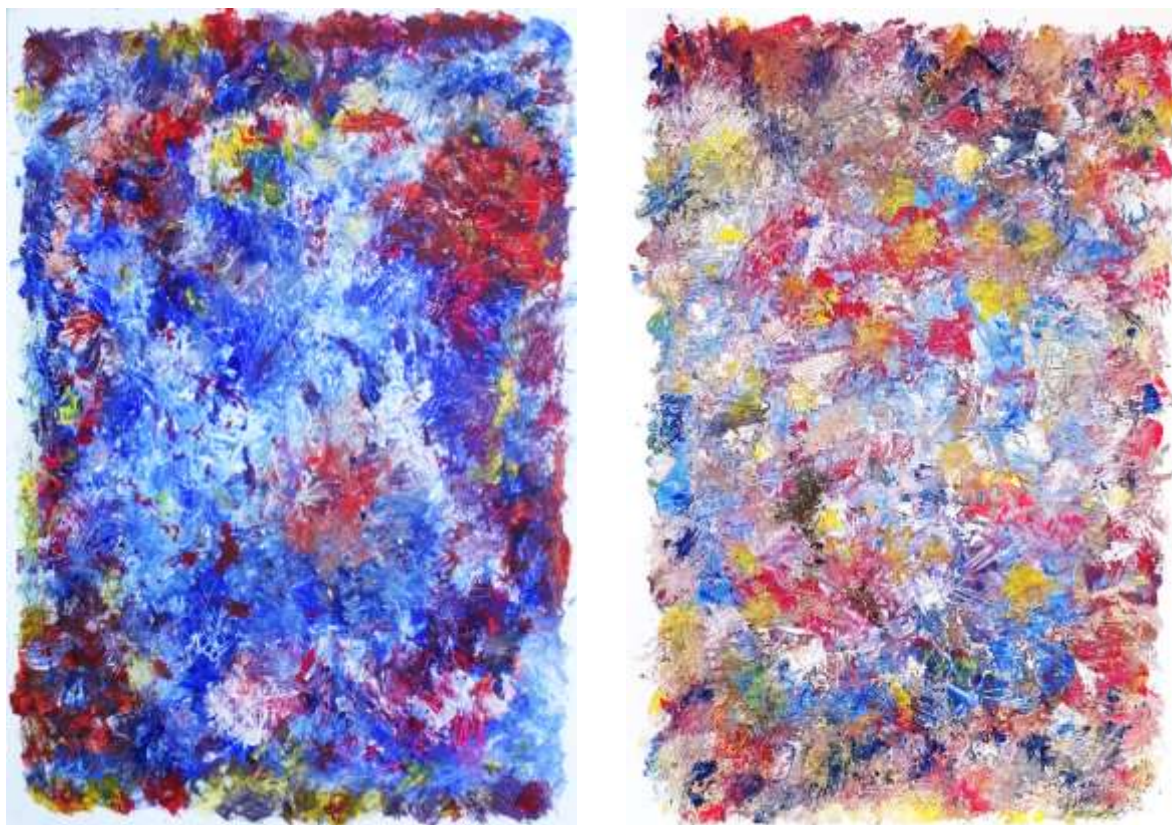
Mergulhos. Técnica: acrílica sobre papel, dimensão 59,4 cm x 84,1. Acervo da autora, 2022



Pequenos [pedaços] do oceano. Técnica: acrílica sobre papel couchê 200g, dimensão 118,9 cm x 84,1 cm. Fonte: Acervo da autora, 2022



Fogo frágil. Técnica: acrílica sobre papel, dimensão 59,4 cm x 84,1. Fonte: Acervo da autora, 2022



Sem título. Técnica: Acrílica sobre papel 400 g Dimensão de 29,7 cm x 42 cm. Acervo da autora, França, 2022