

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

WALTER PIMENTEL DE MIRANDA FILHO

**DA LUZ À MATÉRIA PICTÓRICA**

GOIÂNIA  
2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

### 1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): **Walter Pimentel de Miranda Filho**

Título do trabalho: **Da Luz à Matéria Pictórica**

### 2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [ X ] SIM [ ] NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

#### Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

**Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Walter Pimentel De Miranda Filho, Discente**, em 31/01/2024, às 23:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eliane Maria Chaud, Professora do Magistério Superior**, em 01/02/2024, às 18:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4341196** e o código CRC **D4717724**.

---

Referência: Processo nº 23070.003010/2024-54

SEI nº 4341196

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

WALTER PIMENTEL DE MIRANDA FILHO

## **DA LUZ À MATÉRIA PICTÓRICA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção de título de Bacharel em Artes Visuais da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG).

Orientadora: Profa Dra. Eliane Maria Chaud.

GOIÂNIA  
2024

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

Filho, Walter Pimentel de Miranda  
Da Luz à Matéria Pictórica [manuscrito] / Walter Pimentel de  
Miranda Filho. - 2024.  
LXXXV, 85 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Eliane Maria Chaud.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade  
Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), , Goiânia, 2024.  
Bibliografia.

1. pintura. 2. fotografias de família. 3. materialidade. 4. Luigi  
Pareyson. 5. imagem. I. Chaud, Eliane Maria, orient. II. Título.

CDU 73



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos 25 dias do mês de janeiro do ano de 2024 iniciou-se, às 14h30 no Auditório da FAV/UFG, a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado **Da Luz à Matéria Pictórica**, de autoria de **Walter Pimentel de Miranda Filho**, estudante do curso Artes Visuais - Bacharelado, da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Os trabalhos foram instalados pela orientadora e presidente da banca, Profa. Dra. Eliane Maria Chaud (FAV/UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Prof. Dr. Rubens Pillegi da Silva Sá (FAV/UFG) e Profa. Me. Dânia Soldera (FAV/UFG). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição do estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota (N2) ao estudante, com base nos critérios presentes na Ficha de Avaliação do TCC, considerando o TCC **Aprovado** com mérito pela dedicação e esforço em sua passagem pelo Curso de Artes Visuais - Bacharelado.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Eliane Maria Chaud, Professora do Magistério Superior**, em 25/01/2024, às 16:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rubens Pilegi Da Silva Sa, Professor do Magistério Superior**, em 25/01/2024, às 16:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Dania Soldera, Usuário Externo**, em 29/01/2024, às 20:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4332876** e o código CRC **0044B3C0**.

Defendido e aprovado publicamente em 25 de janeiro de 2024, pelos seguintes membros da banca:

---

Eliane Maria Chaud – Orientador(a)  
Universidade Federal de Goiás

---

Dania Soldera – Avaliador(a)  
Universidade Federal de Goiás

---

Rubens Pilegi da Silva Sá – Avaliador(a)  
Universidade Federal de Goiás

Goiânia (2024)

Dedico este trabalho de conclusão de curso à minha mãe, por tudo que passamos juntos em minha fase mais crítica.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais e irmã pela companhia, compreensão e confiança por me concederem a oportunidade de me envolver assiduamente na área artística.

Agradeço à orientadora Professora Eliane Maria Chaud pela orientação atenciosa e paciência em desenvolver este trabalho comigo.

Agradeço ao artista plástico Luiz Mauro pela sólida formação em pintura oferecida na EAV do Parthenon Center.

Agradeço à professora e artista Dânia Soldera por não apenas ter me apresentado à pintura, mas sobretudo por fazer que eu me apaixonasse pela linguagem.

Agradeço aos amigos Wesley de Assis, Welton Vasconcelos Meirelles e Claudia Marcia por sempre estarem comigo quando precisei.

## RESUMO

A presente pesquisa tem caráter prático-teórico e se constitui numa reflexão sobre o meu processo artístico que tem como matriz poética a pintura em um período de 4 anos. Com o objetivo de compreender como a imagem se concretiza na pintura, realizou-se diálogos com artistas que tratam de materialidade, memória e representação de papéis sociais na pintura, além de estudos relacionados à forma, conteúdo e matéria artística a partir do filósofo Luigi Pareyson. Enfatiza-se a materialidade e a imagem como um meio de apresentar a pintura, destacando a importância de enfrentar as resistências impostas pelo processo.

Palavras Chave: pintura, fotografias de família, materialidade, Luigi Pareyson, imagem.

## **ABSTRACT**

The present research has a practical-theoretical character and constitutes a reflection on my artistic process, which has painting as its poetic matrix over a period of 4 years. With the aim of understanding how the image materializes in painting, dialogues were held with artists who address materiality, memory, and the representation of social roles in painting, as well as studies related to form, content, and artistic material based on the philosopher Luigi Pareyson. Emphasis is placed on materiality and image as a means of presenting painting, highlighting the importance of confronting the resistances imposed by the process.

Keywords: Painting, Family Photographs, Materiality, Luigi Pareyson, Image.

## SUMÁRIO

Lista de Figuras.....	8
Introdução.....	12
Capítulo 1: O Contato com a imagem e a fotografia.....	14
1.1 Breve trajetória sobre o começo do processo.....	14
1.2 As Personagens das Fotografias de Família.....	17
1.3 Entrelaçando o Comportamento da Imagem na Pintura.....	23
Capítulo 2: O Caminho da Imagem através da Pintura.....	27
2.1 Afinidades poéticas na pintura contemporânea com a memória e a fotografia.....	27
2.2 Negociações com a Pintura.....	31
2.3 Integrando o Motivo Escolhido.....	36
Capítulo 3 Sobre a materialidade: Um Adensamento Poético e Matérico.....	55
3.1 Registro dos Processos.....	55
3.2 Adoção de Materiais.....	61
3.2.1 Destinação artística.....	63
3.2.2 Constituição Inviolável.....	64
3.2.3 Uso Comum.....	66
3.3 Compreendendo as minhas Materialidades.....	65
Considerações Finais.....	75
Referências.....	76

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Sem Título, 2018, Óleo s/tela, 85 x 70 cm, acervo do autor.....	15
Figura 2 - Sem Título, 2019, Óleo s/tela, 160 x 140 cm, acervo da Secult...	15
Figura 3 - Painel de fotografias, acervo do autor.....	20
Figura 4 - Mulher Cão, 1994, pastel sobre tela, Paula Rego .....	22
Figura 5 - A Família, 1988, acrílica sobre tela, 213 x 213, Paula Rego.....	22
Figura 6 - Sem Título, Guache s/papel, 2022, 42 x 50,5 cm (políptico), Acervo do Museu de Arte de Britânia.....	26
Figura 7 - Brice Marden, Meritatio, 1978, óleo sobre tela, 213.36 × 243.84 cm, Virginia Museum of Fine Arts.....	28
Figura 8 - Luiz Zerbini, A Primeira missa, 2014.....	29
Figura 9 - Thiago Martins de Melo, Mães de boto na desembocadura, 2021, 260 x 210 x 9,5 cm.....	29
Figura 10 - Fotografia de álbum de família, acervo do autor.....	33
Figura 11 - Pintura a óleo sobre tela, em fase 1, acervo do autor.....	33
Figura 12 - Pintura a óleo sobre tela em fase 2, acervo do autor.....	33
Figura 13 - Reprodução fotográfica Romulo Fialdini, Carretéis, 1958, Iberê Camargo, Óleo sobre tela, c.i.d, 65,00 cm x 92,00 cm CARRETÉIS.....	35
Figura 14 - Sem Título, 2020, Óleo s/tela, 160 x 140 cm, Acervo do MAPA.....	36
Figura 15 - Sem título, nanquim sobre papel, 29 x 21 cm, 2021, Acervo de Colecionador Particular.....	39
Figura 16 - Nanquim sobre papel, 29 x 21 cm, 2021, Coleção Marcelo Solá.....	40
Figura 17 - Sem Título, Nanquim sobre papel, 29 x 21 cm, 2021, Coleção Marcelo Solá.....	40
Figura 18 - Fotografia panorâmica da exposição “Tubo de Ensaio 2”, Centro Cultural Octo Marques - GO, Galeria Frei Confaloni, 2021.....	41
Figura 19 - Montagem dos trabalhos em papel apresentados na exposição “Tubo de Ensaio 2” .....	41

Figura 20 - Sem título, guache s/papel, 2021, 30 x 24 cm, Coleção Fernando Bueno.....	42
Figura 21 - Sem título, guache s/papel, 2021, 29 x 21 cm, Acervo do autor.....	43
Figura 22 - Sem título, guache s/papel, 2021, 29 x 21 cm, Coleção Fernando Bueno.....	44
Figura 23 - Sem título, nanquim s/papel, 2021, 29 x 21 cm, Acervo do autor.....	45
Figura 24 - Sem título, guache s/papel, 2021, 29 x 21 cm, Coleção Fernando Bueno.....	46
Figura 25 - Sem título, guache s/papel, 2021, 29 x 21 cm, Coleção Fernando Bueno.....	47
Figura 26 - Sem título, guache s/papel, 2021, 29 x 21 cm, Coleção Fernando Bueno.....	48
Figura 27 - Sem título, guache s/papel, 2021, 29 x 21 cm, Coleção Fernando Bueno.....	49
Figura 28 - Sem título, óleo s/tela, 2021, 60 x 50 cm, Coleção Fernando Bueno.....	50
Figura 29 - Sem título, óleo s/tela, 2021, 140 x 100 cm, Coleção Fernando Bueno.....	51
Figura 30 - Sem título, óleo s/tela, 2021, 140 x 100 cm, Coleção Fernando Bueno.....	52
Figura 31 - Sem título, óleo s/tela, 2021, 120 x 100 cm, Acervo do autor)...	53
Figura 32 - Sem título, óleo s/tela, 2022, 200 x 100 cm, Acervo do MAC JATAÍ.....	54
Figura 33 - Fotografia do processo de entalhe com gesso, 2022. Foto: acervo do autor.....	56
Figura 34 - Fotografia do processo de entalhe com gesso, 2022. Foto: acervo do autor.....	56
Figura 35 - Teste em óleo sobre tela 20 x 20.....	57
Figura 36 - Detalhe do teste em óleo sobre tela.....	57
Figura 37 - Teste em argila, acervo do autor.....	57
Figura 38 - Exercício de modelagem em argila fase 1.....	58
Figura 39 - Exercício de modelagem em argila fase 2.....	58

Figura 40 - Exercício de modelagem em argila fase 3.....	59
Figura 41 - Sem título, óleo s/tela, 65 x 60 cm, Acervo de Colecionador Particular.....	60
Figura 42 - Detalhe.....	60
Figura 43 - Sem Título, 2020, Óleo s/tela, 80 x 70 cm, Acervo de colecionador particular.....	61
Figura 44 - Sem Título, 2023, Óleo s/tela, 85 x 50 cm, Acervo do autor.....	62
Figura 45 - Anselm Kiefer, óleo, palha, carvão e técnica mista sobre tela, 280 x 380 cm.....	65
Figura 46 - James G. Daves, The Musk Ox, 110 x 130, 2004, óleo s/tela....	65
Figura 47 - Sem Título, 2023, Óleo s/tela e moldura de espuma de poliuretano, 85 x 50 cm. Fonte: Acervo do autor.....	68
Figura 48 - Sem Título, cerâmica esmaltada, 2023, 11 x 5 cm, Acervo do autor.....	69
Figura 49 - Sem Título, cerâmica, 2023, 28 x 19 cm, Acervo do autor.....	70
Figura 50 - Sem Título, cerâmica, 2023, 25 x 6 cm, Acervo do autor.....	70
Figura 51 - Sem Título, óleo s/tela, 2023, 180 x 120 cm, Acervo do autor...	71
Figura 52 - Detalhe.....	72
Figura 53 - Sem Título, Óleo s/tela, 2023, 130 x 90 cm, Acervo do autor.....	72
Figura 54 - Detalhe.....	73
Figura 55 - Sem Título, guache sobre papel, 2023, 29 x 21 cm, Acervo de Coleção Particular.....	75
Figura 56 - Sem Título, guache sobre papel, 2023, 29 x 21 cm, Acervo de Coleção Particular.....	76
Figura 57 - Sem Título, guache, acrílica e aquarela sobre tela, 2023, 60 x 40 cm, Coleção Fernando Bueno.....	77

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa surgiu da necessidade de refletir sobre as mudanças ocorridas em meu trabalho artístico, analisando desde os primeiros trabalhos abstratos, fomentados por reflexões sobre a luz, até os trabalhos figurativos apresentados em 2023. Inicialmente composta por finas camadas, a pintura posteriormente passou a adensar uma pele volumosa, carregada de empastamento e apelo matérico. Enfatizou-se nesta pesquisa a materialidade e a imagem como um meio de apresentar a pintura, destacando a importância de enfrentar as resistências impostas pelo processo.

O primeiro capítulo abordou o início da minha trajetória artística, englobando uma experiência na cidade de Palmelo e a incorporação de fotografias de família ao meu repertório plástico,

Já no segundo capítulo trago a minha experiência na Escola de Artes Visuais no Parthenon Center em Goiânia - GO e uma reflexão sobre a influência dessas fotografias de família no processo, impactando minha produção em pintura abstrata até transformá-la em pintura figurativa. A incorporação da imagem na pintura surge de entrelaçamentos entre experiências pessoais, memória e fotografia, pensando tais questões como agentes formadores da materialidade e da singularidade da pintura. Fez-se necessário também realizar uma reflexão sobre a dualidade existente entre imagem e matéria, e a importância de uma comunicação intuitiva com a pintura, partindo da ideia de que a pintura é um centro cognitivo dentro de um sistema que envolve o artista, a imagem e o ambiente.

O terceiro e último capítulo trata sobre materialidades, em que estudei o conceito de “matéria da arte” para Luigi Pareyson (1991) com o fim de pensar sobre a importância de compreender as propriedades dos materiais artísticos empregados para enriquecer o processo. Desenvolvi reflexões sobre a materialidade e descrevi minha experiência na Faculdade de Artes Visuais/UFG em 2022, apresentando a forma pela qual as oficinas de entalhe moldaram minha percepção tridimensional e me instigaram a mudar a minha abordagem com a pintura. Posteriormente, ao iniciar experimentações com a modelagem em argila, ganhei confiança para

incorporar mais densidade material às pinturas. O capítulo também detalha sobre como a manipulação de pigmentos, óleos, médiums<sup>1</sup> e partículas para construir uma presença pictórica em meus trabalhos, resultando também em experimentos com guache que trouxeram resultados com diferenças cromáticas significativas.

---

<sup>1</sup> Na pintura, o termo "médium" refere-se a substâncias ou misturas adicionadas à tinta para alterar suas propriedades. Essas substâncias são usadas para modificar a consistência, secagem, brilho e outras características da tinta.

## Capítulo 1: O Contato com a imagem e a fotografia

### 1.1 Breve trajetória sobre o começo do processo

Meu primeiro contato com a pintura se deu nas disciplinas de “Pintura 1” e “Pintura 2” da FAV com a professora Dânia Soldera, em 2018. Nas disciplinas, pude identificar que possuía afinidade com a linguagem e me senti estimulado a desenvolver mais trabalhos.

Posteriormente, passei a frequentar o ateliê livre da EAV do Parthenon Center, sob orientação do artista plástico Luiz Mauro, que me proporcionou um importante momento de aprendizado no período de 2019 até o fim de 2021. Lá, também tive a oportunidade de experimentar grandes formatos e diferentes abordagens com a tinta óleo.

Em 2019, na FAV, cursei a disciplina optativa “Poéticas do Espaço”, ministrada por Thiago Costa. Para realizar um trabalho para a disciplina, realizei uma viagem à cidade de Palmelo em Goiás, com o intuito de fazer um *site specific*<sup>2</sup>. No entanto, a viagem despertou minha atenção para outras indagações relativas à memória e à espiritualidade, que extrapolaram a questão do espaço e continuam me instigando até hoje, impactando meu trabalho em pintura abstrata na época, como observado na diferença das imagens indicadas pela figura 1 e 2.

---

<sup>2</sup> Em arte contemporânea, “*site specific*” refere-se a obras de arte criadas para um local específico. Essas obras são concebidas para interagir diretamente com o ambiente em que estão situadas, muitas vezes levando em consideração as características físicas e conceituais desse local.



Figura 1 (*Sem Título*, 2018, Óleo s/tela, 85 x 70 cm, acervo do autor)



Figura 2 (*Sem Título*, 2019, Óleo s/tela, 160 x 140 cm, acervo da Secult)

A fim de esclarecer a relação entre meu trabalho e a cidade, faz-se necessário traçar um breve contexto sobre a sua história.

Palmelo surgiu como uma fazenda do período colonial, sob o nome de seu proprietário, Duque de Palmela. Atualmente, é um município do interior de Goiás que conta com aproximadamente 2259 habitantes (censo de 2022) e foi emancipado em 1953. Diferentemente da maioria dos outros municípios brasileiros, a cidade não teve como matriz uma igreja católica, mas sim um centro espírita, como efeito da intensa atividade religiosa ligada ao espiritismo e reuniões mediúnicas realizadas na fazenda.

Quando as atividades se intensificaram, e para atender a alta demanda de pessoas que frequentavam as reuniões, foi construído o Centro Espírita Luz da Verdade em 9 de fevereiro de 1929. Posteriormente, sob a direção de Jeronymo Candinho, as atividades se intensificaram ainda mais com a construção do sanatório e do ginásio, oferecendo ao povoado a estrutura necessária para a recepção de pessoas de outros estados brasileiros. Assim, Palmelo desenvolveu-se e tornou-se uma cidade notória pela oferta de tratamento terapêutico gratuito, tanto espiritual quanto médico, sendo muito conhecida, sobretudo, em tratamentos na área da saúde mental.

A relevância dessas questões em meu trabalho se deve ao fato da minha família materna ser majoritariamente espírita e também oriunda de Palmelo. Questões espirituais influenciam de maneira significativa tanto minha pessoa quanto meu trabalho artístico. Contudo, a pesquisa que desenvolvo não trata especificamente de questões relacionadas ao espiritismo, pois, em razão de ter sido nascido em um berço espírita, tenho uma forte relação com a espiritualidade num sentido mais amplo, através do contato com outras religiões como o catolicismo e a umbanda, assimilando suas características e ensinamentos de forma direta e indireta.

Considero acrescentar uma considerável camada de sinceridade quando tenho a possibilidade de agregar à pintura conteúdos que me constituem. Além disso, quando esses assuntos são transformados em linguagem estética, consciente e inconscientemente, eles também têm a possibilidade de não ficarem circunscritos tão somente à experiência religiosa.

## 1.2 As Personagens das Fotografias de Família

Após a significativa experiência em Palmelo, dirigi-me à casa da minha avó materna e recolhi diversas fotografias de acervos familiares. As fotografias escolhidas foram todas produzidas na região de Palmelo e Goiânia, datadas da década de 1930 a 1970.

Embora naquele momento eu não as tenha recolhido para utilizá-las diretamente na pintura, elas começaram a compor meu imaginário plástico e acabaram sendo adotadas para esse fim.

Com o tempo, também fui me atentando a outros assuntos presentes nas fotografias, relativos à memória, ao simbólico e ao imaginário das famílias, tanto particular quanto coletivo.

Para obter um maior entendimento sobre esses temas, realizei a leitura do livro “Retratos de Família” (2001) de Miriam Moreira Leite, que utiliza como objeto de estudo álbuns de família de imigrantes vindos para São Paulo, de 1890 a 1930. O livro se situa na área da antropologia e se constitui de uma série de ensaios, que se propõem a investigar o contexto dos retratos de família. O desafio de analisar esse material, segundo Moreira Leite, é o caráter enigmático dessas fotografias (Leite, 2001, p. 12). Em geral, elas revelam com muita facilidade informações ligadas aos papéis sociais e ao assunto da imagem, enquanto escondem consideravelmente elementos relativos à vida das pessoas e suas relações interpessoais. Informações sobre os indivíduos geralmente estão disponíveis através da escrita, sobretudo no verso do retrato. Uma outra forma de encontrar pistas sobre os retratados é realizar um estudo comparativo dos diferentes gêneros de retratos de um mesmo grupo familiar. Mesmo assim, os retratos de família guardam um certo mistério, comportando-se semelhantemente a uma esfinge, que Leite busca decifrar na medida do possível para produzir uma síntese.

Vale considerar que, pelo fato do meu trabalho não ter um caráter documental ou a proposta de decifrar as imagens, proponho a possibilidade de explorar essa dimensão do enigma presente nos retratos e transformá-la em linguagem artística, sem a obrigação (e necessidade) de apresentar na pintura informações precisas sobre as histórias dos retratados.

Segundo a autora, “Os textos trazem, em geral, mais informações do que as imagens fotográficas posadas, feitas mais para legitimar do que para revelar uma situação” (Leite, 2001, p. 58).

Interessa-me também explorar essa finalidade dos retratos de validar uma memória, pois a forma de apresentar os indivíduos confere a eles uma postura hierática, quase um arquétipo de papéis sociais encenados por pessoas comuns, que de alguma forma transcendem o documental e flertam com o ficcional. O estudo desta bibliografia, além de possibilitar-me uma reflexão sobre o meu próprio arquivo de fotografias, também forneceu-me ferramentas para pensar e intensificar a encenação das personagens em minha pintura como uma possibilidade de refletir sobre questões existenciais, que se apresentam como uma discussão muito mais interessante que realizar uma investigação sobre as histórias particulares dessas pessoas.

Tanto as fotografias do arquivo de Miriam Moreira Leite quanto o meu próprio arquivo podem ser classificadas nas seguintes categorias: casamento (o retrato de noiva); casais; mães e filhos menores; idades da mulher; família (uma ou mais gerações); classe escolar; piqueniques (ou outras atividades de lazer). Em meu próprio acervo, além da presença destas categorias, há também retratos 3x4 e fotografias de bebês, bem como a presença de cartões fúnebres.

Devido à popularidade deste gênero de fotografia, bem como a intencionalidade de legitimar as memórias familiares, a autora também comenta que os retratos de família podem ser tomados como um equivalente da memória coletiva.

Eu tenho em casa um igualzinho!” Essa confirmação genérica leva à Reflexão de Barthes de que o retrato de família é “invisível” pois vê-lo o percebido recebe de sugestões de outras imagens, que já viu e que conserva na memória, sem chegar a ver realmente o retrato que lhe é apresentado (Leite, 2001, p. 74).

Penso ser muito curioso que imagens equivalentes da memória coletiva também tenham a possibilidade de tornarem-se invisíveis. Segundo a autora, esta controvérsia se dá pelo fato de as pessoas, nas fotografias,

estarem interpretando papéis e poses que lhes foram propostas tanto pelo fotógrafo quanto pela moda vigente na época.

O que é fotografado e o que o leitor da fotografia apreende não são propriamente os indivíduos, em sua particularidade singular, mas os papéis sociais, a noiva, a comungante, ou relações sociais como o tio da América ou a tia que veio da aldeia, como colocou Bourdieu (Leite, 2001, p. 95).

O esforço de fixar a memória segue o princípio de demarcar um momento de transição na vida das pessoas, de “criança a adulto, de solteiro a casado, de vivo a morto” (Leite, 2001, p.159). Em outras palavras, os retratos estão relacionados a ritos de passagem, havendo um interesse por apresentar os indivíduos da forma mais caprichada possível, de sorte a tornar o registro ‘impecável’.

[...] São registros de momentos sacralizados pela alteração do tempo normal e repetitivo. Marcam um intervalo de indefinição social, de transição em que se atravessam fronteiras e limiares, o que lhes confere um caráter ambíguo e uma aura sagrada (Leite, 2001, p. 159).



Figura 3 (Painel de fotografias, acervo do autor)

Com o tempo, a fotografia começava a se confundir com a própria lembrança, ganhando um valor de culto e de exibição (Leite, 2001, p. 159).

Ao trabalhar com fotografias que apresentam figuras suspensas no tempo e adornadas por uma composição solene e um acentuado estado de envelhecimento, fica evidente que a imagem transmite uma forte carga simbólica. Esse caráter se manifesta com mais força no ato da pintura, produzindo em mim uma sensação de não estar simplesmente fazendo os retratos individuais das pessoas fotografadas, e sim, representações de figuras arquetípicas. Entretanto, persiste também a impressão de que as imagens desses indivíduos não são propriamente moldes, nem personificações, nem mesmo seres à parte da realidade. Vejo-os com uma certa ideia de proximidade, como se fossem figuras fixadas de seres humanos que viveram suas existências normalmente, e que, através do gesto da fotografia, se inseriram neste universo simbólico, ora com familiaridade, ora com um toque de estranheza, mas que acima de tudo passaram ganhar uma vida autônoma. É este universo simbólico habitado por esses personagens que me interessa tornar visível na pintura.

Penso que compreender a encenação das personagens da imagem como um meio de expressar questões subjetivas traça uma forte afinidade com o trabalho de Paula Rego. A artista portuguesa integra referências da literatura e de sua vida pessoal para construir personagens peculiares e provocativos, apresentando, através deles, imagens que trazem discussões de seu interesse. A narrativa é uma parte crucial do trabalho de Rego, mostrando em suas pinturas histórias complexas, utilizando figuras humanas e animais antropomorfizados para explorar temas como a condição feminina, opressão, sexualidade e poder. A pintura "Mulher Cão" (fig. 4), por exemplo, discute as complexidades das relações de poder e submissão ligados ao feminino.



Figura 4 (*Mulher Cão*, 1994, pastel sobre tela, Paula Rego)  
<https://uploads4.wikiart.org/images/paula-rego/dog-woman-1994.jpg>



Figura 5 (*A Família*, 1988, acrílica sobre tela, 213 x 213, Paula Rego)  
<https://uploads6.wikiart.org/images/paula-rego/the-family-1988.jpg!Large.jpg>

O olhar e o incômodo são muito presentes no trabalho de Paula Rego, e suas personagens por vezes interagem com o espectador de forma assertiva, algumas vezes mesmo agressiva, ou pelo menos visivelmente desconfortáveis com a sua situação. De alguma forma, as personagens de Rego têm conhecimento da presença do espectador e se apresentam como insubmissas, transmitindo também uma leve impressão de horror através de seus gestos e da paleta de cor rebaixada.

Há uma ressonância dessas questões com a exagerada formalidade presente nas poses das fotografias de família, que gerava um visível desconforto observado na sutileza dos gestos e expressões faciais dos retratados.

A pose, ainda que dissimulada, é quase inseparável do retrato. (...) A solenidade das atitudes e a posição frontal ereta (atribuída frequentemente ao tempo extenso de exposição das máquinas antigas) vão sendo substituídas na década de 20 por uma atitude sonhadora (nas mulheres jovens) ou compadecida (na mãe de filhos pequenos) (...) No caso das mulheres, convém acrescentar, as fisionomias vão ganhando uma rigidez e uma grande severidade com o avançar da idade." (Leite, 2001, p. 97)

Também me interessa em explorar essa característica em minha pintura e conferir às minhas personagens uma certa dose de inquietação, concebendo-as cientes de estarem naquele contexto e sem portar nenhum traço de subserviência, lançando por sua vez um olhar a mim, no ato de pintá-las e, posteriormente, ao espectador.

### **1.3 Entrelaçando o Comportamento da Imagem na Pintura**

Com o intuito de me aprofundar sobre o comportamento da imagem na pintura figurativa, foi realizada a leitura do texto "As Imagens Não São Bolas de Sinuca: Como Pensam as Imagens" (2012) de Etienne Samain.

De início, o autor começa por explicar que o título "As imagens não são bolas de sinuca" foi escolhido por influência de um texto de Gregory Bateson, que separa as coisas estáticas (bolas de sinuca, galáxias, descrições de tijolos) e as coisas vivas (os caranguejos do mar, os homens,

os problemas de beleza e as questões de diferenças) em “caixinhas” diferentes (Samain, 2012, p. 21).

Adotando a analogia, Samain pretende também colocar as imagens na caixinha das coisas vivas.

Devo ainda a Bateson ter descoberto que mais importante que a questão do *porquê* das coisas, permanece a do *como* das coisas. Assim sendo, não procurarei saber a que servem as imagens e por que existem, e sim como elas existem, como vivem, como nos fazem viver (Samain, 2012, p. 21)

Ao falar de um suposto pensamento da imagem, não busca-se com isso humanizar as imagens, mesmo porque, segundo Samain, elas “não precisam disso”, visto que as imagens já aglutinam uma série de questões propriamente humanas, como memórias, emoções e sensações (Samain, 2012, p. 21). O autor também esclarece que o objetivo do texto não é analisar o *porquê* das imagens nos fazerem pensar, e sim compreender *como* elas nos fazem pensar.

Nas reflexões presentes no texto, o autor estabelece três tópicos principais a respeito do comportamento da imagem. Primeiro: toda e qualquer imagem nos oferece algo para pensar. Para reforçar este tópico, o autor traz um pensamento de Merleau Ponty: “Não basta pensar para ver; a visão é um pensamento condicionado” (Samain, 2012, p. 22). Segundo: “toda imagem é portadora de um pensamento”, tanto de seu autor quanto do público, que, ao ver a imagem, vincula seus próprios pensamentos. Portanto, a imagem é uma “memória de memórias” nos incitando a outras possibilidades de conceber a realidade: “(...) um grande jardim de arquivos declaradamente vivos” (Samain, 2012, p. 22). Terceira: “a imagem é uma forma que pensa”, que adquire uma capacidade especial de pensar e se comunicar com outras imagens.

A imagem teria uma “vida própria” e um verdadeiro “poder de ideação” (isto é, um potencial intrínseco de suscitar pensamentos e “ideias”) ao se associar a outras imagens -> da mesma maneira que uma frase verbal (ex: um sujeito, um adjetivo, um verbo, um pronome, outro verbo, ao se associarem são capazes de despertar e promover “ideias” ou ideações, isto é, movimentos de ideais -> assim como na música -> frase musical quando as sete notas tonais literalmente se “tocam” e “ressoam” -> as imagens não teriam esse poder ideativo? Tanto nas suas partes como nas

suas associações e composições? se fala-se em “palavras cruzadas”, porque não “imagens cruzadas”? (Samain, 2012, p. 22).

Em meu próprio conjunto de fotografias, foi possível observar os três tópicos levantados por Samain. Porém, ao organizar as imagens em 8 painéis, a terceira questão “a imagem é uma forma que pensa” tornou-se muito mais evidente.

Nessa organização, as fotografias comunicam-se individualmente entre si de forma indireta, e, ao mesmo tempo, também formam uma temática geral a partir de seu agrupamento. Os painéis estão organizados nos seguintes tópicos: família, crianças, fúnebres, lugares e eventos festivos.

A justaposição de imagens também transformou-se em uma solução formal na construção de um políptico (fig. 6). Composto por pinturas figurativas, as imagens expressam seu pensamento individual ao mesmo tempo que encadeiam, em seu conjunto, reflexões sobre as fases de transição das vidas de algumas mulheres da minha família.

Sendo colocadas em suspensão e fixadas através da fotografia, as figuras dessas pessoas simbolizam uma tentativa de resgatar e desanuviar traços da memória particular e coletiva.



Figura 6 (*Sem Título*, Guache s/papel, 2022, 42 x 50,5 cm (políptico), Acervo do Museu de Arte de Britânia).

As imagens, segundo o autor, são “múticas”, ou seja, se recusam a falar (Samain, 2012, p. 22). Instigado pelo silêncio imposto pelas imagens, estabeleço um contato assíduo com elas através da pintura, engajando-me em uma experiência de continuar indagando os traços dessas reminiscências.

Ao agregar o meu próprio pensamento ao pensamento da imagem, forma-se uma amálgama com potencial de não apenas de fazer que a imagem adquira uma sobrevivência, mas, sobretudo, de se desdobrar e transmutar-se num objeto autônomo, produzindo uma experiência pictórica que refere-se diretamente à emotividade da memória e do imaginário familiar.

## Capítulo 2: O Caminho da Imagem através da Pintura

### 2.1 Afinidades poéticas na pintura contemporânea com a memória e a fotografia.

A memória trazida pela fotografia é uma dimensão muito presente em meu trabalho. Logo, faz-se necessário estudar o contexto desse assunto na pintura contemporânea, traçando um recorte de pintores que tratam de tópicos semelhantes aos apresentados nesta pesquisa.

Marco Giannotti em “Breve História sobre a Pintura Contemporânea”, questiona a postura da arte contemporânea de negar sistematicamente o modernismo.

De certa forma, estamos repetindo o mesmo movimento dialético de negação do período que nos antecede. Se a arte moderna já está consolidada, procura-se designar uma nova era para as artes. A dimensão estética, expressiva, da obra particular de cada artista parece se diluir numa forma de atuação pública, dando-nos a impressão de que a informação se sobrepõe à expressão. Em nome da chamada “contemporaneidade”, muitas bienais, exposições e feiras de arte são realizadas cada vez mais no mundo todo. Ditadas pelo consumo do novo, as obras se perdem em um espaço destituído de história (Giannotti, 2009, p. 7)

Colocar a contemporaneidade em contraponto à modernidade resulta numa abordagem teleológica do tempo, que “sempre nos leva a um fim da história, onde a arte contemporânea fica numa espécie de limbo aguardando o juízo final” (Giannotti, 2009, p. 7). Incontestavelmente, as mudanças ocorridas no estilo de vida e organização social depois de 1945 modificaram o modo de se entender a arte, e assuntos tratados antes da Segunda Guerra não tiveram mais o mesmo sentido. Porém, isso não significa que:

A sequência dos acontecimentos siga um caminho primordial, mas se compõem de uma série de situações que se apresentam a partir da Segunda Guerra Mundial e que de alguma forma se conectam em maior ou menor grau. [...] A obra de arte é um meio através do qual o homem revela sua percepção do tempo e do espaço (Giannotti, 2009, p. 8).

Muitos artistas do pós-guerra entraram em uma busca pela retomada do sentido da atividade artística. Rauschenberg, Beuys, Yves Klein, Anselm Kiefer e Gerhard Richter buscaram através do trabalho artístico uma reconciliação com o passado, onde a arte, segundo Giannotti, aparece como uma genealogia (2009, p. 9).

Destaco, para esta pesquisa, o pintor Anselm Kiefer, que buscava em suas pinturas, no ano de 1980, um resgate do lugar do artista diante da traumática história alemã. Tendo sido aluno de Joseph Beuys, suas pesquisas com a materialidade incluíam o chumbo e a palha, trazendo as histórias e usos destes materiais para a pintura.

Através da colagem de diversos materiais sobre a tela ele desafia as convenções da pintura plana com uma perspectiva vertiginosa. Mas ao aplicar sobre fotografias de paisagens que ressuscitam o romantismo alemão, materiais como o chumbo, plantas, areia, ele faz da paisagem uma terra arrasada (Giannotti, 2009, p. 13).

A monumentalidade de suas pinturas também resgata a grandiosidade operística do conceito de “obra de arte total”, muito discutido por Nietzsche e Richard Wagner (Giannotti, 2009, p. 15).

Além de Kiefer, Sigmar Polke e Gerhard Richter tornaram-se muito conhecidos após a queda do muro de Berlim, apresentando em seu trabalho as problemáticas de se produzir uma pintura figurativa e acadêmica, aprendida na Alemanha Oriental, no mundo capitalista e consumista da Alemanha Ocidental.

Nos EUA, o artista Brice Marden aborda o passado da pintura e transforma-o, através da linguagem da cor. A sua série de pinturas *Conturbatio*, *Cogitatio*, *Interrogatio*, *Humiliatio*, *Meritatio* (fig.7) detona um olhar sensível sobre a tradição, ao remeter por meio da cor à iconografia das fases da anunciação da virgem, revelando uma capacidade do artista de transformar seu repertório em linguagem pictórica. Marco Giannotti diz que “[...] suas pinturas são como um mistério que só pode ser revelado a um olhar iniciado” (Giannotti, 2009, p. 16)

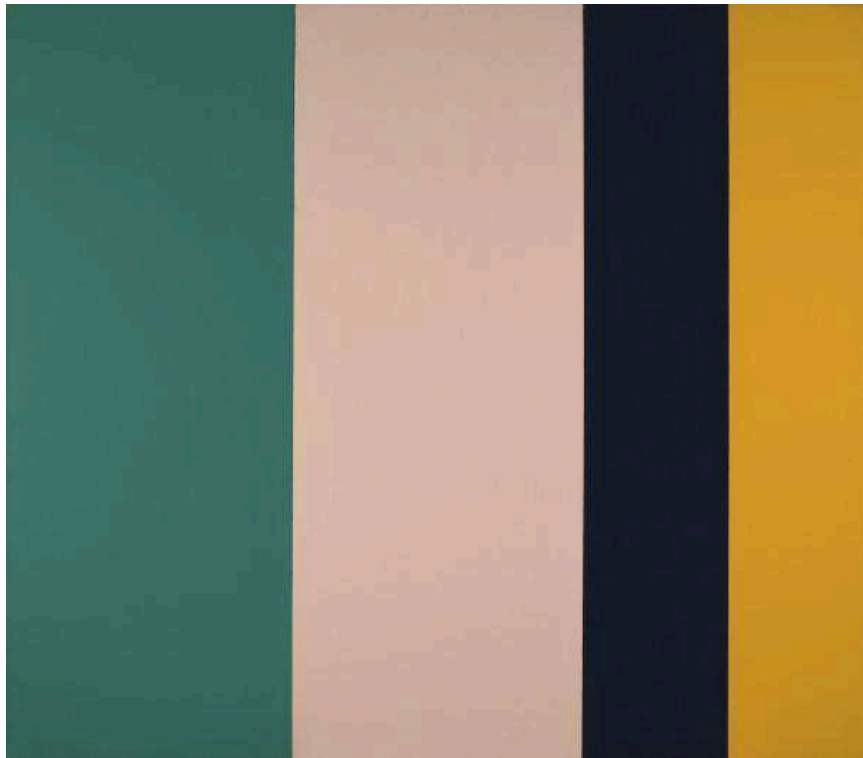


Figura 7 (*Brice Marden, Meritatio*, 1978, óleo sobre tela, 213.36 × 243.84 cm, Virginia Museum of Fine Arts) <https://vmfa.museum/piction/6027262-8149941/>

Dentre os artistas brasileiros, estabeleço afinidades poéticas com o artista Luiz Zerbini, que em sua pintura apresenta uma perspectiva crítica sobre eventos históricos representados em pinturas brasileiras, sobretudo feitos no período colonial (fig. 8).

Também estabeleço conexões com Thiago Martins de Melo, que cria em seu trabalho uma mistura de ficção com a realidade, apresentando questões sobre o simbólico, história do Brasil, política e espiritualidade (fig. 9).



Figura 8 (Luiz Zerbini, *A Primeira missa*, 2014)

<https://dasartes.com.br/dasartes.com.br/wp-content/uploads/2022/03/6762c911-51ee-46f6-b46a-a25445a1fc97.jpg>



Figura 9 (Thiago de Martins de Melo, *Mães de boto na desembocadura* (2021), 260 x 210 x 9,5 cm)

<https://millan.art/wp-content/uploads/2023/05/12278-maes-de-boto-na-desembocadura-thiago-martins-de-melo.jpg>

## 2.2 Negociações com a Pintura

*“Se eu trato um vermelho mal, ele me trata cem vezes pior”*

(Paul Cézanne)

Meu trabalho consiste numa materialização pictórica de questões sobre memórias coletivas, particulares, espiritualidade e discussões sobre papéis sociais. Tratando-se de uma pintura figurativa, penso ser pertinente discutir a problemática entre a imagem e a matéria.

A orientadora Professora Eliane Chaud trouxe-me uma explicação bem simplificada: “a imagem é quando eu olho uma paisagem no horizonte, e a matéria é quando eu posso tocar”. Ela se referiu à capacidade do trabalho de provocar uma experiência imaginativa, ligada à uma sensação de distanciamento do real, ou palpável e matérica, mais conectada ao concreto.

Após o esclarecimento, ela propôs-me uma outra indagação: “Você entende o seu arquivo de fotografias como matéria ou imagem?” Eu respondi entender como as duas coisas, pois a interação com as fotografias se desenvolve numa relação tátil, onde observo seu estado de deterioração e formatos diminutos. Ao mesmo tempo, as imagens também suscitam significativas reflexões ligadas à memória. Portanto, interessa-me conjugar na pintura estas duas experiências proporcionadas pelas fotografias de família, através de um processo intuitivo de “ouvir” o que a pintura quer me dizer.

Vejo analogias desta comunicação entre o pintor e a pintura com algumas questões que Etienne Samain levanta em seu texto, já citado anteriormente, “As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens”. É explicado que a capacidade de comunicação presente nas imagens não vem de uma suposta consciência, mas sim de um sistema dinâmico em que as imagens estão inseridas.

Para iniciar a discussão, o autor propõe a questão “O que pensam as fotografias?” e Sylvain Maresca responde: “[...] nada. As fotografias podem fazer pensar, refletir, suscitar debates, voltas ao real, [...] estritamente

falando, não pensam nada. Os fotógrafos, que as produzem pensam, com certeza, mas disso não dizem nada” (Etienne, 2012, p. 22).

Porém, para lançar uma contrapartida, o autor levanta a resposta de Gregory Bateson, para uma pergunta similar: “Será que os computadores pensam?”. Bateson responde que o pensamento do computador não nasce por si próprio, mas sim engajado num processo de tentativa e erro que engloba o homem, mais o computador, mais o ambiente [*environment*] (Etienne, 2012, p.26) “(...) Semelhantemente se poderia perguntar se um cérebro pode pensar e, de novo, a resposta seria “não”. O que pensa é um cérebro no interior de um homem, e que é parte de um sistema que inclui o ambiente (Etienne, 2012, p. 24).

Se o computador e o cérebro não ‘pensam’ por impulsos próprios, mas sim integrados num sistema em que participam como centros cognitivos, processando dados e informações, similarmente pode-se propor que a imagem teria um funcionamento parecido, onde diferentes pensamentos são fornecidos por terceiros e processados de forma autônoma, dentro de um sistema em que participam os indivíduos (que a produziram ou que a vêem) mais o ambiente.

Traçando uma analogia com o pensamento da imagem, em minha prática artística, também proponho que pintura ‘pensa’ de modo semelhante. Ela não possui consciência, mas está envolvida num sistema em que participa como um centro cognitivo, processando meu pensamento estético.

No trabalho de ateliê, a imagem da fotografia é reformulada numa operação de tentativa e erro, que surge primeiramente de um atrito entre as minhas ideias com a sua materialização na tela, que muitas vezes não atende ao resultado que eu esperava inicialmente. A partir desse momento, começo a sobrepor sucessivamente a figura com uma carga considerável de tinta formando uma pele espessa, buscando criar o efeito de um couro ou de uma mucosa.

Passado determinado período de tempo trabalhando, o resultado pode se tornar bem diferente e mais imprevisível do que eu havia planejado. Considero que a semelhança observada entre o comportamento da pintura e o pensamento da imagem, sugere a possibilidade de um diálogo entre essas duas questões em meu trabalho.

Alguns pensamentos de Luigi Pareyson, sobre a imagem artística, também se mostraram importantes para fundamentar e explorar a relevância da figuração em minha pintura.

O valor da imagem artística não depende, de modo algum, da maior ou menor semelhança com a realidade, ou melhor, não depende para nada de sua relação positiva ou negativa com a realidade. Sobre esse ponto, afirmar que uma imagem artística vale porque imita bem a natureza é tese equivalente àquela de quem afirmasse que uma imagem artística vale enquanto não se propõe copiar a natureza: ambas são teses absurdas. Mas quem quiser penetrar no significado de uma imagem artística deve dar-se conta de seu intento de fidelidade, ou de deformação, ou de revolta, ou de negação com respeito à natureza: somente aprofundando esta referência poder-se-á penetrar no mundo de uma obra (Pareyson, 1997 p. 79).

Posso considerar que o intento da figuração em meu trabalho é de elaborar na pintura a sensação de perceber a fotografia. Um fator que tornou esse processo mais construtivo foi o grande volume de material empregado em trabalhos recentes, que transformou o processo de pintura em uma espécie de modelagem com a tinta. Por esta razão, e como demanda técnica para obter mais qualidade na figura, utilizo várias fotografias de ângulos diferentes da mesma pessoa. Esse detalhe transformou minha relação com as imagens de referência, onde não utilizo apenas valores luminosos para sugerir profundidade, mas procuro conceber a imagem, mentalmente, como um objeto tridimensional, dotado de volume. Simultaneamente, a imagem na superfície continua a ser bidimensional. Porém, a tridimensionalidade é transferida para o volume e a textura da pintura (fig 11 e fig 12). Assim, o trabalho apresenta uma sensação imagética e tátil. Não se trata de copiar a realidade tridimensional numa superfície, mas de fazer da imagem bidimensional um acréscimo da realidade através da tridimensionalidade.

Sendo assim as coisas, o verdadeiro significado da concepção tradicional da arte como imitação da natureza é aquele, já muitas vezes emergido na história da estética, pelo qual a arte opera como natureza, isto é, produz objetos com uma estrutura unitária, coisa entre coisas, organismos autônomos, formas vivas. A arte é imitação da natureza não enquanto representa a realidade, mas enquanto inova, isto é, enquanto incrementa o real, seja porque acrescenta ao mundo natural um mundo imaginário ou heterocósmico, seja porque no mundo real acrescenta, às formas

que já existem, formas novas que, propriamente, constituem um verdadeiro aumento da realidade (Pareyson, 1997 p. 81).



Figura 10 (fotografia de álbum de família, acervo pessoal)



Figura 11 (pintura a óleo sobre tela, em fase 1, acervo pessoal) Figura 12 (pintura a óleo sobre tela em fase 2, acervo pessoal)

A figuração, penso eu, tornou-se mais autônoma ao adotar essa postura assertiva diante do motivo<sup>3</sup> sem se perder dele.

---

<sup>3</sup> "Motivo" na pintura refere-se ao tema, assunto ou inspiração que o artista escolhe representar em sua obra. É a ideia central ou o conceito que impulsiona a criação da pintura.

Merleau Ponty no livro “O olho e o Espírito” (2004), no capítulo “A dúvida de Cézanne”, traz reflexões importantes sobre o posicionamento do artista diante do objeto a ser pintado:

“Não há, portanto, arte recreativa. É possível fabricar objetos que causem prazer ligando de outro modo ideias já prontas e apresentando formas já vistas. Essa pintura ou essa palavra auxiliar é o que se entende geralmente por cultura. O artista segundo Balzac ou segundo Cézanne não se contenta em ser um animal cultivado, ele assume a cultura desde seu começo e funda-a novamente, fala como o primeiro homem falou e pinta como se jamais houvessem pintado. Com isso a expressão não pode ser a tradução de um pensamento já claro, pois os pensamentos claros são os que já foram ditos dentro de nós ou pelos outros. A “concepção” não pode preceder a “execução”. Antes da expressão não há senão uma febre vaga, e somente a obra feita e compreendida provará se devia encontrar ali *alguma coisa* em vez de *nada*. Porque voltou para tomar consciência disso, no fundo da experiência muda e solitária sobre a qual se construíram a cultura e a troca de ideias, o artista lança sua obra como um homem lançou a primeira palavra, sem saber se ela será algo mais que um grito, se ela poderá destacar-se do fluxo de vida individual onde nasce e apresentar, seja a essa mesma vida em seu futuro, seja às mônadas que coexistem com ela, seja ainda à comunidade aberta das mônadas futuras, a existência independente de um *sentido* identificável (Ponty, 2004, p. 135).

Quando Cézanne realizava o movimento de “ver pela primeira vez”, ele se propunha a não se manter cativo de técnicas ilusionistas, que em certa medida adestram as soluções a pretexto de se obter um resultado que represente o objeto de forma literal. Mais do que isso, Cézanne se propunha a expressar o objeto na singularidade de sua própria percepção e construção subjetiva, não apresentando a pintura como o objeto é, mas sim como ‘Cézanne é’. O olhar que se projeta para fora também se volta para dentro num movimento só.

É preciso produzir uma ótica”, diz ele, mas “entendo por ótica uma visão lógica, isto é, sem nada de absurdo”. “Trata-se de nossa natureza?”, pergunta Bernard. Cézanne responde: “Trata-se das duas” - “A natureza e a arte não são diferentes?” - “Eu gostaria de uni-las.” (Ponty, 2004, p. 128).

A postura de permitir-se colocar a própria subjetividade no trabalho artístico possibilita “produzir essa ótica”, integrando percepções sensoriais, cognitivas, estéticas e psicológicas.

### 2.3 Integrando o Motivo Escolhido

Meu trabalho em pintura se desenvolve a partir das minhas reações e percepções que surgem ao fruir as imagens dessas fotografias, que despertam-me um interesse muito mais intenso que o objeto fotográfico em si. Porém, apesar de não se apresentarem como um fim, mas sim um meio de expressar minha subjetividade, são essas fotografias que possibilitam essa operação. Portanto, elas podem ser consideradas meu motivo.

Paulo Pasta, artista brasileiro, em vídeos e transmissões na internet frequentemente chama atenção sobre a conjugação entre ‘o quê’ pintar e ‘como pintar’, citando a fase dos carretéis de Iberê Camargo (fig. 13), e como o formato desses brinquedos da infância de Iberê funciona como um módulo para a cor e a massa pictórica, e no gesto de resgatar esses objetos pela pintura, Iberê “descobre-se como artista”, pelas palavras de Paulo Pasta.

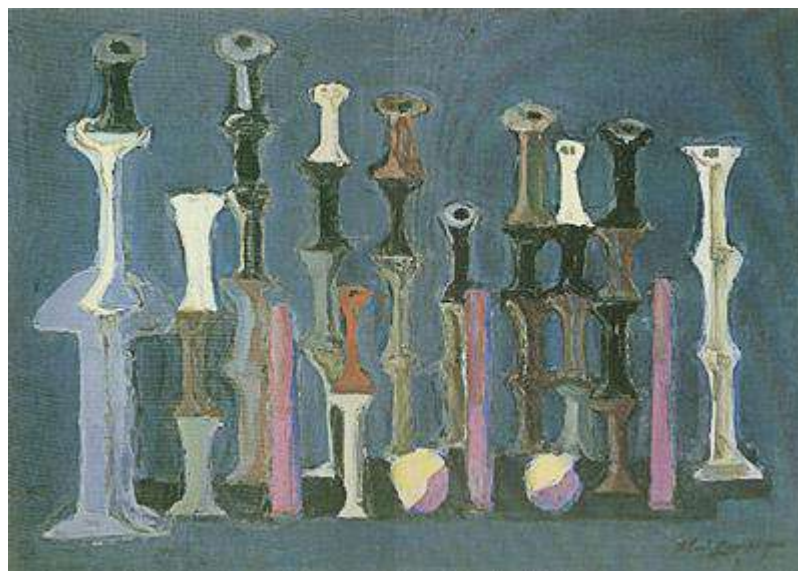


Figura 13 (Reprodução fotográfica Romulo Fialdini, *Carretéis*, 1958, Iberê Camargo, Óleo sobre tela, c.i.d65,00 cm x 92,00 cm) CARRETÉIS. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2250/carreteis>. Acesso em: 17 de janeiro de 2024.

Em outras palavras, ele encontra um motivo que dê conta de sua subjetividade. As fotografias da minha família também foram uma descoberta pessoal e artística, portanto, faz-se necessário refletir sobre como essa descoberta se desenvolveu.

Luigi Pareyson, em “Problemas da Estética” (1997), no capítulo “Conteúdo e Forma”, pontua que os próprios conteúdos mentais do artista de alguma maneira ditam a prática artística, e formam um equilíbrio entre questões extrínsecas e intrínsecas da obra de arte que se resulta de um diálogo simultâneo entre os conteúdos mentais do artista e as matérias físicas adotadas.

Segundo Pareyson, a inseparabilidade da “forma” e do “conteúdo” na obra de arte é “afirmada do ponto de vista da forma” (Pareyson, p. 58, 1997), e esta afirmação não busca sobrepor a forma em detrimento do conteúdo, mas busca compreender que o conteúdo age como um agente formador da matéria, e portanto, como questão inseparável e com igual importância que a forma.

Há arte quando o exprimir apresenta-se como um fazer e o fazer é, ao mesmo tempo, um exprimir, quando a formação de um conteúdo tem lugar como formação de uma matéria e a formação de uma matéria tem o sentido da formação de conteúdo (...) A arte nasce no ponto em que não há outro modo de exprimir um conteúdo que o de formar uma matéria, e a formação de uma matéria só é arte quando ela própria é a expressão de um conteúdo (Pareyson, 1997, p. 62).

O conteúdo, assim concebido, não faz da forma um meio para comunicar o conteúdo, mas é ele mesmo um meio de conferir à forma uma singularidade inventiva.

[...] o artista não tem outro modo de exprimir senão o produzir e não diz senão fazendo [...] na obra de arte, ser e dizer, corpo e espírito são a mesma coisa. [...] não se remete a algo fora e nem encerra em seu íntimo uma espiritualidade, mas é a própria realidade espiritual corporificada (Pareyson, 1997, p. 64).

Segundo Pareyson, os conteúdos, isto é, toda a espiritualidade do artista, coincidem com a matéria por ele formada (Pareyson, p. 55). É importante considerar que o autor entende a espiritualidade como todas as questões mentais subjetivas que constituem o artista. Os pensamentos de

Luigi Pareyson ajudaram-me a refletir sobre como questões relativas à experiência em Palmelo possibilitaram a singularidade do trabalho em pintura apresentado.

Assuntos ligados à espiritualidade e ao imaginário familiar trazidos tanto pelas histórias quanto pelas fotografias servem para constituir o trabalho na mesma medida em que me constituem. De maneira semelhante ao movimento de materialização do conteúdo descrito no texto, estas questões também foram processadas e se elaboraram no desenrolar do tempo e do trabalho. Ao lançar um olhar para a minha trajetória artística, foi possível observar que enquanto as recordações sobre a viagem alimentavam minhas noções de espiritualidade e questões existenciais, as soluções puramente abstratas, adotadas anteriormente, passaram a perder protagonismo.

As pinturas abstratas constituíam-se de soluções de materializar a luz através de veladuras e empastamentos justapostos, prestando atenção no comportamento da tinta em seus diferentes estados de densidade e reagindo no suporte. A luz era pensada como um elemento que em sua fragmentação torna visível o material, visto que a cor dos objetos é resultado da absorção e reflexão parcial da luz solar.

No trabalho, buscava-se realizar um movimento inverso, explorando a materialidade da tinta no suporte a fim de tornar visível um todo luminoso, através da sensação de luminosidade.

A meu ver, a gestualidade cada vez mais explícita demonstrava um desejo de incluir na pintura outros pensamentos (fig. 14). No entanto, para outras pessoas, essa característica conferia ao trabalho uma leitura expressionista que não me agradava muito.



Figura 14 (*Sem Título*, 2020, Óleo s/tela, 160 x 140 cm, Acervo do MAPA).

O desejo de abordar os assuntos de meu interesse de forma mais objetiva no trabalho resultou numa falta de sintonia entre a forma e o conteúdo. Na tentativa de comunicar minhas inquietações, busquei sugerir figurações. Porém, esta solução colocou o trabalho numa indecisão entre a figuração e abstração. De alguma forma, a minha maneira de lidar com a materialidade da tinta óleo na superfície não conseguia se alinhar com as questões que eu tinha necessidade de abordar.

Em 2020, antes da pandemia, tornei-me residente do programa de Residência Artística da EAV. Neste período, sob significativa orientação do Luiz Mauro, produzi alguns trabalhos abstratos que foram expostos na galeria Antônio Sibasolly em Anápolis, quando fizemos uma 2ª edição da

exposição “Tubo de Ensaio”, que foi fechada no dia seguinte à abertura em razão da Pandemia de Sars Covid-19. A residência prosseguiu de forma remota, onde no fim de 2020 consegui fazer a integração das minhas questões latentes, utilizando como motivo as fotografias recolhidas em Palmelo.

Apesar de a pintura ter se tornado figurativa, o interesse pela materialidade da luz, abordado no trabalho abstrato, se manteve e de alguma forma se mantém até hoje.

No fim de 2021, na exposição “Tubo de Ensaio 2”, apresentei algumas das pinturas a óleo sobre tela e guache sobre papel realizadas durante a residência (registros inseridos nas figuras 19 a 31) e que foram bem recebidas por pessoas da área artística. Ainda eram trabalhos de transição, pois soluções abstratas e figurativas coexistiam num mesmo espaço sem estarem em harmonia. O trabalho só se tornou firmemente figurativo a partir de 2022 (figura 32).



Figura 15 (*Sem título*, nanquim sobre papel, 29 x 21 cm, 2021, Coleção Marcelo Solá).



Figura 16 (Nanquim sobre papel, 29 x 21 cm, 2021, Acervo de Colecionador Particular)



Figura 17 (*Sem Título*, Nanquim sobre papel, 29 x 21 cm, 2021, Acervo de Colecionador Particular)

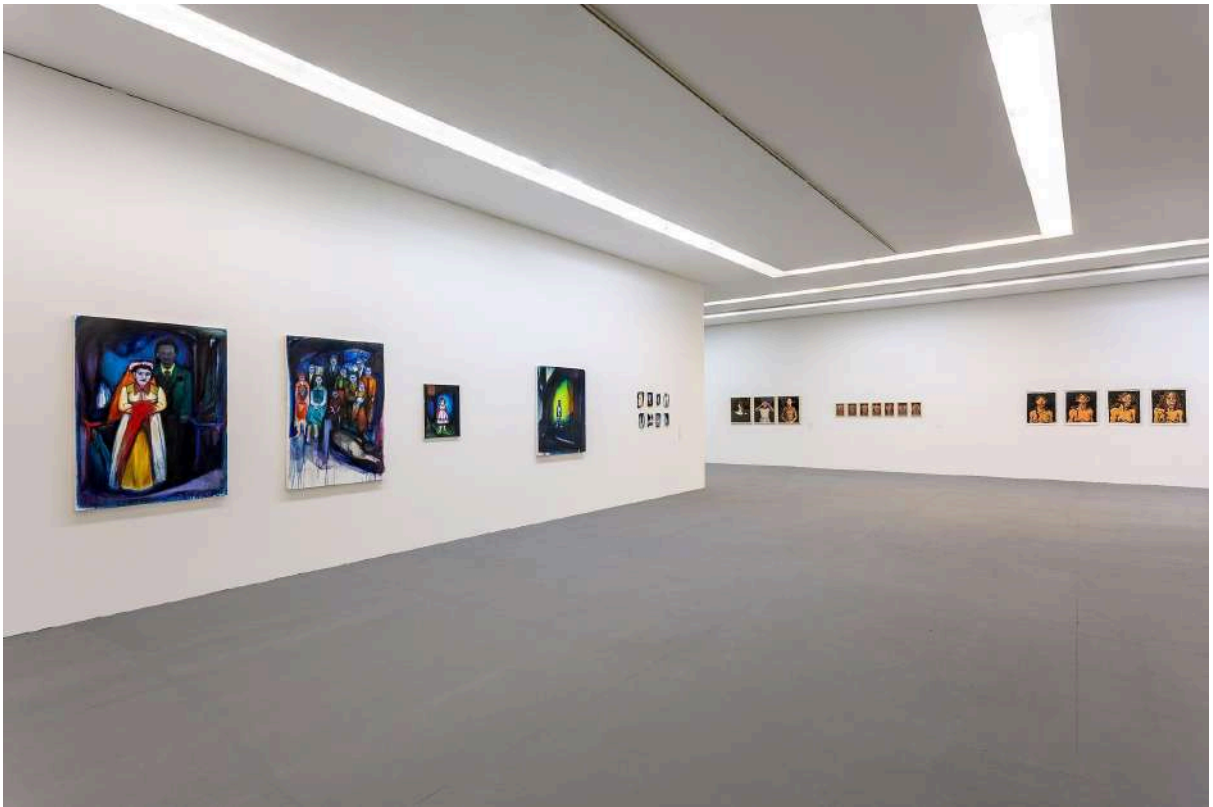


Figura 18 (Fotografia panorâmica da exposição “Tubo de Ensaio 2”, Centro Cultural Octo Marques - GO, Galeria Frei Confaloni, 2021)



Figura 19 (Montagem dos trabalhos em papel apresentados na exposição “Tubo de Ensaio 2”)



Figura 20 (*Sem título*, guache s/papel, 2021, 30 x 24 cm, Acervo do Autor)



Figura 21 (*Sem título*, guache s/papel, 2021, 29 x 21 cm, Coleção Fernando Bueno).



Figura 22 (*Sem título*, guache s/papel, 2021, 29 x 21 cm, Coleção Fernando Bueno).



Figura 23 (*Sem título*, nanquim s/papel, 2021, 29 x 21 cm, Acervo do autor).



Figura 24 (*Sem título*, guache s/papel, 2021, 29 x 21 cm, Coleção Fernando Bueno).



Figura 25 (*Sem título*, guache s/papel, 2021, 29 x 21 cm, Coleção Fernando Bueno)



Figura 26 (*Sem título*, guache s/papel, 2021, 29 x 21 cm, Coleção Fernando Bueno)

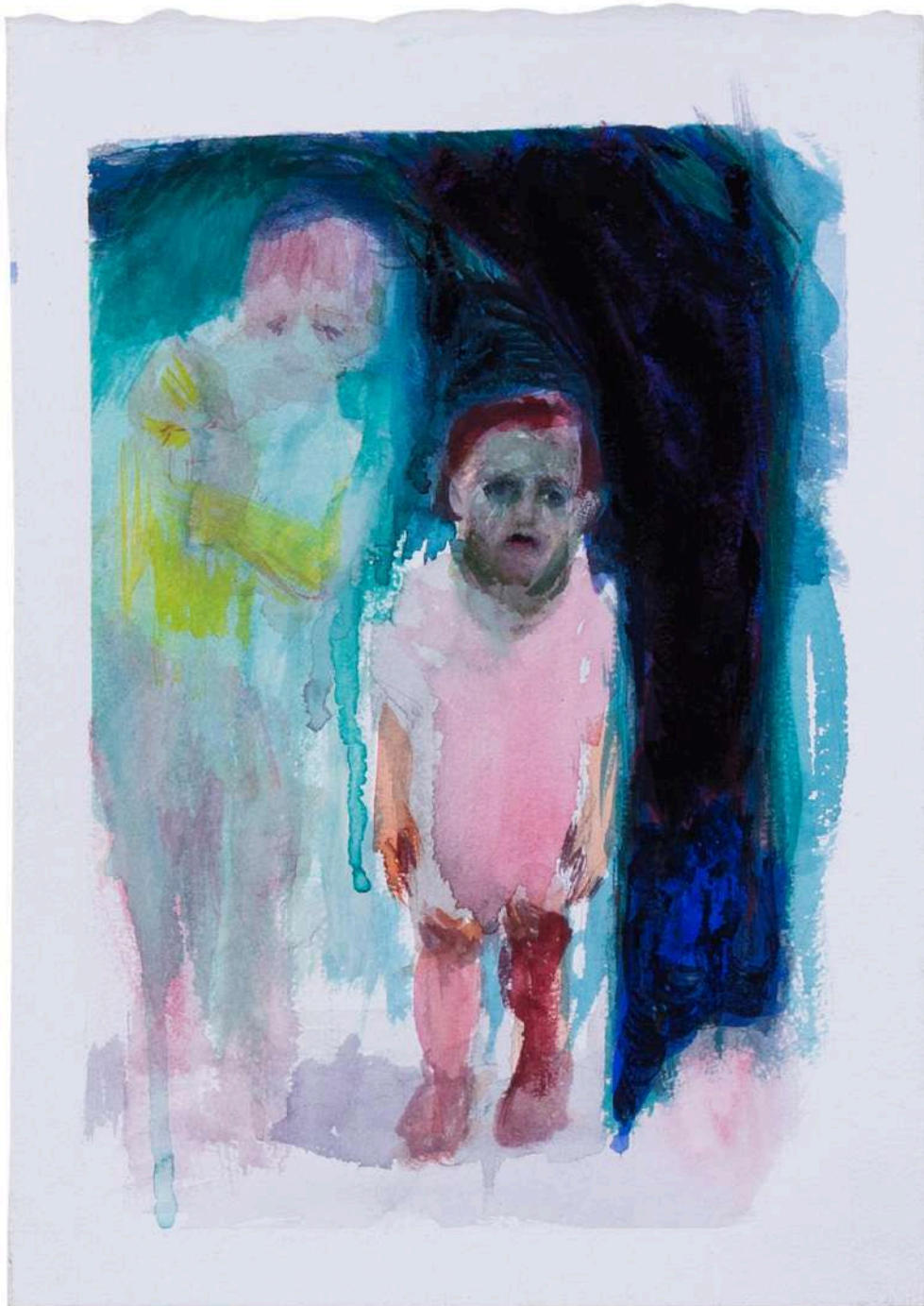


Figura 27 (*Sem título*, guache s/papel, 2021, 29 x 21 cm, Coleção Fernando Bueno)



Figura 28 (*Sem título*, óleo s/tela, 2021, 60 x 50 cm, Coleção Fernando Bueno)



Figura 29 (Sem título, óleo s/tela, 2021, 140 x 100 cm, Coleção Fernando Bueno)

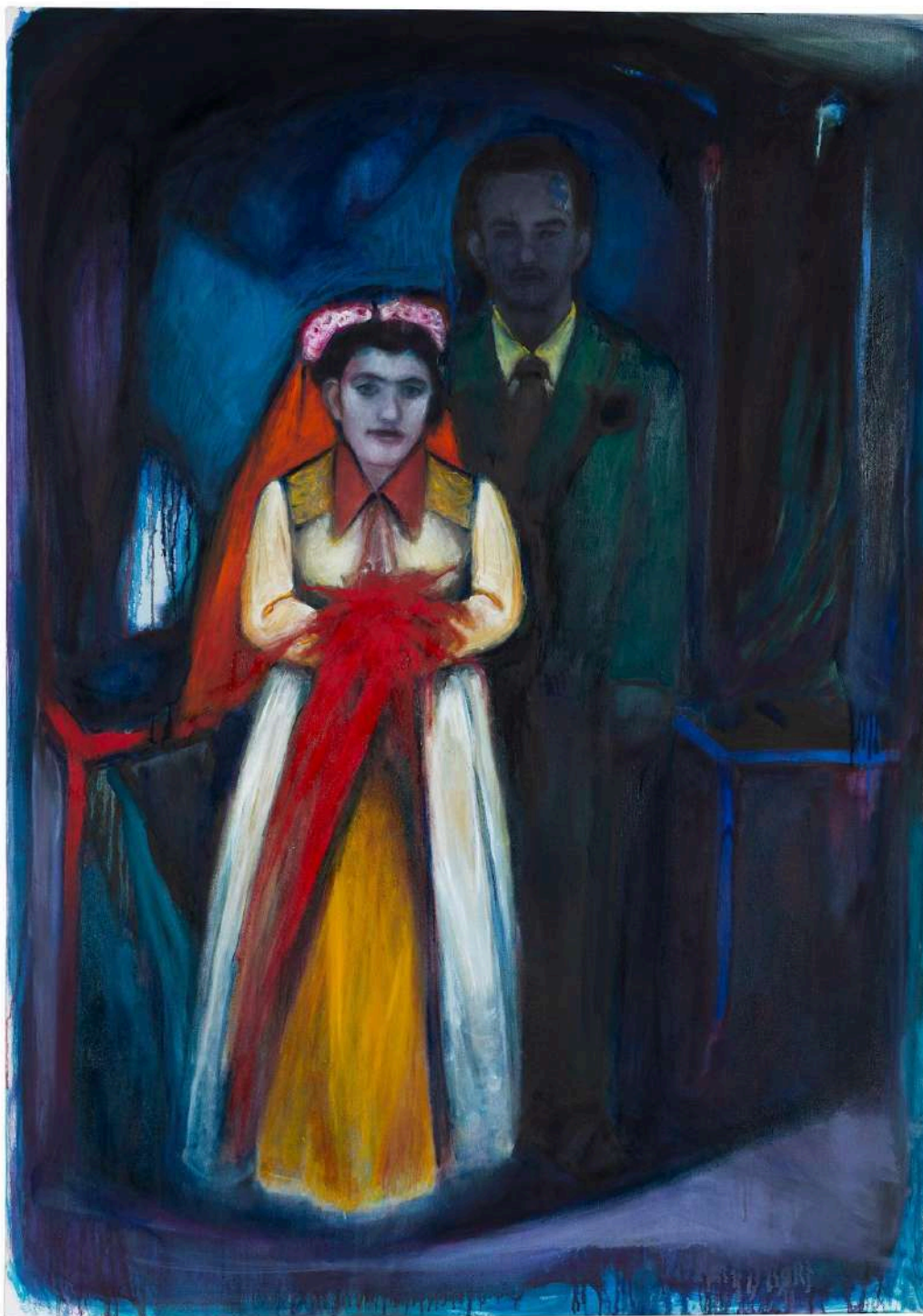


Figura 30 (*Sem título*, óleo s/tela, 2021, 140 x 100 cm, Coleção Fernando Bueno)

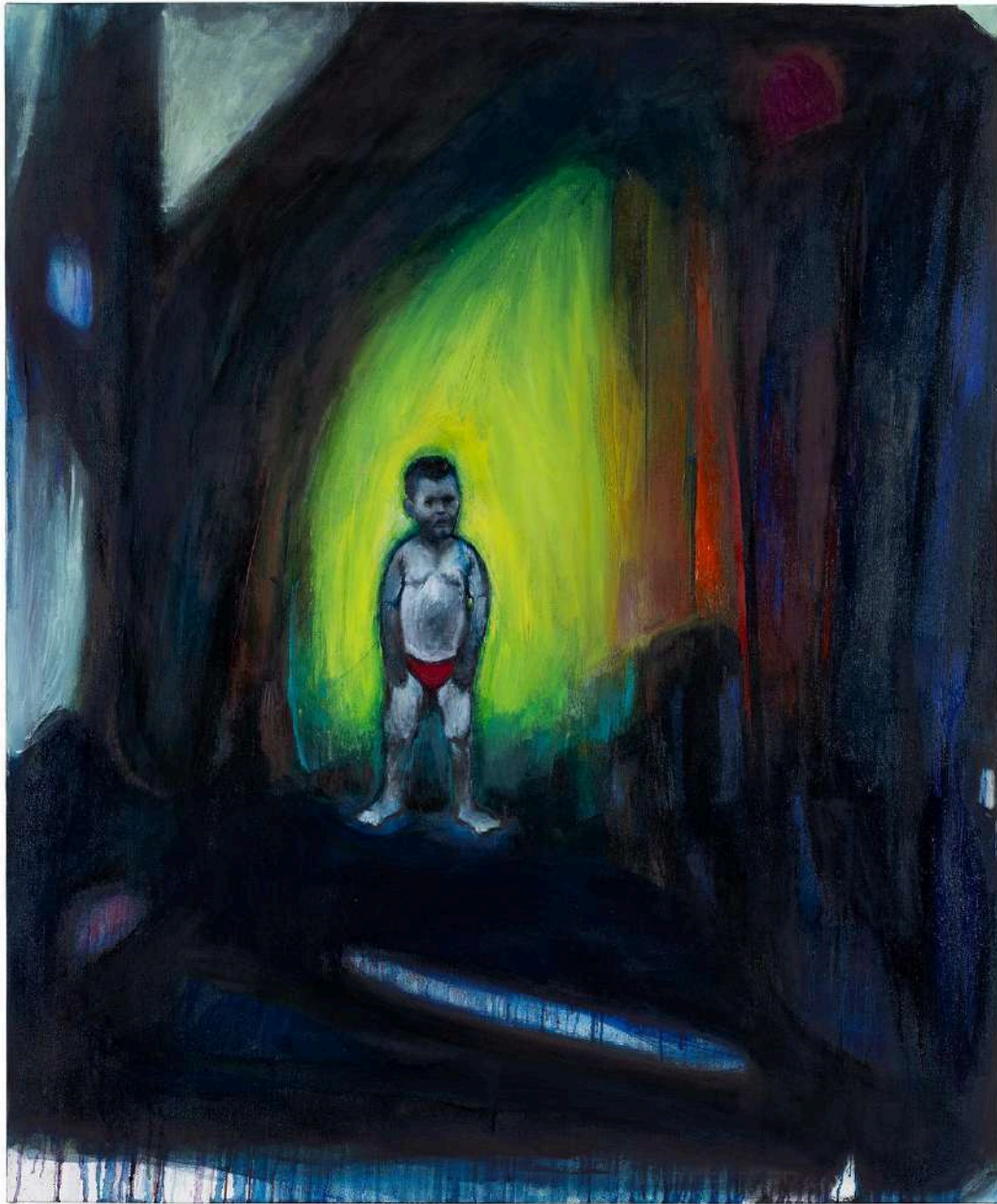


Figura 31 (Sem título, óleo s/tela, 2021, 120 x 100 cm, Coleção Fernando Buono)



Figura 32 (*Sem título*, óleo s/tela, 2022, 200 x 100 cm, Acervo do MAC JATAÍ)

## **Capítulo 3 Sobre a materialidade: Um Adensamento Poético e Matérico**

### **3.1 Registro dos Processos**

Em 2022, voltei a cursar a FAV regularmente, tendo contato com disciplinas práticas e teóricas que enriqueceram direta e indiretamente meu trabalho e contribuíram de forma significativa para o desenvolvimento da materialidade das pinturas apresentadas em 2023.

Dentre as atividades realizadas na FAV, as oficinas de entalhe em madeira e gesso foram significativas ao proporcionarem-me uma percepção tridimensional da imagem. A escultura da vaca (figura 33 e 34) foi entalhada em um bloco maciço de gesso, onde pude observar a sutil resistência que o material oferecia.

Resolver esta pequena escultura exigia um pensamento inteiramente tridimensional, que até então não havia experimentado de forma ostensiva. Mesmo possuindo conhecimento em técnicas de modelagem 3D, essa tecnologia não possibilita um diálogo com o espaço tridimensional, pois embora os procedimentos sejam parecidos, a tela do monitor continua a ser bidimensional.

O gesso é um material 'macio' se comparado à madeira. Contudo, ele apresenta uma suave dureza que possibilita o entalhe com uma certa facilidade.



Figura 33

Figura 34

Fotografias do processo de entalhe com gesso, 2022. Foto: acervo do autor.

Trabalhar com a tridimensionalidade me estimulou a repensar a forma de desenvolver a pintura, resultando em testes de soluções tridimensionais com a tinta óleo (imagem 34 e 35) .

No entanto, a tinta óleo é um material mais plástico que o gesso e frequentemente não pode ser entalhada, pois ao ser utilizada em abundância, forma-se um fino filme de óleo seco em volta da superfície molhada, e entalhar a superfície neste momento pode resultar no rompimento deste filme e fazer a tinta úmida sair.

Além disso, mesmo completamente seca, o óleo é elástico e torna a superfície da pintura muito flexível, não oferecendo a resistência necessária para o entalhe. Sobre essa questão encontra-se também a maciez e a fragilidade da própria tela quando esticada no chassi, que faz qualquer gesto brusco capaz de danificá-la.

Técnicas de modelagem em argila mostraram-se mais seguras e compatíveis com a pintura, e a essa prática tornou o trabalho mais efetivo, pois, de certo modo, eu estava modelando a tinta óleo. A meu ver, o resultado teve mais força cromática e uma massa pictórica mais potente(fig. 35 e 36). Interessei-me também pelo efeito tridimensional do baixo relevo obtido nos testes.



Figura 35 (teste em óleo sobre tela 20 x 20) figura 36 (detalhe do teste em óleo sobre tela)



figura 37 (teste em argila)

Neste momento também surgiu a demanda de utilizar uma maior quantidade de imagens de referência para resolver o volume da imagem. Enquanto eu empregava uma menor quantidade de tinta, apenas uma fotografia já era suficiente para resolver os valores luminosos e sugerir a figura de forma satisfatória. Com a tinta em maior quantidade, é necessário também executar o volume matérico do baixo relevo cromático.

Após pedir permissão para tirar fotos de vários ângulos do rosto de uma colega, comecei a modelar um rosto em argila a fim de praticar um pouco mais a técnica da modelagem. Utilizando imagens de referência com boa resolução, a modelagem passou a apresentar menos obstáculos, sugerindo soluções mais intuitivas.



Figura 38 (exercício de modelagem em argila fase 1)



Figura 39 (exercício de modelagem em argila fase 2)



Figura 40 (exercício de modelagem em argila fase 3)

Obtive confiança para aplicar uma maior densidade matérica na pintura ao terminar o exercício em modelagem, empregando as técnicas aprendidas num trabalho feito para a disciplina de “Laboratório de Produção Artística 2”. A pintura produzida para a disciplina (fig 41) também foi exposta na exposição coletiva “Magia”, no Rumos (Goiânia, GO). O resultado me agradou e tive uma resposta positiva de algumas pessoas da área artística.

Nesta pintura (fig. 41 e 42), experimentei pela primeira vez os cartões fúnebres presentes no meu arquivo, que consistem em pequenos cartões dobráveis com uma fotografia do falecido, estampas e orações. No cartão fúnebre, o retrato do falecido está inserido num contexto de luto e rodeado pelo simbolismo da circunstância, bem como pelas orações e estampas religiosas.

Ao utilizar a tinta mais densa neste trabalho, pude ver com clareza algumas questões que se tornaram centrais em meu pensamento plástico: a cor como pigmento; as propriedades específicas de cada pigmento; e a tridimensionalidade da pele da pintura em relação com a bidimensionalidade da imagem; a autonomia da imagem pictórica. O resultado obtido foi uma massa de tinta consideravelmente mais opaca e encorpada. As camadas iniciais não foram completamente escondidas, aparecendo em lugares onde ocorreram raspagens, gerando também cavidades que ressaltaram a profundidade e a densidade do relevo mais alto.



Figura 41 (Sem título, óleo s/tela, 65 x 60 cm, Acervo de Colecionador Particular)

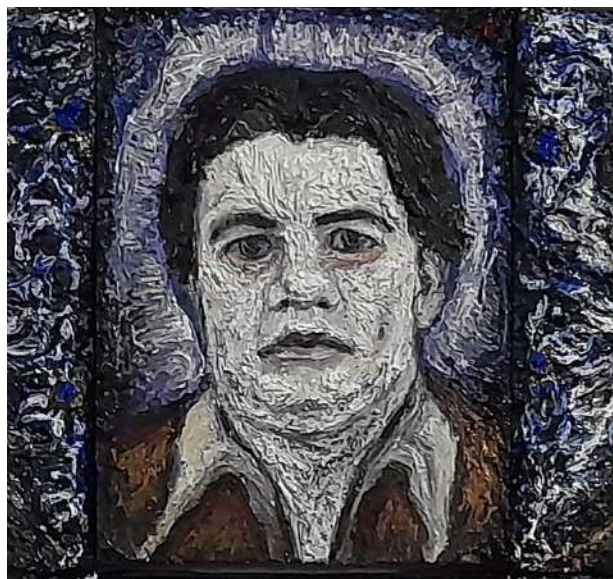


Figura 42 (Detalhe)

### 3.2 Adoção de Materiais

Apesar das fotografias de famílias serem a base dos meus conteúdos artísticos, elas não apresentam em si as pinceladas, os gestos, as massas, a pictorialidade dos materiais, e estas questões muito me interessam enquanto pintor.

A materialidade da pintura sempre me interessou, desde o emprego da técnica da veladura, em 2021 (figura 41), até os processos mais recentes de 2023 (figura 42), que apresentam um empastamento denso.



Figura 43 (Sem Título, 2020, Óleo s/tela, 80 x 70 cm, Coleção Marcelo Solá)



Figura 44 (Sem Título, 2023, Óleo s/tlea, 85 x 50 cm, Acervo do autor)

Ao aumentar a quantidade de tinta, passei a me atentar sobre a relação existente entre a adoção de uma técnica e um suporte, me apoiando no conceito de “matéria da arte” de Luigi Pareyson, que apontou “São matérias da arte os materiais físicos de que se servem os artistas, vistos na sua constituição natural, no seu uso comum e na sua destinação artística”. (Pareyson, 1997, p. 159).

### 3.2.1 Destinação artística

O tópico da “destinação artística” trouxe-me reflexões sobre a adoção de técnicas e materiais tradicionais, designados propriamente para um fim artístico.

O estudo de técnicas tradicionais de desenho e de manuseio da tinta são fundamentais para o êxito da pintura figurativa apresentada nesta pesquisa. Tenho a impressão de que a tinta óleo já vem carregada antecipadamente pelas possibilidades de expressão de outros artistas que, como dito por Pareyson (1997, p. 159), se apresentam como um parâmetro que preme e influenciam significativamente as possibilidades plásticas, como uma espécie de herança. Identifico essa questão com mais clareza ao observar a diferença entre a minha atual forma de trabalhar com a anterior, onde a sobreposição de camadas era executada através da dissolução e diluição da tinta no médium ou solvente, que produziam uma luminosidade transparente, muito característica da veladura.

Posteriormente, no entanto, ao passar a utilizar a tinta mais grossa e em maior quantidade, percebo que a destinação artística descrita por Pareyson de alguma forma se bifurcou. Identifiquei, ao utilizar uma maior quantidade de tinta, utilizar muitas soluções já exploradas por outros pintores que lançam mão do empastamento e que apresentam uma superfície com um maior apelo à materialidade.

No entanto, as técnicas de modelagem da tinta e alguns efeitos de sobreposição estabeleceram uma conexão com técnicas de pátina em gesso e modelagem em baixo-relevo. Entendo que essa ligação se fortalece ao considerar que o baixo-relevo é uma técnica intermediária entre o desenho e a escultura. Portanto, ao me preocupar com o volume da pintura e empregar procedimentos tanto bidimensionais quanto tridimensionais, penso que a minha prática artística passa a se situar entre a pintura e o baixo-relevo, mas que ainda é predominantemente pintura, pois a construção do volume tem por objetivo amplificar a massa da cor.

### 3.2.2 Constituição Inviolável

Percebo que, em trabalhos de 2021, as situações luminosas criadas pelos pigmentos na veladura já me induziram a pensar na materialidade da superfície. Nos trabalhos de 2023, estas questões foram amplificadas juntamente com a quantidade de tinta, podendo chegar a mais de 5 litros em determinados trabalhos.

O aumento da quantidade de tinta também despertou o interesse em compreender o artista alemão Anselm Kiefer (fig. 45), já citado anteriormente, que também trata de questões relativas à materialidade.

Apesar de não ter visto suas obras pessoalmente, percebo que sua pintura possui uma quantidade muito grande de tinta à óleo. Outros elementos também são encontrados na superfície, como a palha e o carvão, que trazem para o trabalho suas particularidades e conferem à pintura uma propriedade matérica muito peculiar.

O pintor americano de James G. Davis (fig. 46) também emprega materiais não convencionais de uma forma muito sutil. Além da tinta óleo, cabelo e tecido são utilizados para construir a massa pictórica, como observado na figura 46, em que os fios de cabelo são empregados como linhas para compor os pelos da figura do boi.



Figura 45 (Anselm Kiefer, óleo, palha, carvão e técnica mista sobre tela, 280 x 380 cm  
<https://www.thebroad.org/art/anselm-kiefer/n%C3%BCrnberg>)



Figura 46 (James G. Davis, The Musk Ox, 110 x 130, 2004, óleo  
[s/telahttps://www.jamesgdavis.org/resources/muskox.jpg](https://www.jamesgdavis.org/resources/muskox.jpg))

Tanto em Kiefer quanto em James G. Daves, pode-se observar a “constituição natural inviolável” (Pareyson, 1997, p. 159) operando para potencializar a materialidade do trabalho, tanto nas camadas de significado quanto na massa pictórica. No trabalho de Kiefer, a palha e o carvão somam força para a pintura pelo fato de serem constituídos por caules desidratados e madeira carbonizada. Mesmo agregados à pintura, os materiais conservam na pintura suas próprias condições de matérias orgânicas mortas biologicamente e estabilizadas por processos químicos de desidratação e carbonização.

Particularmente, penso que o emprego desses materiais conferem à pintura de Kiefer uma esterilidade, uma dimensão triste e algo de ‘insalubre’, que eu poderia comparar com as imagens que conheci (pela internet e filmes) de campos de concentração nazistas da Segunda Guerra. No caso de G. Daves, o artista utilizou cabelos reais para compor o pelo do boi-almiscarado, conhecido por ser muito peludo. Essa decisão traz uma potência diferente para a imagem, pois apesar dela não propor-se a ser fidedigna à realidade, os cabelos reais agregam camadas de realidade à imagem do boi e constróem um outro tipo de experiência tátil. Pelo fato dessa espécie de boi ser muito peluda, a impressão visual que se tem do boi torna-se peculiar, e acredito que se o cabelo fosse utilizado em outra área da pintura, como o fundo por exemplo, acabaria sendo tomado mais como um elemento visual ou um simples efeito, de modo a nem mesmo ser percebido no primeiro olhar.

### **3.2.3 Uso Comum**

Voltando à pintura de Kiefer, também me chamou a atenção o uso utilitário da palha como forragem animal e do carvão como combustível. O fato desses dois elementos/materiais serem utilizados mais largamente em trabalhos nas zonas rurais fortalece a imagem que Kiefer adota.

Estes artistas também despertaram o meu interesse pela questão do “uso comum”, isto é, o uso prático que o material têm originalmente e que permanece mesmo após ser colocado num contexto artístico. Pareyson exemplifica o uso comum como:

[..] o uso de sons, cores, linhas como signos ou sinais; o uso puramente utilitário dos materiais de construção, e assim por diante. [...] Mas esse uso comum, com as relativas finalidades práticas e as técnicas transmissíveis, fica de tal modo inerente às matérias, que quando estas são assumidas na arte, também ele nela se adentra, e consegue atingir os próprios objetivos no ato mesmo em que são satisfeitas as exigências da arte, como quando alcança ser obra artística um tratado científico, ou filosófico, ou um romance interessante, ou uma oração forense, política, religiosa, um romance popular, ou uma marcha militar, ou um canto sacro, um quadro documental, ou a série de ilustrações de um poema, ou as figuras pintadas para um tratado de anatomia, ou o edifício construído segundo exigências de culto, ou de governo, ou de vida social, e assim por diante (Pareyson, 1997, p. 160).

Ao tentar explorar em meu trabalho esta questão do uso comum e na tentativa de integrar elementos reais na pintura, acabei me conectando com questões sobre a colagem. Fiz testes, sem muito sucesso, adotando na superfície da pintura palha de aço, espuma de poliuretano (enchimento), madeira, tecidos variados, barbantes e arames. Nos testes realizados, estes materiais acabaram não funcionando diretamente na superfície da pintura enquanto massa pictórica, mas se adequaram muito bem enquanto molduras. Pelo fato de a moldura afetar em grande medida a experiência pintura, eu escolhia evitá-las ou mesmo adotar molduras mais neutras. No entanto, após estes testes, vejo a possibilidade de explorar as características deste elemento e considerá-lo como um recurso plástico, fazendo parte da pintura.



Figura 47 (*Sem Título*, 2023, Óleo s/teia e moldura de espuma de poliuretano, 85 x 50 cm.  
Fonte: Acervo do autor)

### 3.3 Compreendendo as minhas Materialidades

Para a superfície da pintura, penso que antes de tentar integrar outros tipos de materiais, é necessário estudar as materialidades que já são empregadas, englobando: óleos, médiuns, resinas, pigmentos, ceras e vernizes. Além disso, outros tipos de partículas como areia, terra, caulim, gesso e outros tipos de cargas podem ser utilizadas como tintas ou médiuns.

A procura por resolver luminosidade na pintura resultou do estudo das propriedades de mistura dos pigmentos, bem como suas características particulares, suas constituições e o contato destes com diferentes materiais. A cor do pigmento, dependendo da capacidade de absorção da partícula, pode adquirir um aspecto mais intenso e escuro quando misturado com o óleo. Se ele tem um grão mais grosso ou mais fino, pode tornar-se opaco ou transparente, ou adquirir uma luz muito particular como os cobaltos e os cádmios, até efeitos iridescentes e metálicos nos pigmentos à base de mica ou alumínio. Em especial, o azul ftalocianina quando utilizado puro na tinta óleo forma uma película avermelhada, brilhante e com uma aparência queimada, em razão de o pigmento se constituir numa partícula muito pequena e com altíssimo poder de coloração.

As tintas que mais utilizo são feitas à base de óxido de ferro (terras naturais e sintéticas), alumínio (metálicas), mica, chumbo (óxidos de cromo), níquel, malaquita, cobalto, e entre outras tintas minerais. Além das tintas minerais, utilizo também muitos pigmentos orgânicos. Porém, identifiquei na composição mineral dos pigmentos uma relação telúrica com a cor, o qual pude me aprofundar em experimentações com cerâmica, atingindo resultados satisfatórios que chegaram a influenciar pinturas produzidas sobre tela e guache.



Figura 48 (*Sem Título*, cerâmica esmaltada, 2023, 11 x 5 cm, Acervo do autor).



Figura 49 (*Sem Título*, cerâmica, 2023, 28 x 19 cm, Acervo do autor).



Figura 50 (*Sem Título*, cerâmica, 2023, 25 x 6 cm, Acervo do autor).

Explorar as características específicas dos materiais proporcionam-me mecanismos para construir uma sensação pictórica de presença das imagens, e a utilização de uma grande quantidade de tinta torna essas características ainda mais evidentes.



Figura 51 (*Sem Título*, Óleo s/tela, 2023, 180 x 120 cm, Acervo do autor).

Na figura 53, utilizei algodão em pouquíssima quantidade na parte inferior da pintura, intercalado com camadas de tinta óleo de terras naturais e betume da judeia (asfalto). O betume, apesar do seu aspecto sépia e esmaecido, pode tornar-se muito brilhante e transparente em superfícies não absorventes, se comportando como uma película escura. Os efeitos proporcionados por estes materiais não poderiam ser atingidos somente com a tinta óleo.



Figura 52 (Detalhe)



Figura 53 (Sem Título, Óleo s/tela, 2023, 130 x 90 cm, Acervo do autor)



Figura 54 (Detalhe)

Em trabalhos utilizando guache, observei que a cor de certos pigmentos apresenta uma diferença significativa em relação à tinta a óleo. Isso ocorre em razão da goma arábica e da dextrina, presentes na guache, que escurecem menos a cor do pigmento em comparação com o óleo. Além disso, um suporte absorvente como o papel suga praticamente todo o médium da tinta, fazendo com que a cor retorne ao seu aspecto seco.

A tinta guache também não permite camadas muito espessas, pois o filme formado em sua superfície é bastante rígido, podendo inclusive craquelar e descascar quando utilizado em abundância na tela. Essa característica do material me obrigou a manter uma abordagem mais bidimensional na pintura, gerenciando cuidadosamente a quantidade de textura. O exercício de explorar essa limitação do material também resultou em efeitos que me agradaram e que diferem significativamente dos efeitos obtidos com a tinta a óleo.

Devido ao aspecto fosco da guache, e pela necessidade de incorporar texturas brilhantes, fiz concomitantemente o uso da aquarela pastosa diretamente da bisnaga (fig 55 e 56). Através dela, posso criar efeitos com transparências espessas e muito brilhantes, já que a aquarela nesse estado de densidade permanece sempre úmida desloca-se com considerável resistência pela superfície.

Na figura 57, um trabalho em guache sobre tela, deparei-me com o fato de a guache ter sido designada para superfícies rígidas como o papel,

craquelando rapidamente na superfície flexível da tela. Por isso, precisei usar tinta acrílica em alguns lugares. O brilho da acrílica é bastante similar ao plástico, podendo ser explorado estrategicamente em áreas específicas. Para conferir ao trabalho o acabamento fosco da guache na tela, empreguei-a nas últimas camadas, criando um efeito semelhante a uma pátina.

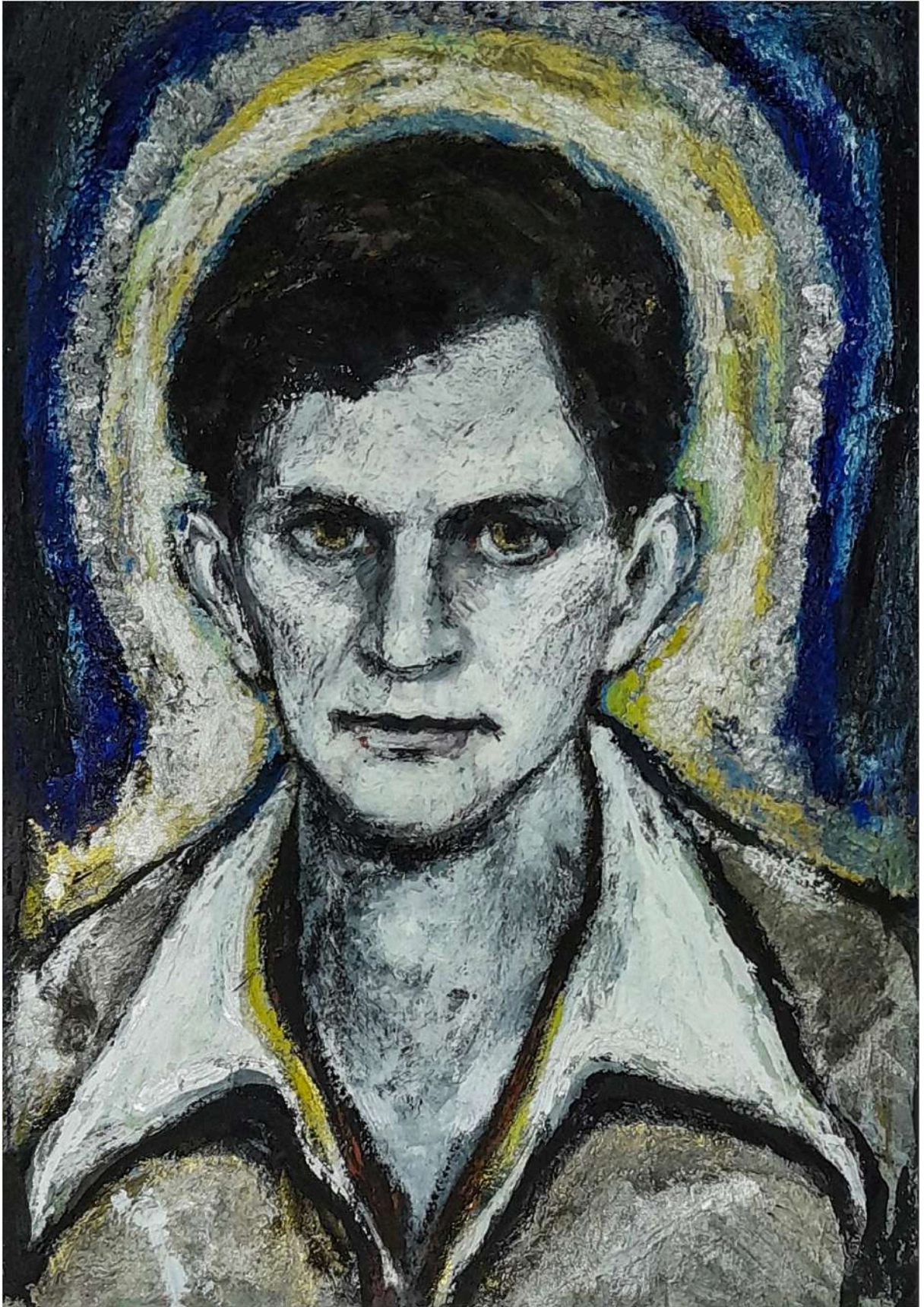


Figura 55 (*Sem Título*, guache sobre papel, 2023, 29 x 21 cm, Coleção Particular)

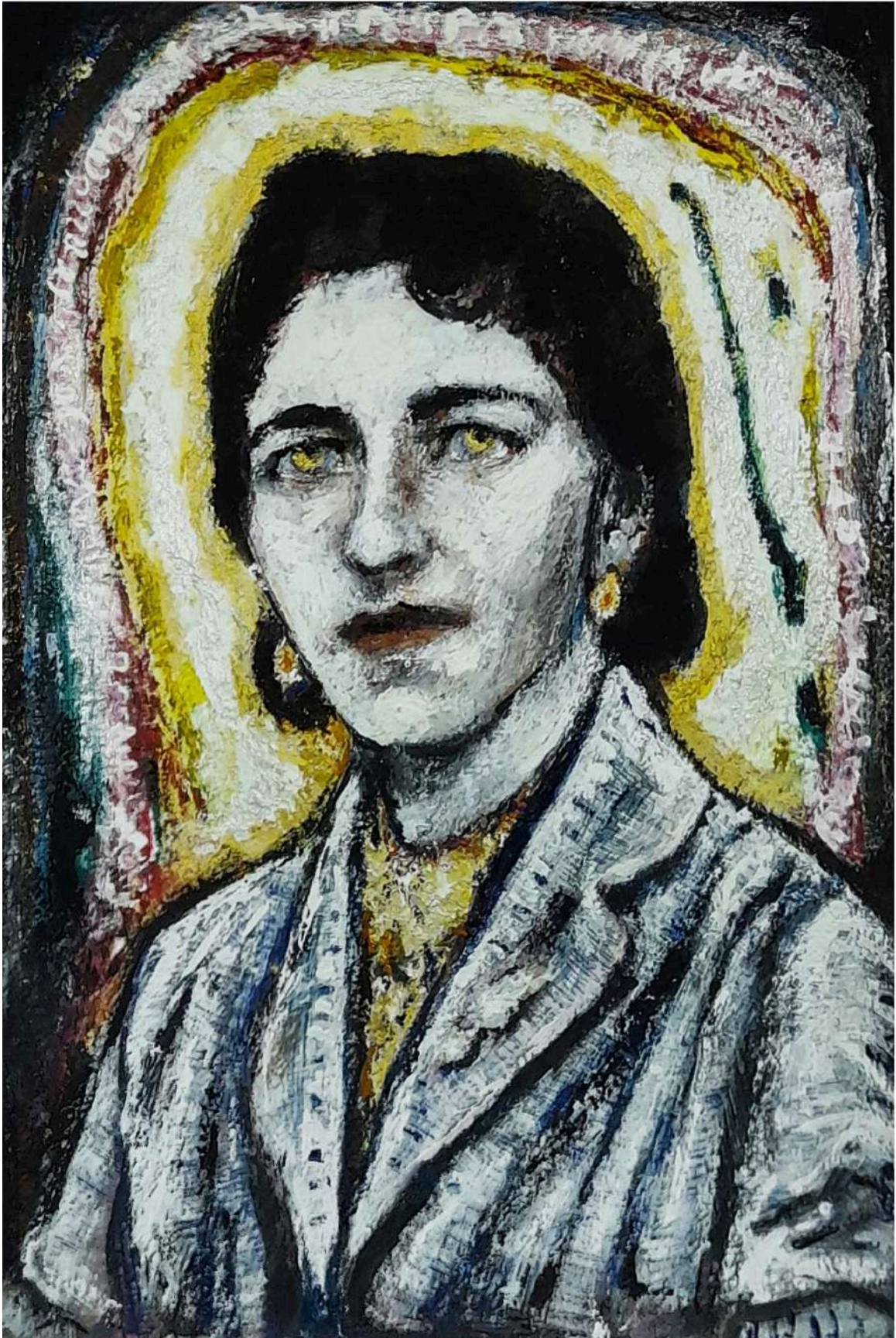


Figura 56 (*Sem Título*, guache sobre papel, 2023, 29 x 21 cm, Coleção Particular)

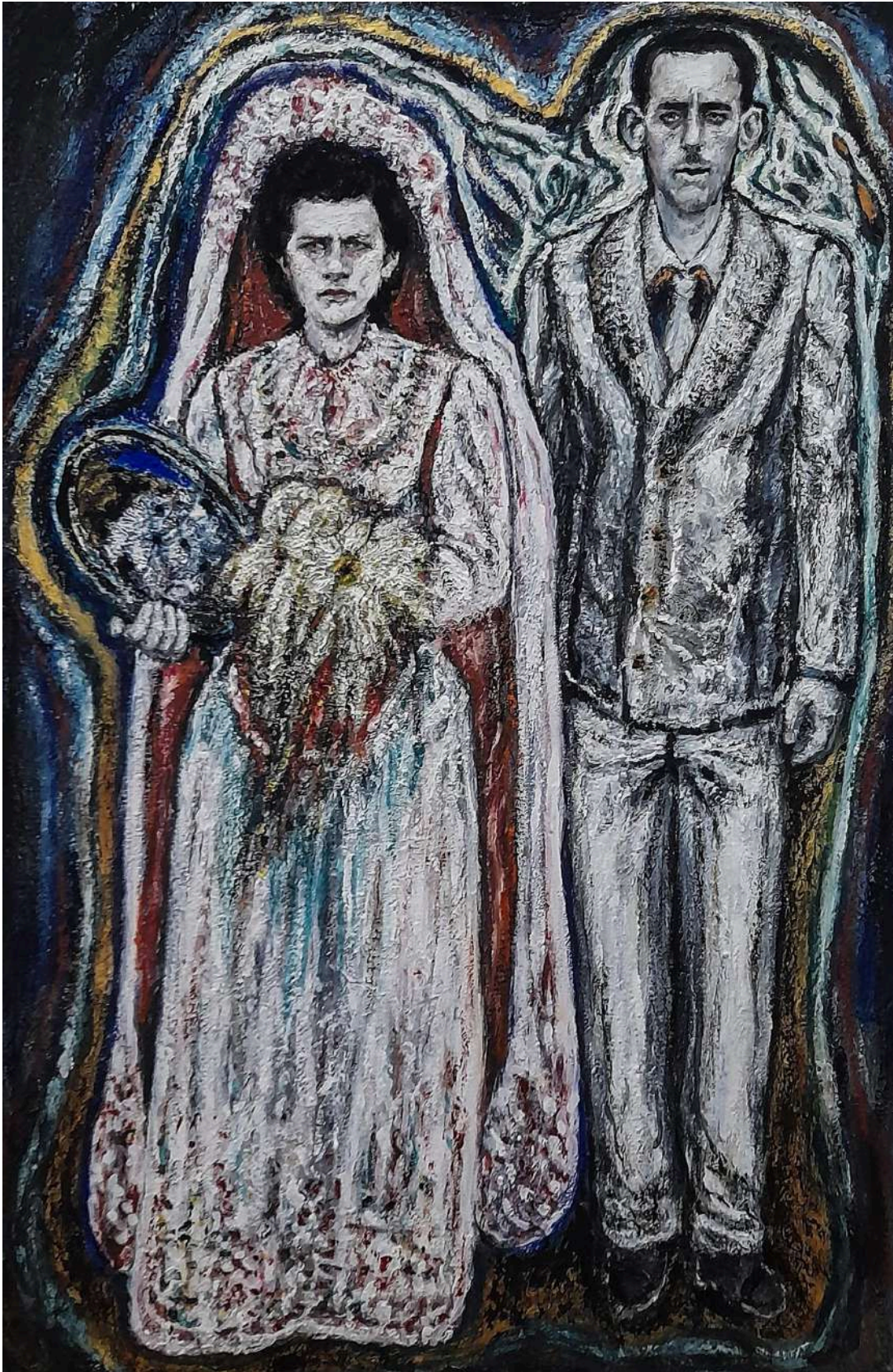


Figura 57 (*Sem Título*, guache, acrílica e aquarela sobre tela, 2023, 60 x 40 cm, Coleção Fernando Bueno)

## Considerações Finais

Trago a luz como um fenômeno que não apenas torna as coisas visíveis, mas que também se revela por meio da cor que é refletida ou absorvida parcialmente pela matéria. O comportamento da luz tem relação tanto com os assuntos discutidos na pintura quanto com a forma que meu processo se desenvolveu, por meio da relação entre imagem e matéria. Assim, metaforicamente, as questões subjetivas que se apresentam se integraram à matéria artística e conferiram autonomia ao trabalho, e, em lugar de se desenrolarem-se como protagonistas, remodelaram as imagens escolhidas através da tinta e da cor.

Embora o meu arquivo de fotografias seja a matéria-prima empregada nos trabalhos apresentados, a pintura transcende essas imagens e apresenta questões para além das individualidades que compõem os retratos. E as imagens dessas pessoas, reconstruídas, em vez de se situarem apenas na esfera subjetiva dos meus afetos, são reconstruídas na pintura. Mas é imprescindível, para que eu desenvolva um trabalho marcante, que exista entre eu e a imagem alguma carga emotiva, embora eu considere que o trabalho não se destine a expressar meus sentimentos.

Os três capítulos da pesquisa correspondem aos diferentes prismas das questões desenvolvidas na minha pintura, e pude concluir, semelhantemente ao pensamento de Pareyson, que as minhas questões se desenvolvem no campo da forma, tornando-se um impulso formador para a materialidade da pintura.

A questão das fotografias de família muito me serviu para entender questões sobre a memória coletiva e me indicaram que busco integrar o meu próprio imaginário particular com o imaginário coletivo, não para sobrepor um sobre o outro, mas para buscar uma visão mais ampla sobre as minhas próprias questões e ao mesmo tempo, neste gesto de entender seguramente o que é meu, ampliar a consciência sobre as questões coletivas.

Percebo também que o arquivo de fotografias no futuro talvez não seja sempre predominantemente o motivo para a pintura, mas tenho certeza

que as questões que o arquivo levanta continuarão a ser exploradas e desenvolvidas em trabalhos posteriores e possivelmente por muitos anos.

## REFERÊNCIAS

- LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. EDUSP, 1993.
- PAREYSON, Luigi. *Problemas Da Estetica*, Os. Martins Fontes, 1997.
- SAMAIN, Etienne Como pensam as imagens. Editora da Unicamp, 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Olho E O Espirito*, O. Cosac & Naify, 2004.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa-preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- DUCHAMP, Marcel “O Ato Criador” In: BATTCOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva (coleção Debates), 1986, p. 72-74 [original do artigo de Duchamp: 1957].
- MATISSE- *Escritos E Reflexoes Sobre Arte*. Cosac & Naify, 2007.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Vozes, 2002.
- GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 2ª ed. São Paulo: Atlas, 1991.
- TUCKER, William. *A linguagem da escultura*. Translated by Antonio Manfredinni, Cosac & Naify, 2003.
- KRAUSS, Rosalind. *A Escultura no Campo Ampliado*. 1 ed., Rio de Janeiro, Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, 1984. *monoskop.org*,  
[https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf). Accessed 19 2 2023.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: Ensaio sobre a imaginação das forças*. Translated by Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão, WMF Martins Fontes - POD, 2019.
- GIANNOTTI, Marco. *Reflexões sobre a cor*. WMF Martins Fontes, 2021.
- GIANNOTTI, Marco. *Pintura contemporânea - Uma breve história*. Editora Nova Alexandria, 2021.
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos Da Escultura Moderna*. Martins Fontes, 2007.
- CANTON, Katia. *Tempo e memória*. WMF Martins Fontes, 2009.