

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

NÍCOLAS ALVES MONTEFUSCO

**CARNAÇÃO :**  
**A MATERIALIDADE DA PINTURA**  
**E A CORPORIFICAÇÃO DE AFETOS**

GOIÂNIA  
2025



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): Nícolas Alves Montefusco

Título do trabalho: Carnação: A materialidade da pintura e a corporificação de afetos

### 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 **Nícolas Alves Montefusco, Discente**, em 20/11/2025, às 09:40, 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 **Ana Lucia Beck, Professora do Magistério Superior**, em 27/11/2025, às 11:27, 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 **5792360** e o código CRC **05CD15E8**.

---

**Referência:** Processo nº 23070.059564/2025-97

SEI nº 5792360

NÍCOLAS ALVES MONTEFUSCO

**CARNAÇÃO :  
A MATERIALIDADE DA PINTURA  
E A CORPORIFICAÇÃO DE AFETOS**

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

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Lúcia Beck

GOIÂNIA  
2025

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

Alves Montefusco, Nicolás

CARNAÇÃO [manuscrito] : A materialidade da pintura e a corporificação de afetos / Nicolás Alves Montefusco. - 2025.  
XCII, 92 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Ana Lúcia Beck.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Artes Visuais, Goiânia, 2025.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. Corpo. 2. Carne. 3. Pintura. 4. Materialidade. 5. Didi-Huberman..  
I. Beck, Ana Lúcia, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos vinte e cinco dias do mês de novembro do ano de 2025 iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “Carnação: A materialidade da pintura e a corporificação de afetos”, de autoria de Nicolas Alves Montefusco, do curso de Artes Visuais - Bacharelado, da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Os trabalhos foram instalados pela prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Lúcia Beck - orientadora (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: prof. Dr. Rubens Pilegi da Silva Sá (FAV/UFG) e Prof. Dr. Paulo Henrique Duarte Feitoza (FAV/UFG). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição do estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final de 8,0, tendo sido o TCC considerado aprovado.

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 **Ana Lucia Beck, Professora do Magistério Superior**, em 25/11/2025, às 11:36, 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 **Paulo Henrique Duarte Feitoza, Professor do Magistério Superior**, em 27/11/2025, às 14:01, 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 27/11/2025, às 15:00, 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 **5792389** e o código CRC **6C3F86F5**.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Exu, por me dar os caminhos na qual piso hoje. A espiritualidade, por cuidar e guiar meus passos.

Agradeço aos meus pais, que me propiciaram o aprendizado necessário para ser quem eu sou hoje, sem isso não seria possível. A Selma Rodrigues Alves Montefusco, que além de minha mãe é Prof<sup>a</sup> e Dr<sup>a</sup> atuante na FEN-UFG, sem a senhora e seu auxílio não teria como continuar essa caminhada. A irmã de fé, amiga e Professora Pilar, pela dicas, paciência e afeto nas horas de necessidade. A Professora Ana Lúcia Beck, pela orientação.

Muito obrigado.

## RESUMO

A pesquisa artística investiga como o corpo e a carne se tornam eixos centrais no meu processo artístico, especialmente na pintura produzida entre 2024 e 2025. Partindo de uma perspectiva autobiográfica, articulo experiências pessoais, afetos e memórias como motores da criação, relacionando-os à materialidade da tinta, do gesto e do suporte. Para tal, faço uma contextualização com meu desenvolvimento como artista, passando pelos desenhos da infância, a tatuagem, e experimentações na performance, para compreender como cada etapa influenciou a construção imagética do corpo. Referenciais como Didi-Huberman, Gail Weiss, Caravaggio, Goya, Adriana Varejão e Walter Pimentel ajudam a pensar e destrinchar o corpo, carne, identidade e afetividade na minha produção.

**Palavras-chave:** Corpo; Carne; Pintura; Materialidade; Didi-Huberman.

## ABSTRACT

This artistic research investigates how the body and flesh become central axes in my artistic process, especially in the paintings produced between 2024 and 2025. From an autobiographical perspective, I articulate personal experiences, affections, and memories as driving forces of creation, relating them to the materiality of paint, gesture, and support. To this end, I contextualize my development as an artist, from childhood drawings and tattooing to performance experiments, to understand how each stage influenced the imagistic construction of the body. References such as Didi-Huberman, Gail Weiss, Caravaggio, Goya, Adriana Varejão, and Walter Pimentel help to think about and unravel the body, flesh, identity, and affectivity in my work.

**Keywords:** Body; Flesh; Painting; Materiality; Didi-Huberman.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Reprodução do caderno do artista. 2014. Acervo pessoal do autor .....	18
Figura 2 – Reprodução do caderno do artista. 2014. Acervo pessoal do autor .....	19
Figura 3 – Reprodução do caderno do artista. 2014. Acervo pessoal do autor .....	20
Figura 4 – Registros das marcações em Otzi. ....	26
Figura 5 – Representação esquemática das marcações no corpo de Otzi .....	26
Figura 6 – Registro de tatuagem feita em 2023. Acervo pessoal do autor .....	29
Figura 7 – Reprodução do caderno do artista. 2022. Acervo pessoal do autor .....	31
Figura 8 – Baco Doente, de Caravaggio. 1593. Pintura à óleo. 67 x 53 cm. .....	34
Figura 9 – Sem Título, de Walter Pimentel. 2024. Óleo sobre tela. 130 x 80 cm. .....	37
Figura 10 – Reprodução do caderno do artista. 2024. Acervo pessoal do autor. .....	40
Figura 11 – Reprodução do caderno do artista. 2024. Acervo pessoal do autor. .....	41
Figura 12 – Reprodução do caderno do artista. 2024. Acervo pessoal do autor. .....	42
Figura 13 – Captura de tela do perfil de @rixardtattoo no Instagram. Registro da performance “Guindaste”, da série Construções. ....	43
Figura 14 – Frame de PILATOS, 2010, de Armando Queiroz. ....	45
Figura 15 – Frame de MIDAS, 2010, de Armando Queiroz. ....	46
Figura 16 – Frame da performance Me dê mais tempo pra me achar. 2022. Acervo pessoal do artista. ....	47
Figura 17 – Frame da vídeo performance Azia azeda (2021) - imagem digital. Acervo pessoal do artista .....	49

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 18 – Recorte e sobreposição digital da vídeo performance Azia azeda (2021) - Colagem digital. Acervo pessoal do artista .....50
- Figura 19 – fotos do artista tiradas para referências anatômicas, 2024. Acervo pessoal do autor .....51
- Figura 20 – fotos do artista tiradas para referências anatômicas, 2024. Acervo pessoal do autor .....51
- Figura 21 – Sem título, acrílica, spray vermelho, gesso acrílico sobre tecido de algodão, por Nicolas Montefusco. 2024. Acervo pessoal do autor .....52
- Figura 22 – Reprodução do caderno do artista. 2022. Acervo pessoal do autor .....54
- Figura 23 – Cabeça de Leon Kossoff, de Frank Auerbach. 1956. Óleo sobre tela, 22.2 x 21 x 3.5 cm .....56
- Figura 24 – Duas mulheres e um homem, Francisco de Goya, 1820-1821, óleo sobre tela, 125x66cm. ....57
- Figura 25 – Pernicioso , de Nicolas Montefusco, 2025 Tinta acrílica, gesso acrílico, fio encerado e recortes com faca sobre tecido de algodão cru 143 x 60 cm. Acervo pessoal do autor. ....58
- Figura 26 – O Gigante, de Francisco de Goya, 1818, Aquatinta com brunimento. 292x210cm. ....59
- Figura 27 – Da série AGONIAS (2021). II - Reclusão, de Nicolas Montefusco. Grafite e lápis de cor preto sobre folha offset branca .....60
- Figura 28 – Pirlimpimpim, de Nicolas Montefusco. 2024. Tinta acrílica, guache e gesso acrílico cru sobre tela. 120 x 65 cm. Acervo pessoal do autor. ....62
- Figura 29 – Filho Bastardo (estudo), de Adriana Varejão, 1991, óleo sobre madeira 40 x 49,5 cm. ....69
- Figura 30 – Azulejaria com Incisura Horizontal, de Adriana Varejão. 1999, óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio 160 x 220 x 50 cm .....71
- Figura 31 – A Duquesa feia, de Quentin Massys. 1525 - 1530, óleo sobre madeira, 64x46 cm. ....73

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 32 – detalhes da pintura (estudo). Acervo pessoal do autor. ....75
- Figura 33 – Sem título, 2024, Gesso acrílico, tinta acrílica e pastel oleoso sobre tela antiga reutilizada. Acervo pessoal. ....76
- Figura 34 – Ecos, de Nicolas Montefusco, 2025. Tinta acrílica, gesso acrílico, lascas de madeira, fio encerado e recortes com faca sobre tecido de algodão cru, 77 x 95 cm. Acervo pessoal do artista. ....78
- Figura 35 – Aqueles que ocupam e consomem, de Nicolas Montefusco, 2025. Tinta acrílica, gesso acrílico, giz pastel oleoso e spray vermelho sobre tecido de algodão cru 160 x 100 cm. Acervo pessoal do artista. ....81
- Figura 36 – Lady Art Paintings I, de Georg Baselitz, 2020. Óleo, adesivo de dispersão e meias de nylon sobre tela. 300x210cm. ....83
- Figura 37 – Pegadas, de Antoni Tàpies. 1995, técnica mixta sobre madeira, 200x200x10cm. ....84
- Figura 38 – Sem título, de Nicolas Montefusco, 2025. Tinta acrílica, gesso acrílico e materiais coletados do chão sobre tecido de algodão cru 66 x 144 cm. Acervo pessoal do artista. ....85
- Figura 39 – Das carniças, a mais saborosa, dos cães, o mais obediente, de Nicolas Montefusco, 2025. Acrílica, guache e giz pastel oleoso sobre tecido de algodão cru. Acervo pessoal do autor. ....87

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	12
<b>1. O CORPO</b>	15
1.1 A PELE	18
1.2 AS CICATRIZES E AS MARCAS	25
1.3 AS CURVAS E AS FORMAS	33
<b>2. A CARNE</b>	39
2.1. OSSADA LIGAMENTAR	53
2.2. FIBRAÇÃO E CAPILARES SANGUÍNEOS	64
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	89
<b>REFERÊNCIAS</b>	91

## INTRODUÇÃO

Essa é uma pesquisa sobre meu processo de criação, em específico sobre a minha produção na pintura no decorrer de 2024 a 2025. Embora delimite o assunto em torno da pintura e desse curto espaço temporal, faço uma recontextualização da minha prática artística ao longo dos meus 25 anos de existência, dentro e fora da academia para melhor situar as motivações e temas que me levaram a me debruçar sobre essa linguagem. Me pauto em uma metodologia teórico-prática, onde buscar referenciais teóricos e artísticos como gatilhos produtivos para a escrita, o desenho e pintura se provou um excelente mecanismo para introspecção do meu pensar criativo.

A partir de artistas como Caravaggio, Francisco de Goya, Adriana Varejão, Frank Auerbach, Armando Queiroz e diversos outros que trabalham estética, materialidade, gesto e imagem em suas obras, pude presenciar diferentes formas de trabalhar o corpo e a carne em minha práxis. Da mesma forma, autores que me auxiliaram a destrinchar a ideia e a imagem que temos do corpo, não somente nas artes visuais, mas como percebemos nossos corpos no espaço em que estamos inseridos e a forma como esse espaço interfere diretamente na auto-imagem que se forma nesse processo. Nomes como Georges Didi-Huberman, Katia Canton, Gail Weiss, Silvana Jeha e Helen Langdon compõem a linha de pesquisadores em que me debrucei para essa caminhada.

A figuração e as representações do corpo sempre estiveram muito presentes no meu processo criativo. Desde meus primeiros desenhos até o momento em que comecei a trabalhar com a tatuagem, o corpo e a carne são tensionamentos no meu fazer artístico, mesmo que de maneira inconsciente ou trabalhadas de outras formas. Ao compreender isso, decidi assumir esses elementos de maneira concreta e explorá-los com mais intensidade. Essa pesquisa busca elencar os passos cruciais para alcançar esse objetivo, traçando uma linha histórica dos momentos mais marcantes do meu desenvolvimento que me trouxeram até aqui. Por se tratar de um aprofundamento na minha vida pessoal a escrita deste trabalho toma um ar poético e pessoal, beirando a prolixidade, devido a forma

como construí a estrutura do texto, espelhado na minha metodologia de criação: a coleta de informações e a junção desses elementos num processo de experimentação prática, priorizando as quebras de padrões e os novos resultados; as conquistas inusitadas; e a estimulação da intuição acima de tudo.

Tendo em vista o meu posicionamento em relação a temática do corpo aqui explorada, decido me debruçar sobre essa questão de maneira mais pessoal, tratando não como objeto de estudo, mas como um corpo de estudo, na intenção de tratar essa matéria viva com outros olhares. Por esses desafios e percalços travados, devo reconhecer que a metodologia adotada foi exaustiva, mas enriquecedora. Venho entendido que essa escrita só foi possível com um enorme esforço em alcançar camadas mais profundas da minha introspecção e da minha história. Tive de me aproximar de chagas antigas, criadas durante meu desenvolvimento, para poder entender melhor minha motivação por trás desse objetivo: um revirar de caixas empoeiradas, um cutucar de feridas supuradas. Entender que a poesia que disseco nas minhas palavras, nos meus cadernos, desenhos e pinturas está intrinsecamente ligada à carne e ao corpo afetivo oriundos da minha vivência é um caminho para melhor viabilizar minha produção.

Atualmente, é difícil realizar a separação entre o corpo e a crítica, afinal, a matéria e seu conteúdo simbólico são intrinsecamente conectados no contemporâneo, como uma busca incessante de se encontrar no ato criador. Seja na pintura ou na performance, mais e mais o corpo e a carne se tornam abundantes no processo criativo, mais se torna protagonista de uma história que sempre buscou o apagamento do afeto e do defecto em seu desenrolar. Estando no momento que estou agora, não irei assumir o perfeccionismo que me impulsiona a higienizar os meus passos, mas do Nicolás Montefusco que sabe ser carne em sua mais vulnerável forma, no corpo que, por mais deformado e distorcido que seja, ainda é um ser, palpável e real, presente e honesto. Esse trabalho fala sobre corpo e carne na pintura, como a minha produção busca se aprofundar na corporificação desses afetos na materialidade da tinta, do tecido e do gestual, e, com isso, compreender um melhor entendimento sobre como esse processo ocorre, como as falhas, os acertos e as escolhas direcionam os desejos e as ações

## 1. O CORPO

Me interessei em adentrar nas artes por um clichê dos mais batidos: comecei a desenhar na infância. Por necessidade, por uma dificuldade que possuía em colocar pra fora o que estava sentindo. Havia sempre uma estranheza que me sondava na hora de articular um sentimento, mesmo as alegrias saíam de mim como uma euforia meio destrutiva. Sempre fui uma criança inquieta, a primeira oportunidade de me jogar na lama, brincar com cachorros sujos e brigar na rua, lá estava eu. Acredito que era uma forma que eu possuía de expressar essa felicidade, sem entender certos consensos ou noções básicas que todo adulto sabe e repassa para os mais novos. Tentavam me ensinar certas coisas, mas acho que nunca me interessei muito em ouvir sobre como abaixar a cabeça pros outros.

Veja bem, eu era uma criança, então realmente não teria como saber desses conceitos, só queria ser eu. Fosse um choro bem gordo entalado na garganta ou uma raiva bem puta daquelas que fazem a gente querer brigar até com o céu por ser azul demais: sempre sentia muito de tudo, uma revolta tão grande que me dificultava certas interações. Meus pais, nas melhores intenções, é claro, me colocaram num interminável acompanhamento psicológico desde cedo, para entender o que se passava comigo, os porquês desses comportamentos. Acredito que os resultados dessas consultas não convêm serem descritos aqui, mas foram nessas sessões que fui estimulado a desenhar para descrever o que estava sentindo, representar meus afetos e meus pensamentos, dar vazão de forma mais saudável e menos impulsiva a essas vontades. Foram nesses momentos em que me aproximei mais do desenho, sem ter noção de que essas atividades de arteterapia se tornariam um hábito tão frequente no meu cotidiano.

Relato essa parte da minha vida para melhor contextualizar os motivos e interesses do meu debruçamento nesse tema, o que primariamente me impulsionou a adentrar as artes visuais. A intenção não é romantizar o trauma ou as pequenas insanidades que nos assolam, mas compreender o teor biográfico que perpassa o ato criador. Como o passado se reflete no futuro, o pequeno

pedaço de um corpo maior que surge e se forma, um pequeno gesto que compõe uma ação. Os afetos e as camadas que surgem com suas sublimações não são esquecidos em nenhum momento, apenas se transformam em novas faces e novas sombras que nos seguem a todo tempo.

Entendo que a aproximação da psicologia e psiquiatria às artes visuais é enviesada por estereótipos da arteterapia, conceito associado à médica psiquiatra Nise da Silveira, pioneira quando se trata da humanização dos processos psiquiátricos. Processos esses que são utilizados até hoje, de maneira muito eficiente inclusive. Há um receio nas artes visuais ao se associar a essas práticas, medo de se reduzir à uma ferramenta prática e factual da ciência, se desatrelando dos princípios estéticos, técnicos e teóricos de seu campo de atuação . Pessoalmente não vejo dessa forma, tendo em vista que a arteterapia, mesmo que somente uma fração de suas possibilidades e funcionalidades, tenha chegado a mim para me instigar a me aprofundar no desenho, nas artes visuais em um todo.

Acredito que a abordagem tomada pelos profissionais que me atenderam quando mais novo foi crucial para entender a mim mesmo em vários aspectos, entender como melhor transmutar essa energia que vem com o sentimento em algo mais saudável, menos destrutivo para mim mesmo e os meus arredores. Fui me sentindo bem, tomando um gosto muito forte pelo desenho e por mídias desenhadas. Mergulhei fundo nas histórias em quadrinhos, nos desenhos animados, nas revistas de ciência com ilustrações divertidíssimas! Fui descobrindo um mundo inteiro que não conhecia, que me faltava aos olhos no cotidiano. Um mundo que também era meu, onde eu podia existir e pertencer. É claro, não posso esquecer que era uma criança, estava em tempo de aprender a enxergar e ser curioso ainda, e ainda bem que fui sendo estimulado a isso.

A dificuldade de me expressar virou desenho, materializou-se em cadernos e folhas em branco, lápis de cor, caneta e pincel. Peguei um gosto enorme pela leitura, principalmente de quadrinhos, é claro, mas não deixei de lado os livros, ainda que me interessasse mais pela imagem, pelas formas e as cores. Na ânsia

de ter uma existência menos conflituosa comigo mesmo, recorri à arte. Recorri ao desenho, a lápis e papel quando as palavras falharam na minha boca e a angústia e a raiva falavam mais alto. Escrevo isso como um prelúdio, um primeiro passo a um entendimento, a um fazer entender como a minha vivência e experiências cotidianas se reproduzem nas minhas práticas artísticas. É um aprofundamento em mim para melhor entender como cheguei no atual ponto de minha pesquisa, onde a imagem e a matéria se tornam uma só, como um corpo de carne na pintura.

## 1.1. A PELE

Com a prática constante do desenho e das leituras, fui me aprofundando nos meus universos e me interessando em dissecar mais esses sentimentos em narrativas. Algo que em um primeiro momento era um aparato de subversão de inquietações internas foi tomando um espaço inesperado no meu cotidiano e alterando a minha forma de acessar a realidade. Criando minhas próprias histórias e panteão de personagens, fui compondo uma mitologia pessoal de forte significação emocional, antologias nascidas a partir das minhas vivências e que se traduziam nesses desenhos. Até hoje, minhas criações ainda apresentam esses signos, pois os trabalhos atuais não se distanciam dos motivos de ontem : meu objetivo ainda é visibilizar o invisível.



fig. 01 - Reprodução do caderno do artista. 2014. Acervo pessoal do autor.

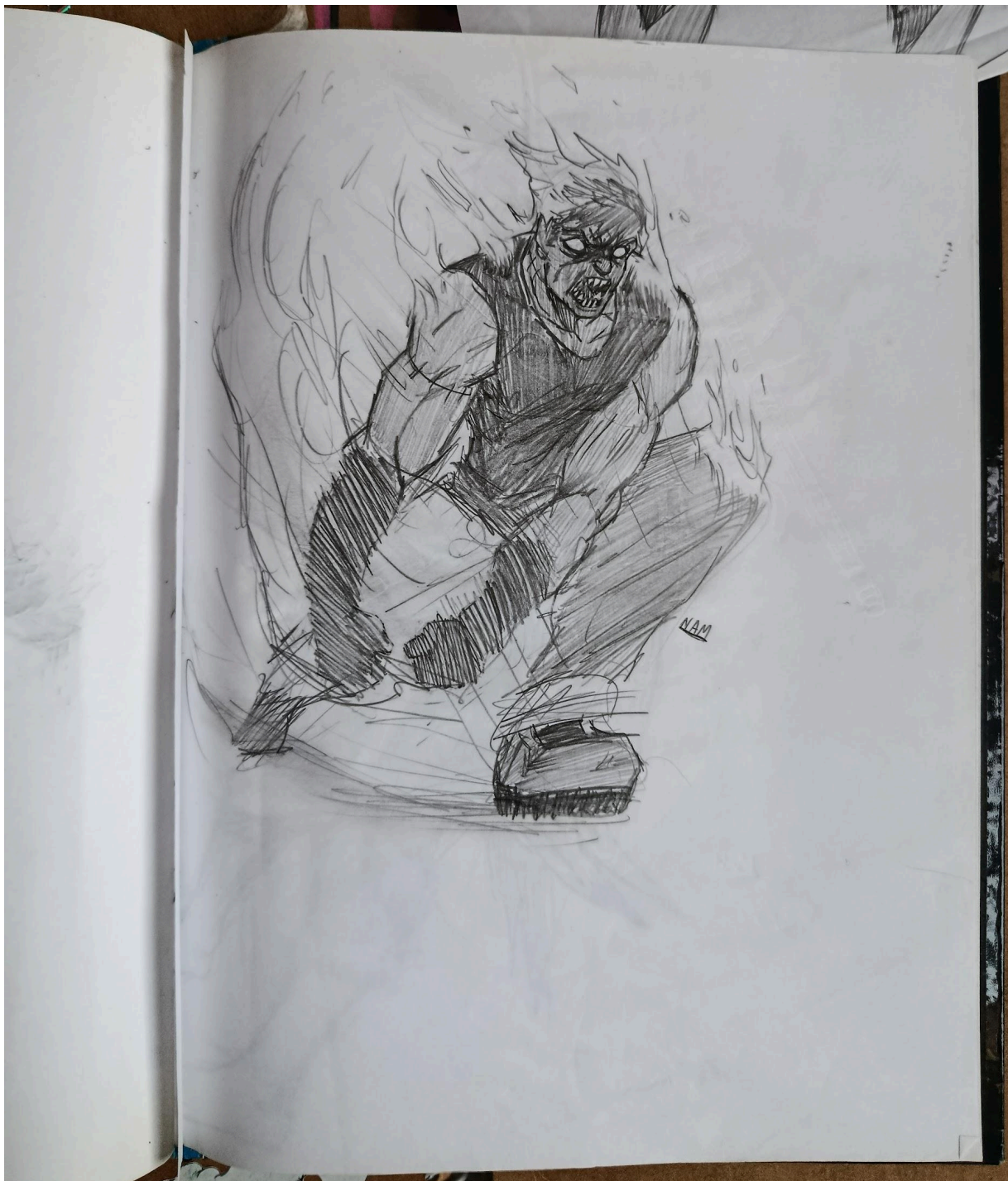


fig. 02 - Reprodução do caderno do artista. 2014. Acervo pessoal do autor.

A princípio, essas histórias se moldavam somente por uma necessidade de escape da realidade, canalizada em forma de personagens, super-heróis musculosos e corpulentos, todos com características expressivas e que, de algum modo, se conectam com alguma questão pessoal que estava passando no momento. Acredito que pela influência das diversas revistas em quadrinhos, pelos desenhos animados que passavam na TV e os livros de fantasia que consumia

com mais frequência nesse período, fiquei familiarizado e impressionado pelos estereótipos de heróis e vilões.



fig. 03 - Reprodução do caderno do artista. 2014. Acervo pessoal do autor.

Corpos sarados, musculosos, super poderosos e capazes de feitos inacreditáveis eram para mim um conteúdo de impacto muito grande e me apeguei fortemente à imagem do super-humano, com sua existência carnal rivalizando eternamente com sua existência divina. Eu era o oposto desse ideal propagado pela mídia, e ainda sou. Mas lembro até hoje de orar para Deus e pedir para, da noite pro dia, acordar com super-poderes, super força ou simplesmente mudar minha aparência para parecer mais “bonito”. Entendo hoje que esse desejo de alterar minha aparência e clamar por poderes era um sinal das divergências que possuía do padrão estético do meu círculo social, e que essa necessidade de fuga da realidade era um reflexo dessas questões.

No livro *Body images* (1999), ou *Imagens Corporais*, da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Gail Weiss, a pesquisadora trabalha a temática do corpo e a imagem corporal, em especial como essa imagem se cria na nossa mente, como nos vemos e como essa imagem surge a partir de vivências formadoras, cultura e a convivência com o

outro. Em seu primeiro capítulo, “Body Image Intercourse”, Gail estabelece diálogo entre as concepções de Merleau-Ponty e Paul Schilder sobre como a percepção corporal e a imagem corporal se formam. Ambos, filósofo e psiquiatra, têm extratos teóricos retirados por Gail sobre a noção de esquema corporal, onde a percepção se estende de maneira motora, pré-reflexiva, onde sabemos identificar onde está nosso corpo e suas partes no espaço físico, e a imagem corporal, onde o corpo é percebido de maneira mais reflexiva e internalizada, afetiva, afetado por dinâmicas sociais e culturais, tais quais beleza, gênero, saúde, etc. (...)

Most notably, as both Merleau-Ponty and Schilder stress in their own work, it must be recognized that the body image changes not only in response to actual, physiological changes in the body and/or physical changes in the situation, but is greatly (and often lastingly) affected by psychical and social changes in the body/situation that need not be grounded in or tied to a current state of affairs. (WEISS,1999,p.9)

A Dr<sup>a</sup>. Weiss retoma as contribuições teóricas de Merleau-Ponty e Schilder para construir e embasar seu discurso, sobre como a imagem corporal que se forma em nossas mentes e as dinâmicas sociais em que vivemos se entrelaçam de maneira intrínseca, sendo impossível negar que pautas sociais, culturais e outras subjetividades influenciam a psiquê humana e a forma como nos vemos, nos vestimos e nos portamos. Weiss parte de uma perspectiva feminista em seu texto, dando um enfoque específico em como esses fatores se aplicam de maneira mais severa a pessoas que se identificam e performam feminilidade e outra identificação além do binarismo de gênero. O discurso da Dr<sup>a</sup>. Weiss é de suma importância para os diálogos atuais, sobre performatividade, identidade de gênero, sexualidade e erotismo. Percebo que as questões tratadas em seu livro foram e são pontos de tensão na minha vivência, e refletem diretamente a forma que lido com a arte e as temáticas que me interessam.

Quando retorno minha atenção para os meus anos formativos, percebo que os conflitos que abrangeram essa jornada de crescimento tiveram um maior impacto que o esperado na forma como vejo o mundo e a mim mesmo, em especial quando o assunto é identidade de gênero e sexualidade, somados com uma educação religiosa restrita. Entendo que ao explorar a temática corporal, inevitavelmente se toca em assuntos como autobiografia, gênero e sexualidade, de alguma forma essas ideias surgem de forma explícita ou implícita, com uma

presença inegável ou uma ausência selecionada. Entendo que, por soma dos referenciais coletados na infância e pela forma como eram desenvolvidos nos desenhos, se pautando em questões e tensionamentos pessoais, e a inserção de personagens inspirados em mim mesmo nessas narrativas visuais criadas me fazem ver o meu processo criativo como um processo autobiográfico e auto fictício. Penso assim, pois ao mesmo tempo que me pauto em eventos da minha realidade e vivência, cenários eram criados a partir dessas experiências, fantasias e personagens com superpoderes e histórias fantásticas. Uma nova história foi criada, um novo universo com limites delimitados pelo criador, não pela realidade como vivemos. O corpo retratado é o meu, ao menos um desejo do que queria que fosse, mas ainda assim partindo de mim, lidando com fruições e frustrações minhas. Não posso negar que a carne partilhada tanto nas minhas obras quanto nessas palavras aqui escritas é minha.

Pensando nos desenhos feitos na infância, lembro dos corpos em destaque, salientes, com traços e curvas facilmente sexualizáveis, algo que vejo como comum num processo de autodescoberta acompanhado de habilidades criativas. De qualquer forma, ter essa consciência agora não faz essa constatação menos vergonhosa de se escrever do que era desenhar esses corpos naquela época. Crescer em um lar cristão restritivo como era o meu dificultou o acontecimento natural de certas experiências, de forma que esse processo de autodescoberta aconteceu de forma conturbada, mal recebida e extremamente reprimida pelos meus pais. Tais experiências me fizeram ter uma perspectiva ambígua do corpo humano, dessa exploração e descoberta sexual, tornando um misto de curiosidade com vergonha, dos meus desejos e de mim mesmo, do meu corpo. Crescendo com perspectivas distantes da realidade assim me proporcionaram uma fixação maior em desenhos anatômicos, representar corpos diferentes, melhor aceitos e desejados, algo que fosse além do que poderia ter acesso, algo que não fosse ditado pelo meio que eu habitava.

Comecei então a buscar mais referências, colher imagens que pudessem ser utilizadas de base para esses desenhos. Não é de se surpreender que acabei recorrendo a diversos sites e revistas adultas para poder acessar mais que

apenas o conteúdo anatômico, até porque não se tratava apenas do estudo em si, mas desse processo de autodescoberta velado e furtivo. O fato de ser proibido de acessar tais coisas, junto a uma falta de orientação adequada e reprimendas violentas, com castigos e outras atividades punitivas na igreja, tornou essa busca em algo excitante e muito mais interessante para mim, pois estava transgredindo algo tão severamente imposto. Tomei para mim que essa transgressão constituía algo único para mim, que me permitia a liberdade de agir como queria e acessar o mundo da minha forma, sem amarras e sem medos.

Devido às limitações que possuía, comecei então a adquirir revistas em quadrinho, artísticas, tatuagem, pornográficas e de vários outros conteúdos que me interessassem por meio do furto! Não é algo que me alegro atualmente é claro, mas não posso negar um traço de comportamento que vejo ainda estar presente em mim atualmente, transmutado e menos criminoso, mas ainda assim aqui. Utilizei dessas revistas e me referenciei em seus conteúdos, nos corpos apresentados, nas dicas de desenhos e nas fotos que me interessassem. Foram nesses conteúdos e nessas revistas que pude ver o mundo em perspectiva diferente, instigado pelo sentimento de proibição e pelos conhecimentos que fui coletando. Essas vivências foram cruciais para o desenrolar do meu futuro, da minha prática artística, a forma como me vejo e ao mundo. Percebi que a escolha por uma prática religiosa era uma decisão minha, e não uma verdade imposta e obedecida. A transição da infância para adolescência foi marcada por muitas reviravoltas que reverberam até hoje, como a escolha pelo bacharelado em artes visuais na UFG, o interesse pela tatuagem e a fixação por representações anatômicas e o desenhar de corpos.

Atualmente, poder compreender que esses acontecimentos, esses pequenos furtos, os interesses que foram despertados na infância e o desejo pela transgressão, somados com a consciência que tenho hoje facilitam o entendimento dos passos que se tomaram na minha adolescência e na atual vida adulta, ao decidir me tornar tatuador e continuar com as práticas artísticas. Por muito tempo, radicou-se a vontade de escrever uma monografia sobre tatuagem, voltar a minha pesquisa para essa linguagem tão antiga, mas tão ostracizada e

complexa de se ver pelos olhos da arte. Pela complexidade do tema e pela configuração do curso de artes visuais na federal goianiense, decidi por não seguir essa temática, por sentir que esse interesse possui um viés de caráter mais antropológico e histórico. Não que a prática artística não se entrelace neste meio, mas creio não haver espaço o suficiente nesta tese para me debruçar sobre esse nicho. Dito isso, não posso deixar de apresentar o impacto que o interesse nessa prática deixou em mim e na minha pesquisa atual. Pensar em tatuagem é, necessariamente, pensar no corpo que esta marca habita.

## **1.2. AS CICATRIZES E AS MARCAS**

Quando comecei a estudar a tatuagem, percebi que não era apenas uma prática de desenhos bonitos marcados sobre a pele, mas sim um memorial contínuo da história, uma prática milenar e anterior a qualquer máquina de bobina que já foi feita na modernidade. Falo de marcas feitas na pele antes do calendário cristão sequer ser pensado, como podemos ver pela múmia do Similaun, o famigerado Otzi, o homem de gelo. Encontrando nos Alpes de Venoste, divisa entre Áustria e Itália, o corpo pré-histórico de 5.300 anos contém 61 tatuagens em seu corpo, espalhadas em sua pele, sugerindo uma ritualidade no processo da marcação da pele, assim como uma função terapêutica para suas aplicações. A forma de inserção na pele e os pigmentos usados diferem em muitos pontos das tecnologias que possuímos atualmente, mas ainda assim forma-se um precedente para esse processo de modificação corporal, mesmo que com motivações diferentes, o ser humano nunca deixou de contemplar a própria imagem e o próprio corpo.



fig. 04 - Registros das marcações em Otzi. Imagem disponível em

<https://archaeology.org/issues/november-december-2013/collecion/oetzi-copper-age-alps-iceman-tattoos/ancient-tattoos/>

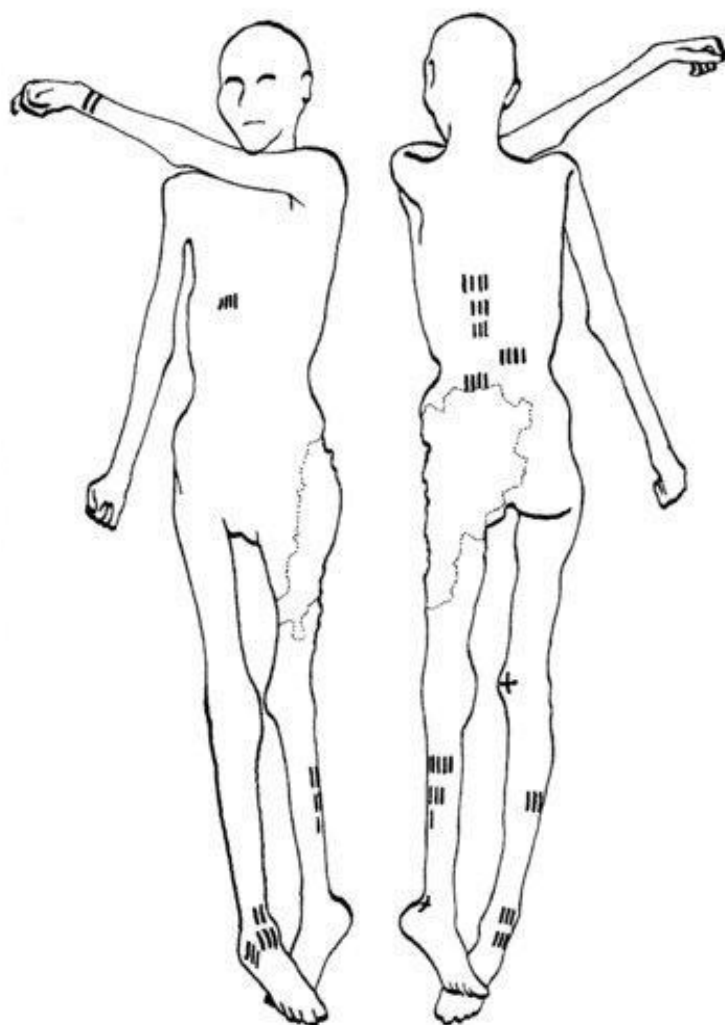


fig. 05 - Representação esquemática das marcações no corpo de Otzi. Disponível em

<https://www.iceman.it/en/oetzi/the-body>

Como disse antes, há um caráter antropológico e historiográfico nesse interesse, em especial pela história da tatuagem, que me fez buscar referenciais teóricos na área. A pesquisadora e Dr<sup>a</sup>. em História pela PUC-Rio, Silvana Jeha é uma grande referência na pesquisa sobre a história da tatuagem. Em seu livro , *Uma História da tatuagem no Brasil* (2019), a pesquisadora aborda o que seu título explicita, um recorte específico da tatuagem no Brasil, com um breve histórico da tatuagem indígena, mas sem figurar esse protagonismo neste livro, pois para a

pesquisadora esta é uma conversa a parte, que requer um espaço próprio e uma atenção adequada, não um capítulo que resume e generalize.

Os povos indígenas não figuram neste livro. Como nas chamadas religiões afro-brasileiras, eu os considero “os donos da casa”. É preciso pedir licença. A tatuagem indígena merece um livro à parte, com participação dos que ainda se tatuam. (JEHA, 2019, pg. 13)

Trago esse excerto no intuito de estabelecer um antecedente mais próximo da realidade sul-americana, mostrando que a modificação corporal habita nosso território muito antes da chegada dos invasores europeus. Cada continente possui seu precedente nessa temática, é uma prática comum ao ser humano, uma necessidade indiferente à nacionalidade. Mesmo que fatores sócio-culturais influenciem fortemente como essas modificações ocorrem, elas não deixam de ocorrer, e se propagam pelo tempo e espaço. Os motivadores se alteram com os avanços tecnológicos e de acordo com as mudanças na esfera social, acompanhando tendências, se entrelaçando com a história da humanidade em si. Ao entender que o ritualismo imbuido nessa prática se manteve, em essência, intocado pelo tempo percebi na prática que tatuar era muito mais do que apenas rabiscar corpos alheios com consentimento. Há um compromisso enorme em marcar a pele das pessoas, e não digo apenas em quesitos de biossegurança ou detalhismo e atenção ao perfurar um desenho na derme de outro corpo. Falo de uma troca de energia, de sentimento, e intimidade que não se encontra em outras profissões com facilidade, pois se trata de um corpo sendo entregue para o outro, na intenção de eternizar um desejo, um afeto.

É comum, como um tatuador, nos depararmos com diferentes tipos de pessoas, com diferentes motivos para quererem uma nova modificação corporal em si. Desde um evento significativo em suas vidas que merece essa sacralização em suas peles à um desejo mais estético, de apenas querer se tatuar com artes bonitas e ficar “riscado como um gibi”. Não há o que motive uma alteração corporal, qualquer que seja, que não seja evocada por uma emoção e um desejo forte. O sentimental é sempre um veiculador do corpo, um vetor de movimentação que nos provoca e nos enche de ânsia e necessidade, de querer consumir e ser consumido.

Os homens querem ser tatuados por dois motivos principais: a fé e o amor, amor às mulheres, ao país, à profissão. Mas existe outro motivo: o exibicionismo ruim, dos violentos, que acham tatuagem marca de valentia. As mulheres têm um motivo próprio: a vaidade. Os jovens têm igualmente uma razão própria: eles são diferentes, querem se mostrar porque não se envergonham de seus corpos; ao contrário, gostam deles. (TATTOO LUCKY, apud JEHA, 2005, p. 17)

Embora a fala do renomado tatuador dinamarquês Knud Harald Lykke Gregersen, o Lucky Tattoo, seja um reflexo de suas vivências ao mesmo tempo que demonstre seus preconceitos e conservadorismos, há uma verdade no que se é dito sobre os motivadores para querer ser tatuado. O sentimento, seja este atrelado a fé, amor, política ou puramente vontade, é sempre um gatilho para a transmutação, para a mudança, neste caso, a mudança estética de nossos corpos.

Ao correlacionar duas leituras já citadas, de Gail Weiss e Silvana Jeha, posso estabelecer uma conexão de grande proveito para meu processo criativo e raciocínio teórico. A imagem corporal que possuímos de nós mesmos pode ser compreendida como um conceito mutável, variando de acordo com convívios sociais, afetos e fantasias, interações com outros corpos, outros costumes, crenças religiosas, políticas e culturais. Todas essas variáveis se alinham em nossa mente de forma que percebemos nosso corpo, o interpretamos de alguma forma. Ao pensar a tatuagem, percebo que essas inscrições em pigmento na pele cumprem um papel importante na formação dessa auto imagem, que auxiliam a compor um novo olhar sobre o corpo.

Pensar que o hábito de marcar a pele com pigmentos coloridos existe a milênios, e em cada período da existência humana essa prática foi motivada por questões diversas, mas que o afeto sempre foi um gatilho para tal, me fez repensar a forma como realizava meu trabalho na tatuagem, e conseqüentemente como entendia o desenho e a pintura. Me fez reavaliar a forma como via as representações anatômicas e as materialidades com que trabalhava, que até então permaneciam muito cartunescas e bidimensionais, pensadas para as histórias em quadrinhos e para a venda de desenhos, para a tatuagem.



fig. 06 - Registro da tatuagem feita em 2023. Acervo pessoal do autor.

A princípio, aliar esse conhecimento adquirido como tatuador aos estudos da faculdade me intensificaram o interesse de explorar amplamente o conceito da carne, da estética visceral, grotesca e do sagrado nos meus trabalhos. O gestual da tatuagem, ao mesmo tempo que se aproxima do desenho, também se conecta com o rasgar e perfurar. Pensar nessas interferências na matéria me possibilitaram uma nova visão de como acessar a pintura de forma não

convencional, com o tecido da tela semelhante a pele humana, a carne a ser imolada pelos caprichos e desejos de um ser criador.

Na leitura de *Corpo, Identidade e erotismo* (2009) Katia Canton reúne a escrita de diversos intelectuais para esmiuçar a ideia do corpo no contemporâneo, voltando o pensamento dessas análises principalmente para a área das artes visuais. Nesses diálogos se estabelece um debate em como a organicidade do corpo pode ser um contraponto ao perfeccionismo e ideário corporal de uma sociedade imediatista e consumista. Ao estabelecer conexão entre a tatuagem e as práticas corporais na pintura, entendo que meu processo criativo soma nessa linha de raciocínio, ao questionar o ideal da arte higienizada, pinturas emolduradas e com acabamentos perfeitos. Trago o rasgo e os acúmulos materiais na superfície das minhas produções como uma associação ao corpo físico real, que não é perfeito e muito menos higienizado.

O grotesco e o sinistro se aproximaram então naturalmente com essa seleção de palavras e associações mentais, então busquei me aproximar mais conceitualmente dessas estéticas, pensando em aplicar esses fundamentos no desenho de maneira objetiva e pictórica, no desenho e na pintura.

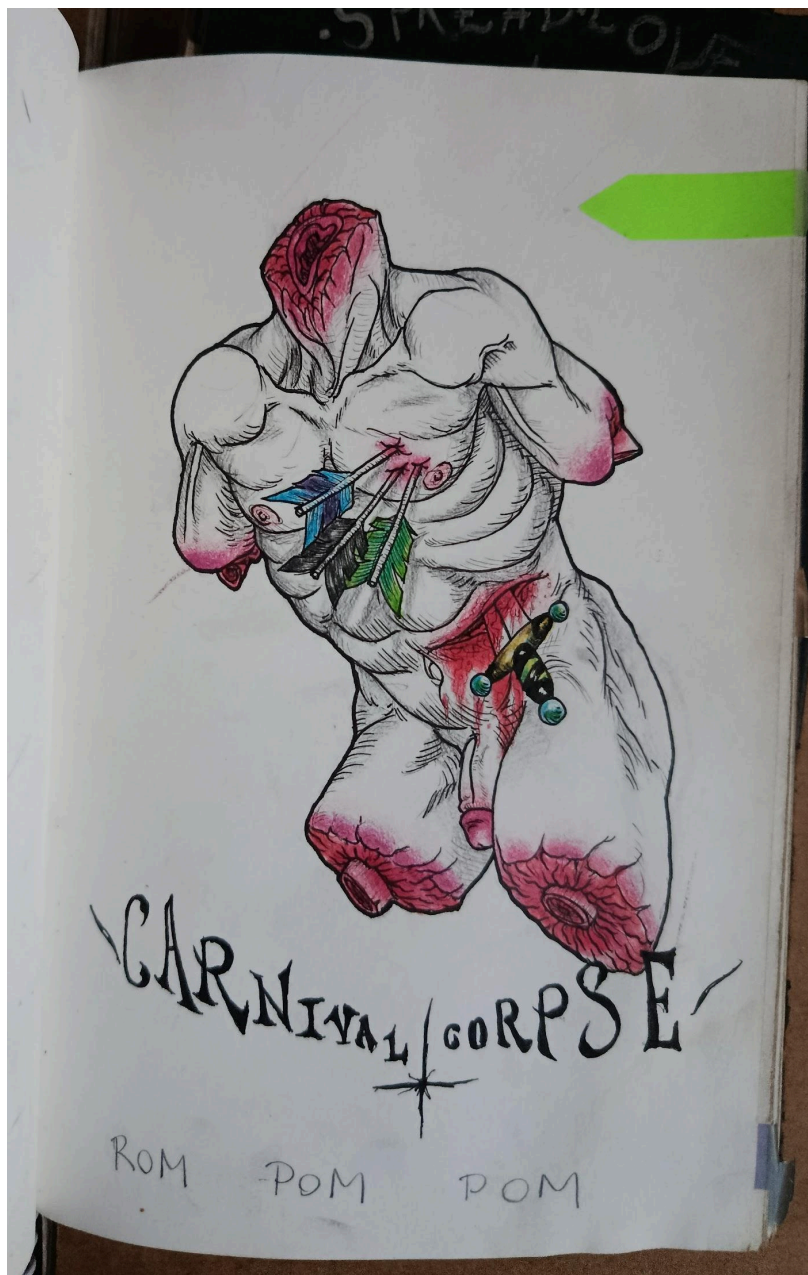


fig. 07 - Reprodução do caderno do artista. Desenho feito em 2022. Acervo pessoal do autor.

O preciosismo técnico, o encaixe anatômico no corpo do cliente, as diferentes pontas e formas de inserir uma agulha na pele de uma pessoa para pigmentar com técnicas e profundidades diferentes são fundamentos básicos da tatuagem que se aliam com o raciocínio do desenho em vários pontos, principalmente quando comparamos o riscar no papel e o riscar em pele. Para mim sempre foi uma comparação de grande sensibilidade e aproveitamento, pensar na superfície da pele como uma folha de carne pronta para ser preenchida com ideias, devaneios, escritas e desenhos. Assim como o desenho, a pintura também

partilha dessas pontuações, o que fez girar uma chave na minha percepção da minha produção.

A superfície como uma pele a ser modificada, um tecido a ser maculado por agentes externos, mas que, pela atenção e introspecção do momento se aproximam em afeto e emoção, logo se mesclam de forma a se tornarem um ser só. A atenção no ato da tatuagem age de forma semelhante, chegando a um momento como se estivesse tatuando a mim mesmo. Perceber que esse espaço mental existe no meu ato criativo me levou a procurar novas formas de fazer sentir e ver esse corpo que tanto gosto de explorar e reproduzir.

### **1.3. AS CURVAS E AS FORMAS**

Ao retornar para a história da arte, a escolástica tradicional sempre enalteceu o perfeccionismo técnico, sempre em relação ao jogo alquímico de tintas e cores as composições verossímeis, com anatomias e feições perfeitas de personagens inspirados e retratados de acordo com a realidade. Trago Caravaggio como principal referência, pensando no barroco italiano e no movimento renascentista de sua época, suas obras, ao mesmo tempo que buscavam transgredir certas convenções do período, ainda se mantinha as técnicas tradicionais, os estudos aplicados aos elementos básicos da pintura.

As representações de indivíduos de seu cotidiano, em sua maioria pessoas marginalizadas pela sociedade, como bêbados, prostitutas e pessoas em situação de vulnerabilidade social (LANGDON, 1999, p. 13). Ao mesmo tempo que se pautava nesses indivíduos, utilizava de seu próprio semblante como referência para suas figurações, frequentemente, Caravaggio incluía um autorretrato, refletindo a nova autoconsciência do século XVII, e sua arte parece estar intrinsecamente ligada aos eventos turbulentos de sua vida (LANGDON, 1999, p. 7, nossa tradução).



fig. 08 - *Bacco Doente*, de Caravaggio. 1593. Pintura à óleo. 67 x 53 cm. Disponível em: [https://www.wga.hu/index\\_artists.html](https://www.wga.hu/index_artists.html)

Contextualizar Caravaggio desta forma é uma continuidade a contextualizar a mim mesmo e a minha produção. Desde o princípio do curso fui seduzido pela forma como suas pinturas performaram na história, e a forma como seus princípios e técnicas se propagam até hoje. Sempre me impressionou a forma como ele transgrediu o ideário tradicional, retratando com maestria a forma humana e os tratados da pintura clássica, mas de sua própria forma, sem abrir mão de sua rebeldia e seu desejo, do seu jeito de ser.

Assim como muitos outros artistas da época que buscavam esse ideal de forma e técnica, Caravaggio sempre tomou a representação do corpo com muita precisão, enaltecendo a forma humana com a vivacidade e expressão de forma que outros artistas jamais conseguiram. Suas transgressões ao tomar por modelos e referenciais marginalizados pela sociedade trouxeram uma autenticidade para os corpos retratados que não se comparam a qualquer um. O corpo para Caravaggio não é um corpo divino e intocável, não é apenas uma representação polida e enaltecida em um pedestal, são corpos vivos e com história, são corpos de carne e desejo. Embora ainda limitado pelas convenções da sua época, Caravaggio trouxe um grande impacto para minha produção artística, me fazendo perceber que o corpo real é uma fonte inesgotável de inspiração, sem cortes pela perfeição e ideação do belo, mas em sua crueza e espontaneidade real.

O corpo por si só é um símbolo muito explorado, muito presente e muito ambicionado na pintura. É de fato uma fonte inesgotável de criação, independente de como será explorado e utilizado na arte. Na pintura contemporânea ele é enviesado, despedaçado e reconstruído milhares e milhares de vezes, de maneira alegórica e literal. A forma como nos relacionamos com a carne surge do desejo, da subjetividade do ser e de como este é percebido no espaço físico, mental e poético. A imagem por si só não satisfaz mais a ânsia da representação, e por isso surgem novas formas de representar e criar esse corpo, de entender, de sentir,

surge com uma ambiguidade de ser sujeito e objeto, mesclando o simbolismo da carne e a crítica a mesma, ao mesmo tempo (CANTON, 2009, p. 24).

Em contraponto ao peso histórico de Caravaggio, trago também Walter Pimentel, artista conterrâneo e exímio pesquisador das materialidades da pintura. Walter trabalha a matéria em conjunto da imagem, consolidando sua carreira com pinturas baseadas em fotos antigas de sua família, onde trabalha a composição dessas fotos somadas a densa matéria da tinta à óleo, espuma expansiva e paletas de cores que transitam entre a vivacidade e o fantasmagórico, estabelecendo uma conexão entre a matéria, a memória e o espiritual. Apesar do artista manter a fidelidade às fotografias retratadas, ele consegue evocar uma carne e um corpo que fogem da planaridade imagética, que conseguem trazer simbolismos de suas narrativas pessoais e provocar profundamente o espectador. O corpo ali se torna um receptáculo de seu desejo e experimentações, extrapolando a verossimilhança e alcançando uma forma única de transgressão e crítica.



fig. 09 - Sem Título, de Walter Pimentel. 2024. Óleo sobre tela. 130 x 80 cm. Disponível em: <https://cerradogaleria.art/artistas/walter-pimentel/>

Ao tomar esse tema como corpus de pesquisa, retorno ao meu passado, identificando o corpo e a carne presentes desde o início, dando enfoque principalmente ao meu corpo, como o entendo, como lido com ele com todas as suas questões imagéticas, suas limitações e simbologias subjetivas. Há uma liturgia pessoal, um ritualismo do corpo como objeto que não quer só ser objeto em representação, mas um ser por si só, que é pintado em camadas de sentir, de carnes e peles reais que provocam e tem presença física, ansiando serem reconhecidas além do pictórico.

## 2. A CARNE

Quando me proponho a refletir sobre minha produção artística me deparo com a temática do corpo de primeira. Desde a infância esse elemento está presente nos meus desenhos, não só como tema, mas como ferramenta de transmutação emocional. Pelo desenho aprendi a canalizar essa energia sentimental, traduzido em traços e riscos, os afetos, a memória e os desejos. Como dito anteriormente, aprendi a usar a arte como uma forma de escape, um mecanismo de captação e interpretação com o qual pude criar narrativas e personagens fantásticos que refletiam dilemas da minha vivência e do meu ser.

O desenhar foi o primeiro gestual com que me familiarizei, a linguagem artística na qual me tornei íntimo de maneira proposital, com intenção de aprender mais e evoluir tecnicamente para melhor retratar estes universos pessoais. Me afinizei com referenciais artísticos e teóricos que pudessem me auxiliar nesse crescimento técnico, como Caravaggio, Michel Lauricella, além de desenhistas de revistas em quadrinhos e mangás, como o mangaká Tite Kubo, autor de BLEACH e o desenhista e quadrinista Francisco José Souto Leite, o Shiko, que fez uma adaptação em quadrinhos do romance de Rachel de Queiroz, *O Quinze*.

Bebi de todas as fontes que podia para poder confeccionar essa grande colcha de retalhos que veio a se tornar minha identidade visual no desenho. Não escrevo isso com uma conotação negativa, apenas como uma reflexão de como nós como seres humanos somos produtos daquilo que consumimos, do que nos rodeia em nosso cotidiano e reconhecendo uma etapa crucial para minha metodologia de produção, que é a coleta de referenciais imagéticos para estudo. Me espelhei desde sempre no estilo de outros artistas, baseando meu traço em uma cópia do outro, mas apenas como um mecanismo de aprendizado. Com o tempo pude criar uma identidade visual própria para meus desenhos e, futuramente, para a pintura. Todavia, a coleta de referenciais permaneceu. Entender que somos mosaicos da nossa vivência me fez entender que precisava aprender mais sobre arte, ler e produzir mais, para enriquecer minha práxis, e precisava desapegar da forma como entendia o corpo e a imagem na minha metodologia de criação.

A princípio, pensando apenas bidimensionalmente, foquei em experimentar diferentes tipos de materiais que possibilitaram riscos e enriquecimento do desenho em papel. As várias gradações de grafites, formatos e cores diferentes em lápis, canetas e giz me trouxeram um enriquecimento visual, uma variabilidade em texturas, profundidade na composição de elementos e tensão entre materiais. Quando coloco o monocromático do grafite ao lado do colorido do lápis de cor, do giz e de canetas de diferentes pontas, surge um diálogo não linear que se estende em toda a superfície da folha, em específico do caderno onde não há intenção nenhuma de ser decoroso ou comportado.

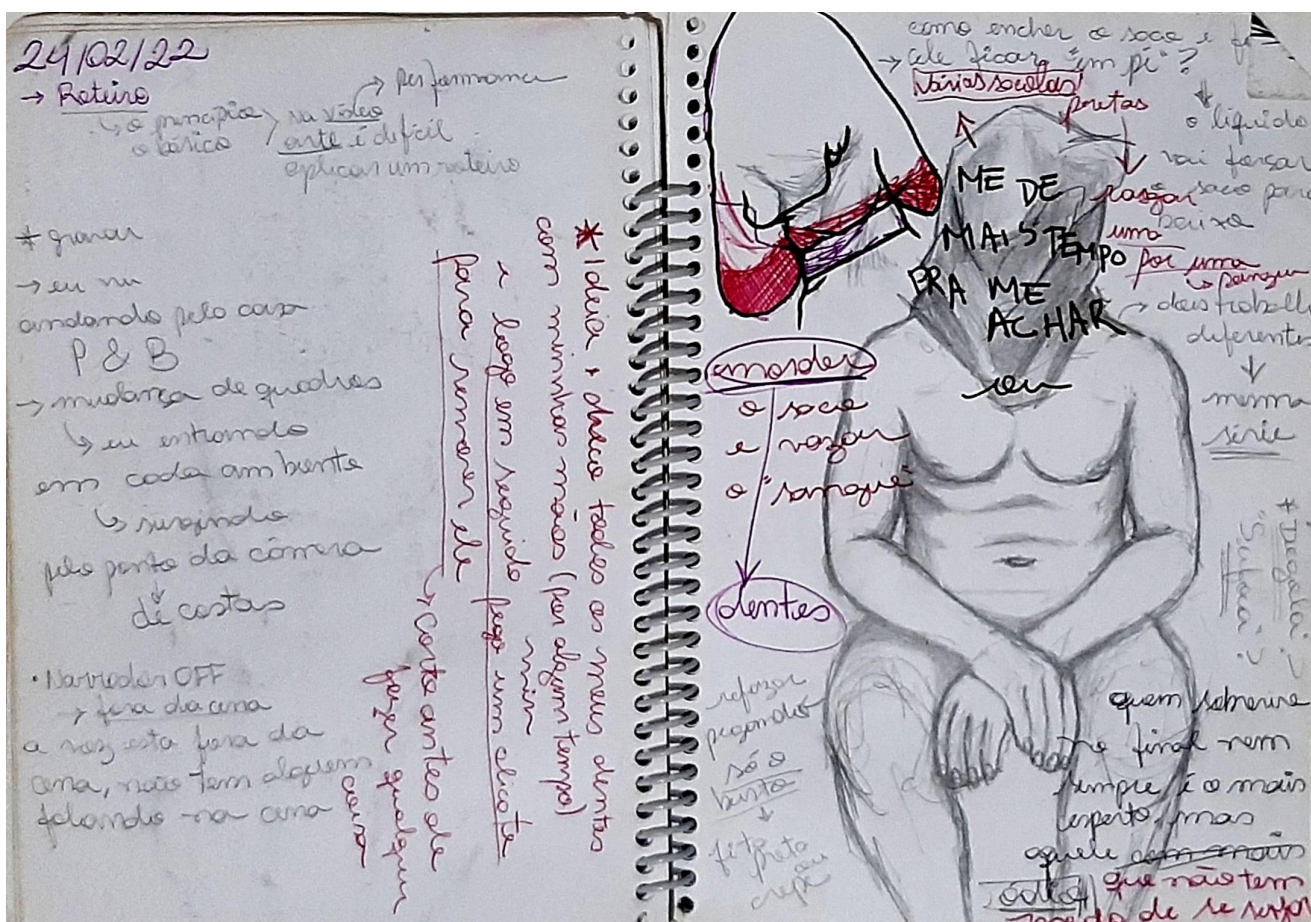


fig.10 - Reprodução do caderno do artista. 2024. Acervo pessoal do autor.

A imagem pictórica divide espaço com a palavra escrita, anotações, desabafos, listas de compras e todo tipo de escrita que se possa colocar num espaço semi privativo como um caderno de desenho. As imagens e as palavras vão tomando espaço com o passar do tempo, numa competição de quem é maior ou mais chamativo, como uma briga entre o que é mais interessante de se prestar atenção. É no detalhamento material que esse tensionamento se enriquece,

demonstrando ainda mais as diferentes camadas emocionais e temporais que se aplicam ali , gerando um conflito, um diálogo de direções diferentes no suporte, de forma que a imagem, o gestual e o material incorporem este corpo de afeto. O corpo e a carne, a primeiro momento podem não ser tão explícitos como intencionava nessas produções primárias, mas se apresentam no desenho, no risco e traçado.

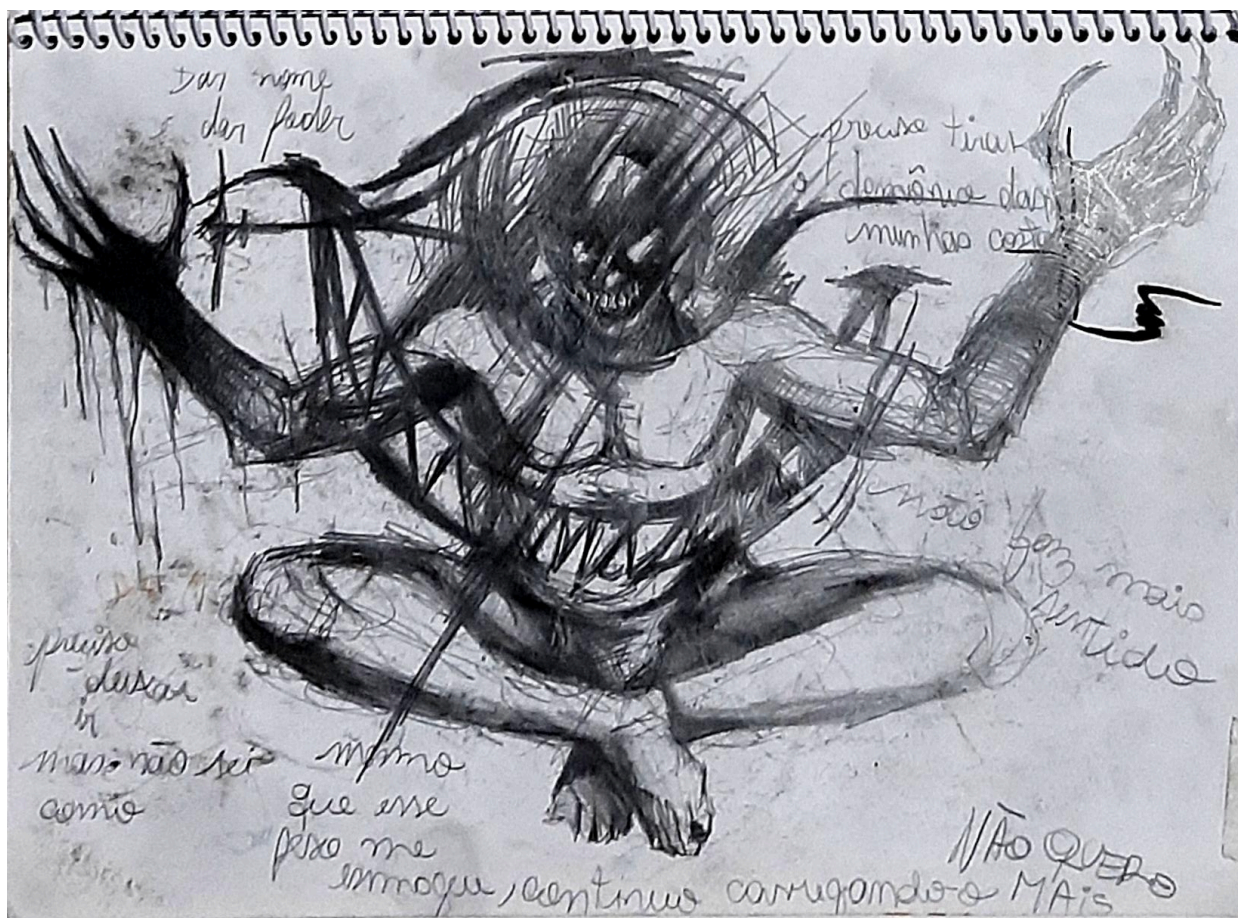


fig.11 - Reprodução do caderno do artista. 2024. Acervo pessoal do autor.

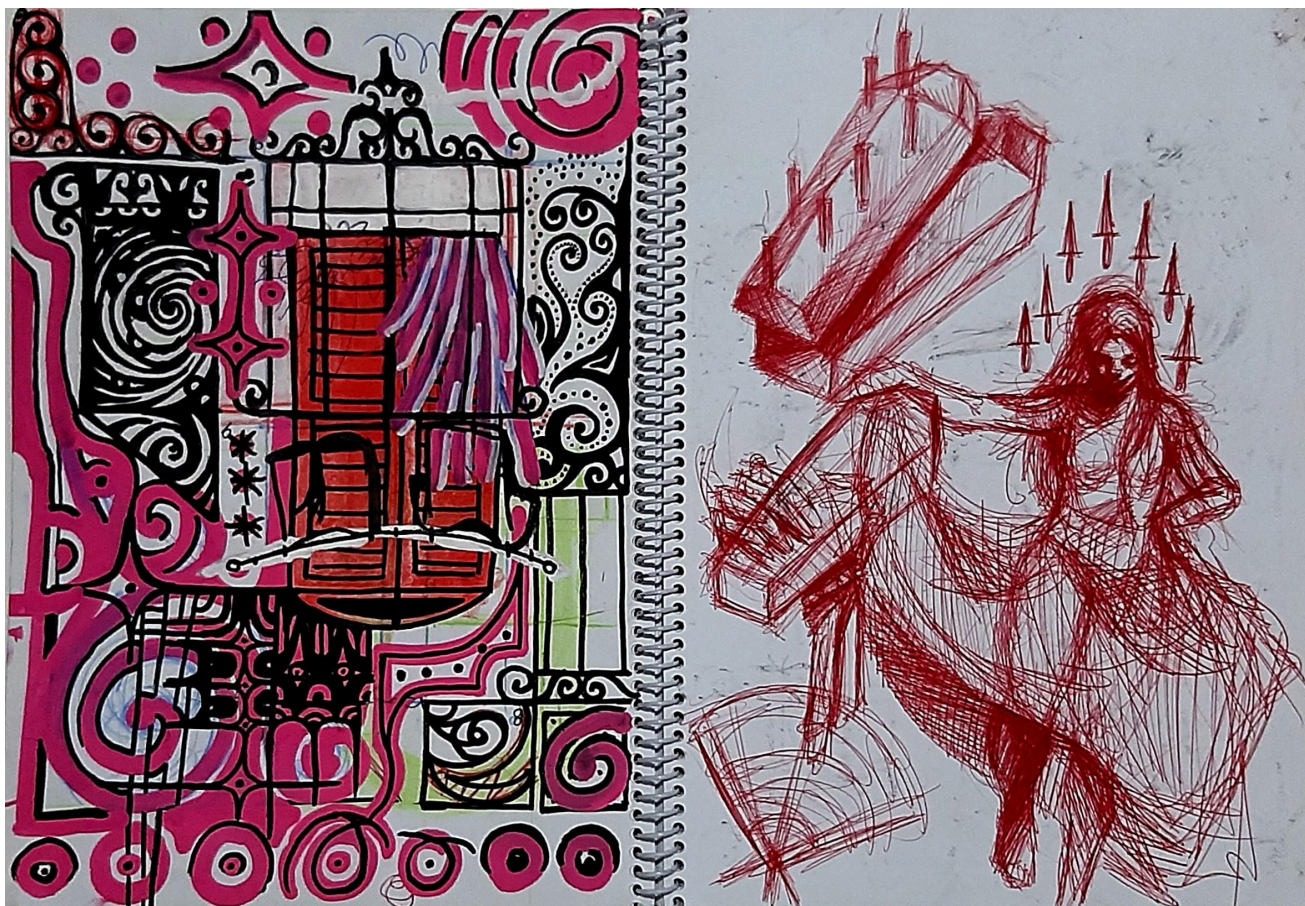


fig.12 - Reprodução do caderno do artista. 2024. Acervo pessoal do autor.

Ao compreender que a materialidade havia um local imenso na minha prática, comecei a dar vazão a outras experimentações, a outros materiais não convencionais ao desenho. Do papel A4 em branco à cartolinas, papéis seda e papelões, não podendo esquecer da imensa contribuição sensorial e experimental que a tatuagem me possibilitou acessar ao tomar a pele e a carne humana como suporte do traço. Todavia, quanto mais experimentava, mais me deparava com a limitação do bidimensional e o que este tipo de produção poderia me proporcionar como matéria e vazão sentimental. Mesmo a tatuagem extrapolando diversos conceitos, não se contendo em uma percepção única de história, cultura e técnica, ainda há um limite na qual pode ser tencionado. Vejo como exemplo dessa questão o tatuador Rixard Tattoo, que trabalha somando a tatuagem com ações e performances inusitadas, não comuns à prática da tattoo que transgridem os limites e conceitos definidos e defendidos pela comunidade.

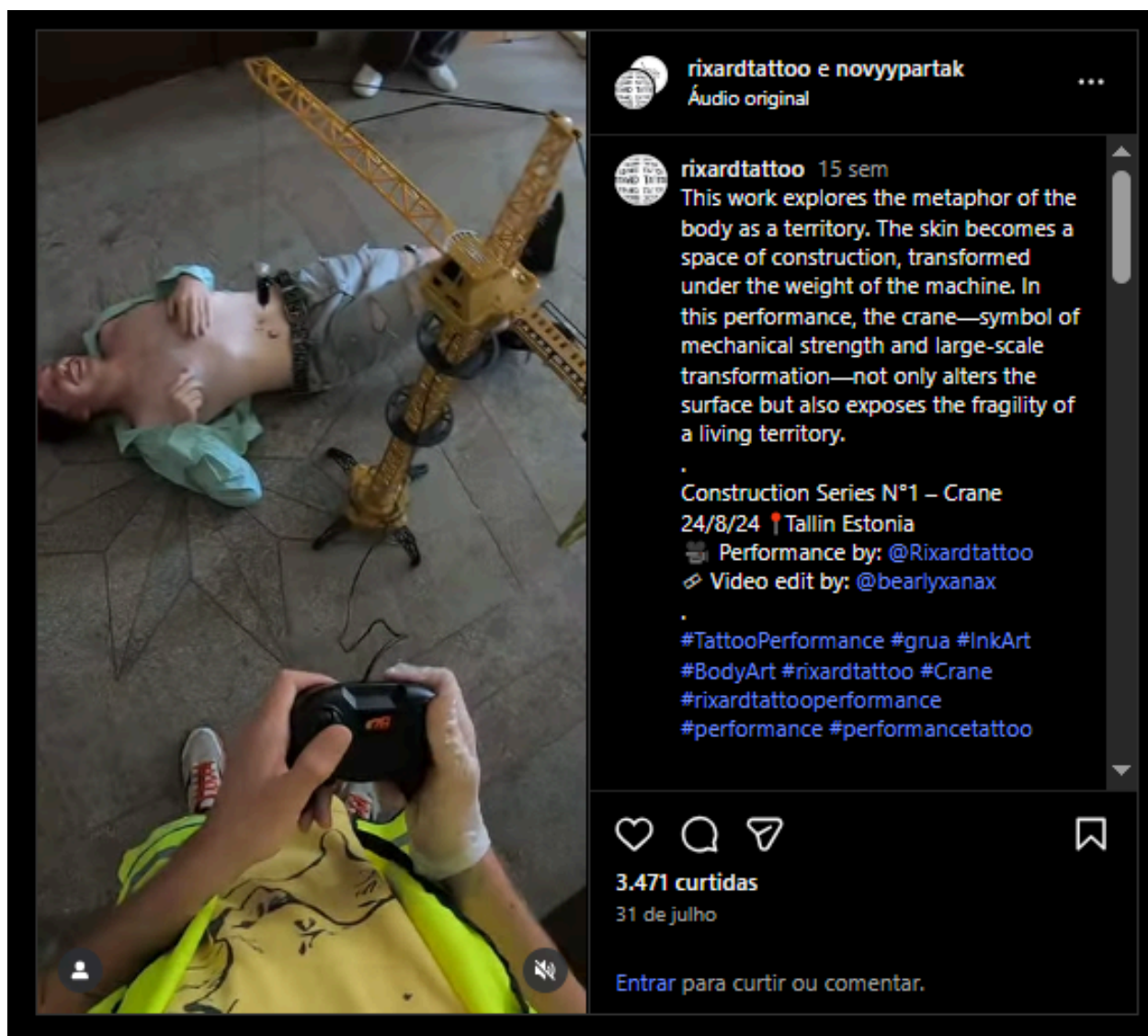


fig.13 - Captura de tela do perfil de @rixardtattoo no Instagram. Registro da performance “Guindaste”, da série Construções.

Embora ele tensione o conceito e as práticas tradicionais da tatuagem, que por si só tendem a seguir apenas um padrão para proteção de riscos biológicos e à saúde, ele ainda atinge um limite do que seu gestual pode fazer na pele humana com uma máquina e a superfície da pele. Na captura de tela acima está retratado uma de suas performances, onde o artista tatuador controla um pequeno guindaste. Na extremidade do maquinário está a máquina de tatuagem, suspensa por uma corda que, com o movimento de rotação, se balança de forma pendular sobre o corpo do indivíduo sendo tatuado, que é marcado com a agulha de maneira aleatória, se guiando somente pela movimentação do mecanismo orientado por Rixard. Em sua postagem, o artista escreve o seguinte :

This work explores the metaphor of the body as a territory. The skin becomes a space of construction, transformed under the weight of the machine. In this performance, the crane—symbol of mechanical strength and large-scale transformation—not only alters the surface but also exposes the fragility of a living territory. (@rixardtattoo, 2025)

Em diálogo com a minha pesquisa, o tatuador artista enxerga o corpo como uma parte essencial de seu processo criativo, não só como um elemento à parte, mas com protagonismo. Os gestuais explorados por Rixard sempre estabelecem uma dinâmica entre o seu corpo e o corpo alheio, se aprofundando nos tensionamentos existentes na relação de objetos corpóreos, as modificações corporais e os limiares de técnica e dor física. Entendo Rixard como um precedente único na tatuagem contemporânea para pensar nas dinâmicas corporais dessa maneira, alguém que pelo seu viés performático e exploratório dessa linguagem me fez pensar nas possibilidades presentes no meu método criativo.

Na intenção de criar um corpo que sente e faz sentir, entendi que precisava expandir mais minhas experimentações, sair do desenho e explorar outras formas de encarnar. Me encontrei experimentando em linguagens distantes do bidimensional, como a performance e a videoarte. Novos caminhos que possibilitaram resultados diferentes do que estava acostumado, novas referências que me trouxeram novos elementos visuais e estéticas imersivas. Armando Queiroz é um destes referenciais. Sua produção é bem vasta e multidisciplinar, descrito como um criador engajado em seu contexto social, conforme descrito no catálogo de 2010 do prêmio PIPA, ele detém-se conceitualmente às questões sociais, políticas e patrimoniais, criando a partir de observações do cotidiano das ruas, apropria-se de objetos populares de várias procedências, tendo como referências principais a cidade e o Outro. (PRÊMIO PIPA, 2010, p.45)



fig. 14 - frame de PILATOS, 2010, de Armando Queiroz. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=3\\_1upl31YsY](https://www.youtube.com/watch?v=3_1upl31YsY)



fig. 15 - frame de MIDAS , 2010, de Armando Queiroz. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HElemzBbFEM&t=13s>

Atrelar a ideia de corporificar afetos utilizando um corpo real, e ainda por cima o meu próprio, evoca um sentimento diferente do que rabiscar e pintar um corpo, seja em tela, papel ou pele. Mesmo nessas instâncias exista um viés biográfico, colocar a si mesmo para jogo é uma experiência que transforma a noção de como sua forma ocupa o espaço, como seu corpo interage com os outros elementos e objetos corpóreos ao redor. Há um conflito entre limites das formas, do acesso que se permite ter com objetos, com o gestual pessoal e alheio, além da habitação no espaço em si. Questionamentos como gênero, erotismo, idade e permanência do ato e do ser são pontos de aprofundamento quando penso na performance e na videoarte.

Pego como referência uma experimentação em performance feita por mim e auxiliada por uma colega de turma, a Marcelle Veríssimo. Em *Me dê mais tempo pra me achar* (2022), estabeleço um roteiro muito ensaiado e teatral, que tirou a organicidade do ato em si. durante um minuto e 28 segundos, me sento nu em um banco de madeira em um fundo neutro no apartamento de Marcelle. por alguns minutos fico sentado parado e esperando, contendo demais a mim mesmo para encaixar no meu próprio roteiro, enquanto aguardo a vinda de Marcelle com um grande saco preto que é posto em minha cabeça.



fig. 16 - frame da performance *Me dê mais tempo pra me achar*. 2022. Acervo pessoal do artista.

Havia planejado uma ação que evocava sufocamento e visceralidade, coloquei uma mistura líquida que simulava sangue em minha boca e, com o decorrer do

tempo, tentaria escapar da sacola em minha cabeça rasgando-a com meus dentes, espalhando o sangue pelo plástico e, conseqüentemente, pelo ambiente em si após o rasgo. Contudo, a ação não saiu como planejado, pois não consegui rasgar o plástico com meus dentes, então após alguns momentos dessa tentativa e da simulação de sufocamento e de tentar escapar do plástico em minha cabeça, utilizei minhas mãos para rasgá-lo por fora, e fingir um alívio após esse grande escape. Pensei nessa ação como uma externalização das angústias do ser, com os materiais utilizados e com o gestual da ação, tentei evocar esse sentimento com o meu corpo interagindo com corpos alheios. Embora não tenha ficado satisfeito com o resultado, foi de grande aprendizado testar processos novos.

Tive de buscar imagens minhas, gravar vídeos de ações extensas e íntimas para poder veicular a mensagem e o sentimento que desejava, me fazendo perceber mais como o meu próprio corpo e a minha vivência impactam a minha produção e a necessidade de assumir mais o protagonismo dessas narrativas visuais.

Consegui alcançar um nível de satisfação teórica e estética maior com “Azia Azeda” (2021) que surgiu em uma proposta de produção quando ainda fazia parte da iniciação científica “paisagens íntimas : processos artísticos autobiográficos do corpo e da intimidade”, coordenada pelo Prof. Dr. Odinaldo da Costa. Nesta ação, gravei o interior da minha garganta com a câmera do meu celular, registrando os movimentos que a musculatura interna realizava enquanto emitia sons guturais e regofágicos. Os sons, somados com a movimentação da carne, sua coloração rósea saturada em composição com o avermelhado dos capilares sanguíneos da região me trouxeram uma sensação de agonia, de enclausuramento e visceralidade que não havia conseguido com a videoperformance anterior. Fiquei satisfeito com esse processo, mas ainda não me senti satisfeito comigo mesmo. Não senti que havia tensão real nestes trabalhos, o gestual não me satisfazia verdadeiramente e senti muita falta da possibilidade de manipulação — seja criação ou destruição — que a pintura e o desenho me possibilitaram. É como se estivesse tateando a questão e a forma que queria trazer à luz, mas não conseguia alcançá-la de verdade.



fig. 17 - Frame da vídeo performance *Azia azeda* (2021) - imagem digital. Acervo pessoal do artista

Após o vídeo, ainda explorei outras possibilidades que esse registro me proporcionou, editando digitalmente a imagem e trabalhando com outros efeitos, outras camadas de som, distorção e afins que os mecanismos digitais que possuímos atualmente nos possibilitam. Mas percebi que a imagem e o som original possuíam mais força do que as que foram editadas, e nisso me encontrei mais insatisfeito ainda. Não me senti bem acomodado com essas linguagens, pelo menos não naquele momento, então busquei outra forma de satisfazer essas vontades, essa ânsia de criar e falar carne.



fig. 18 - Recorte e sobreposição digital da vídeo performance *Azia azeda* (2021) - Colagem digital.  
Acervo pessoal do artista

Ao sair da minha zona de conforto dessa forma pude perceber diferentes formas de entender meu processo criativo. Até o momento estava limitado a coletar referências de imagens, modelos anatômicos, comparar à artistas que tenho como influência, digerir esses pensamentos e raciocínios em palavras e figuras

que traduzam o sentimento que quero transpor na composição desejada. Ao experimentar um fluxo criativo diferente, pude adentrar em um novo tipo de coleta, uma nova rota de raciocínio voltada para a circulação e movimentação do meu corpo físico no espaço. Mesmo sendo uma prática comum entre desenhistas que desejam uma referência anatômica específica, nunca havia me dado o direito de tirar fotos minhas e utilizá-las no meu processo. Ainda utilizo muitos referenciais externos, seguindo um pouco da diretriz de coleta e pesquisa antiga, mas com uma nova noção de que a maior e melhor referência que vou ter sou eu mesmo e meu corpo, seja tomando ele como imagem e objeto de inspiração ou como ferramenta de captação e regurgitação — memórias, sentimentos, sensações e palavras — são pontos férteis para a transmutação da imagem em matéria e do invisível ao visível.





fig. 21 - *Sem título*, acrílica, spray vermelho, gesso acrílico sobre tecido de algodão, por Nicolás Montefusco. 2024. Acervo pessoal do autor.

## 2.1. OSSADA LIGAMENTAR

Venho do desenho e da pintura, áreas do bidimensional que evocam os sentidos na gestualidade criativa, na materialidade escolhida, na composição de cores e estrutura das figuras retratadas, que me insinuam fortemente o processo de construção, de criação de uma matéria até então crua, mas que toma vida a partir de imagens mentais e vontades, totalmente invisíveis aos olhos nús. Para mim sempre houve uma magia evocativa no ato de desenhar e pintar, sempre me traz a sensação de uma ritualística criativa que não consegui sentir em nenhuma outra área.

Após ter sanado minha curiosidade experimentado outras linguagens, retornei para onde me via com mais sentido, onde meu processo criativo se alinha com a materialidade e a técnica de maneira mais satisfatória para mim. Tendo dito isso, não descarto as experimentações realizadas como uma falha total, mas sim como mais um referencial criativo para processos futuros.

Como expressado no capítulo anterior, desenho desde a infância, sempre num ritual de criação e evocação corpórea e material, por onde conseguia evidenciar e corporificar meus afetos e vontades. Em muito, a violência, a raiva, a visceralidade do sentimento precisava ser encarnada em matéria, precisava de um escape que pudesse lhe dar respiro e forma. O desenho, com o figurativo sempre muito presente, era a principal ferramenta para veicular esses anseios, com composições elaboradas ao redor do elemento anatômico humano. Aliado à figuração do corpo, a exploração da matéria e técnica. Em muito, me referenciava em Caravaggio, mas em conotações estéticas, Francisco de Goya é referencial mais frutífero e semelhante ao que crio. Desenhos anatômicos, o tônus muscular, a conotação erótica, retratos, corpos dilacerados, Monstros e sombras sinistras, cenas que parecem ter sido extraídas diretamente dos pesadelos do artista. Embora o corpo sempre se apresenta como elemento principal, elementos do sinistro e do grotesco sempre permeiam minha produção, em especial nos desenhos nos cadernos de artista. Goya evoca esses mesmos elementos em seus trabalhos, sempre com uma atmosfera sinistra e de mistério em suas pinturas, desenhos e gravuras. Tomo essa estética para mim como um

complemento ao corpo, não um objetivo final. Pensar no sinistro e no grotesco é pensar em uma estética que acontece naturalmente quando vou produzir, em especial quando abordo a pintura e busco transgredir o suporte e a matéria. Contudo, para poder galgar estes degraus, preciso antes entender como o desenho se transpõe nessa narrativa.



fig. 22 - Reprodução do caderno do artista. 2022. Acervo pessoal do autor.

Pensar na pintura para mim é, em primeiro momento, pensar no desenho. Quando começo a preparar meu suporte já inicio os primeiros traços do desenho. Não sigo uma métrica nesse momento, pois as vezes a criatividade e a vontade falam mais alto que o roteiro de preparo, então começo a desenhar antes de emassar a tela, as vezes durante o preparo pinceladas sugestivas vão surgindo, em vincos no gesso ou adicionando mais matéria, de onde começo a formular uma massa no espaço, onde posso puxar a composição. O desenho na pintura já não se limita mais ao lápis ou a borracha, mas com qualquer ferramenta que

possa me ajudar a delimitar um momentum no suporte, desde uma linha à uma mancha, o desenho se apoia no gesto nesse processo e se expande para algo além.

De antemão, antes de pensar em referenciais artísticos na pintura, penso no referencial da imagem, da composição, da estética que me provoca a desenhar. Francisco de Goya y Fuentes é uma dessas referências, mas tendo a transitar entre o objetivo final e os arcabouços criativos, transitando entre o desenho e a pintura. Com isso pego também referências como Adriana Varejão, Frank Auerbach, Iberê Camargo, Walter Pimentel e vários outros que me ajudam a pensar o desenho e a matéria, a imagem e a encarnação dessas imagens em corpos.

Nos comparativos abaixo, estabeleci uma conexão entre os trabalhos de alguns desses artistas citados acima com produções e estudos meus. Embora se diferenciem em vários aspectos, há um ponto de gatilho nesses referenciais que reverbera nas minhas criações, seja na composição estética ou material, houve uma fagulha de inspiração que me direcionou em caminhos que ressoam com as minhas vontades. Tomo para mim os pontos que me interessam, as composições, as cores, o gestual. Quando olho para este trabalho de Goya, sou cativado por sua composição e atmosfera de estranheza, ao mesmo tempo que a textura e as pinceladas adensadas no trabalho *Cabeça de Leon Kossoff* (1956), de Frank Auerbach. Somo as partes e costuro um novo ser, espelhado a minha imagem, ao meu desejo



fig. 23 - *Cabeça de Leon Kossoff*, de Frank Auerbach. 1956. Óleo sobre tela, 22.2 x 21 x 3.5 cm.  
Disponível em:

[https://www.instagram.com/p/Cqwde6zsyK0/?utm\\_source=ig\\_web\\_button\\_share\\_sheet](https://www.instagram.com/p/Cqwde6zsyK0/?utm_source=ig_web_button_share_sheet)



fig. 24 - *Duas mulheres e um homem*, Francisco de Goya, 1820-1821, óleo sobre tela, 125x66cm.  
Disponível em : <https://www.wga.hu/index1.html>



fig. 25 - *Pernicioso* , de Nicolas Montefusco, 2025 Tinta acrílica, gesso acrílico, fio encerado e recortes com faca sobre tecido de algodão cru 143 x 60 cm. Acervo pessoal do autor.



fig. 26 - *O Gigante*, de Francisco de Goya, 1818, Aquatinta com brunimento. 292x210cm.  
Disponível em: <https://www.wga.hu/index1.html>



fig. 27 - Da série AGONIAS (2021). II - *Reclusão*, de Nicolas Montefusco. Grafite e lápis de cor preto sobre folha offset branca. Acervo pessoal do autor.

O corpo surge e se sente no desenho, mas não se sustenta em matéria, se isola na imagem e não evoca os sentidos, não evoca o toque e as sinestésias sensoriais que desejo estar presentes nos meus trabalhos. A imagem por si só não é o suficiente, é necessário sair do plano, encarnar a matéria. Os trabalhos que retratei acima estão muito bem resolvidos para mim, mas são planos demais, simplistas em meu conforto bidimensional, não alcançam as camadas que desejo tocar.

Mesmo trabalhando bem as camadas de tinta acrílica, guache, massa modeladora e gesso em *Pirlimpimpim* (2024), a pintura se enclausurou na representação, no sentido do que aquela figura e os sentidos que ela evocam se prendem mais nas cores e na significação do figurativo, um espírito ancestral que trabalha em uma das linhas da umbanda, o exu-mirim. Embora a composição e as cores evoquem os sentidos, embora a carne da pintura esteja bem eviscerada na tela, a imagem ainda se faz protagonista.



fig. 28 - *Pirlimpimpim*, de Nicolas Montefusco. 2024. Tinta acrílica, guache e gesso acrílico cru sobre tela. 120 x 65 cm. Acervo pessoal do autor.

A tela, a lona por si é plana também, é bidimensional e lisa. Embora a imagem consiga canalizar sentimentos e significados, entendi que tensionar a imagem e a matéria, trazer o bidimensional para o tridimensional é o ponto crucial de diálogo da minha prática. A pintura tradicional por si só não é o suficiente para sustentar os diálogos que quero estabelecer, há uma escolástica muito limitada no conceito de retratar o corpo e encarnar a imagem.

A pintura contemporânea bebe da fonte do tradicional, mas busca mais e mais tensionar esses limites no intuito de evocar sentimentos e narrativas que vão além desse limiar técnico. Em “A Pintura Encarnada”, de Didi-Huberman, o autor traz um ensaio escrito que se pauta no conto “A Obra-prima desconhecida” de Honoré de Balzac, destrinchando justamente as limitações da pintura tradicional, questionando o conceito da obra de arte como um objeto sem afetos, mas de primazia técnica. Para Didi-huberman, a construção de uma pintura evoca muito mais do que isso, dizendo que o processo de criação da pintura é um processo intrinsecamente emotivo e íntimo, uma gestação e parto de um corpo de carne e afetos, um reflexo do ser do artista e, conseqüentemente, do espectador.

## 2.2. FIBRAÇÃO E CAPILARES SANGUÍNEOS

Após tantas voltas em relação à técnica, as experimentações com performance, trabalhando com a tatuagem e a coleta de referenciais teórico-práticos fui entendendo como me localizar dentro da minha produção, e me contextualizar melhor nas práticas contemporâneas. Fui entendendo que a insistência com a representação do corpo era um ponto indiscutível com meu subconsciente, e que ainda não tenho um motivo claro para perpetuar esse tipo de desenho e pintura, apenas que quero muito e faz sentido para mim. Contudo, precisava entender melhor o que é o corpo e a carne na pintura.

Retornei então ao básico, à definição literal desses termos no dicionário, e me deparei com a descrição do corpo como aquilo que tem extensão limitada e ocupa um lugar no espaço como sua interpretação principal, seu sentido mais literal e abrangente. Da mesma forma a carne, entendida como a parte macia do corpo dos animais formada pelos músculos, uma definição mais pontual e anatômica, mas que ainda assim abre espaço para divagações. Tomei para mim essas significações em aberto como aliadas, ferramentas que me possibilitam transmutar e transgredir a matéria e o entendimento dela no meu ato criativo.

Na edição traduzida de seu livro, Georges Didi-Huberman discorre sobre inúmeras questões sobre a construção da pintura e da técnica de encarnar, criar e simular a pele humana na pintura com pigmentos e pinceladas, gestuais específicos. Embora tenha passado por uma filtragem de tradução e coesão pelo Dr. em filosofia e estética, Osvaldo Fontes Filho, manteve a coerência devida a voz de Didi-huberman, mesmo em teor poético e intelectual. Confesso que a escolha dessa leitura foi conflituosa da minha parte como aluno de graduação, pois é uma escrita muito densa, com uma necessidade absurda de contextualização anterior com outras leituras e teóricos que não teria tempo para destrinchar completamente em uma monografia. Todavia, é uma leitura necessária para os conceitos que quero abordar e destrinchar na minha prática,

mesmo que densa, as questões ali explorados são de importante fundamento para o entendimento da pintura encarnada, da extrapolação da representação do corpo na pintura e a sua formação como carne senciente e dos afetos atrelados a materialidade.

Entendo que a carne na pintura, a pele e a representação do cerne humano sempre foi um ponto de enlouquecimento para os pintores clássicos. A representação do real por si só sempre foi um ponto de muitas dores, vejamos a negação de movimentos como o expressionismo, o fauvismo e o surrealismo. Todos os artistas identificados nesses movimentos selecionados e ditos aqui se pautavam em uma busca por representar além do verossímil, além do que já vemos com nossos olhos. Para tal, estes elaboraram diversas formas de trabalhar essa transgressão, fosse pelas formas indefinidas, as cores fortes e não-condizentes com a percepção física do que se é observado pelo olho humano, ou mesmo as narrativas surrealistas e oníricas, completamente desligadas do sentido real do mundo material, mas ligado aos sonhos. Em todos esses, a fuga da representação crua, morta, sem emoção foi um ponto em comum. Não é sobre retratar o real, mas a constituição de um corpo capaz de ganhar vida, para além da reverberação no espelho da arte (FONTES FILHO, 2012, p. 12). Em toda obra, há uma significância maior que o artista deseja alcançar, muito além da imagem, mesmo que um retrato. O desejo e a arte tendem a andar juntos ao meu ver, pois nunca surge uma obra de arte sem o querer do indivíduo, sem os afetos e as emoções que afligem a mente e o corpo, e Didi-Huberman nos explicitou isso em seu livro.

O “objeto” do quadro de Frenhofer, indica-nos Balzac em início de capítulo, é uma mulher chamada Catherine Lescault. Mas é, antes de tudo, o encarnado, uma carne de desejo, um corpo. É uma *pele* “viva” que *olha* Frenhofer, que o ama. Frenhofer sente-se o criador e o amado de uma mulher da qual ele exalta antes de tudo a pele... (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 60).

O autor estrutura seu livro sobre o conto Balzaquiano da obra-prima desconhecida, onde o artista Frenhofer deseja chegar ao limite da representação da pele, da figura humana. O conto se estabelece no diálogo de Didi-Huberman de forma que o limite da pintura e, em específico da representação pictórica da

carne, da pele e do corpo são levados ao extremo : é possível chegar ao absoluto da pintura e conferir vida e realidade à representação bidimensional?

Ao travar uma batalha com a leitura e interpretação deste livro, pude compreender e absorver que realmente, a representação da figura humana, sua pele, sua carne, seus membros e suas formas, mesmo que executadas de forma excelente e verossímil, não passam de ilustrações do real. A vida e a realidade da obra não surgem da mímese, mas sim da intenção e do desejo postos no gesto, na matéria, no ato criador em si. As camadas de tinta, escreve Didi-Huberman, que surgem pelas incessantes pinceladas se transmutam dos afetos e das ambições do pintor, da indivisível comunhão do sujeito, e das suas subjetividades afetivas empenhadas no objeto que vem a surgir pela criação da pintura. Vejo essa questão muito presente em trabalhos de artistas atuais, meus contemporâneos, e nos meus trabalhos. Mesmo que essas questões sejam trabalhadas de forma diferente, isso me inspira e questiona sobre como trazer essa carne à vida, como dar corpo a essa vontade e desejo.

Contextualizar a prática da pintura no contemporâneo é um processo que exige criatividade prática e bom embasamento teórico, pois não se trata de criar algo novo, mas beber de várias fontes e gestar algo seu. Embora tenham um caráter único e pessoal, o corpo e a carne que urgem em serem ditos já existem, mas não deixam de crescer em matéria e conceito.

Tenho entendido que a minha prática não se localiza numa retomada da pintura tradicional, mas sim num campo expandido contemporâneo, onde o objeto e o sujeito, o visível e o vidente se tornam um em sentimento. Não se limitou à representação da imagem, mas transcendeu o plano e a matéria, de forma que o corpo que queria retratar não era somente um retrato anatômico, uma simulação planificada da pele, da carne, das texturas, dos humores.

O que estava buscando era uma forma de corporificar meus afetos e desejos pela pintura. Mas como retratar o real sem me enviesar no tradicional, sem me prender em concepções conservadoras da pintura ? Não sentia interesse em propagar uma réplica realista de um corpo, mesmo entendendo a necessidade de se estudar o básico da técnica, não há interesse em propagar uma imagem

verossímil de uma imagem referência. Foi com esse inconformismo que fui atrás de mais referências que pudessem dialogar com as inquietações do meu tema. No capítulo Eu sou o corpo presente em *Corpo, Identidade e erotismo (2009)*, a fala da pesquisadora Christine Greiner auxilia meu pensar nessa transgressão do ideal do corpo, ao reconhecer que o corpo é um corpo artista, que vibra na contramão desse panorama de idealização, se potencializando como um desestabilizador de antigas certezas (CANTON, 2009)

Assim como a atividade sexual e a experiência da morte [próxima ou anunciada], a atividade estética representa no processo evolutivo uma ignição para a vida. Uma espécie de atualização de um estado corporal sempre latente e fundamentalmente necessário para nossa sobrevivência. Isso significa que todo corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. Mas, dessa experiência, necessariamente arrebatadora, nascem deslocamentos de pensamentos que serão por sua vez operadores de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos [corpos, no caso] e talvez se tornará textualmente presente. (GREINER apud CANTON, 2009)

Percebe-se então que as modificações do corpo, mesmo aquelas já aguardadas como certezas pelo decorrer do tempo e decair de nossa biologia, são pontos de tensão na nossa percepção da imagem corporal, o que reflete diretamente na nossa forma de pensar e fazer a arte. Pego isso para mim como uma forma de pensar as modificações corporais e influências socioculturais como disruptores da representação da carne e do corpo na minha produção, gatilhos mentais para pensar o gesto e a materialidade da pintura, onde a matéria selecionada para os trabalhos são utilizadas como uma simbologia da pele e das sensibilidades da carne.

Vejo essas questões sendo tensionadas e debruçadas nas produções de Adriana Varejão. Uma das principais referências da pintura contemporânea para mim, a artista extrapola a forma planificada da pintura, transparecendo não só um conceito bem solidificado, ao encarnar anos de dor e colonização em suas obras, mas fazendo isso por meio da materialidade e composição de suas obras.

Compreender o corpo da pintura é também compreender a possível dor da pintura e não abdicar de sua sensualidade e de seus fantasmas. A espessura aqui compreende amplamente, não apenas a materialidade, mas também a densidade simbólica do discurso pictórico. A obra de Adriana Varejão é o exercício de uma intrincada cartografia que vai da China a Ouro Preto, entre a imagem de um portulano e os signos da pintura, do corpo à história. (HERKENHOFF, 1996, pg. 01).

Adriana possui uma profundidade teórica e matéria em suas obras que se complementam em uma só. Ao explorar o histórico sanguinolento que é a invasão e colonização do território brasileiro pelos portugueses, a artista toca em uma ferida aberta, exposta e supurando em problemáticas atuais. Ao mesmo tempo que as imagens que Adriana evoca em seus trabalhos possuem essa carga histórica, ela também evoca o emocional do vidente, mesclando a matéria de forma evidente e disruptiva da composição, como literais feridas que nunca cicatrizam na história.



fig. 29 - Filho Bastardo (estudo), de Adriana Varejão, 1991, óleo sobre madeira 40 x 49,5 cm.

Disponível em : <http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>

De maneira subjetiva e literal, a carne e o corpo se fazem presentes na pintura, se projetam como se precisassem ser tocadas, cuidadas e suturadas. Há uma provocação ao espectador, há um corpo que seduz e faz sentir de maneira clara nas obras de Varejão. Embora o corpo anatômico seja apenas uma insinuação,

aparecendo como uma representação planejada, como um desenho, a materialidade e o gestual empregado em suas obras evocam esse sentimento corpóreo, algo que não precisa ser dito, mas visto e sentido.

A própria superfície escolhida para a pintura, ao diferir da planificação da tela em chassi é uma subversão que remete a corporificação da pintura, com formas irregulares ao tradicional, mesmo quando esses suportes são preparados de maneira tradicional, ainda há a transgressão da forma, da matéria e da técnica. A imagem a seguir retrata a obra *Azulejaria com Incisura Horizontal* (1999), que transfigura o plano e subverte o entendimento do que é pintura e o que é escultura. Embora se trate de uma pintura à óleo, não é uma pintura que se mantém plana. As vísceras e as carnes, os humores e as cores são projetados para fora, se estendem como pedaços do todo, como uma evocação de um detalhe que foi deixado para trás.

Em suas narrativas, Adriana Varejão sempre traz consigo a crítica ao passado sangrento de ocupação e dominação do território brasileiro. De diversas maneiras, essa chaga aberta é remexida para o espectador, mais explicitamente em algumas séries do que em outras. Nas Línguas e Cortes de Varejão, há um tensionamento material visível, onde o plano e sólido azulejo português é rasgado como pele, gerando um estranhamento e tensão entre o tradicionalismo técnico. Essa ruptura não só questiona a matéria, mas ao que remete, ao simbolismo do elemento colonizador e a ferida do colonizado.



fig. 30 - Azulejaria com Incisura Horizontal, de Adriana Varejão. 1999, óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio 160 x 220 x 50 cm. Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>

Varejão desde o começo me fez pensar de dentro para fora, em várias ocasiões esse pensamento foi materializado de maneira literal. A estética do grotesco, do sinistro e do feio sempre foram pontos importantes para mim no meu trabalho, pois sempre acreditei na potencialidade que essa estética, quando trabalhada em conjunto com os certos elementos, poderia evocar vida para a matéria. Acredito que, ao explorar a cor, a materialidade e o gesto de determinada forma, conseguiria trazer mais expressividade e vida para meus trabalhos. Contudo, reconheço agora mesmo que ainda me encontro preso nas encruzilhadas da

criatividade. Quando penso na forma como trabalho a imagem e a matéria, inevitavelmente ainda penso na forma pictórica, figurativa, uma retratação do real, algo que gostaria de me distanciar na minha prática.

Até pouco tempo essa tese estava voltada diretamente para a estética do grotesco, mas entendi que não se trata de trabalhar nas obviedades da representação. Em muito, essa estética é uma escolástica trabalhada diretamente na imagem representada, uma composição que diretamente ridiculariza, crítica, deforma e distorce algo ou alguém. O grotesco vem como uma subversão do ideal de beleza da pintura tradicional, como podemos ver na obra *A Duquesa feia* (1525 - 1530), de Quentin Massys.



fig. 31 - A Duquesa feia, de Quentin Massys. 1525 - 1530, óleo sobre madeira, 64x46 cm. Disponível em: [https://www.wga.hu/index\\_artists.html](https://www.wga.hu/index_artists.html)

Essa transgressão tomo com preciosidade para minha prática, mas fui entendendo que seu local de visibilidade e aprofundamento na minha pesquisa não é primário, mas um acontecimento inerente ao meu processo criativo. Do gestual à materialidade, o grotesco habita de maneira inexorável e inextricável o meu ato criador.

Uma obra, seja pintura, fotografia ou qualquer outra linguagem, ao abordar a questão de sua existência de maneira direta, com interpretações abertas e “na cara demais” perdem seu encanto. Não que trabalhos assim não possam existir e que não tenham força por si só, mas não é o rumo para qual quero direcionar minha produção. Estou em fuga da representação crua da realidade, do verossímil pela verossimilhança, então não faria sentido me embasar na imagem com um significado tão direto por si só. Quero entender como esse grotesco surge, como o gestual faz ele nascer na carne que quero dar vida. Quero o sentimento latente como ferida aberta, como sangue escorrendo e olhos inchados por lágrimas incontrolláveis.

A princípio ainda me encontrava neste local de obviedades, de linhas muito bem delimitadas e mensagens muito bem entregues, como em Pirlimpimpim (2024), e no estudo que realizei em 2024, retratado na imagem abaixo, onde retratei as literais vísceras na qual quero acessar. Sem provocação, sem sugestibilidade e faltando resolução. É um estudo, é claro, serviu seu propósito e deixou claro quais rumos queria tomar.



fig. 32 - detalhes da pintura (estudo). Acervo pessoal do autor.

Embora ainda possua um grande apreço pela expressividade do figurativo, tendo em vista que meus trabalhos começam com o desenho da forma antes de mais nada, entendi que estava apenas desenhando e preenchendo sobre a tela.

Neste estudo em questão, fiquei muito satisfeito com o encaminhamento da composição e das cores, da materialidade e das pinceladas densas que evidenciam o adensamento da forma. O acabamento rústico e cru da figura central, para mim, trouxe uma unicidade pra esse estudo, algo que desejo reproduzir em outros trabalhos de outra forma.



fig. 33 - Sem título, 2024, Gesso acrílico, tinta acrílica e pastel oleoso sobre tela antiga reutilizada.  
Acervo pessoal.

Não deixo de reconhecer também a materialidade do suporte escolhido. O tecido de algodão é uma predileção para os suportes em tela, chassi ou painel, devido a sua maleabilidade e capacidade de suportar várias camadas de tinta. Desde sempre foi idealizado como um esqueleto pronto para receber massa. Reconheço isso, mas decidi me aproximar dessa pele de outra forma.

No livro *A Pintura Encarnada*, Didi-Huberman discorre como o plano do tecido constitui também uma pele, uma superfície de afeto e recebe fatores externos. Dito isso, esse tecido primário se estende de maneira curta, pois o pintor tradicional tem como principal objetivo suprimir esse plano de tecido, algo que deve ser consumido pelas camadas de tinta e pela pele que é representada na

pintura, a segunda e principal pele que se deseja alcançar. A trama do tecido é vista como uma falha nesse processo de carnação, elemento que enfraquece a representação. Não vejo dessa forma, e entendo em minha leitura que o autor do livro também não.

Entende-se que nesse processo o pano, o tecido possui valor por si só, como um corpo que já existe e está ali, não como um elemento que precisa ser sublimado. As tramas dos fios, a textura, sua cor e sua dimensão como suporte plano, são todos pontos que tensionam a materialidade ali presente e trazem a atenção e o olhar do espectador para mais perto, para o detalhe, à diferença entre os planos e texturas, transformando essa observação de passiva para ativa. Acredito que assumir esse plano como ele é, como um corpo e pele a serem subvertidos e alterados, podemos trazer uma força muito maior para a estética do trabalho, para seu significado e a visceralidade que busco evocar na matéria. Encaro o pano como uma pele a ser rasgada, como uma carne a ser partida ao meio da forma mais violenta possível. O gesto na sua forma mais urgente, a carne expressa em rasgos e furos. Há um prazer inenarrável ao ver os fiapos de tecido surgindo das extremidades do pano, como pequenos capilares secos, já sem fluidos para escorrer.

Na obra *Ecos* (2025), pude me aprofundar melhor nesse raciocínio, explorando as intersecções e formas do tecido. Costumo trabalhar com tecido de algodão cru quando não utilizo materiais coletados na rua. Comprado na metragem em lojas de tecido, levo essas malhas para casa e as preparo da forma que a intuição e o trabalho que será realizado exige. No caso da obra representada abaixo deste texto, a preenchi com um preparo feito por mim mesmo. Com gesso em pó, cola cascorez, tinta acrílica para parede, água e lascas de mdf retiradas de uma outra produção em xilogravura feita por mim fiz essa receita. Tomei as proporções de 1:1, com um copo de 450ml como medida. Relato esse preparo, pois foram nessas proporções que alcancei um nível de craquelamento e textura na superfície do corpo da pintura que me satisfizeram imensamente. Dito isso, embora a superfície do tecido tenha sido coberta completamente nessa obra, o tecido em si performa de maneira presente, como um corpo e uma pele. Com os

rasgos e furos, as dobras e planos que se sobrepõem, em específico as duas camadas de tecido que são costuradas juntas para formar o todo, e o laço de carne que é amarrado sobre o peito da figura que se sugere nas manchas pretas.



fig. 34 - Ecos, de Nicolas Montefusco, 2025. Tinta acrílica, gesso acrílico, lascas de madeira, fio encerado e recortes com faca sobre tecido de algodão cru, 77 x 95 cm. Acervo pessoal do artista.

A sugestibilidade da imagem é um contraponto à estrutura da peça. Ao mesmo tempo que a figura ali retratada remete a um torso humano masculino, falta o detalhamento técnico que geralmente insiro nas composições. Por partir do desenho, tenho a tendência a detalhar a figura, deixá-la mais figurada e definida facilmente legível. Esse tipo de detalhamento aproxima a pintura da

verossimilhança, a qual busco distanciar minha produção para que ela se enriqueça em outros fatores, para que a materialidade, a cor, e a composição tenham mais espaço, mais destaque.

No meu debruçar sobre meu processo criativo venho investigando essa sugestibilidade pela matéria, em como encarnar os afetos imateriais em um corpo físico de cor, volume e gestualidade. Acredito que assim é possível dar vazão ao invisível, ao emocional e espiritual de forma mais potente. Ao retirar o óbvio à visão, os outros sentidos são convidados a se aproximarem mais, criando um momento de atenção, introspecção e absorção maior do objeto corpóreo que se forma na pintura.

A anatomia do corpo é um elemento sempre presente na minha pesquisa, as tensões musculares, as dinâmicas corporais e a carne, com todo seu potencial visceral e intimista são pontos que utilizo para poder tensionar a matéria e o discurso teórico. Mesmo que não se apresentem de maneira óbvia, o espessamento da matéria, os tensionamentos materiais e as subversões técnicas possibilitam que esse corpo se mantenha vivo, que essa carne ainda se apresente de maneira provocativa. Entender que esse tensionamento e a sugestibilidade são pontos importantes para minha prática me lançaram de maneira mais abrupta ainda na experimentação material.

Minha pesquisa não seria nada sem a prática, pois com a experimentação e tentativas que consegui extrapolar meu entendimento do meu processo criativo com a pintura. A escolha do tecido de algodão cru vem no intuito de experimentar o novo, da tentativa e erro, no descobrir novas formas de acessar essa corporificação. A superfície do tecido vai sendo maculada e alterada com o gesto. O rasgar para delimitar é a primeira força que surge para modificar nesse procedimento. O corpo começa a se formar nesse momento, quando uma abundância de tecido é recortada para uma finalidade que a dá forma específica. O gesto que acompanha essa etapa é sempre motivado por uma curiosidade afetiva. Sem cálculos prévios, vou deixando o rasgo tomar o caminho que precisa tomar, seja com uma faca afiada ou minhas mãos nuas, a forma se orienta principalmente do acaso. Não busco a perfeição métrica nesse instante, apenas a organicidade do tecido, a urgência do gesto e a angústia de criar. Semelhante a

pele, esses elementos vão moldando a carne, da mesma forma que nossas vivências nos moldam como pessoas. Acredito que esses recortes grosseiros possibilitam uma organicidade maior ao corpo da tela, uma ânsia em tomar forma que a tela com chassi não permite acessar.

Da mesma forma, as camadas de gesso e tinta que incorporam esse tecido nos passos seguintes vão lhe dando mais forma, engrossando sua superfície e formando texturas, vincos e corrimentos. O corpo não é só o nosso corpo físico, com membros e apêndices. A carne e o corpo da pintura se portam de outra forma, mas ainda assim contendo uma visceralidade e materialidade que correspondem ao pulsar de vida.



fig. 35 - Aqueles que ocupam e consomem, de Nicolas Montefusco, 2025. Tinta acrílica, gesso acrílico, giz pastel oleoso e spray vermelho sobre tecido de algodão cru 160 x 100 cm. Acervo pessoal do artista.

Na obra *Aqueles que ocupam e consomem* (2025) pude explorar e entender mais sobre essas questões. No começo desse trabalho, ainda pensando muito no figurativo, desenhei uma figura humana prostrada para frente, usando giz pastel oleoso. Fui preenchendo sua forma com tinta guache e acrílica, para começar a dar forma e cor, elementos que me possibilitam a construção da obra. Contudo, fiquei insatisfeito, pois novamente me entendi num viés bidimensional ilustrativo. Então comecei a despejar gesso acrílico no que seria a cabeça dessa figura desenhada, e fui pincelando de maneira rápida outras linhas e formando manchas maiores de tinta amarela e azul

Fui deixando o movimento rápido do pincel somado a massa colorida da tinta se esparramar pela tela, o que foi formando uma silhueta semelhante à um rosto. Na minha perspectiva desejei que o corpo ainda protagonizasse a figura ali presente, mas de maneira indireta, que não fosse tão facilmente visível e interpretável as formas ali presentes. Queria que o espectador sentisse a mesma confusão que eu senti ao criar, que os corpos fossem sombras e vultos de algo e alguém que está e não está ao mesmo tempo. A imersão da imagem em conjunto com a forma do tecido, ao meu ver, são um convite para que os corpos e as pessoas se reúnam entre si, para se encontrarem com os corpos ali expressados, num processo de introspecção e busca.

A forma e a matéria são protagonistas nessa não-narrativa que traço em minhas obras. O corpo que ali surge não é para ser só mais um corpo em tela, mas um corpo que faz duvidar, que exige tempo e atenção do olhar. Vejo isso nos trabalhos de Georg Baselitz e Antoni Tàpies, cuja materialidade pulsante e a distorção espacial das suas obras nos faz questionar o limite da pintura e do nosso olhar.



fig. 36 - Lady Art Paintings I, de Georg Baselitz, 2020. Óleo, adesivo de dispersão e meias de nylon sobre tela. 300x210cm. Disponível em : <https://gagosian.com/artists/georg-baselitz/>



fig. 37 - *Pegadas*, de Antoni Tàpies. 1995, técnica mixta sobre madeira, 200x200x10cm. Disponível em : <https://museutapiés.org/en/artworks/works/?o=840>

Baselitz, ao subverter o sentido físico de interpretação de suas obras, nos provoca a prestar mais atenção no que está sendo retratado, a materialidade, as cores e as formas. Da mesma forma, Tàpies nos provoca com a matéria e os tensionamentos conceituais das suas obras, gerando um conflito entre o bidimensional e tridimensional. Acredito que o corpo da pintura se evidencia

fortemente com essas práticas, com essa capacidade de subverter e distorcer os principais pontos que fomos condicionados a buscar quando olhamos para uma pintura. Somos obrigados a olhar para a carne, a nos aproximar mais e duvidar de nós mesmos. Didi-Huberman já havia discorrido sobre como, ao romper as barreiras da certeza que possuímos sobre a pintura, podemos nos aproximar verdadeiramente dela, e realmente vê-la. No prefácio da edição brasileira de *A Pintura Encarnada*, Osvaldo Fontes Filho nos facilita o entendimento desse raciocínio :

Caberá, pois, ao leitor que agora se põe a percorrer o texto sinuoso de *A Pintura Encarnada* ampliar o potencial de suas leituras, introduzir o seu corpo no corpo da pintura, ou a sua carne nos corpos dos pintores, se os seus olhos são capazes, sobretudo, de verem a carne na pintura (FONTES FILHO, 2012, p. 17)

Retorno então para outro estudo que realizei, um tecido preparado com gesso acrílico e tinta branca, mas que me absteve de trabalhar com cores ou desenhos, apenas a materialidade em si.

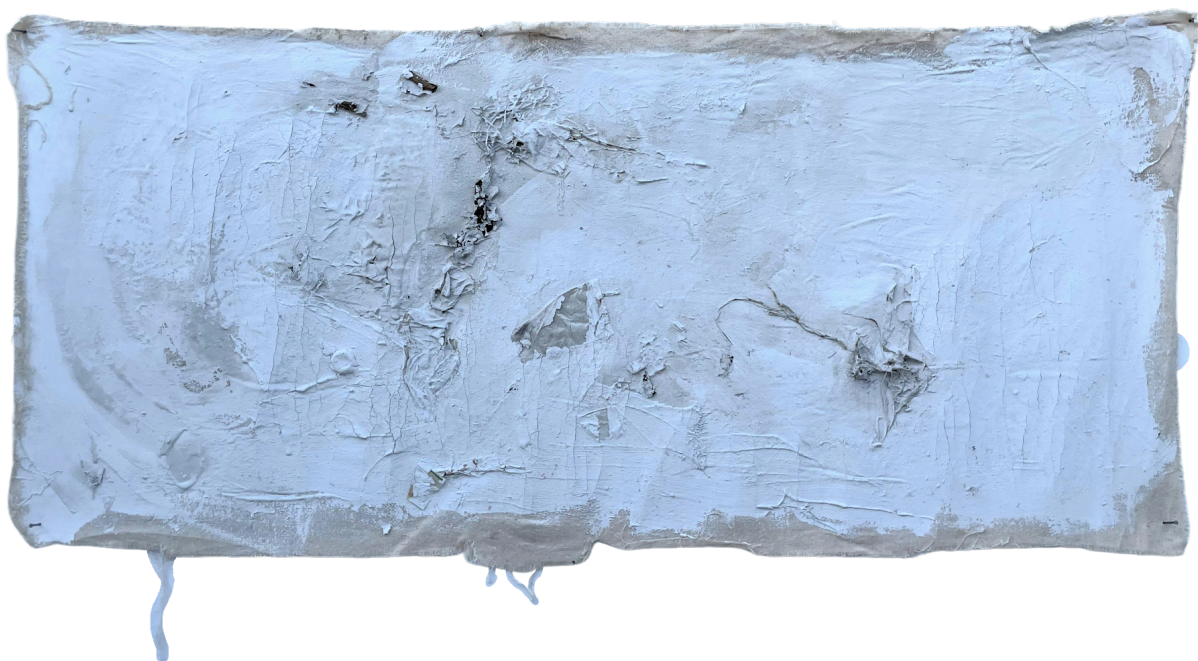


fig. 38 - Sem título, de Nicolas Montefusco, 2025. Tinta acrílica, gesso acrílico e materiais coletados do chão sobre tecido de algodão cru 66 x 144 cm. Acervo pessoal do artista.

Coletei materiais descartados na rua, lixos que se acumularam nas calçadas e meio-fios perto de minha residência. Coletei desde tampas de cerveja a grammas cortadas, todos os materiais rejeitados, objetos corpóreos abandonados após seu uso. Juntei todos e misturei no preparo de massa acrílica que utilizei para a tela.

À princípio havia planejado realizar mais coisas sobre essa pele maculada, mas percebi que havia tateado uma riqueza visual e matérica maior com essa etapa da experimentação do que se tivesse pintado ou desenhado algo por cima. Entendi que, em sua crueza material, havia acessado uma forma corporal mais sugestiva, mais sensível do que uma pintura ou desenho poderiam atingir.

O corpo tomou carne no que entendemos por inacabado, na vastidão branca e nos volumes que a matéria possibilitou, os craquelados e os rastros do pincel usado para espalhar a massa. A sugestibilidade que surge na ausência, como havia entendido no trabalho “Ecos” (2025) foi levada ao extremo nesse estudo, pois não há um indício visual do que pode ser, apenas a presença desse corpo decadente em si para advogar por si só, a matéria pela matéria.

Fui analisando o meu pensamento criativo em todo esse percurso, com os resultados alcançados somados aos erros e acasos dessa metodologia. Há um corpo que insiste em surgir no meu processo, que é alvo do meu olhar e do meu interesse, mas ainda não tenho plena consciência e técnica para fazer essa gestação. Entendo o apelo que o figurativo tem para mim, da mesma forma que a abstração e a experimentação material me cativam e enriquecem minha pesquisa, mas não estou em uma posição de tomar decisões no momento, pois acredito que ambas as formas de pensar a imagem e a pintura são frutíferas para meu processo.

Assumo a indecisão como um espinho fincado em minha carne, pois o incômodo de não conseguir descrever em palavras ou tecer na arte o que desejo é desesperador. E com esse desespero, volto para minha produção novamente, e busco conciliar a imagem e a subjetividade da matéria sem o interesse de formar um nexos ou narrativa real.



fig. 39- *Das carniças, a mais saborosa, dos cães, o mais obediente*, de Nicolas Montefusco, 2025. Acrílica, guache e giz pastel oleoso sobre tecido de algodão cru. Acervo pessoal do autor.

Na obra *Das carniças, a mais saborosa, dos cães, o mais obediente* (2025) busquei um equilíbrio entre o adensamento da matéria e a crueza do tecido. Mesmo que a superfície do pano esteja coberta com uma camada de tinta e gesso acrílico, a textura do tecido ainda se impõe de forma presente, ao mesmo tempo que as formas das figuras empregadas tomam seus espaços.

Embora o figurativo ainda se apresenta como um elemento central, ainda se tratam de formas diluídas e regurgitadas, sem uma definição apropriada da realidade, que buscam refletir justamente o sentimentalismo, a indecisão e a confusão da percepção. As figuras animais e carnificadas tratada nesta obra surgem como um lamento materializado. Embora se apoiando na figuração mais detalhada, a forma indefinida desses elementos nascem no intuito de segmentar simbologias concretas, com um corpo que não é cão ou boi, mas que ainda remete a esses animais. As cabeças e formas que remetem à uma figura humana, como uma quimera escarificada, são costuradas com um tom jocoso,

uma soma que satiriza o homem em condição de subserviência. A experiência que molda essa obra vem de um sentimento de insatisfação com a estrutura capitalista que nossa sociedade está inserida, em que o indivíduo é, acima de tudo, uma ferramenta de uso e descarte para o trabalho.

O corpo, mesmo que dilacerado e segmentado em várias áreas, sejam elas conceituais e figurativas, como as formas imagéticas presentes, ou o corpo físico da materialidade, o tecido rasgado, a massa de tinta e os rabiscos de giz e tinta, ainda é um corpo presente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção deste trabalho teve o intuito inicial de aprofundar o entendimento da minha prática artística, compreendendo que o foco principal é a prática da pintura e a análise da construção corpórea de afetos que se toma nesse processo. A experimentação material que possibilita essa carnação, em contextualização com a minha história e referenciais teórico práticos na história da arte. Voltar meu olhar para essa análise me fez perceber que, além da necessidade de produzir mais, ter mais tempo no ateliê criando e explorando mais possibilidades nessa metodologia criativa, ainda preciso amadurecer mais o meu discurso, e entender que a imagem e a matéria, no meu pensar criativo, dividem um protagonismo ambíguo, em constante disputa por dominância na obra. A imagem auxilia um pensar matérico e composicional da pintura, estabelecendo quais espaços e regiões desse corpo de tecido devem ser manipulados, quais membros devem ser rasgados e quais devem ser ocupados.

Ao mesmo tempo que reconheço a importância da matéria e da subversão do tradicionalismo da pintura, entendo que ainda preciso me aprofundar mais nas bases da pintura. Entender o funcionamento das cores, do desenho anatômico e a hierarquia dos materiais, venho reconhecendo que não tem bastado por si só. Ao finalizar esses dois capítulos de desenvolvimento, reconheci várias lacunas que precisam ser atendidas, mas que me possibilitam entender o meu desejo e meu objetivo nesse debruçamento prático-teórico.

Mesmo tendo reconhecido o papel do discurso autobiográfico na minha busca, acredito que há possibilidade de me aprofundar mais nesses universos pessoais, destrinchar camadas mais profundas para acessar os sentimentos e afetos que tanto busco explorar na matéria. Trazer o invisível para o plano material não é tarefa fácil, mas é o trabalho do artista realizá-lo. O sensível por muitas vezes não é palpável, mas é de meu interesse fazer essa transmutação e pretendo continuar me aprofundando nessas questões durante os próximos anos, com esperança de encontrar uma identidade dentro de uma identidade que assumi como minha. A busca não é somente por um adensamento prático-teórico, mas um entendimento

pessoal do que é a arte para mim. Mesmo que não exista uma resposta concreta e universal, entendo que é nessa intenção que me movo, que continuo percorrendo esse caminho à minha frente.

Não abro mão da prolixidade, pois entendo que há lugar para ela na minha poética. Mesmo que essas palavras provoquem um ranço em suas leituras, vejo que é da confusão e dos enovelamentos que minha vontade surge. Mesmo que a arte não seja um veículo de comunicação, mas sim uma existência à parte das linguagens, entendo que sua função para mim é do desenrolar dos pensamentos caóticos, das confissões profundas da alma e da evisceração dos sentimentos ignorados. Desejo continuar, não para higienizar esse corpo que se forma, mas para melhor entendê-lo, e lhe dar o espaço necessário para ser o que é.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó, SC: Ed. Argos, 2009.

CANTON, Katia. Corpo, identidade e erotismo / Katia Canton. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2009. - [Coleção temas da arte contemporânea]

CERRADO GALERIA. Walter Pimentel. Cerrado Galeria. Disponível em: <https://cerradogaleria.art/artistas/walter-pimentel/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A Pintura Encarnada/ Georges Didi-Huberman. A Obra-Prima Desconhecida / Honoré de Balzac; tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. - São Paulo: Editora Escuta, 2012.

FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES. Work – Museu Tàpies (obra n. 840). Museu Tàpies. Disponível em: <https://www.museutapies.org/en/artworks/works/?o=840> . Acesso em: 21 nov. 2025.

FRANK AUERBACH ARCHIVE (@frank\_auerbach\_archive). 31 jul. 2022. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cgwde6zsyK0/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

GAGOSIAN. Georg Baselitz. Gagosian Gallery. Disponível em: <https://gagosian.com/artists/georg-baselitz/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

GUARDIOLA, Darío Fabián. Ancient Tattoos – Ötzi, the Iceman. Archaeology Magazine, v. 67, n. 6, nov./dez. 2013. Disponível em: <https://archaeology.org/issues/november-december-2013/collection/oetzi-copper-a-ge-alps-iceman-tattoos/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

HERKENHOFF, Paulo. Pintura/Sutura. In: Adriana Varejão. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996; reeditado em Imagens de Troca, Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1998.

LANGDON, Helen. Caravaggio: a life. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1999. Disponível em: <https://archive.org/details/caravaggiolife00lang/page/426/mode/2up>. Acesso em:

21 nov. 2025.

MELO, Walter. Nise da Silveira / Walter Melo; Ana Maria Jacó-Vilela e Marcos Ribeiro Ferreira. Rio de Janeiro: Imago Ed, 2001.

OSTROWER, Fayga. Acasos da criação artística. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

ÖTZI. The Body. In: South Tyrol Museum of Archaeology – The Iceman. Disponível em: <https://www.iceman.it/en/oetzi/the-body>. Acesso em: 21 nov. 2025.

PRÊMIO PIPA. Armando Queiroz. Prêmio PIPA. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/armando-queiroz/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

SALLES, Cecília Almeida. *O Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume 2004

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. O império do grotesco. Rio de Janeiro, Mauad, 2002.

VAREJÃO, Adriana. Obras (Categoria 10). In: Adriana Varejão – site oficial. Disponível em: <http://www.adriनावarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>. Acesso em: 21 nov. 2025.