

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE DESENHO

NÍVIA ROBERTA CHAVES MARTINS

Do
Muro
Para
Dentro
(Ou
Ser
Guardado)

BELO HORIZONTE
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE DESENHO

NÍVIA ROBERTA CHAVES MARTINS

Do
Muro
Para
Dentro
(Ou
Ser
Guardado)

Trabalho de conclusão de curso graduação do
Bacharelado em desenho de Artes Visuais da
Universidade Federal de Minas Gerais

Orientador: Prof. José Márcio de Oliveira Lara

Banca Examinadora:

Prof. José Márcio de Oliveira Lara

Profa. Dr. Patricia Dias Franca-Huchet

Belo Horizonte
2018

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a minha família, que sempre esteve presente em todos os momentos durante a minha graduação e à realização deste trabalho, fornecendo todo o apoio afetivo e técnico necessário, sem o qual não teria sido possível realizá-lo. Principalmente minha mãe Nívia Martins, que além de me dar o mesmo nome, muita força e incentivo também foi minha modelo para muitos de meus trabalhos.

Também gostaria de agradecer imensamente ao meu orientador Prof. José Márcio de Oliveira Lara, pelos seus conselhos e referências sempre muito pertinentes a meu processo criativo, pela sua disponibilidade, paciência e profissionalismo durante todo o trabalho. E agradecer também, à Profa. Dra. Patricia Dias Franca-Huchet por gentilmente aceitar participar da banca e por toda a orientação dada ao longo dessa graduação.

A todos os professores que fizeram parte da minha formação, fazendo crescer e amadurecer meu processo artístico.

A todos os familiares, amigos e colegas, pelo apoio, exemplo, ajuda e incentivo.

RESUMO

Este trabalho traz relatos e reflexões sobre um projeto desenvolvido durante a graduação em Artes Visuais pela UFMG. Juntamente com referências textuais e imagéticas que influenciaram e complementam os estudos para a formação em Desenho. Além-se à prática da pintura e do desenho, sempre lado a lado, exaltando a importância do processo criativo. Resultante dessa ação, os documentos de trabalho são apresentados como testemunhos da minha prática artística.

Palavras-Chave: Processo Artístico; Desenho; Pintura; Fotografia; Colagem

Desenho;
Fotografia;
Colagem;
Pintura;
Montagem;

Processo;

Mancha;
Gesto;
Lista;
Coleta;
Sobreposição;
Rememorar;
Guardar;
Escolher;
Transparência;
Camada;
Enquadramento;
Caderno;
Dobra;
Acúmulo;
Vazio;

A expectativa do outro;
O espaço inabitado;
A divisão de momentos;
A casa, o muro, o interior;
O íntimo, o interno;
O vazio vislumbrado;
O espaço fechado;

Representar-se;
Mostrar-se;

Vida ordinária;
Solidão em conjunto;
Amontoar;
Desfazimento.

SUMÁRIO

1

Imagens

Portfólio

Página 6

2

Percurso

Trajetos

Fazer

Página 29

3

Processo

Método

Matéria

Referências

Página 34

4

Do

Muro

Para

Dentro

Página 38

5

Bibliografia

Página 41

1
Imagens
Portfólio



Solitude, 2015
Nívia Martins
Encáustica sobre tela
120 x 90 cm
Fig. 1



Solitude II, 2015

Nívia Martins

Alquídica sobre tela

120 x 90 cm

Fig. 2



Instalação sem título, 2015

Nívia Martins

Pintura alquídica sobre voal dobrada em caixa de MDF, 32 x 45 cm

Caixa de MDF vazia, 32 x 45 cm

Díptico alquídica sobre tela, 240 x 90 cm

Caderno de processo aberto sobre caixa de MDF, 45 x 25 cm

Fig. 3



Pintando paredes, 2015

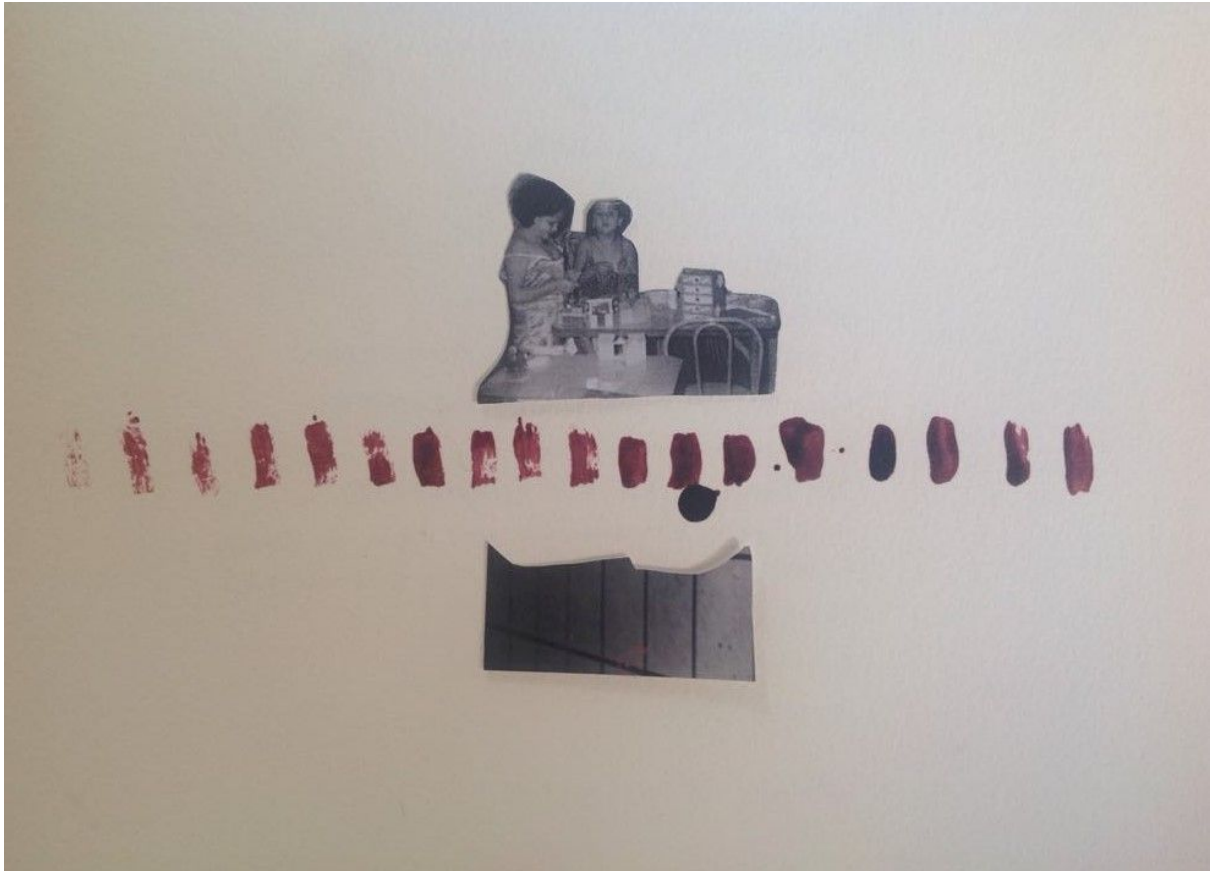
Nívia Martins

Alquídica sobre fotocópia

15 x 10 cm

Caderno de processo. Pág. 32

Fig. 4



Brincando com fogo, 2017

Nívia Martins

Colagem sobre papel e esmalte

26,5 x 19,5 cm

Fig. 5



Duas portas - cinco pessoas, 2016

Nívia Martins

Aquarela sobre papel

27 x 24,5 cm

Caderno de processo. Pág. 17

Fig. 6



Brincando com fogo II, 2018

Nívia Martins

Colagem e aquarela sobre papel

26,5 x 19,5 cm

Fig. 7



Ser travesseiro, 2018

Nívia Martins

Colagem, aquarela e esmalte sobre papel

26,5 x 19,5 cm

Fig. 8



Duas portas-cinco pessoas III, 2018

Nívia Martins

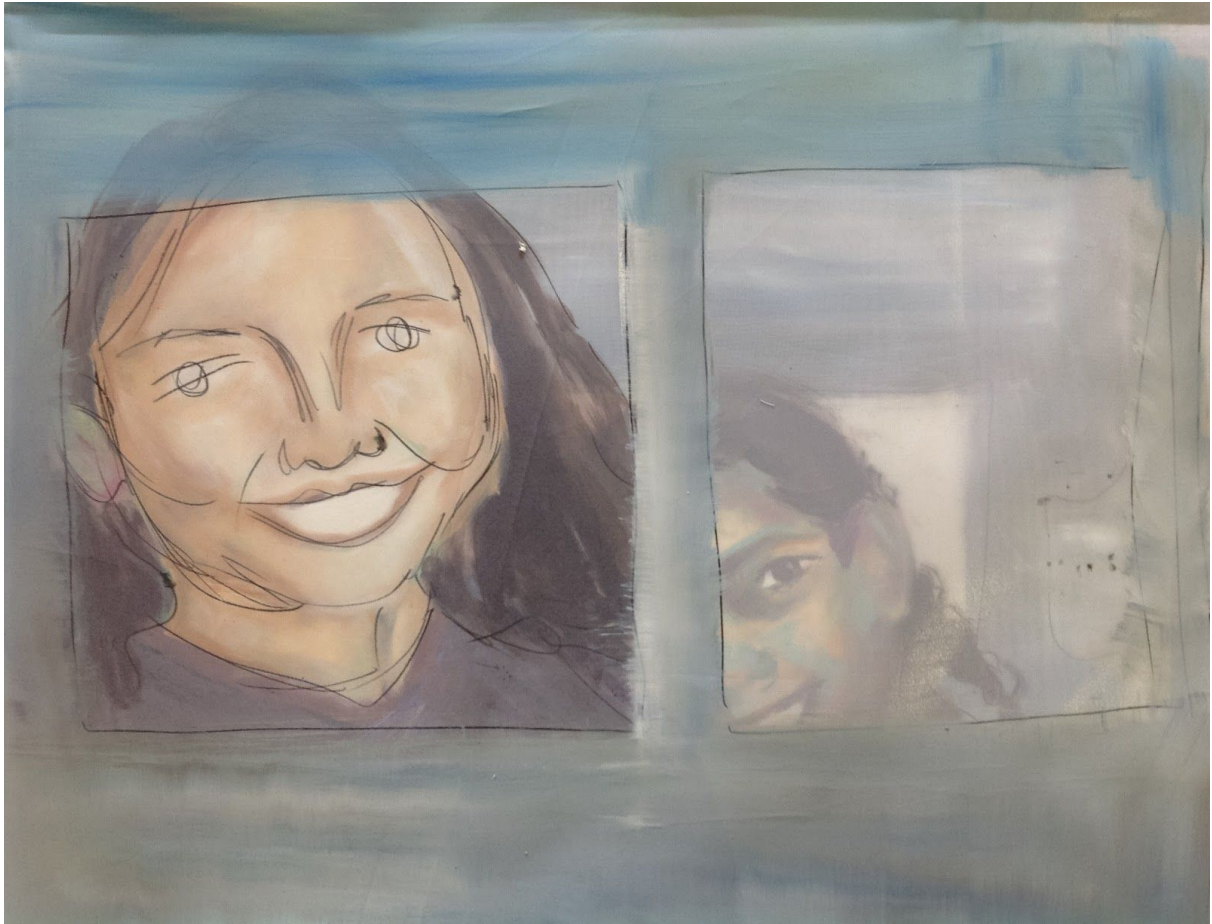
Alquídica sobre tecido colado em MDF

33 x 29 cm

Fig. 9



Ser Travesseiro II, 2003/2017
Nívia Martins e Sérgio Martins
Pintura sobre fotografia
15 x 10 cm
Caderno de processo. Pág 37
Fig. 10



Dobra III, 2016

Nívia Martins

Alquídica sobre voal dobrado

32 x 45 cm

Fig. 11



Duas portas-cinco pessoas II, 2016

Nívia Martins

Montagem digital, sequência de 5

15 x 15 cm

Fig. 12



Amontoar, 2018

Nívia Martins

Aquarela, batom e esmalte sobre papel

26,5 x 19,5 cm

Fig. 13



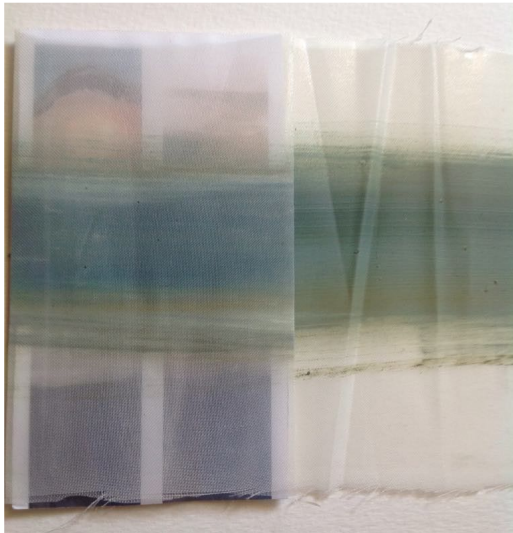
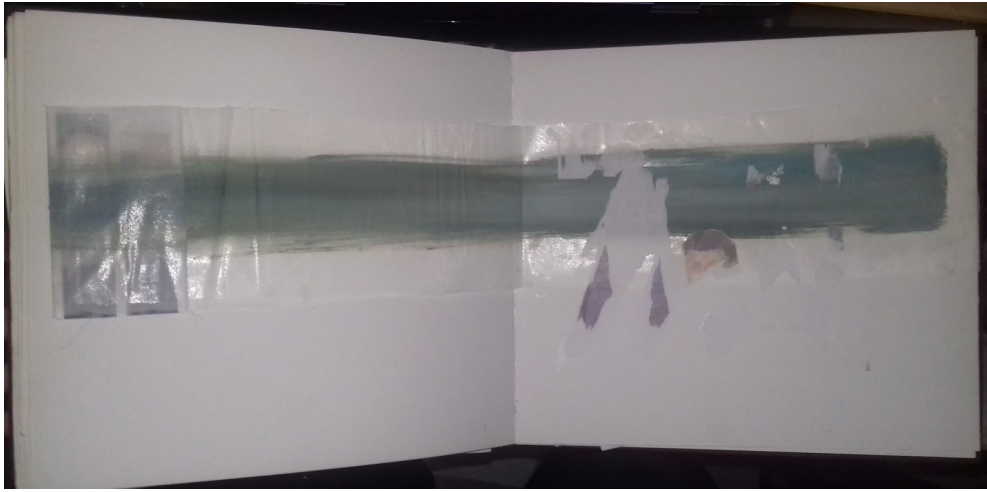
Confortável, 2017

Nívia Martins

Colagem e aquarela sobre papel

Caderno de processo. Pág. 15

Fig. 14



Desfazimento, 2017

Nívia Martins

Colagem sobre papel

Caderno de processo. Págs. 36 e 37

Fig. 15



Brincando com fogo III, 2018

Nívia Martins

Colagem sobre papel

Caderno de processo. Pág. 34

Fig. 16



Sem título, 2016

Nívia Martins

Alquídica sobre voal

Dobra III (esquerda), 32 x 45 cm; Dobra V (direita), 32 x 45 cm;

Dobra VI (centro cima), 120 x 90 cm; Dobra VII (centro baixo), 120 x 90 cm.

Fig. 17



Observação e Pose, 2018

Nívia Martins

Alquídica sobre voal e colagem

130 x 100 cm

Fig. 18



Observação e Pose II, (Inacabado)

Nívia Martins

Alquídica sobre voal e esmalte

130 x 100 cm

Fig. 19



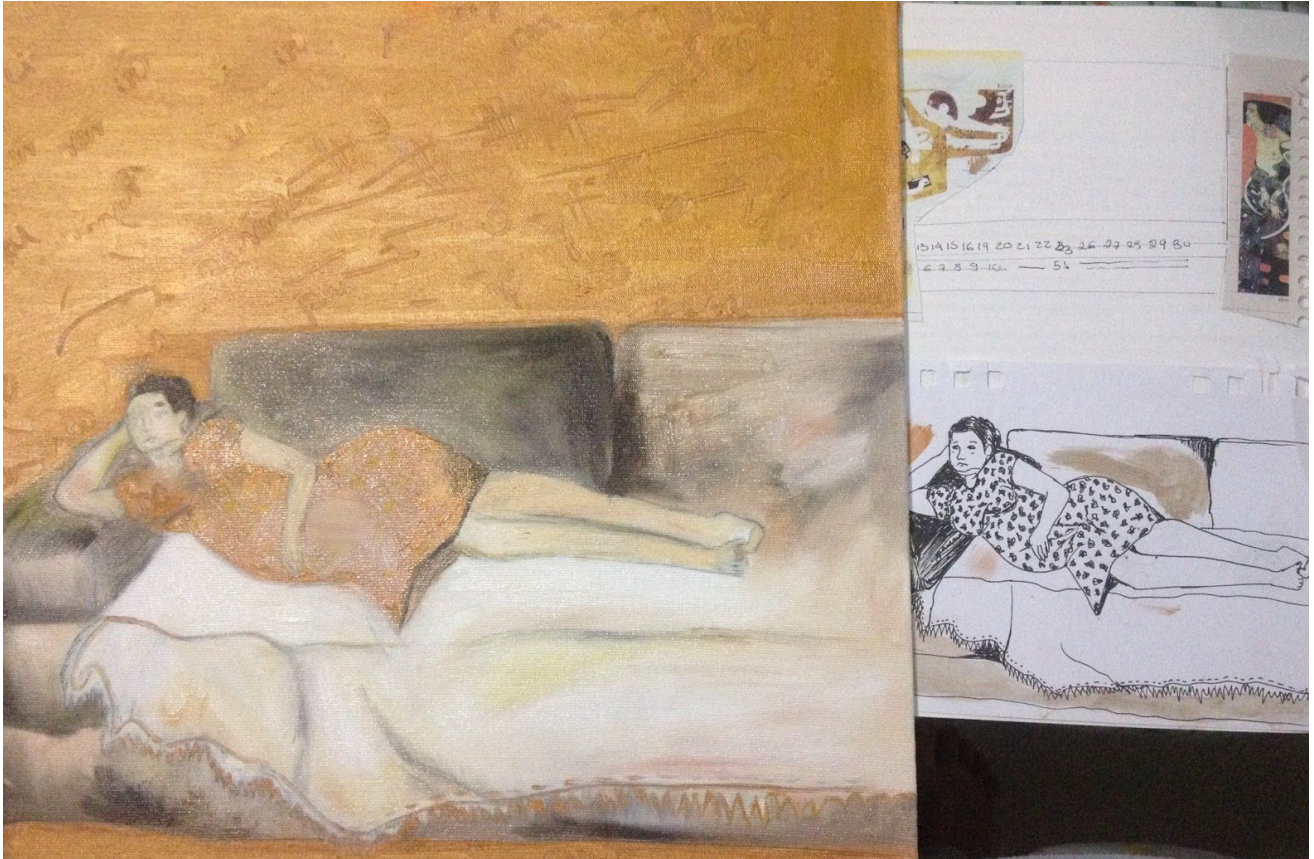
Observação e Pose II, 2018, (detalhe)

Nívia Martins

Alquídica sobre voal e esmalte

130 x 100 cm

Fig. 20



Observação e Pose III, (Inacabado)

Nívia Martins

Alquídica sobre tela em MDF

33 x 29 cm

Fig. 21



Observação e Pose IV, 2018

Nívia Martins

Fotografia digital

15 x 10 cm

Fig. 22



Auto retrato, 2016

Nívia Martins

Acrílica sobre MDF

65 x 50 cm

Fig. 23

Percurso**Trajeto****Fazer**

Não foi sempre que meus trabalhos conseguiam expressar uma linearidade e também não é certo que agora isso transparece. O percurso, é com certeza, um trabalho de descobrimentos e, principalmente, do fazer, com intensidade. Mas, de fato, não poderia discutir neste trabalho de conclusão de curso tudo que produzi até agora. Então, reuni algumas imagens, tanto de processo, quanto de trabalhos prontos, a fim de trazer ao leitor uma clareza maior sobre minha pesquisa e produção artística.

Ao fazer essa pesquisa, deparei-me com textos e imagens que, com certeza, influenciaram-me nessa jornada. Mesmo com a grande dificuldade que tenho em transmitir meus pensamentos acerca da produção em arte, textos como o de Agnaldo Farias, inspiram-me, fazem crescer e amadurecer esse trabalho.

Agnaldo Farias, escreve sobre os trabalhos de Leonora Weissmann, assemelhando o ato de produzir um rosto - um retrato - a uma paisagem, ainda mais se colocados juntos, um sobre o outro. Mas ele vai além de falar de algo específico como desenhar retratos, ele fala da pintura como um todo: “A pintura se afirma como um modo peculiar de reproduzir o visível, uma exaltação da certeza de que a linguagem nasce do contato com o mundo mas não se confunde com ele.” (FARIAS, 2010. Pág. 2)

Para começar o que é um rosto senão uma paisagem, especialmente quando apresento em grandes dimensões, em formato vertical, como um espelho colocado à nossa frente? O rosto essa fonte inesgotável de mistério, nos é apresentado em versões variadas, consoante os diversos modelos de que a artista se vale: sérios e sorridentes, compenetrados e pensativos ou com um desajeitado típico de quem não se sente à vontade posando. Junto com isso vem a cuidados modelação de cada imagem, o evidenciamento de suas depressões e saliências mais ou menos suaves, as áreas sombreadas, o contorno dos cabelos e das sobrancelhas, o desenho escondido da armação dos óculos (...) E talvez resida justamente aí o encanto desencadeado pelas pinturas dessa jovem, que ousa uma abordagem ao familiar para demonstrar lo como infinito, passível de ser incessante renovado.

(FARIAS, 2010. Págs. 1 e 2)

A observação é um dos elementos primordiais nos meus trabalhos. As fotografias antigas, que ficaram guardadas por tempos, tornaram-se objetos de observação e, mesmo que em sua grande maioria estejam ligadas a pessoas queridas ou ao meu cotidiano, trato de observá-las sem remeter a lembranças passadas. Percebo sutilezas em suas formas e intuo possibilidades de sua representação e apresentação no plano do desenho e da pintura.

As fotografias, que fizeram parte da minha vida, desde do momento em que nasci, que invariavelmente são pessoais, transformam-se de um lugar apenas da memória e do familiar para ganhar um olhar mais atento. Quando trago elementos presentes na fotografia para a pintura e o desenho, estou mais interessada na visualidade da imagem. Na Fig. 4, mostro como estudo algumas dessas fotografias, faço fotocópias para poder fazer alterações, até conseguir evidenciar aquilo que me seduz na imagem. Na Fig. 2, vemos que a imagem de referência foi a mesma, mas o tratamento da pintura, as cores e a textura macia da alquídica transformam em algo novo e completamente diferente da primeira figura.

Percurso as várias fotografias que foram guardadas, percebo alguns elementos que vejo de forma mais recorrente, escolho-os e reproduzo-os. Por exemplo nas Figs. 6 e 19, a imagem de referência é a mesma, embora os trabalhos sejam diferentes, trazendo resultados distintos a partir de um mesmo referencial.

Essa etapa inicial é geralmente bastante aberta ou incerta, pois uma vez que escolho uma imagem referência, não é certo que o resultado final vai conseguir transmitir todo o potencial da imagem, por isso a repetição é muito bem vinda e o processo dinâmico. Se constituo um estado de segurança dentro do desenho, tento fazê-lo voltar a uma situação de estranhamento ou relacioná-lo com a própria fotografia. Na Fig. 18, usei a colagem para evidenciar isso. No caso da Fig. 7, as imagens se repetem, lado a lado.

Às vezes, posso utilizar um papel que já tenha alguma imagem anterior, algo que eu possa ter transferido ou começado antes, porém foi deixado de lado, mas que agora retorna com novas possibilidades de trabalho. O desenho, nesse momento, em que já se inicia a partir de um ruído, realizo diversos outros procedimentos, tais como justapor outras imagens, sobrepor desenhos e realizar colagens, trazendo referências de contextos propositalmente bem diversos. Essa sobreposição de planos transforma aquele estágio inicial.

A Fig. 17, é uma pintura feita para se mostrar em partes, fragmentos: tento dobrá-la de

diversas maneiras, obtendo resultados múltiplos, registrados em fotografias. O que era fotografia guardada, ganha sobrevida através da pintura. Os vários recortes se mostram ao mundo, mas, em determinado momento, são desfeitos pela desdobra, desaparecendo outra vez. Na Fig. 3, mostro como apresentei essa pintura dobrada, ao lado de um díptico, em uma caixa de MDF, instalada na parede como uma estante, como uma fotografia guardada. A transformação continua: na Fig. 18, essa pintura passa a ser parte de outra pelo processo de colagem. É importante pra mim esse desprendimento com a pintura e, de novo, evoco a importância da insistência no processo.

Usar um procedimento que transforma o "já conhecido" em algo novo é ativar um potencial latente nas imagens escondidas. Trata-se também de um movimento que desloca imagens de um lugar comum: da fotografia de álbum de família para o contexto da arte. Essa possibilidade já é parcialmente presente desde a escolha que faço quando determino a primeira imagem de referência, intuitivamente ou não. Nesses procedimentos de desestabilização, outras questões vêm à tona, como o espaço vazio - a superfície em branco - da tela ou do papel que preencho gradativamente. Utilizo diferentes tamanhos, desde pequenos trabalhos, que surgem de anotações, como o da Fig. 4, até trabalhos maiores como o díptico da Fig. 3. Mesmo se mantendo no caderno de processo, as anotações são tão importantes como os trabalhos sobre tela.

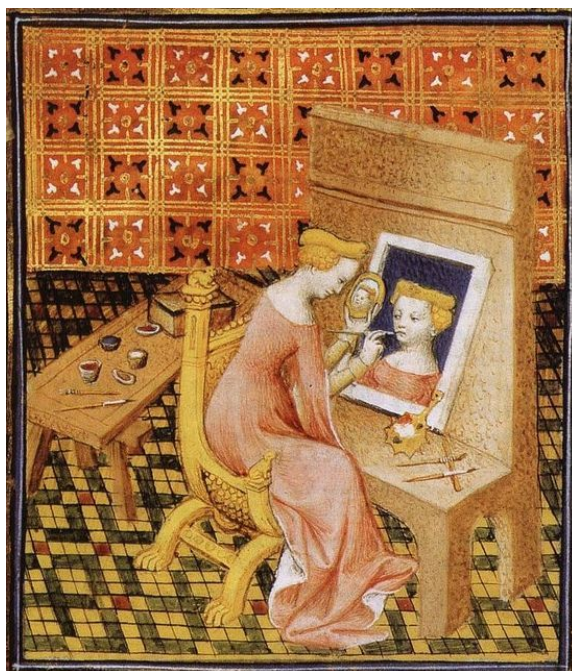
Os diferentes tipos de suportes influenciam na construção e ordenação da superfície do desenho, pois eles podem ser ampliados, repetidos ou distorcidos de seu aspecto inicial. Trata-se, portanto, de um movimento de idas e vindas, de criar um equilíbrio, um senso de ordem. Por vezes, esse "jogo" é difícil de se resolver ou se torna quase impossível de fechá-lo de uma só vez, pois as possibilidades de mudá-lo, de reordenar os elementos internos, dificilmente acabam. No Caso das Figs. 5 e 8, a colagem é feita quase seis meses antes da intervenção com o esmalte. Através do uso de diversos materiais, evidencio mais ainda o que as imagens possuem de diferente, ao mesmo tempo em que posso aproximar dois elementos de universos completamente distintos.

Foi o que fiz; raspei todo o papel e devolvi a tinta ao pote. Vi que ali ficara um vestígio interessante, não exatamente como uma espátula, com grandes relevos, mas era algo diferente do que vinha fazendo até então. "Atravessamos um campo não cultivado", diz Paul Klee. (LICHTENSTEIN, 2004. Pág. 127)

Jacqueline Lichtenstein, ao mencionar Paul Klee, evoca a importância do fazer artístico e como descobrimos e aprendemos com ele. A minha experiência com a produção de imagens passa também pela edição e criação no meio digital. Mas indo pelo lado oposto, ao mesmo tempo, utilizo meios que evidenciam o processo e a matéria, como o caderno. Métodos como o de reunir sem deixar rastro, que nos levam de um lugar ao outro, no digital, têm suas singularidades, mas não me interessa desconsiderar a memória do gesto. Na Fig. 3, mostro como o caderno foi apresentado em uma instalação, e, na Fig. 15, a página em que ele ficou aberto. O resultado da ação, do meu gesto como artista, é aparente, numa tentativa de mostrar um "desfazimento". Esses rastros são apagados quando trato as imagens no meio digital; por isso, a elaboração de um caderno de processo, na minha produção, é fundamental, trazendo características que apenas o corpo da tinta e a marca do pincel são capazes de produzir.

Tento trazer os rastros e a materialidade do caderno, quando passo para um novo suporte, maior e mais visível, o espaço da tela. Utilizo o voal, um tecido leve e transparente. Com trama mais aberta, permite que toda linha feita com materiais mais fluidos, como nanquim e acrílica, se expanda, perdendo a definição e se tornando mancha. Nas duas pinturas feitas sobre esse material (Figs. 18 e 19), foram usados diversos tipos de materiais e em tempos diferentes. Assim, a pintura, mesmo trazendo uma sobreposição de camadas, mantém a delicadeza e transparência do tecido

É preciso, sobretudo, recordar que o “fazer” é verdadeiramente um “formar” somente quando não se limita a executar algo já idealizado ou realizar um projeto já estabelecido ou a aplicar uma técnica já predisposta ou a submeter-se a regras já fixadas, mas no próprio curso da operação inventa o modus operandi, e define a regra da obra enquanto a realiza, e concebe executando, e projeta no próprio ato que realiza. Formar, portanto, significa “fazer”, mas um fazer tal que, ao fazer, ao mesmo tempo inventa o modo de fazer. (PAREYSON, 1993. Pág. 59)



La pittrice Marcia nella sua bottega (A pintora Márcia em sua oficina), 1402-1404 - Autor desconhecido

Fig. 24

Percebo, na Fig. 24, uma imagem que reforça a questão do fazer artístico, como uma metalinguagem: a representação pictórica de uma artista que se auto retrata, a partir de seu reflexo no espelho. Eu também me auto retratei algumas vezes, como na Fig. 23. É uma experiência de imersão envolvendo o próprio estado de espírito e a pintura, sempre que sinto que há uma mudança no meu eu interior faço um auto retrato olhando para o espelho.

Processo**Método****Matéria****Referências**

Durante o percurso, percorri diversos caminhos e só pude perceber meus maiores interesses produzindo. Pinturas, desenhos, colagens e fotografias: o máximo que conseguia e com coisas que interessavam, mas sem me preocupar se faziam sentido. Era quase reunir meus interesses, já com minhas impressões, como uma lista sobre eu mesma. Escolhi trabalhar com telas transparentes para refletir sobre a questão do acúmulo - a lista - sobre o vazio. O ato de repetir ações cotidianas, desenhar, pintar e retratar-me inúmeras vezes me fez pensar o processo como listas visuais: a brincadeira com tudo, a repressão do olhar, o cúmplice, a divisão de momentos, a expectativa do outro, a falta de importância, o cansaço, perder-se no próprio mundo, o espaço inabitado.

Sobre o “fazer”, Paul Klee diz: “Será que uma obra pictórica surge de uma só vez? Não, ela é construída parte por parte, processo não diverso do da construção de uma casa.” (LICHTENSTEIN, 2004. Pág. 129).

O processo criativo nasce a partir de listas, tanto palavras quanto de imagens. É preciso juntar muitas imagens para reconhecer o que une as palavras e o que nelas é questão para mim. Enxergá-las para unir e montar uma nova imagem. Em *O livro de travesseiro*, de Sei Shōnagon, o fazer, o dia a dia e as palavras se unem de uma forma muito sensível, em que as listas tomam uma dimensão capaz de transmitir sensações, sendo indispensáveis as definições para que façam sentido. São anotações diárias da autora, feitas independente da publicação de um livro. Sei Shōnagon viveu em um contexto cultural distinto, no Japão, no ano 1000 d.C., aproximadamente. Apesar dessa distância espaço-temporal, suas reflexões tocam o meu imaginário e afetam minha produção artística. Ela aborda o que está ao seu redor através de conjuntos de palavras, de forma poética. Nesta passagem, por exemplo, a autora descreve momentos do cotidiano:

Coisas que fazem o coração bater mais forte.

A mamãe pardal e seus filhotes. Passar por um lugar onde brinca um bebê. Acender um bom incenso e ir me deitar sozinha. Descobrir que o espelho chinês está arranhado. Quando vejo estacionando na frente da minha casa a carruagem de um homem nobre, que manda um empregado perguntar alguma coisa. Lavar os cabelos, maquiá-me e vestir um quimono cheiroso. Mesmo que não tenha ninguém para me ver arrumada, eu me sinto ótima. Quando estou esperando uma visita noturna, seguido me assusto com o som da chuva e das portas que o vento chacoalha. (SHONAGON, 2008. Págs. 69 e 70)

Não poderia deixar de mencionar a lista que Richard Serra desenvolve em torno de seu processo criativo (*Verb List*, 1967-1968). “O desenho é um verbo” (SERRA apud. FOSTER, 2000. Pág. 178). À lápis, em duas folhas de papel, o artista lista os infinitivos de 84 verbos - rolar, dobrar, armazenar, etc. - e 24 possíveis contextos - da gravidade, da entropia, da natureza, etc. - em quatro colunas de *script*. Serra descreve a lista como uma série de “ações para se relacionar consigo mesmo, material, lugar e processo” (SERRA apud. FOSTER, 2000. Pág. 7), e empregou-a como uma espécie de guia para sua prática subsequente em múltiplos meios.

Serra fala sobre o lugar central que essa lista-desenho, baseada na linguagem, ocupa no desenvolvimento de suas primeiras esculturas. “Quando comecei, o que era muito importante para mim era lidar com a natureza do processo (...) Então, o que eu fiz foi escrever uma lista de verbos: rolar, dobrar, cortar, balançar, torcer... e eu realmente trabalhei em partes em relação à lista de verbo fisicamente em um espaço.” (SERRA apud. FOSTER, 2000. Pág. 177)



Lista de Verbos, 1967-1968 - Richard Serra

Fig. 25

O trabalho Sarah Jones é uma outra referência em torno das listas e métodos de estruturação da imagem. A questão do íntimo, manifestada em fotografias de ambientes domésticos, é outro ponto de interesse. Em um de seus trabalhos (Fig. 26), uma cena é montada na sala de uma casa. Três adolescentes posam de maneiras peculiares para a câmera, criando uma relação um tanto curiosa entre elas e os demais elementos da composição, especialmente com a pintura de um retrato. Percebo, portanto, certa tensão na fotografia, independente de um enredo.

Experimento a situação registrada por Jones como lista visual, onde elementos diversos parecem cuidadosamente ordenados, justamente para que o “clima” da imagem seja constituído. Três meninas, três quadros, adornos e mobiliários são partes composicionais, distribuídas sobre um fundo azul - a parede -, como uma lista de palavras que preenche a página de um caderno. Associo, ainda, a construção dessa imagem aos meus processos com a pintura e o desenho, em que a tela e o papel recebem recortes e reproduções de fotografias do meu arquivo. Trata-se de um gesto potencialmente múltiplo, que envolve guardar, coletar,

recortar, colar, compor, sobrepor, pintar, desenhar, refletir e ressignificar.



The Dining Room I, 1997 - Sarah Jones
Fig. 26

4
Do
Muro
Para
Dentro

Em meu trabalho, ao trazer os espaços internos - os lugares onde vivi -, através das fotografias e objetos guardados, penso no cuidado que Jones tem ao compor suas fotografias. Os ambientes interiores que aparecem em minhas pinturas e desenhos remetem a momentos íntimos. No entanto, ao serem compartilhados com o espectador, eles passam a serem vistos sob outras realidades, em um momento que o olhar imaginário - o meu -, é sobreposto por um novo. Por isso, quando busco o material do fundo da gaveta de casa, procuro, através das operações artísticas reduzir o peso de sua carga pessoal, especialmente dos registros fotográficos. As pinturas e desenhos, então, apresentam-se como fissuras a serem penetradas pelo observador, que terá a chance de memorar suas próprias experiências.

Em diálogo com esse método de trabalho, evoco Gaston Bachelard como ponto de partida para uma reflexão sobre espaço interior e memória.

Assim abordando as imagens da casa com cuidado de não romper a solidariedade da memória e da imaginação, esperando fazer sentir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove a graus de profundidade insuspeitos. (BACHELARD, 1978. Pág. 201)

Meu trabalho artístico está sempre vinculado à memória, que compreendo como marcas daquilo que foi vivido. Abordar essa questão, em parceria com a exploração dos recursos próprios da pintura e do desenho - sobreposições, texturas, transparências, cor, linha, formas e etc. -, representa, para mim, elaborar imagens que falam por si só. Nesse sentido, os meus trabalhos não estão envolvidos com uma ideia de saudosismo.

Na imaginação, ficam os resíduos do que foi vivido. O registro fotográfico suporta, parcialmente, essa memória; por isso, a fotografia é potente. Ela guarda a essência de um tempo passado. No entanto, se um documento fotográfico pessoal é compartilhado, não há garantia de que o mesmo sentido - a mesma força - que tem para mim se apresente para

outras pessoas. O meu trabalho artístico confia na potência da pintura e do desenho, desenvolvidos a partir da fotografia, como imagens que compartilham experiências que nem sempre o registro de uma câmera é capaz. Acredito que os meus trabalhos também dão conta da essência da memória, mas trazem uma abertura maior: com mais possibilidades para a experiência em relação à fotografia. Trata-se de uma espécie de brincadeira de ressignificar imagens: o que se vê, o que se vive e o que se olha.

Como reflexão complementar em torno de *memória*, recorro à ideia de *muro*. Ambas estão ligadas a guardar e mostrar: gestos fundamentais em meu processo artístico. Meu trabalho parte de imagens engavetadas, assim como “um ser guardado”, do poema de Fernando Pessoa.

(...) Faze de ti um duplo ser guardado;
E que ninguém, que veja e fite, possa
Saber mais que um jardim de quem tu és -
Um jardim ostensivo e reservado,
Por trás do qual a flor nativa roça
A erva tão pobre que nem tu a vês...
(PESSOA, 2008. Pág. 32)

Nesse poema, o muro é um empecilho para um paraíso idealizado, uma máscara para que não se possa ver o jardim que se esconde atrás. Na frente do muro, não é importante a aparência. Do lado de fora, é descuidado, para que não desperte o interesse de se conhecer o que há por dentro, uma preciosidade, “um ser guardado”.

O muro representa aquilo que permito que vejam e aquilo que tento esconder. Isso reforça o desejo de trabalhar, durante a prática de pintura, com sobreposições de camadas em tempos espaçados. Gestos, texturas, manchas, áreas de cor e imagens se acumulam umas sobre as outras. O resultado final se torna mais denso.

Apesar dessa aparência imediata do muro como barreira, proponho uma forma alternativa - menos literal - de pensá-lo: o muro como passagem. Entendo que, ao mesmo tempo, ele separa e une dois ambientes, em um jogo de dentro e fora, uma conversa entre interior e exterior. Não há dicotomia. O muro é: barreira e passagem, bloqueio e abertura, empecilho e acesso, impedimento e comunicação, obstáculo e caminho, estorvo e corredor, limite e

movimento, dificuldade e fluidez, fim e fluxo.

O meu trabalho é feito do muro para dentro. Durante as operações artísticas, não há preocupação em mostrar. É um momento íntimo criado entre artista e material. Existe uma sintonia entre corpo e espírito. Ao mesmo tempo em que meus gestos lidam com imagens referenciais e ferramentas artísticas, meu pensamento devaneia em uma experiência subjetiva. Trata-se de um instante em que tenho a oportunidade de me desligar de um automatismo cotidiano, de uma sociedade bombardeada por informações. Do muro para dentro, então, seria uma entrada em uma espécie de caverna, distante de uma realidade massante. Assim, ativo uma introspecção, um mergulho nas profundezas do meu pensamento.

Apesar esse aspecto restritivo do muro é justamente nele - na parede - em que o resultado do processo criativo é exposto. Dessa forma, o muro se configura como lugar de passagem, como plataforma de compartilhamento. Nas paredes de espaços expositivos, o público terá acesso à materialização de uma imersão que se deu do lado de trás da estrutura que às vezes bloqueia. Falar sobre a relação do trabalho com o muro é remeter ao guardar e ao apresentar. A parede sustenta pintura e desenhos que compartilham com o espectador.

Penso, por fim, na construção e na desconstrução de um muro. É falar sobre o processo novamente. O que é material e o que é motivo: fotografia, colagem, desenho, pintura, montagem, instalação, descolagem, transparência, sobreposição, camadas, enquadramento, cadernos, caixas, dobras, acúmulo, vazio, habitar, o cansaço...

a casa, o muro, o interior, o íntimo, o interno, duas imagens em um, um que é dois, o vazio vislumbrado, representar-se, mostrar-se, o espaço fechado, sem janela, não ser pose, o lugar da casa, panoramas corriqueiros, vários pequenos se tornam grandes...

vida ordinária, solidão em conjunto, desfazimento, amontoar, a luz vem do fundo, muro, entre, mais do mesmo.

Bibliografia

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Gaston Bachelard; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

FOSTER, Hal; HUGHES, Gordon; BUCHLOH, B. H. D. *Richard Serra*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. 2000.

FARIAS, Agnaldo. para a exposição: *Florestas Encantadas*. 2010. Traduções para o inglês de Carolinha Romanno Fabrini. Disponível em: < <https://www.leonoraweissmann.org/texto> >. Acesso em 20 nov. 2018.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura: Textos essenciais*. Vol. 5: Da imitação à expressão. São Paulo: Ed. 34, 2004.

PAREYSON, Luigi. *Estética*. Teoria da Formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.

PESSOA, Fernando. *Cancioneiro*. ed: Martin Claret, coleção a obra-prima de cada autor, 2008

SHONAGON, Sei - *O livro de travesseiro*. Sei Shonagon; trad. Andrei dos Santos Cunha. - Porto Alegre: Escritos, 2008.