

Mariana Parzewski Neves

BORDADOS E P&B:
SILENCIOSOS ANDARES DE UM PROCESSO

**Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado
ao Colegiado de Graduação em Artes Visuais da Escola
de Belas Artes da Universidade Federal de Minas
Gerais, como requisito parcial para a obtenção do
título de Bacharel em Artes Visuais**

Habilitação: Pintura

**Orientadora: Prof^a. Maria da Conceição Pereira
Bicalho**

**Belo Horizonte
Escola de Belas-Artes da UFMG
2008**

Neves, Mariana Parzewski, 1985-

Bordados e p & b: silenciosos andares de um processo / Mariana Parzewski
Neves. – 2008.

28 f : il.

Orientador: Maria da Conceição Pereira Bicalho

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Colegiado
de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade
Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de
Bacharel em Artes visuais..

1. Pintura em preto e branco 2. Pintura e bordado 3. Pintura e costura
I. Bicalho, Maria da Conceição Pereira II. Universidade Federal de Minas
Gerais. Escola de Belas Artes III. Título.

CDD: 751

SUMÁRIO

1.Introdução.....	04
2.Retratos	05
3. A Série “ As cidades”	16
4. Conclusão.....	23
5. Referências.....	28

1. INTRODUÇÃO

As últimas cores puras e intensas que apareceram na minha pintura antes do início da série “Cidades” (pinturas em preto e branco) foram na tela “Excessos” (figura1), executada no segundo semestre/2006.



Figura 1: “Excessos” 80x120cm Óleo s/ tela

Usei o óleo bem diluído e sem empastes de tinta, minha técnica preferida até então. Realizei a pintura seguindo a proposta do professor *de fazer um exercício usando a colagem de duas fotografias*. Acredito que tenha sido essa experiência que transformou toda a trajetória do meu processo criativo, visto que, através desta pintura, pude vivenciar várias situações que, de certa maneira, acabaram dificultando o desenvolvimento da minha produção artística: sobre esse trabalho recebi várias críticas quanto ao tema: *por ser um retrato e uma paisagem urbana*. A figura feminina foi tachada de *muito surrealista e extremamente colorida*, a metade superior da paisagem foi vista como *clássica e muito batida*, - tem o céu nas cores que mais tarde percebo ressurgir em outros trabalhos conjugadas ao bordado, elemento que surgiu como uma proposta posterior. Da tela “Excesso”, essas cores foram o magenta, o azul e o branco. Mas a relação bordado e cor ainda me escapa. Na metade inferior da tela, a paisagem urbana, com suas luzes e movimentos foi a única poupada da crítica e

pareceu-me a única coisa válida naquele momento. Acredito que, talvez por isso, tenha sido um dos poucos elementos da pintura que vieram a sobreviver. Nela, os movimentos não são só dos carros que passam pela rua, mas do mar, do vestido que acompanha o também movimento da figura feminina, do céu e das nuvens que, de certa forma, vibram por conta das pinceladas que os construíram. O azul ultramar que nela é predominante no espaço que delineia o céu e o mar, reaparecerá sutilmente nas primeiras pinturas posteriores, em preto e branco. Não voltei, até o momento, a usar o vermelho, o amarelo e o verde. Tenho a impressão que foi essa tela que “roubou” toda a cor que me pertencia já que, logo depois, comecei a fazer retratos em preto e branco, com pequenas interferências com bordado.

A experiência com a linha, também foi consequência de *um exercício proposto*, no qual eu deveria *fazer uso de um suporte para mim inusitado*. Entretanto, a vontade de fazer o retrato em preto e branco sobre uma simples tela foi maior, e para responder à questão do inusitado comecei a bordar – elemento estranho à matéria pictórica.

A idéia do bordado surgiu em uma viagem que fiz a São Paulo, onde visitei a 27ª Bienal e também a Pinacoteca e tive, assim, o primeiro contato com obras bordadas.

2. RETRATOS

Retrato Em Branco e Preto

Chico Buarque

Composição: Chico Buarque

“Já conheço os passos dessa estrada

Já conheço as pedras do caminho

E sei também que ali sozinho...

O que é que eu posso contra o encanto

Desse amor que eu nego tanto

Evito tanto (cor)

E que no entanto

Volta sempre a enfeitiçar”

Fiz o primeiro retrato P&B no segundo semestre de 2006, a partir de uma imagem de Madre Tereza (figura: 2). E foi a partir daí que comecei a usar a têmpera vinílica, pois queria a textura do pigmento aglutinado. Nesta pintura usei a tinta mais densa e mais matérica. Na imagem, de caráter dramático, o preto e a textura da têmpera acentuam as características do velho e o contraste entre luz e sombra.



Figura 2: “Madre Tereza”, 2006 120x100cm Têmpera vinílica s/ tela

Em seguida, com uma linha de bordado preta, reforcei ainda as rugas do rosto, porém, à longa distancia, estas linhas se incorporam à pintura e quase não são percebidas. Para finalizá-la, costurei a pintura em um chassi de metal.

Em 2007, uma fotografia de Bernard Shaw veio parar em minhas mãos e suscitou em mim o desejo de transformá-la em pintura (figura3). Talvez por ser uma imagem que me transmite uma sensação de reflexão. Estou convencida que essas obras correspondem de alguma forma, aos meus próprios sentimentos.

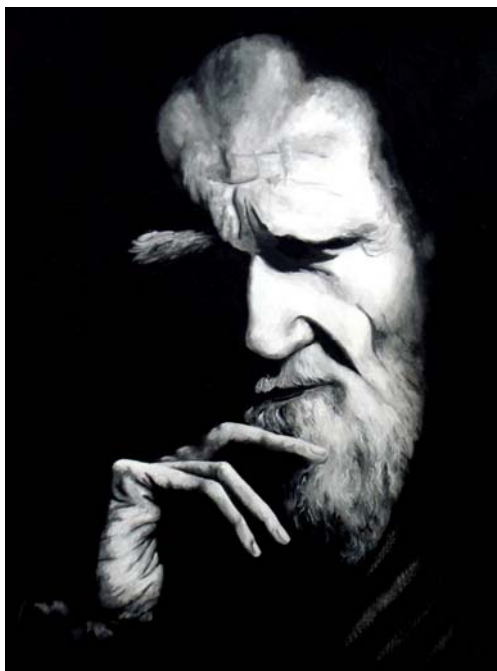


Figura 3: “Bernard Shaw” 130x90cm Têmpera vinílica s/ tela

Esse retrato também foi realizado em têmpera vinílica, com as rugas da face bordadas e depois novamente costuradas no chassi de metal. Nenhum destes dois retratos ultrapassa 1m50cm, e foram desenhados à mão livre. Não os fiz com o intuito de construir a imagem de alguém, como foi muito comum entre os pintores retratistas dos séculos XVII e XVIII. São referências fotográficas de pessoas conhecidas, com maior ou menor divulgação pela mídia, cuja identidade reconhecida não era o aspecto mais relevante, não sendo necessário o seu reconhecimento. No caso destas pinturas, o que importa são as sensações que as expressões e a dramaticidade da têmpera e do P&B possam suscitar no espectador. É interessante observar a ausência dos olhos em ambas, os olhos que muitas vezes são vistos como a janela da alma, através dos quais se vê a beleza do mundo. Por quê? Não existe a beleza? Talvez a vontade de não vê-la.

Durante o período de realização destas pinturas alguns comentários pouco amistosos sobre a validade dos retratos na contemporaneidade abalaram minha relação com esta temática. Resolvi, então, experimentar outras possibilidades com a costura. Encontrei um pequeno retalho retangular de um tecido de algodão cru, recortei-o em uma diagonal curva descendente do lado esquerdo para o direito do tecido e com uma linha também de algodão reconstruí aquele pequeno corte. O bordado logo começou a invadir o lado direito do tecido e

a cor seguiu seus passos, a necessidade do magenta praticamente se impôs. Assim bordei com formas aleatórias o lado direito do recorte e tingi esse retalhinho com o guache (figura: 4).



Figura 4: Experimento 7,5 x 11 cm Bordado e guache s/ tecido

Após essa experiência tomei como base um tecido maior de algodão cru, recortei formas aleatórias e comecei a reconstruí-lo através da costura. Bordei algumas partes com formas muito orgânicas, que remetem àquelas do recorte no tecido. A pintura veio posteriormente e de maneira descompromissada, com a pincelada bem livre. Como salientei acima, é nesse trabalho que as cores e o bordado passam a conviver (figura 5). O retorno do magenta e do azul que se agregam algumas vezes trazendo o violeta e, outras vezes, se juntam ao branco, resultando na sutileza do rosa e do azul claro. Outras vezes aparecem como cores puras com toda sua intensidade. Mesmo notando nesses trabalhos ricos elementos com possíveis desdobramentos futuros, essa experiência, naquele momento, foi pouco considerada por mim, porque me pareceu uma tentativa de fugir das críticas, onde, sem um caminho ainda traçado, eu buscava compreender o tecido, a tela e minha relação com eles.



Figura 5: 60x 120 cm Acrílica e bordado s/ tela

Em nossa cultura, o bordado e a costura são hábitos que se restringiram aos ambientes familiares durante séculos, práticas limitadas às mulheres e às crianças. A penetração desta tradição em usos externos ao lar está muitas vezes relacionada com a introdução da mulher no campo profissional. No século XIX, as escolas de arte decorativas também ajudaram nessa inserção. Por ter um histórico doméstico, essas práticas estão ligadas a uma memória coletiva de ambiente familiar, da infância e do espaço privado. Essa memória mostra-se como uma questão recorrente na arte de hoje: a intimidade do indivíduo.

Vários artistas das décadas de 50 a 70 desfrutaram da já conquistada abertura nas artes plásticas para o uso de diversos materiais e métodos, e adotaram uma postura de explorar materiais. A partir de então, na década de 70 no Brasil, artistas como Edith Derdyk e Leonilson, entre outros, começaram a explorar o bordado.

Trabalhar a partir da matéria passou a ser muito pertinente também no meu trabalho, já que comecei a bordar e a costurar a tela por uma necessidade de explorar a trama do tecido, a linha, numa relação mais próxima com o suporte.

Costurar essas partes recortadas é como que um desejo de ampliar a trama e entrar no tecido. Um aproximar-me do meu objeto de estudo. O que de certa maneira também me aproxima da minha infância, quando por horas e horas, observei minha avó bordar e costurar com grande prazer. Nessa necessidade de desvendar a linha, concordo com Derdyk:

A linha é uma divisória incerta. Mede e potencializa a sutileza do limite, prevê um ponto de partida e um ponto de chegada que às vezes pode nunca mais chegar. (...) A linha ocupa um espaço entre. A linha não é pertinente. Desvenda a relação entre os objetos sem ser totalmente algum deles... (DERDYK, 1997)

Nesse fazer regido pela matéria, retomo a intuição de um processo criativo cujas bases são as descobertas e os achados através do manuseio do material. De certa forma, esses meus trabalhos são pequenas anotações, um diário. Além da simplicidade da técnica, ela me apresenta algo muito mais denso. A costura tece uma linha que me liga à obra, num trabalho tranqüilo de solidão silenciosa.

Hoje, olhando para ela, sinto um desejo de explorar mais a fundo essa relação entre a pintura e o bordado, mas sem a presença da figura humana. Entretanto, naquela ocasião, preferi voltar aos retratos e fazer novas experiências quanto à costura e à limitação do azul como cor. Para isto, ao contrário dos primeiros retratos, escolhi o rosto anônimo de uma criança sorrindo. Utilizei-me de um pequeno formato, já que o intuito era fazer o maior número de experimentações.

Mais uma vez, usei uma referência realista: uma fotografia de revista, sem relevância. A partir dela, pinte repetitivamente esta imagem em retalhos de tecido de algodão. No primeiro deles (figura 6) usei somente têmpera vinílica branca e azul. Nessa primeira pintura da série, empreguei-a de maneira naturalista, explorando as luzes e as sombras monocromáticas.



Figura 6: "Retrato 1" 31,3X 36,5 cm Têmpera vinílica s/ tela

Já a segunda tela rompe com o naturalismo simples do retrato anterior (figura 6) e com o naturalismo dos retratos das figuras 2 e 3, onde a linha aparecia somente como grifos nas rugas. Utilizei um azul de tonalidade muito mais clara que na anterior e o branco aparece

como uma leve luz trazendo volume (figura7). Sobre essa primeira camada (a)bordei a figura com uma linha dégradé em tons de azul. Abordei como alguém que se aproxima de algo com o intuito de conhecer e entender.



Figura7: “Retrato 2” 31,3X 36,5 cm Têmpera vinílica s/ tela

Na realização do terceiro rosto inverti a ordem desta última e (a)bordei-o com uma linha azul celeste, antes de sugerir as luzes e as sombras, usando a têmpera branca e azul (figura 8).



Figura8: “Retrato 3” 31,3X 36,5 cm Têmpera vinílica s/ tela

O quarto retrato é o único no qual a textura do pigmento da têmpera preta se faz presente nesta série. Esta característica, somada à ausência dos olhos, confere a ele uma alteração de significado causada pela sensação de estranhamento ausente nos trabalhos anteriores (figura: 9). A ausência dos olhos no quarto retrato ainda está muito ligado aos primeiros, figuras 2 e 3. Todos os três pintados em têmpera P&B, com textura e sem os olhos.

Retratos com a ausência das cores e dos olhos: como referência a interdição, a cegueira fisiológica e a falta de alcance da visão como condição destas imagens.

O olhar, a luz e o cego... não querer ver o que me faz ver. Tais questões, recorrentes na História da Arte, seja no exemplo de Bosch, Picasso com “O desjejum do cego” e “O velho guitarrista” ou mesmo Pieter Bruegel com “A parábola dos Cegos” são, para mim, como para outros pintores, proposições de um freqüente questionar da visão na lida diária com o olhar. O branco é a luz e o preto a sombra, sem luz não vemos as cores.



Figura 9: “Retrato 4” 31,3X 36,5 cm Têmpera vinílica s/ tela

O quinto retrato foi duplicado de maneira naturalista a partir do primeiro e opcionalmente desconstruído pelo corte e reconstituído pela costura (figura10). O que também causa certo estranhamento, mas neste caso com novas questões em relação ao anterior. O estranho não é mais a ausência dos olhos, mas a mudez da figura que é reconstruída pela costura.



Figura10: “Retrato 5” 31,3X 36,5 cm Têmpera vinílica s/ tela

O sexto retrato, aparentemente um retorno ao bordado dos retratos 2 e 3, é também uma representação da linha, mas agora através da tinta. Sendo construído por finas pinceladas de têmpera azul sobre fundo branco (figura: 11).



Figura11: “Retrato 6” 31,3X 36,5 cm Têmpera vinílica s/ tela

Os retratos sete, oito e nove são bordados sobre o tecido de algodão cru e mergulhados em têmpera muito diluída. O retrato sete é azul e seu bordado com a linha azul é da figura desconstruída pelo desenho cego (figura 12).

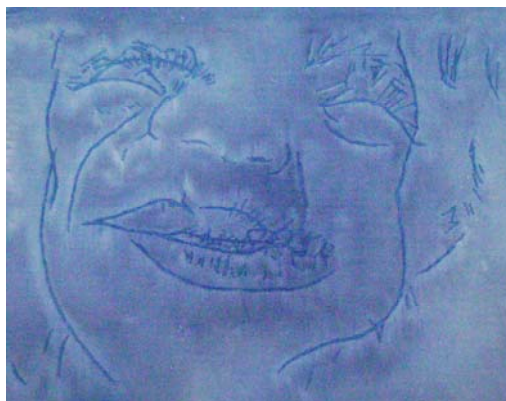


Figura12: “Retrato 7” 31,3X 36,5 cm Têmpera vinílica s/ tela

O retrato 8 é tingido com têmpera preta e bordado com linha preta (figura13).



Figura13: “Retrato 8” 1,3X36, 5 m Têmpera vinílica s/ tela

A linha bordada do nono retrato é como o tecido de algodão cru, mas a têmpera é azul. (figura: 14)



Figura14: “Retrato 9” - 31,3X 36,5 cm Têmpera vinílica s/ tela

O décimo retrato, diferente desses pequenos trabalhos, tem 98x111 cm (figura: 15).



Figura15: “Retrato 10” 98x111 cm Têmpera vinílica s/ tela

Feito em têmpera azul e branca e usando linguagem mais naturalista como a do primeiro, apresenta, por uma aceitação do acaso¹, bocas e olhos bordados aleatoriamente na sua extensão. É como se meu trabalho me respondesse: “decifra-me ou te devoro”. Não considero este trabalho como sendo o décimo e último da série, mas sei que significa um último estágio para o seu desaparecimento, no sentido de ter um destino próprio e que um dia eu possa não reconhecê-lo, tal com ocorre com a essência das fotografias: presença de ausências.

Sei que me espera, no mesmo armário, outra pequena série de retratos em vermelho.

Inicialmente, via todo esse trabalho como uma experimentação, mas com o passar do tempo, verifico que ele me forneceu muito mais elementos do que imaginava e acabou se transformando num verdadeiro *corpus* de pesquisa². Sobretudo depois de emoldurados consigo vê-los como etapa finalizada.

¹ - Colocam-se por força do acaso na pintura, por terem surgido dos reflexos produzidos pela projeção da imagem no momento em que eu desenhava a tela e não por ser um projeto pré-estabelecido.

² - Pré-projeto com levantamento de bibliografia e da abordagem ampla através do desdobramento da pesquisa em pintura: persistência e validade da pintura figurativa representativa, o retrato, a identificação da pessoa - do retratado -, a tela duplicada em alusão a realidade duplicada da arte, sua escala. A diferença e a relação entre o silêncio e a mudez das imagens pictóricas confrontadas com os inúmeros ruídos da arte pós- moderna, citada por Paul Virilio no livro *El procedimiento silencio*.

3. A SÉRIE “AS CIDADES”

*Esses inquietos ventos andarilhos
Passam e dizem: “Vamos caminhar,...
Mário Quintana, 1935.*

*... “O silêncio é também das cores. Elas até começam a
aparecer, tímidas, mas se ausentam rápido, tomadas pela cena que
vêm. Elas não cabem ali. Nem brilho há. A dramaticidade do tema é
ressaltada também pela textura. Têmpera. Denso como o que se vê.
Traz junto consigo areia. Pesada.”
(Lavínia Resende)*

Logo após essa experiência com os retratos, comecei a explorar paisagens urbanas nas quais a estética do P&B, dos primeiros retratos, persistia. A primeira tela pintada foi a partir de um *frame* do filme *Alemanha ano zero*, na qual utilizei tinta vinílica preta, branca e pequenos focos em azul ultramar (figura: 16).



Figura 16: “Ano Zero” 180x 135 cm Têmpera s/ tela

A partir deste momento, junto à dramaticidade do tema, a textura da têmpera vinílica é ressaltada pela densa areia de rio que adicionei na preparação. Areia densa como o que se vê, areia do rio que muitas vezes, durante a infância, brinquei; e assim, sutilmente, incluo no meu trabalho algo declaradamente autobiográfico.

As texturas dos relevos e das massas nas pinturas sempre me fascinaram por sua materialidade explícita, que condicionam a recepção da luz pela superfície da pintura, esse comportamento da luz que ao atingir a superfície irregular, transforma os tons, lidando com as sombras. A pintura passa, então, a adquirir corporeidade.

No início, o fato de eu querer reproduzir justamente essa imagem me pareceu muito estranho. A simples lembrança de certos quadros e fotografias provoca em mim um sentimento que me comove, mesmo quando não os vejo eles são como recordações de episódios que vivi ou que, de alguma forma, marcam a minha memória e a minha imaginação. Relembro situações que me impulsionam, seja na busca do novo, do caminhar, ou do reconstruir. Frente às imagens que escolho para a pintura, tudo se passa como se eu estivesse certa de que um dia lá já estive, ou de uma sensação de dever um dia passar por ali. É uma

atração inexplicável por paisagens, onde a perspectiva forçada pelos corredores dos prédios, pelos caminhos e becos que se perdem de vista.

Muitas imagens, e mesmo o *frame* de um filme, levantam uma questão. Pode ser que muitas das imagens que me ferem sejam elas mesmas indiferentes por si e às outras pessoas. Esses interesses ou desejos inicialmente inconscientes ganham consistência ao longo do trabalho. Barthes em seu livro *A câmara clara*, argumentando a respeito desta atração, que certas fotografias exercem sobre nós e outras não, utiliza o termo *punctum* para descrever essa sensação. Barthes afirma sobre o *punctum*: “O punctum de uma foto é esse acaso que, nela, me punge... mas também me mortifica, me fere.”³

Este *punctum* não está relacionado com as intenções do fotógrafo, nem com a cultura e a visão do espectador. Ele depende do espectador se sentir ferido, pungido por tal imagem. Ao contrário do termo *studium*, que é uma espécie de educação, de um “saber” que, para Barthes, nos permite encontrar o fotógrafo e suas intenções.

Assim o corpo fotografado vem me tocar. E aquilo que a fotografia reproduziu só aconteceu uma vez, não poderá repetir-se. Na fotografia, jamais posso negar que o objeto esteve ali. Existe nela: realidade e passado. A fotografia é a memória do passado e o sentimento do presente. Barthes continua: “Esse fio invisível que me ligava à fotografia...”⁴

O personagem que caminha pela destruição, buscando um consolo, uma força para recomeçar ou a melhor maneira de acabar com sua existência miserável era a argumentação do roteiro do filme que me tomou para além da pintura. O presente se torna um terreno vago, um trânsito de ausência. Essa sensação do estar sozinho em um lugar desconhecido, em uma cidade ou em qualquer outro lugar hostil, me inquieta. A cidade torna-se o lugar do inevitável, luta pela sobrevivência, do medo, da angústia, do desespero, mas também da esperança.

Entretanto não é por escrúpulo moral que, representando a destruição da guerra e o silêncio das formas, deixamos de observar o efeito da luz, da sutileza do azul e a textura da têmpera vinílica. Existem casos em que as dimensões não são tudo, que mesmo grandes, as figuras não provocam nenhuma emoção, mas no caso desta pintura de 180 X 135 cm, suas grandes proporções aumentam o poder da imagem e acentuam a necessidade de uma mais atenta observação.

³ BARTHES, 1980 p. 46.

⁴ BARTHES, 1980, p.104

Esta tela é muito contrária à primeira pintura (figura 1), extremamente colorida e movimentada, por quê? Ela é o luto.

Ambas são muito importantes em minha trajetória uma vez que me dizem: *Mariana, vá sozinha!* O trabalho me indica o caminho, e por esse caminho, minha consciência.

Bem entendido, caminhar pela pintura é o desafio ao qual me proponho: entre o excesso e o neutro, descobrir a pintura possível. Não ser obrigada a migrar para a gravura, nem para as artes gráficas ou fotografia nas quais, geralmente, o preto e branco é de outra natureza e não é questionado.

A segunda pintura dessa série P&B foi feita a partir de uma fotografia colorida publicada em um jornal e recolhida para o meu banco de imagens. É a documentação de um grupo de pessoas que caminha entre uma porção de árvores em meio à neve.

Risquei o desenho à carvão sob a tela branca e cortei a tela em três partes, depois, com uma linha preta reconstruí a imagem, costurando-a (figura: 17).



Figura 17: “Berlim” 80x 119 cm Têmpera vinílica e costura s/ tela

O grupo de pessoas parece abafado entre os galhos das árvores, que os entrelaça e sufoca – aqui a mesma composição de perspectiva da primeira paisagem em P&B se repete. O frio da cena é ressaltado pela grande quantidade de branco e pelo foco de azul utilizado

apenas no grupo. Aqui a idéia de solidão também se faz presente, embora mais amena por causa da presença do grupo de pessoas envolvido na grande área branca. O recorte costurado isola uma das figuras. Esta pintura é a menor desta série.

A terceira paisagem P&B surgiu a partir de uma fotografia feita por mim na Estação São Bento, em São Paulo, capital. Foi a partir desta fotografia, levemente desfocada e com alto-contraste, que as figuras das minhas pinturas começaram a se desconstruir mais explicitamente (figura: 18).



Figura 18: “Estação São Bento” 120x 185 cm Têmpera acrílica s/ tela

Fiz a base de preparação desta tela em cinza, o que me possibilitou colocar e não simplesmente usar a luz e a brancura do fundo. Usar a base cinza tem muito a ver com o raciocínio da xilogravura: é do negro que busco a luz. Na preparação inicial desses cinzas que cobriam o fundo me mantive fiel ao simples P& B até a preparação da base de cobertura da tela “Estação São Bento”(figura 18). A partir da preparação da tela “Paris”, a próxima imagem (Figura 19), preparei-o com pequenas proporções de azul ultramar. Este cenário tem muito da opacidade urbana, uma sensação de vertigem, parecemos sugados pela cena. Parece

nos sufocar e engolir pelo estranho silêncio, mas um silêncio de crise, quase como o grito, o silêncio que antecede o berro.

A quarta pintura desta série foi baseada em uma fotografia de Eugène Atget⁵, fotógrafo francês que usava o vazio das ruas parisienses como fonte de inspiração. É a imagem de um beco praticamente deserto, a não ser pelo vulto que se vê encostado em uma porta à direita do espectador, frente ao quadro. Uma névoa parece querer dominar o quadro, assim como a mudez da cena. (figura: 19).



Figura19: “Paris” 185x145cm Têmpera acrílica s/ tela

Logo que terminei a tela “Paris” comecei a desenvolver duas pinturas simultaneamente, bem diferentes uma da outra e também das anteriores. A primeira é uma paisagem urbana noturna na qual ainda se observa o beco – recorrência da perspectiva (figura: 20). A segunda imagem já é bem mais clara e iluminada, com uma paisagem mais aberta, sem a opressão do corredor de prédios – perspectiva com um ponto de fuga.

⁵ - Paris 1856-1927

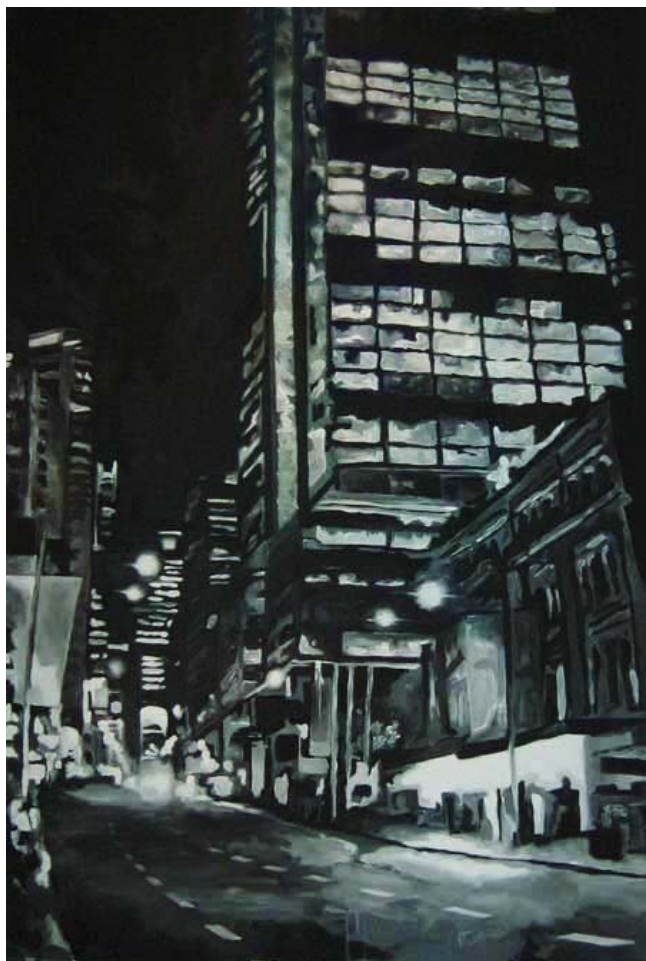


Figura 20: “Sidney” Têmpera acrílica s/ tela 180 x120 cm

Todas as pinturas dessa série P&B foram desenhadas com o auxílio de um retroprojektor: as quatro primeiras foram projetadas através de uma Xerox da imagem em uma transparência. Com o desenvolvimento da série, percebi que as pinturas estavam caminhando para uma simplificação das formas. E por conta disso, senti a necessidade de iniciar por um desenho simplificado na transparência, usando o nanquim. De certa maneira, o uso do retroprojektor acaba me distanciando em parte do fazer lento, do deixar que minha subjetividade trabalhe mais intensamente. Acredito que isso seja reflexo da minha necessidade, neste momento, de me manter temporariamente no lugar neutro.

Trabalhar o P&B é a difícil arte de traduzir as cores. Trabalhando os tons pela densidade e pela textura no acúmulo da tinta ou acréscimo de material tátil, no caso a areia, me surpreendo pelo surgir de levíssimas tonalidades de um vermelho terroso, que varia entre o

cinza amarelo pálido ou ocre⁶. Nesta série das cidades, a concretude do tema e a textura da têmpera são, portanto, salientadas pela sufocante *aparência da ausência de cor* acrescida pelo silêncio atordoante da real ausência de movimento. Preto e branco fosco, nenhum brilho, estimulam uma leitura tátil, pois percebemos e temos a sensação de contato, tensão e atrito. Trabalhar com o preto e branco vem do aprendizado do desenho, em que sempre aparece aquela preocupação com a gradação, de cobrir o papel com todos os cinzas.

Poderá alguém dizer de modo precipitado, sob certo ponto de vista: preto e branco é acromia. Dentro da ética mais ortodoxa, o cinza não é tido como cor. Pelo que descrevi anteriormente, a arte nos impõe práticas imprevistas, assim como ocorreu com os acréscimos de areias. Mas na pintura, tanto os cinzas como a monocromia constituem a expressão mais pura de um mesmo tipo de arte visual: a dos valores. Ou de certa maneira, a arte tonal, melodiosa, de transições lentas e sutis. Sutil mesmo na presença dos dois extremos, o branco e seus tênues feixes tonais confrontando o preto, a luz e a sombra.

4. CONCLUSÃO

No meu trabalho, a ausência da cor veio como um momento de reflexão, de uma necessidade de presença pela neutralidade. Um tempo para pensar a cor. A imagem pintada em P&B causa uma impressão visual bem curiosa, na maioria das vezes, agressiva e muito diferente da imagem P&B no cinema. É um outro mundo, como se a cor tivesse acabado, um não-lugar. Dificilmente é aceita uma pintura em preto e branco, acredito que muito devido ao fato de que a tradição ocidental assimilou cor com o conceito de pintura. Aparentemente contraditória, pintura P&B ainda é pintura, a intencionalidade de *ausência* das cores não infringe a natureza da linguagem pictórica. Uma paleta específica não é exigência em nenhum lugar no conceito básico do termo e da ação de pintar. Mas, à força do hábito, nos choca a ausência de cromatismo em quadros e telas. Essa força de hábito ocidental é reforçada entre nós pela ausência de museus e estudos da história da arte que abordem essa manifestação da linguagem.

⁶ - Primeiro paradoxo: na tentativa de redução ao P&B, surpreendo-me novamente envolvida com a cor.

Durante muito tempo, a China e o Japão tiveram pinturas em preto e branco: as aguadas de nanquim e o Sumiê.

Sumiê é uma técnica de pintura em preto-e-branco que se originou nos mosteiros da China, durante a dinastia Sung (960-1274). Foi levada ao Japão pelos monges a partir do século XIV. A técnica tinha essencialmente temáticas religiosas e representava elementos budistas como o círculo ou a natureza (figura: 21). Assim, o importante para o artista era retratar a essência do elemento pintado, e não simplesmente reproduzir sua aparência exterior. Por ser uma arte subjetiva, a expressão livre que surge por meio da tinta e dos movimentos do pincel reflete o caráter e a personalidade do artista. Não podemos nos esquecer, que mesmo sendo pinturas em preto e branco, *o tempo também trás* a influência das cores (quando, por exemplo, amarela o papel), sob nossas leituras ocidentais. Por adotar esses princípios, o sumiê exerce uma interessante dicotomia. Estão presentes nesta técnica manifestações como o preto e o branco, o concreto e o abstrato, a água e a terra, o controle e a espontaneidade. É uma técnica que continua sendo usada por pintores contemporâneos.

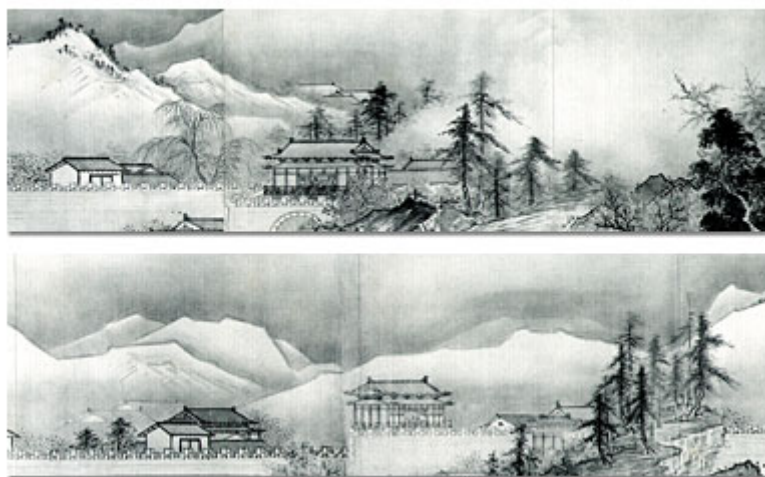


Figura 21: montanhas e paisagens do mestre Sesshu, Japão, 1495

O uso do preto e do branco também se inscreveu no ritmo moderno e possibilitou o *Guernica* de Picasso, o *Jeremias* e o *Stalingrado* de Portinari. A arte moderna está cheia de cinzas, pretos e brancos empregados de diversas maneiras, desde o futurista Balla, que serviu de modelo ao italiano Védova, até a parte mais íntima e essencial de Rouault, o dramatismo de Gruber (observar também suas paisagens urbanas com poucas variações cromáticas- figura 22) e o jovem realista Frances, Buffet. Posteriormente Gil Vicente, Vik Muniz e Gerhard Richter também fizeram uso do monocromatismo.



Figura 22: Vale do Anhangabaú de Gregório Gruber

A fotografia e a pintura em preto e branco são um meio artístico único. Suas imagens representam, nunca duplicam o mundo real. O mais interessante é que mesmo assim não deixam de ter a grande força de nos transportar para esse mundo interior.

Suas cores são mostradas em gradações de tons cinza, condensados ou expandidos. E claro, são bidimensionais. Mas, o que parece ser uma limitação é, na verdade, uma outra forma de liberdade para interpretar o universo. É, assim como outras, uma linguagem ligada aos sentidos. Já que visualizá-las proporciona uma experiência sensorial que desafia a descrição verbal. É intensamente pessoal e depende dos efeitos sobre a cultura, a experiência e a psicologia do espectador, que muitas vezes é diferente dos outros espectadores ou do próprio fotógrafo.

Uma visão mágica se cria junto com uma imagem monocromática, ou melhor, uma imagem acromática. É um ponto de vista que dificilmente alguém poderá ver sob outra condição. É como um poema que se concentra em procurar elementos escondidos dentro da cena, ressaltando suas questões fundamentais ampliadas pela liberdade do espectador de avaliar suas estruturas. Cézanne tentou reduzir as figuras a formas geométricas, trazendo à superfície de uma cena a sua essência. A fotografia e a pintura acromática fornecem um meio semelhante para a explicitação de uma informação específica. Permitindo um contato sensorial, a pintura preta e branca pode apresentar uma variedade infinita de abordagens ou

apenas um número reduzido, em uma ampla ou estreita faixa. E dentro dos limites da moldura existe vinculado alguma interação de tons leves e escuros. Essa interação permite equilíbrio ou desequilíbrio, tensão e tranquilidade, drama ou mistério, lógica ou insanidade calculada.

No meu trabalho, o uso do preto e do branco é uma valorização da luminosidade em detrimento da cor, no qual a luz se torna mais importante. Com pinceladas alongadas pelo gesto e a densidade da matéria pictórica, é a luz da tinta branca na paisagem que ilumina a tela.

Itten (1987), um dos grandes mestres da Bauhaus e estudioso da cor, afirma que claridade e escuridão são de fundamental importância para a vida humana e toda a natureza. Ele e os mestres da cor na Bauhaus buscaram referências em *Doutrina das Cores* (1810), de Goethe para a fundamentação teórica de suas manifestações artísticas e para o desenvolvimento de suas teorias e metodologias didáticas.

Goethe quis estudar a cor e sua percepção pelo homem, e não a luz e suas propriedades, como estudou Newton. Por isso Goethe tanto criticou o trabalho de Newton. Goethe sabia que para o pintor não adianta conhecer uma teoria científica que afirma que o branco é resultado de uma mistura de cores - de uma mistura aditiva de luzes coloridas -. Já que a matéria prima da pintura é a tinta e este branco se resulta de uma mistura subtrativa.

Goethe reconhece que luz e sombra são necessárias para que haja cor. A sombra, para Goethe é tão importante quanto à luz, e a cor surge da dinâmica desse par de opostos. Desse modo, Goethe resgata a sombra como complemento visual da luz. Luz e sombra são elementos primordiais na pintura.

Aristóteles, filósofo grego, que viveu de 384 a 322 AC, parece ter sido o primeiro a perceber que os olhos não podem ver a cor sem a luz. A luz é estímulo e a cor uma sensação. Pintar com tinta branca sobre um fundo cinza é pintar com luz. Da escuridão, buscar a luz, mesmo que a partir desta luz a cor continue inexistente. Assim, faço a pintura com a luz e a sombra, o preto e o branco, o maior contraste claro-escuro que pode existir, do qual podemos produzir uma imensidão de tonalidades cinza.

Em *Doutrina das Cores*, Goethe aborda o fenômeno fisiológico das cores, as associações psicológicas da percepção visual e as qualidades estéticas das cores. Kandinsky, baseado nesses estudos e mostrando sua preferência por essa teoria, diz que na arte estamos lidando com os efeitos, as tensões e os valores das cores em nós, e não com as propriedades físicas das cores.

Baseando-me nessas referências e analisando a minha paleta, percebo que essa consciência da minha subjetividade esclarece algumas preferências que apresento na elaboração da combinação das cores, ao mesmo tempo em que revelo minhas características expressivas. O meu desejo em usar o Preto e o Branco como possibilidade de pintura veio de forma natural, subjetiva mesmo, e não como uma tentativa de ir contra padrões. Por conta disso se fez interessante o conhecimento dos meus próprios gostos e tendências, na tentativa de melhor entender o tratamento cromático diferenciado que eu exerço nos diferentes temas e técnicas. Entender o porquê do uso do preto e do branco, com pequenas interferências do azul, nas paisagens em têmpera, e o porquê de outras vezes usar o magenta, o azul e o branco, quando uso o bordado.

Essas são as primeiras anotações que acontecem no meio de um processo de trabalho, portanto, antes que o projeto esteja finalizado. Essas anotações funcionam como registros de rotas já percorridas, amadurecimento de processos e avaliações de procedimentos.

5. Referências

- ALEMANHA, ANO ZERO. Direção: Roberto Rossellini. Itália, Alemanha, França: Versátil Home Vídeo, 1947. Um DVD (72 min.), DVD, son., P&B.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna – Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti; prefácio: Rodrigo Naves. -10ª reimpressão, da 1ª Ed. de 1992. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- AUGUSTO, Jordan. *Um caminho para o Zen*. 1ª edição. Editora Kanji, 2002. Vol.1.
- BAEZA, Mario. *Dibujando luces y sombras*. 1ª edição. Barcelona, Espanha: Ediciones Ceac, 1969.
- BAHIA, Ana Beatriz. *Bordaduras na Arte Contemporânea brasileira*: Edith Derdyk, Lia Menna Barreto e Leonilson. Florianópolis. Dezembro/1999. Disponível em: <http://www.casthalia.com.br/periscope/anabahia/bordadurasnaartecontemporanea.htm>
- BARTHES, Roland. *O Neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2003.
- BEUTTENMÜLLER, Alberto. *Volpi Ianelli Aldir- Três coloristas*. 1ª edição. São Paulo: Edição Grupo IOB, julho de 1989.
- DELACROIX, Eugène. Diário. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura: Textos essenciais*. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2005. Vol. 7.
- DERDYK, Edith. *Linha de Costura*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Doutrina das Cores*. 2ª edição. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.
- VIRILIO, Paul. *El procedimiento silencio*. Tradução: Jorge Fondebrider. 1ª Ed. 2ª reimpr. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- TAYLOR, Martin L. , BUTLER, Owen, BIRNBAUM, Hubert, ENFIELD, Jill. *Advanced Black-and- white Photography*. 4th ed. Rochester, NY: Silver Pixel Press, 1994. The Kodak workshop series- Publication; KW-19