UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA I – EMBAP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

LUIZ LAVALLE FILHO

PINTURA EM ATRITO:
O CORPO COMO RUÍDO, VESTÍGIO E ESPESSURA

CURITIBA
2026

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA I – EMBAP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

LUIZ LAVALLE FILHO

PINTURA EM ATRITO: O CORPO COMO RUÍDO, VESTÍGIO E ESPESSURA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientação: Profa. Dra. Carina Weidle

CURITIBA
2026

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e
Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP
e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Lavalle Filho, Luiz
Pintura em atrito: O corpo como ruído, vestígio e espessura. / Luiz Lavalle Filho. -- Curitiba-PR,2026.
90 f.: il.

Orientador: Carina Maria Weidle.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais) -- Universidade Estadual do Paraná, 2026.

1. Arte contemporânea. 2. Imagem - vestígio. 3. Corporeidade. 4. Processos híbridos. 5. Pintura. I - Maria Weidle, Carina (orient). II - Título.

PROGRAMA de Pós-Graduação em ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
Campus Curitiba I

UNESPAR

TERMO DE APROVAÇÃO

Luiz Lavalle Filho

PINTURA EM ATRITO: O CORPO COMO RUÍDO, VESTÍGIO E ESPESSURA

Dissertação apresentada e defendida como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná.

Aprovada em 15 de abril de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Carina Maria Weidle
Presidente da banca | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Prof. Dr. Renato Torres
Membro Interno | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Prof. Dr. Geraldo Leão Veiga De Camargo
Membro Externo | UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ – UFPR

A Ata de Defesa, com as respectivas assinaturas dos membros da Banca Examinadora, encontra-se no pasta do(a) discente na Secretaria do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – PPGAV/UNESPAR.

Curitiba

2026

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Profa. Dra. Carina Weidle pela orientação atenta e dedicada. Desde o início, sua postura foi marcada pelo respeito e por um profundo conhecimento. Sou grato por tê-la conhecido e por tudo o que construímos ao longo deste percurso.

Estendo meus agradecimentos aos demais professores do programa. À Profa. Dra. Keila Kern, por sua perspectiva crítica e instigante, que me impulsionou a refletir e a articular diferentes assuntos nesta dissertação. À Profa. Dra. Deborah Bruel, pela generosidade na partilha de seus conhecimentos e pela serenidade transmitida durante o desenvolvimento deste trabalho. Ao Prof. Dr. José Eliézer Mikosz, por sua visão abrangente sobre diferentes artistas e questões, fundamental para a construção desta pesquisa.

Agradeço também à Profa. Dra. Amabilis de Jesus e a Profa. Dra. Bernadette Panek, pela contribuição e pelas aulas no seminário, que trouxeram perspectivas enriquecedoras aos debates aqui desenvolvidos.

Ao Prof. Dr. Renato Torres, agradeço pelas contribuições em sala de aula, no mestrado e no grupo de estudos, o Gracon, espaço que possibilitou eu entrar novamente em contato com a academia. Reconheço sua influência significativa no desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço o Prof. Dr. Fabrício Nunes, Profa. Dra. Lilian Gassen e Dra. Fátima Junqueira as falas valiosas e francas sobre a produção em arte e trabalho acadêmico que geraram reflexões importantes na construção dessa dissertação.

Aos artistas professores Pro. Me. Ronald Simon e Prof. Dr. Geraldo Leão, agradeço a franqueza, a generosidade e o conhecimento compartilhado, artistas que uso de referência nesta pesquisa.

À Eloisa Fenato, minha companheira, agradeço pelo incentivo constante para que eu realizasse este mestrado e, sobretudo, por acreditar em mim.

Expresso minha gratidão ao amigo Prof. Dr. Thiago Possiede, pelo apoio desde as etapas iniciais do projeto e pelas trocas valiosas em torno dos temas desta dissertação.

Por fim, agradeço a todos os colegas e demais professores que contribuíram para esta trajetória, minha gratidão se estende, com a mesma intensidade, a cada um deles.

RESUMO

Esta dissertação investiga minha produção artística como um processo em constante transformação, a partir da problematização da imagem enquanto um vestígio e da corporeidade da pintura. A pesquisa busca compreender como práticas híbridas e experimentações com diferentes materiais podem articular memória, camadas e ruídos, usando como metodologia a pesquisa em artes visuais de Sandra Rey. O método de Rey propõe que a experimentação e os processos de criação indicam e definem caminhos na produção em arte. Nesse contexto, o artista assume simultaneamente a posição de artista e pesquisador, analisando os resultados de sua própria prática e relacionando os trabalhos produzidos com questões teóricas e reflexivas. Nesse contexto, procuro evidenciar a pintura como um ser autônomo que interage com diferentes linguagens, pensada de forma expandida.

O estudo fundamenta-se na reflexão teórica de autores como Hans Belting e Georges Didi-Huberman. A produção analisada abrange as séries mais recentes da minha produção desenvolvidas durante o programa, como Manto, Sombras Escuras e Sombras Iluminadas, nas quais a pintura se transforma gradualmente em objeto tridimensional, incorporando diferentes materialidades, luminescência e formatos variados.

Palavras-chave: Arte contemporânea; imagem-vestígio; corporeidade; processos híbridos; pintura.;

ABSTRACT

This dissertation investigates my artistic production as a constantly transforming process, starting from the problematization of the image as a vestige and the corporeality of painting. The research seeks to understand how hybrid practices and experimentation with different materials can articulate memory, layers, and noise, using Sandra Rey's visual arts research methodology. Rey's method proposes that experimentation and creative processes indicate and define paths in art production. In this context, the artist simultaneously assumes the position of artist and researcher, analyzing the results of their own practice and relating the works produced to theoretical and reflective questions. In this context, I seek to highlight painting as an autonomous being that interacts with different languages, conceived in an expanded way.

The study is based on the theoretical reflection of authors such as Hans Belting and Georges Didi-Huberman. The work analyzed encompasses the most recent series of my production developed during the program, such as Manto, Sombras Escuras and Sombras Iluminadas, in which the painting gradually transforms into a three-dimensional object, incorporating different materials, luminescence and varied formats.

Keywords: Contemporary art; image-trace; corporeality; hybrid processes; painting

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 07
2 IMAGENS MÁGICAS 11
2.1 Corporeidade 21
2.2 Apropriação, prática e revelação 26
2.3 Manto 34
3 SOMBRAS NATURAIS 58
3.1 A espessura da sombra 58
3.2 As sombras escuras 62
3.3 Sombras iluminadas 77
4 CONCLUSÃO 88
5 REFERÊNCIAS 90

1. INTRODUÇÃO

Muitos artistas, depois de longos períodos de produção, acabam percebendo quais são os verdadeiros motivos que os movem. Talvez isso se deva ao tempo, que define o que prevalece, molda escolhas, técnicas e tendências, e nos confronta com o que é essencial. O tempo é cíclico e, à medida que passa, permite ao artista perceber o que é mais significativo em sua produção.

Quando me vi diante deste trabalho, não pude evitar revisitar minhas produções anteriores: os primeiros ensaios, os trabalhos que, com o tempo, fundamentaram minhas escolhas e processos, ainda que intuitivos, brutos e viscerais. Foi nesse começo tortuoso que comecei a compreender a pintura como um processo experimental, aberto à expansão e à relação com outros processos e linguagens.

Muitos acontecimentos pessoais foram decisivos para moldar minhas escolhas, e não consigo descrever meus processos sem citar passagens que impactaram o conceito das obras, suas formas e a maneira como esses acontecimentos reverberam até hoje. Para mim, a pintura sempre foi um palco de ação. Sempre acreditei no poder dela enquanto matéria, na sua capacidade de subsistir, adquirir presença e exercer força espiritual. Vejo a arte como uma possibilidade de escancarar uma verdade, de deslocar a percepção em estados emocionais, suscitando incômodo, fascínio e experiências sublimes.

Com essa tentativa de se perceber enquanto artista, com uma produção singular e peculiar, todo produtor de arte deve, ou deveria, se quiser, fazer escolhas, abrir mão do excesso, para se confrontar com o núcleo mais significativo de seu trabalho. É nesse processo que se revela o essencial, o conceito mais profundo que orienta a produção. Para mim, este trabalho configura exatamente esse momento. Todo o resto, simbólica ou efetivamente, foi queimado, um gesto de ruptura que lembra o de Malevich com sua produção anterior, um apagar para afirmar o essencial.

Deixei de me adequar, buscar tendências ou modismos, gerei mudanças que não tem volta: rasguei a figuração, transformei a técnica em pura alquimia, desfigurei as etapas de uma "boa pintura", sujei as cores, entendendo a produção como algo cíclico e infinito, onde repetidas vezes, as mesmas problemáticas reaparecem, mas sempre com uma nova roupagem, onde o mergulho torna-se cada vez mais reflexivo e profundo.

Não tenho dó
nem mesmo mais medo
avanço em sua superfície
destilando o caos
me queimo nos azuis
e me gelo nos vermelhos
quando retomo meus sentidos
entro em desespero
a minha única procura é você
sem dúvida
mas gostaria mesmo
era não te ter

Neste trabalho, começo estruturando minhas escolhas imagéticas e me perguntando de onde se formam as imagens. Para isso, recorro a diferentes autores, como Hans Belting, Didi-Huberman e Sarah Beckwith. Proponho que o Barroco mantém relevância em minhas escolhas formais e conceituais, mesmo que de forma indireta, por meio do contraste, da representação dramática e do excesso de elementos e gestos expressivos.

Nesse processo, tortuoso e carregado de memórias, traumas e acontecimentos, apresento um breve panorama das produções inaugurais, até chegar a uma produção mais recente, marcada pela corporeidade. Trata-se de uma série longa, preocupada com a representação do corpo na pintura ou, mais precisamente, com a questão de como esse corpo se torna o próprio corpo da pintura e como a pintura pode ser autônoma, ou seja, como ela pode se autogerir, através de processos e métodos que suscitam isso. Ou ainda, como a pintura adquire corporeidade e presença material.

Para isso, recorro à história da arte, buscando compreender como, na modernidade, o corpo foi se tornando fragmentado, desestruturado e desmembrado. Nesse percurso, apoio-me em autores como Giulio Carlo Argan, Richard Wollheim, Paul Wood, Isabelle Graw e Paulo Herkenhoff, cujas análises permitem situar as transformações da representação corporal e como a pintura é um corpo e refletir sobre como essas mudanças influenciam a minha própria prática pictórica.

Esses capítulos são cortados com poesias de minha autoria, que deslocam a leitura formal para ensaios poéticos que acompanham também quebras com os textos dos meus diários de pintura. São rupturas que, apesar de manterem muito do fluxo contínuo e da intuitividade, demonstram como as ideias vêm e vão, como encaro as imagens e as escolhas que surgem na cabeça, os sentimentos que talvez venham antes do gesto mais racional. Essas escolhas refletem-se também nos trabalhos visuais, imagens de afeto elaboradas com rigor cirúrgico. A pintura, nesse contexto, se torna uma operação cirúrgica, capaz de intervir sobre a matéria e sobre a própria experiência do olhar.

Preparando o leitor para compreender as séries mais recentes, descrevo meus processos gráficos e as experimentações entre gravura e pintura, mostrando como esses ensaios iniciais estruturam o percurso da minha prática. No capítulo dedicado à série 'Manto', apresento como minha produção se insere em processos e técnicas híbridas, dialogando com autores como Sandra Rey, Georges Bataille, Marco Giannotti e Juliana Alvarenga. Propõe-se também uma análise comparativa com artistas que desempenham papel importante na minha produção, como Anselm Kiefer e Cláudio Mubarac, evidenciando a construção de uma linguagem que transita entre a pintura e gravura, pensando a imagem enquanto um vestígio, carregado de memória e espiritualidade.

As produções da série 'Manto' são conectadas às poesias que dão título a esses trabalhos, preparando o leitor para os capítulos seguintes, que tratam de colagem e assemblage, e para o objetivo central da pesquisa: explorar a possibilidade de um corpo-vestígio, um corpo que transita entre o

bidimensional ao tridimensional. A proposta é pensar uma produção em que as séries se complementam, partindo de um mesmo problema que se transmuta do plano enquanto superfície pictórica para o espaço tridimensional, mantendo unidade conceitual e expandindo a materialidade da obra.

Processos
Rebatimento
Presença/ausência
Corpo impresso
Corpo objeto
Corpo...
Suas marcas
Lembranças
Espelhamentos
Desgaste
Desejos

Para essa investigação, analiso a colagem, sua origem e sua transição para a assemblage, tomando como referência artistas que influenciam minha produção. Alguns artistas trabalham a partir da memória, como Daniel Senise, enquanto outros expandem a obra para o espaço, antecipando a instalação, como Kurt Schwitters. Entre as referências brasileiras, recorro a Geraldo Leão e Ronald Simon, artistas cujos trabalhos pude ver de perto e conviver e aprender com eles, influências substanciais na minha formação. Esses diálogos ajudam a compreender como os procedimentos da pintura podem se desdobrar em objetos e instalações, preservando o núcleo conceitual e a força expressiva do gesto e da cor, mesmo quando a obra passa a ocupar outras dimensões de experiência e presença.

Essa produção pessoal é um corpo que transita das suas primeiras formações até algo mais corpóreo e denso, que se altera ao encontrar uma posição no espaço, tema que abordo no último capítulo. Nas séries 'Sombras Escuras' e 'Sombras Iluminadas', discuto essa transição para o espaço, evidenciando como, gradativamente, a partir da produção no ateliê, através de esboços e experimentações a pintura ganhou espessura até se tornar um objeto, assumindo um caráter instalativo. Em Sombras Iluminadas, esse processo se intensifica, com um caráter ainda mais experimental e inaugural em minha trajetória, em que as pinturas-objeto apresentam luminescência e interagem com o espaço circundante, propondo novos caminhos e possibilidades para minha produção.

Luz
ocupam todo o espaço
grandes corações
nos aprisionam
Eles são de acetato e madeira
Me lembram
vagamente
de você

2. IMAGENS MÁGICAS

Todo mundo fica no mesmo saco
Enterros religiosos
Coroas douradas
Mas tudo acaba,
na mesma gaveta
Ossos expostos
Cicatrizes abertas
O apelo à crença,
Alimenta o ódio
Todos na Cruz
Mais uma vez

Desde a infância, recordo-me de como as imagens presentes nas representações bíblicas chamavam minha atenção. Havia algo de proibido, uma aura de mistério em torno daquela Bíblia de capa de couro com detalhes dourados, repousando sobre a estante. Folhear suas páginas ou interferir nas imagens parecia um ato de desrespeito, como se profanasse as próprias entidades ali representadas. Ainda assim, a curiosidade era mais forte.

Aquela Bíblia continha reproduções de pinturas que, além de ilustrar passagens bíblicas, conferiam ao Livro Sagrado um caráter de adoração visual. Para uma criança com vocação para o desenho, aquilo representava uma fonte inesgotável de mistério e imagens.

Algumas imagens me chamavam mais a atenção, entre elas, o Cristo crucificado.

Sempre me perguntei como uma imagem tão brutal, tornou-se o símbolo de uma religião e tão propagada em pinturas, gravuras e esculturas.

Um símbolo máximo da fé, mas impossível não perceber a violência e sadismo que ela carrega. Penso isso porque a Cruz era um instrumento de tortura, usado na época para punir bandidos e pessoas contrarias aos interesses do Império Romano, ver uma figura santa representada dessa maneira era um tanto estranha para mim.

O corpo ensanguentado de Jesus, durante séculos é cultuado revelando um elemento perturbador que é a estetização da dor e sofrimento.

Philippe Ariès (2003 p.109) observa que a morte de Cristo na cruz constitui o espetáculo absoluto da dor, onde

a agonia se torna virtude, e o sangue derramado, símbolo da purificação.

Isso levanta questões sobre como a tradição cristã normatizou a violência como linguagem sagrada. Ao invés de apenas lembrar o significado espiritual do sacrifício, a representação gráfica desse sofrimento pode acabar glorificando a dor em si.

De acordo com Hans Belting (2006, p.94) a imagem devocional funcionava como uma presença real do corpo morto de Cristo e era contemplada como um cadáver divinizado. Dessa maneira, a cruz não era abstrata ou simbólica, mas carregava essa presença do corpo de Cristo, revelando um significado físico e emocional.

Em seu livro *O que vemos, o que nos olha*, Georges Didi-Huberman, também fala sobre essa dimensão da imagem além do que representa na Idade Média. Didi-Huberman mostra que o olhar não buscava uma evidência visível, mas um encontro com o sagrado, com o invisível que habita esses ícones. As imagens medievais não eram compreendidas como simples representações, mas como manifestação espiritual.

Segundo o Autor (Didi-Huberman, 2010 p.35) os teólogos da Idade Média, distinguiram o conceito da imagem e do vestígium (vestígio, o traço, a ruína) procurando explicar o que é visível diante de nós, corpo e natureza.

Portanto deveria ser visto o traço de uma semelhança perdida, arruinada, a semelhança a Deus perdida no pecado. Nesse sentido, o olhar medieval se voltava não para o que estava à vista, mas para o que sobrevive na imagem como falha, como rastro da ausência.

Didi-Huberman nesse mesmo livro, através de metáforas, relaciona a forma que o escritor James Joyce (especialmente o livro *Ulisses*) como exemplo de uma escrita que, assim como certas imagens, não se organiza de forma linear, lógica ou transparente, mas sim por fragmentos, fluxos, cacos de consciência, por excessos e lacunas. Assim como as imagens devocionais, a prosa joyceana também é fragmentada.

Há, tanto em Joyce quanto na imagem medieval, uma recusa ao discurso tautológico[4] e uma abertura ao ver além, ao olhar que não fecha.

Essa estrutura literária de Joyce funciona como exemplo para o olhar que Didi-Huberman ressalta, um olhar descontinuado, cheio de camadas, como as imagens medievais, que são carregadas de simbolismos.

Sarah Beckwith (1993, p. 39) descreve que o Cristo crucificado se tornou um corpo com o qual os cristãos medievais se identificavam não apenas na parte física mas também emocional, essa questão é importante para entender que a função de toda a dor de Cristo e do seu corpo machucado era para educar o fiel e normatizar o sacrifício para aproximá-lo da salvação.

Essa dimensão simbólica e afetiva da imagem na Idade Média é também aprofundada por Sarah Beckwith (1993, p.39), ao analisar o corpo de Cristo crucificado como um modelo de identificação não apenas física, mas emocional e espiritual. O corpo dilacerado do Cristo tornava-se, para o fiel, uma espécie de modelo de sofrimento, uma forma de se acostumar ao sacrifício. A dor de Cristo era apresentada

não como espetáculo, mas como ferramenta de conversão e salvação, uma imagem cuja função era marcar o corpo do devoto, educá-lo sensivelmente. O olhar, nesse contexto, não era neutro: ele era afetado, envolvido, penetrado por aquilo que via, e o vestígio da carne torturada de Cristo tornava-se um chamado à transformação interna.

A cultura da morte não era valorizar o final da vida material, mas uma maneira de colocar o sofrimento como via importante para a eternidade.

Jacques Le Goff (1983, p.198) propõem que "Cristo crucificado é o espelho do fim humano, mas também o único que venceu a morte. Seu corpo morto, na cruz, é ao mesmo tempo símbolo da nossa morte e da nossa salvação."

A crucificação ganha especial dimensão na cultura barroca, marcada pelo uso intenso de imagens dramáticas e emocionais. A dor do corpo de Cristo é intensificada visualmente: músculos contraídos, sangue em abundância, rostos contorcidos. Essa estética da dor responde a uma pedagogia espiritual que, como propõem Beckwith (1993, p.39), exige não apenas crença, mas identificação sensorial e emocional.

A iconografia do Cristo crucificado, revela traços marcantes de violência ritualizada e até um sadismo simbólico culturalmente aceito. A dor, mostrada e venerada, em que o sacrifício se confunde com o culto do suplício.

No Barroco europeu essas imagens exprimem ainda mais dramaticidade, um espetáculo visual de movimentos e sentimentos conflitantes.

Como na pintura de Peter Paul Rubens (1577–1640), em que Cristo se retorce pregado na Cruz, olhando para cima, com inúmeras figuras o erguendo, enquanto outros conversam e observam a cena. Uma composição complexa no formato triangular, uma referência do estilo Barroco.

Peter Paul Rubens, *Cristo na Cruz entre os Dois Ladrões*, óleo sobre madeira, 420 x 310 cm, 1620.

[1] Tautológico : Modo de ver de maneira que reduz a imagem apenas ao material que a compõem e o que diretamente significa, recuando outras leituras que nela possam se manifestar.

Essas figuras sinuosas, o movimento causado pelo tratamento pictórico, o uso contrastante da técnica em claro e escuro, são características que fui assimilando e reproduzindo em desenhos com o passar do tempo.

Essas influências foram sendo processadas de maneira intuitiva, são predileções que foram se construindo por uma narrativa mais dramática, de densidade visual.

As pessoas rezam, conversam, se emocionam em frente a peças de gesso, madeira, tinta sobre tela, dentre outros materiais e suportes.

As imagens sacras, segundo Hans Belting em seu livro *Imagem e Culto: Uma História da Imagem Antes da Era da Arte*, descreve que antes de serem obras de arte, as imagens sagradas eram mediadoras entre o terreno e o divino, eram objetos de culto, que carregam algo sagrado. Estátuas, esculturas e pinturas medievais, para as pessoas eram objetos de veneração, pois eram considerados como acheiropietas:

"As imagens acheiropoietas (não feitas por mãos humanas) eram consideradas provas tangíveis da intervenção divina, pois sua origem era atribuída a milagres.

Entre tantas imagens como essas, Belting (2018 p.112) propõem que o Mandylion de Edessa[2] é um protótipo das imagens cultuais cristãs. Não é uma representação artística, mas uma imagem não feita por mãos humanas.

O sudário de Turin, Belting (2018 p.180) o descreve como um tecido que envolveu o corpo de Cristo no sepulcro, que de forma milagrosa, transferiu sua figura, através de marcas de sangue e fluídos corporais.

Tanto o Mandylion de Edessa e o Sudário de Turin, não correspondem a representações idealizadas da figura humana, mas impressões do próprio corpo de Cristo, o que mantém a escala natural humana das imagens, diferente de uma pintura, eles mantêm o índice físico direto do corpo, visto que as marcas no tecido foram causadas pelo contato real com o corpo.

Independente de o Sudário de Turim não ser considerado autêntico e possivelmente ter sido criado na Idade Média como objeto religioso, como aponta a revista científica Nature (1989), o sudário foi analisado por três diferentes laboratórios por meio de testes de carbono-14, que indicaram que o tecido foi produzido entre 1260 e 1390 d.C. Mesmo assim, trata-se de um artefato misterioso, que continua a intrigar artistas e cientistas por sua materialidade.Essas imagens sempre me impressionaram, elas são para mim vestígios, registros de uma ausência. Imagens que não mostram o corpo em si, mas aquilo que dele restou: a marca, o rastro, a lembrança. São, de certo modo, manifestações de uma não presença.

Segundo Belting (2014, p.28), a imagem possui um poder mágico de evocar emoções, influenciando a percepção da realidade. Tem a capacidade de se tornar viva e significativa, transcendendo sua mera representação visual.

No início de 2002, vivi duas perdas que atravessaram de forma definitiva meu imaginário em formação: Um amigo próximo foi assassinado, uma ruptura brusca, violenta:

[2] Corresponde a um tecido com a imagem do rosto de Cristo que não foi feito por mãos humanas, que supostamente tenha sido criado por um milagre, através da transferência do rosto diretamente nesse suporte.

Lembro muito bem daquele dia.
Ele cantou como eu nunca tinha escutado antes, com uma vontade que parecia de quem sabia que era a última vez.
Nos conheçiamos desde criança.
Sua simpatia e generosidade aproximavam a todos. Era uma pessoa que tinha tudo para ser um grande atleta.
Mas o que era para ele uma qualidade, reflexos rápidos, técnica de luta foi justamente
o que chamou mais a atenção naquela tragédia anunciada.
Aquela maldita briga perto do bar.
Mal sabiam que estavam enfrentando uma quadrilha de assaltantes. Lembro dele, junto com mais dois amigos,
batendo muito naqueles caras. Ele se destacava, como sempre. Era rápido. Sabia lutar. Mas aquele não era o
lugar de mostrar isso. Depois de desfigurar o grupo, a policia chegou. Eles correram, se esconderam na
casa de outro amigo, ali perto.
Ficaram lá algumas horas. Eu já estava em casa, perturbado com tudo que tinha acontecido.
Horas depois, me relataram: foram surpreendidos na esquina. Eram os mesmos caras.
Mas só reconheceram ele.
O único negro da roda.
Atiraram a sangue frio. De frente. Miraram na cabeça.
O primeiro tiro pegou de raspão. Ele correu. Depois de uns 15 metros, veio o segundo tiro.
Acertou a nuca.
Ele caiu imediatamente.
A pericia constatou que o tiro acertou por pura sorte.
Sorte pra quem?
Meu amigo, morto na rua.
No enterro, lembro da cabeça enfaixada. Era inacreditável. Dificil lidar com aquilo. Pela primeira vez,
eu entendi que a morte existia.
Enquanto jovem, a gente se acha implacável. Acima de tudo.
Tarde demais.

Pouco tempo depois, meu avô faleceu, após um longo processo de declínio físico e apagamento. Alguém que sempre associei à força e à vitalidade foi se tornando pouco a pouco um corpo sem presença, uma casca, um contorno vazio, como uma máquina que já não responde, obsoleta diante da vida. Essas experiências, tão distintas em ritmo e intensidade, influenciaram diretamente minha produção naquele momento, despertando em mim a necessidade de criar imagens sobre a perda, o desaparecimento e a impermanência.

Os desenhos que surgiam carregavam traços enérgicos, construídos a partir da memória. As figuras que brotavam na minha imaginação não vinham de fotografias ou outras referências visuais — eram visões internas, imagens evocadas do meu amigo, do meu avô no hospital, formas difuídas entre o afeto e o esquecimento. Como propõe Hans Belting (2014, p. 44), imagens de memória não são apenas representações do passado, mas processos performáticos: substituem o que não está mais aqui e se atualizam no corpo e no olhar de quem as evoca.

Fui então recriando esses encontros: as imagens surgiam como fantasmas em transformação, espectros que se sobrepunham e substituíram a primeira ou a última lembrança que eu tinha deles. A presença se tornava instável, como se os rostos se dissolvessem e voltassem a se formar no traço. Nesse processo, me aproximei do trabalho de Leonilson, especialmente de sua maneira sensível e poética de lidar com a perda e a ausência.

José Leonilson. *Eu não consegue mudar o mundo*. Tinta acrílica sobre tela,155 x 94 cm, 1989.

Seus desenhos em papel e os bordados sobre tecidos transparentes revelavam, para mim, a condição frágil do corpo, a iminência da morte e o gesto como tentativa de permanência.

"A obra de Leonilson é um inventário da ausência. Seus desenhos bordados em tecido – como a série 'O Perdido' (1991) – registram palavras fragmentadas 'falta', 'fim', 'quero') à corpos esvaziados, revelando uma poética do desfalecimento. Seu próprio corpo, debilitado pela doença, torna-se suporte: mapas geográficos bordados sobre lençóis hospitalares traduzem a vulnerabilidade física em cartografias íntimas."
(LISBOA, 2015, p. 67).

Esse artista me fez pensar sobre a importância do suporte como material simbólico. Passei a utilizar papéis cada vez mais finos chegando no limite de sua integridade.

Os traços nesses trabalhos eram feitos com tamanha pressão e profundidade na superfície do suporte, que perfuravam o papel, resultando num desgaste desse suporte, o que gerava uma alusão em que o próprio papel desgastado era o corpo deteriorado, seco e vazio, avariado e frágil, um corpo em deterioração.

No trabalho Vênus, desenho que sugere a representação de uma Virgem Maria, aqui apresentada quase nua. Chama atenção a ebulição dos ornamentos e grafia rasurada, que parecem crescer até tomar conta de toda a figura, como se extravasassem seus contornos. O exagero prevalece, e a violência dirigida ao corpo representado é transferida também para o papel, que parece sangrar junto com a imagem. Mesmo deslocada de sua função devocional tradicional, a figura preserva um traço de inevitabilidade: ela se constrói por meio de desenhos e palavras que surgem em fluxo de consciência, onde o íntimo e o externo se entrelaçam. Representações de santos e santas se sobrepõem à brutalidade dos acontecimentos, borrando limites entre fé e trauma. Essa imagem, ao mesmo tempo em que recebe cortes, golpes e marcas de violência, também reconforta.

Vênus, nanquim, pigmentos líquidos,tintas naturais e grafite sobre papel, 96 x 66 cm, 2002

Produzir esses desenhos, foram uma maneira de preencher o vazio que sentia dessas ausências. Uma maneira de congelar o tempo, não se tratava de representar de forma naturalista, mas de capturar o que vinha de nossa existência e relação: Afetos, palavras, passagens, traços, objetos. Nesses trabalhos eram representados objetos e formas que remetem diretamente às pessoas que partiram, resultando em composições de memória. Esses trabalhos funcionavam como um ritual íntimo de passagem. Foram realizados em diferentes momentos da minha produção, e abarcaram não apenas familiares e um amigo como nas imagens da série era uma vez, mas até mesmo animais de estimação , como meu pastor alemão.

Cachorro cadeira, tintas naturais e pigmento líquido sobre papel, 2002

Essa dimensão ritualística do fazer artístico me faz pensar no que Belting (2014, p.188) define como culto funerário, onde as imagens aparecem para tomar o lugar dos corpos. Penso esses trabalhos como rituais atualizados com essa mesma função de substituição.

Belting (2014, p. 225) aponta que o primeiro desenho humano teria sido feito a partir de uma sombra projetada na parede. A história da Donzela Coríntia, que desenha a sombra de seu amado antes da guerra, para guardar sua presença e ter ele presente, mesmo distante.

Minha produção como nesse mito, também se insere numa maneira de tornar a ausência suportável através da representação. A sombra torna-se presença, memória tangível, tornando a perda suportável.

Era uma vez

Você caiu na minha frente e vi em seus olhos a cor da morte, não acreditei, mas lembro bem a queda, o semblante vazio. Da outra vez foi um tiro, te vi cantando, uma voz afilta, era sua despedida.
Sem refletir, sem esperar, um tiro a queima a roupa.
O portão depois de sua partida ficou aberto e sua cabeça enfaixada, como de tantos outros. Lembro de tudo, me pedindo tábuas de madeira, me socando a cara e eu aceitando por amor.
Você ficou entubado, te ferraram demais, te reanimaram e te enfaixaram na cabeça novamente, os membros, seu corpo todo, você chorou e se foi, quando a viu..
Você sempre ficava sentado na mureta esperando a...
Esperando a morte, tomando vinho, enquanto destilava sua vida pneumática.
Foi tudo abrupto, mais uma vez, pessoas estúpidas fingiram cuidar de você, mas mesmo te desenhando, você se foi, e como todos os outros, te enfaixaram a cabeça, e com você, eu sonhei no sétimo dia, com o passeio,com o parque, com as portas e janelas abertas, sentindo seu cheiro e sua energia.

Era uma vez meu amigo, tinta acrílica, aquarela e pigmentos naturais sobre papel, 100 x 35 cm, 2003

Era uma vez meu avô, tinta acrílica, aquarela e pigmentos naturais sobre papel, 100 x 35 cm, 2003

Era uma vez..., tinta acrílica, aquarela e pigmentos naturais sobre papel, 100 x 35 cm, 2003

A série Era uma vez me colocou em sintonia com questões que como disse me atravessam até as produções mais recentes.

Os métodos construtivos mesclavam técnicas de desenho e pintura. Esses métodos híbridos, proporcionaram também uma experimentação cada vez mais intensa.

Na atualidade, entendo que essas tragédias pessoais, foram pontos de partida para desencadear processos criativos que resultaram em produções que gradativamente foram se afastando desse transbordamento emocional sobre os suportes para algo que foi ficando mais depurado, onde passei a explorar mais a forma, pensando a pintura como uma linguagem efetivamente.

2.1 CORPOREIDADE

As vísceras transbordam
Em cores opulentas
Transparências carnudas
Encobrem superfícies
Camadas e camadas
Desejos sobre o corpo
Desprezo a figura
Verdes podres
Amarelas bilíais
Rosas vaginais
A pintura faz e se desfaz
Não pensa muito
A tinta seca
E meu corpo também
Continuo
Buscando verdade
Sobre cores e formas
A mentira de pintar

A representação do corpo tornou-se um elemento central em uma série de trabalhos. Ao longo desse extenso período (2002–2012), realizei pinturas que abordavam o corpo de forma fragmentada e sugerida o corpo como metáfora para refletir sobre o próprio corpo da pintura.

Nesse contexto, a noção de corporeidade não se limita à representação anatômica. Como aponta Richard Wollheim (2002, p. 130), a pintura possui a capacidade de adquirir corporeidade, isto é, de evocar sensações físicas associadas ao corpo, mesmo em composições não figurativas. Essa dimensão material e formal foi, pouco a pouco, ganhando espaço no meu fazer pictórico. Partindo de uma breve história da representação do corpo na pintura, foi a partir das vanguardas que a representação naturalista do corpo foi substituída por uma imagem cada vez mais simbólica.

Movimentos artísticos do início do século XX, como o Cubismo, Futurismo, Surrealismo e Expressionismo, cada um à sua maneira, seguindo conceitos norteadores, fragmentaram, desconstruíram e distorceram o corpo humano, propondo quebras de paradigmas em sua representação.

Entre a década de 1870 e o início da segunda Guerra Mundial, a Europa assistiu a uma crise profunda no humanismo ocidental, com radical impacto na sociedade, marcada, sobretudo com um sentimento de instabilidade que, segundo Eliane Robert Moraes (2010, p.57), refletiu no espírito moderno; Fragmentar, decompor e desmembrar eram as palavras mais proferidas nas vanguardas artísticas no início do século XX.

Ricardo Nascimento Fabrini (2002, p.173), descreve que durante o século XX o corpo foi sofrendo várias operações diferentes, acabou sendo representado fragmentado no cubismo, distorcido no expressionismo, convertido em sonho no surrealismo, até chegar, cirurgicamente modificado pelos artistas conceituais na arte contemporânea.

Na produção contemporânea, ainda ressoam procedimentos iniciados pelas vanguardas. No entanto, diferentemente dos artistas do início do século XX que atuavam guiados por ideais e manifestos, seguindo uma lógica linear na construção pictórica, hoje trabalhamos a partir de fragmentos herdados do modernismo. Essa lógica, que articula diferentes linguagens e modos de pensar e fazer arte, é frequentemente associada ao que autores como Hal Foster, Jean-Francois Lyotard e Frederic Jameson denominaram como pós-modernismo.

Essas práticas colocam a pintura em um patamar de experimentação que é essencial no meu fazer pictórico. Assim como esses artistas, compreendo que cada pintura é singular com suas próprias regras internas, ritmos e características únicas. Cada obra se constrói e se encerra à sua maneira, mesmo quando faz parte de uma mesma série. Como uma pessoa, eu me envolvo, convivo e, em algum momento, me desapego.

Neste contexto, Isabelle Graw (2018, p. 141) no seu livro, *The Love of Painting* afirma que é inegável o quanto esse mito, da pintura como ser vivo, se enraíza na experiência subjetiva de muitos artistas durante o ato de pintar. De Francis Bacon a Joan Mitchell, diversos pintores relataram a sensação de que suas mãos eram guiadas, como se o quadro estivesse se auto pintando. Mitchell descreveu esse estado como "sem mãos", comparando-o à sensação de andar de bicicleta sem usar as mãos.

Relaciono isso ao conceito de corporeidade que Wollheim propõe. A pintura, além de incorporar o corpo e

ser o próprio corpo, comporta-se como um sujeito autogerido. A teatralidade inerente à pintura evidencia essa dimensão: cada obra é um palco onde se encenam tensões emocionais, memórias fragmentadas e marcas de um corpo vivido. Assim como no teatro, há uma relação direta com o tempo — o gesto congelado na superfície é também um instante que reverbera e se expande. Nesse sentido, artistas como Adriana Varejão dialogam com minha produção e com essa ideia, ao carregar em sua obra a "marca do barroco brasileiro". O drama, a materialidade exuberante e a fragmentação são estratégias para expressar história e identidade cultural. Suas pinturas revelam o corpo não só como figura, mas como uma superfície histórica carregada de cicatrizes e camadas.

Adriana Varejão é uma das artistas mais significativas da chamada Geração 80 da arte brasileira. Herkenhoff (1998) define sua produção como uma operação iconológica, na qual imagens extraídas de diferentes registros históricos — esculturas, monumentos, azulejaria, gravuras, mapas, livros, são reconfiguradas por meio da pintura. Trata-se de um processo que o autor denomina "migração de imagens", em que elementos visuais são apropriados, transpostos e ressignificados. Argan (1988), ao discutir esse tipo de operação, refere-se à "cultura de imagens" como prática fundamental para a história da civilização: o ato de catalogar, transmutar e recompor imagens constitui uma forma de pensar e narrar o mundo.

A artista se insere, numa tradição pictórica ligada à carne, tradição essa que remonta a mestres como Goya, Rembrandt e Francis Bacon. "Quando pinto carne, falo da pintura; ela nasceu na minha pintura como uma investigação interna do próprio trabalho" (VAREJÃO, 1998).

A partir da produção de Varejão, penso a pintura enquanto um corpo que pode ser cortado, dilacerado e reconstruído.

Considerando essas associações, iniciei uma das séries mais longas da minha produção, atravessando até as séries atuais. Em diferentes níveis, todas essas obras dialogam com a analogia da pintura como corpo e com a relação dessa questão à presença material e imaterial da imagem ou figura.

Outra relação importante está na mescla das técnicas. Como mencionado nos capítulos anteriores, parto de adaptações no suporte, na preparação das tintas, nas escolhas dos instrumentos para pintar, pincéis de diferentes tamanhos, muitos deles nem mesmo artísticos. Essas colocações são importantes porque balizam e também explicitam o processo cíclico que estrutura minha produção: os assuntos e métodos se misturam, se repetem, mas quando retornam, voltam transformados.

Entre 2005 e 2014, produzi centenas de trabalhos sobre papel no formato de 96 × 66 cm, utilizando nanquim, tinta acrílica e pigmentos naturais. O assunto é o corpo e nesses trabalhos, incorporei chapas de raio-X recortadas e manipuladas com ponta seca, transformando-as em matrizes como carimbos. Com a mão como prensa de xilogravura, pressionava as matrizes entintadas sobre o papel, gerando uma infinidade de padrões e manchas que habitavam uma zona nebulosa do "quase". Com uma ponta

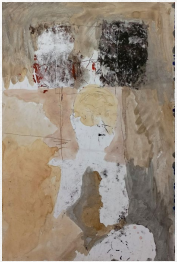
de prego riscava o papel, criando diferentes linhas que em alguns momentos formavam desenhos de figuras, em outros indicavam setas ou formas geométricas das mais variadas. Esse método articulava processos entre a pintura, a gravura e o desenho. Aquele traço vigoroso do início da produção em grafite se transformava em linha rasgada, fina e quase transparente. Ela se comportava na composição como um corte profundo e estreito na pele, feito por um estilete ou pela própria lâmina de papel.

Esse desenho já não estruturava a pintura, tampouco servia de guia para a aplicação das monotipias. Passava a ser independente, funcionando como complemento às composições. A escolha por uma técnica aguada com a tinta era proposital. Nessas produções, privilegiava o efeito de transparência e a fluidez das formas, permitindo que a cor se infiltrasse no suporte de modo instável, quase orgânico.

A paleta de cores utilizada privilegiava os tons terrosos, vermelhos terciários, amarelos ocres e azuis escuros quase negros, evidenciando uma relação com o Barroco. Essa semelhança não se limitava às tonalidades, mas também se manifestava em determinadas composições, onde era possível identificar elementos adornados e disformes. Em alguns trabalhos, a organização se dava de maneira mais centralizada, evocando ícones religiosos e a aura que os acompanha.

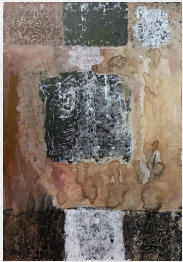
Mas existe uma violência nesses corpos que extrapola apenas a proximidade com o barroco. São corpos mutilados e distorcidos, cuja visualidade da superfície remete a organismos em decomposição, violentados, em transformação constante. São corpos enquanto vestígios. Essas representações se aproximam dos corpos de Francis Bacon, e em *Lógica da Sensação*, Gilles Deleuze (2007, p. 51) comenta que Artaud define o corpo como "sem órgãos" nas representações pictóricas de Bacon. Esses corpos sem órgãos seriam feitos apenas de nervos e carne, sem rosto, com partes apenas sugeridas, como nos trabalhos desta série que apresento.

Um corpo fragmentado
reagrupando
formando uma decoração
Ação que teima
Na relação arquitetônica
teima em negar sua organicidade
como em Bacon
Uma geometria, desalinhada
Geradora de problemas e acidentes
Buscando não mais o mundano
mas o espiritual
Às vezes são monolitos
Em outros momentos janelas ou portais
Um corpo que revela a existência e o fim dela



Vestígio 1, 2006, tinta acrílica e pigmentos naturais sobre papel, dimensões: 96 x 66 cm

Vestígio 2, 2006, tinta acrílica e pigmentos naturais sobre papel, dimensões: 96 x 66 cm



Vestígio 3, 2006, tinta acrílica e pigmentos naturais sobre papel, dimensões: 96 x 66 cm

Um corpo que não apresenta mais uma temática representativa, mas variações alotrópicas (Deleuze, 2007, p. 51). Entendo essa noção como a forma pela qual Bacon varia os corpos em sua representação, transformando-os em outros corpos, com outras sensações, mas mantendo uma estrutura que se repete. Isso também é evidente nos trabalhos da minha produção *Corpo Vestígio*: nesse processo cíclico e repetitivo, volto, durante muito tempo, ao mesmo corpo, à mesma matriz, mas que através de ruídos, falta de controle e certo acaso, se apresenta sempre transformado, rearranjado. Um corpo vazio, um vestígio do vestígio, carne ressecada que se opõe à carne em vísceras, fatiadas e reagrupadas.

Nessa operação, a matriz é a substância e as imagens que dela surgem são suas variações alotrópicas, diferentes arranjos de uma mesma matéria sensível.

2.2 APROPRIAÇÃO, PRÁTICA E REVELAÇÃO

Em meu trabalho, aproprio-me das histórias de outras pessoas e de objetos, como as chapas de raio-X, que vieram a definir minha prática inicialmente na produção de gravuras.

Retomando a partir de 2020 , comecei a explorar a técnica da gravura em metal, especialmente a ponta seca. Interessei-me novamente pelas possibilidades alternativas de matrizes e, após experimentar chapas de alumínio, latão e acrílico, iniciei com chapas de acetato de raio-X como matrizes.

Esses processos foram iniciados em 2005. Comecei a pensar nesses trabalhos, nessa relação entre a gravura e a pintura, a partir das chapas de raio-X. Isso surgiu junto com perdas significativas em minha vida, tentando entender essas perdas. As chapas de raio-X foram utilizadas como matrizes para gravuras pintadas. Essa série é uma retomada desse trabalho, agora usando a prensa para impressões, desdobrando para o tridimensional.

Lavalle, 12 de março de 2023
(diário de pintura)

O processo de gravação se assemelha à técnica da ponta seca, em que a imagem é inscrita como se fosse sobre uma chapa de metal. A ponta seca, instrumento que lembra uma agulha ou uma lâmina fina, cria sulcos na superfície da placa de acetato, que mais tarde são entintados e revelam as linhas ali gravadas. Cada risco carrega a força do gesto e o tempo do corpo que o executa.

Na imagem abaixo é possível observar as principais ferramentas que utilizo no processo: lápis, ponta seca tradicional, cortador de azulejo, parafuso, estilete e prego. O lápis serve para marcações iniciais sobre as chapas e para os primeiros desenhos. A ponta seca tradicional permite traços e hachuras mais detalhadas. O cortador de azulejo e o prego produzem marcas mais espessas, gestuais, com maior intensidade de presença. O parafuso, adaptado como ponta seca, gera linhas mais profundas e finas. Já o estilete realiza cortes delicados, quase imperceptíveis, deixando linhas muito finas e precisas, como também para cortar a matriz de acetato em novos formatos.

Ferramentas: Lápis, ponta seca tradicional, cortador de azulejo, parafuso, estilete e prego.

Matriz em acetato

Nas primeiras experimentações, utilizava o acetato apenas como suporte técnico, sem me deter na imagem do raio-X que ele continha. O processo era guiado sobretudo pelo fazer — pela ação direta sobre o material. Foi com o tempo, no próprio ritmo da prática, que comecei a perceber essas imagens latentes como possibilidades expressivas. Reconheci nelas uma espécie de verdade do trabalho, algo que não precisava ser inventado, mas revelado.

A partir daí, iniciei um processo de apropriação e reprodução dessas imagens radiográficas, ainda de forma bastante tímida e respeitosa em relação aos procedimentos tradicionais da gravura. Utilizava tintas de impressão offset aplicadas sobre papéis Canson e similares, pensando a produção como gravura em sua essência, ancorada no rigor técnico, mas aberta à experimentação poética da matéria como nas imagens abaixo:

Sem título 1, ponta seca
sobre acetato

Sem título 2, ponta seca
sobre acetato

Sem título 3, ponta seca
sobre acetato

A produção de gravuras em papel, iniciada de maneira mais convencional, foram tomando proporções cada vez mais experimentais. Uma característica marcante desse processo era não me preocupar com a reprodução fiel das imagens; pensava sempre na possibilidade da prova do artista (P.A.) como espaço para o acaso e a invenção. Com o tempo, fui substituindo as tintas tradicionais da gravura em metal, à base de solvente, por tintas à base de água como na gravura corpo paisagem 1. Essas adaptações abriram caminho para resultados mais imprevisíveis e surpreendentes. O controle da imagem tornou-se mais difícil, especialmente porque a tinta acrílica seca muito rápido, o que acabou gerando manchas específicas, películas, pequenas sedimentações sobre o papel, marcas que se tornaram parte do próprio corpo da gravura.

Corpo paisagem 1, ponta seca sobre acetato, 42 x 30 cm, 2023.

Outro procedimento importante foi o de não respeitar as margens tradicionais da gravura. Deixei de centralizar a matriz no momento da impressão, o que gerou composições em que as manchas, formas e linhas transbordavam até os limites do papel. No decorrer do processo, passei a imprimir mais de uma vez a mesma matriz sobre o mesmo suporte. Essas questões gráficas foram se ampliando gradualmente, e se tornou especialmente interessante observar o fantasma de uma imagem sobreposta à outra. Havia ali um jogo de distâncias e aproximações entre os elementos — como se cada camada de tinta carregasse uma memória da anterior, revelando não apenas a repetição, mas também a variação e o deslocamento da imagem no tempo.

De acordo com Didi-Huberman (2013, p.178) "uma imagem é, essencialmente, uma sobrevivência, uma repetição alterada no tempo. Ela retorna, mas nunca da mesma forma". Tratar imagens sobrepostas,ou seja, a repetição de várias imagens, faz surgir o "Fantasma" de uma imagem anterior sobre a nova, nesse sentido, o trabalho revela uma memória, em que o traço da imagem insiste em permanecer, mesmo quase apagado e deslocado.

Como na gravura Pele, apliquei uma primeira impressão em preto sobre o papel. Depois de seca, realizei uma segunda aplicação com tinta vermelha. Ambas as imagens passaram a coabitar o mesmo suporte, alternando-se, revezando-se no campo visual. Com o tempo de observação, essa sobreposição começa a produzir uma fusão entre as camadas, como se uma imagem se infiltrasse na outra. O vermelho, nesse jogo de transparências e sugestões, subentende-se como pele: uma membrana fragmentada que recobre, tensiona ou revela as estruturas e linhas em preto.

Os ruídos provocados pela própria impressão, falhas, deslocamentos, saturações ou zonas de ausência fazem com que essas imagens carreguem um caráter de incompletude. É aí que reside uma potência: na multiplicação das leituras possíveis, no deslocamento do olhar, naquilo que é potencializado a partir da observação demorada. As imagens passam a operar como vestígios ou sintomas, no sentido que Didi-Huberman propõe, quando afirma que "o visível, para ser realmente visto, precisa ser atravessado por aquilo que o perturba: por um enigma, um intervalo, uma ausência" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.179).

Pele, ponta seca sobre acetato, 40 x 30 cm,2023.

Gradativamente fui percebendo que, dependendo da quantidade de tinta aplicada sobre a placa de acetato, as impressões assumiam comportamentos distintos: às vezes imprimiam apenas as linhas mais profundas; em outras, surgiam manchas junto às linhas, e em muitos casos, a tinta transbordava para além dos limites definidos pela matriz como já mencionado. Esse transbordamento, presente em praticamente todas as impressões, evidenciava um processo que fugia do controle técnico tradicional.

O que poderia ser entendido como erro, uma suposta deficiência técnica no processo de gravação passou a ser reconhecido como potência. Esse excesso, essa falha ou desvio, deixou de ser um problema para se tornar linguagem. Comecei a incorporar esses acontecimentos ao próprio modo de compor, entendendo que ali se abria um campo expressivo possível: um território em que o inesperado, o ruído, o não exatamente planejado ganhavam forma e sentido dentro do trabalho. Era como se o gesto da impressão carregasse em si uma margem de imprevisibilidade, que ampliava a complexidade visual e processual da construção das imagens.

Gradualmente fui transferindo essas impressões para uma dimensão maior no qual as imagens passaram a ser produzidas em suportes maiores, como papéis nos formatos A2 e A1,e o processo ganhou mais força se tornando novidade, quando passei a imprimir as matrizes sobre pequenos tecidos de tela convencional, como nos testes 1, 2, 3 e 4.

As possibilidades em tela, ampliaram o repertório. Não fico mais preso às medidas diminutas do papel e também a sua fragilidade. Os tecidos preparados suportam bem o atrito causado pela prensa, resultando em manchas e impressões que me agradam.

Lavalle, 25 de março de 2023
(diário de pintura)

Teste 1, tinta acrílica e pigmentos líquidos sobre tela,
30 x 20 cm, 2023

Teste 2, tinta acrílica e pigmentos líquidos sobre tela,
30 x 20 cm, 2023

Teste 3, tinta acrílica e pigmentos líquidos sobre tela, 30 x 20 cm, 2023

Teste 4, tinta acrílica e pigmentos líquidos sobre tela, 30 x 20 cm, 2023

Testes com diferentes cores e sobreposições a partir de mesmas matrizes, 2023

Essa possibilidade abriu caminho para trabalhos que ainda não tinham sido realizados em minha produção que foram ganhando consistência tornando-se uma série . Passei, então, a pensar a pintura a partir do uso de materiais e da prensa de gravura , uma forma de produzir pintura quase sem utilizar pincéis. Desse processo surgiu a série Manto.

2.3 MANTO

Corporuído
Corcorroída
Corpoimpresso

Os trabalhos da série *Manto* iniciados em 2023, se inserem no conceito de "processo híbrido", conforme desenvolvido pela artista e professora Sandra Rey. Em seu trabalho, Rey (2004, p. 2) define processos híbridos como "aqueles nos quais as linguagens artísticas se cruzam e se contaminam, resultando em cruzamentos impuros". A pesquisa da autora investiga a obra do artista pioneiro da arte digital, Edmond Couchot, que utiliza a hibridação entre instalação, imagem e arte interativa digital, fundamentada no cálculo automático. No entanto, a

proposta de Rey vai além da exploração dessa obra específica, propondo uma reflexão expandida sobre o conceito de hibridação, aplicado a diversas formas de produção artística que envolvem a fusão de técnicas, categorias, conceitos e tradições variadas.

"Nunca tive a pretensão de ser gravador ou pensar na gravura em seu estado puro, tecnicamente falando. Apesar de achar a técnica elaborada e admirar o traço da gravura, sempre fui muito acelerado e impaciente para entender a "cozinha" da gravura. Isso me levou a buscar processos alternativos de gravação, utilizando matrizes não tradicionais, como acetato em vez de metal. Ao longo do tempo, produzi e parti de coisas próximas a mim. Encontrei chapas de raio-X do meu avô e da minha avó, o que me levou a explorar a condição humana, vida e morte, a partir de uma perda recente de um amigo. Essas chapas, contendo imagens internas do corpo, tornaram-se fundamentais para a desdobramento entre a pintura e esses processos alternativos de gravação. Utilizei a ponta seca para fazer incisões na chapa, entintei-as e imprimi-as na tela, usando a prensa. O título "Manto" refere-se ao Santo Sudário de Cristo, pois dobrei várias vezes o tecido da tela, remetendo às dobras do sudário. As imagens geradas mantêm essa proximidade, muitas vezes com a tinta vazando das matrizes, sugerindo outras imagens. Utilizo tintas a base de água que produza, relacionadas à cor da pele e vísceras, como vermelhos, amarelos, laranjas, azuis e verdes. As tintas líquidas à base de água geram manchas que sugerem outras imagens, formando um grande corpo que vem das chapas de raio-X, transformando a pintura em um sujeito, um corpo que respira".

Lavalle, 10 de junho de 2023
(diário de pintura)

De acordo com Sandra Rey, a hibridação na arte contemporânea implica problematizar e desviar a técnica original, buscando inventar novas formas de expressão artística. O foco recai sobre as invenções e os cruzamentos entre conceitos e técnicas, resultando em proposições artísticas inovadoras. Com base nesses princípios, meu processo conceitual e técnico se desenvolve de maneira consciente, mas também subjetiva, alinhando-se aos critérios da hibridação. Nesse contexto, procuro integrar as linguagens da pintura e da gravura, apropriando-me de chapas de raio X e suas histórias pessoais. Essas chapas servem como matrizes para processos inventivos de gravura em ponta-seca, nas quais não apenas a imagem do raio X é utilizada, mas também a sobreposição de palavras e desenhos gravados, que evocam subjetivamente a

presença e a história dos indivíduos a quem essas imagens pertencem.

A construção desse procedimento e a delimitação do problema reforçam o que Sandra Rey define como processo híbrido. Tais processos, inventados por mim, delineiam uma prática contemporânea em arte, que se aproximam como proposta pela teoria da formatividade de Luigi Pareyson. Segundo Sandra Rey (2004, p. 3), Pareyson propõem a ideia que o artista realiza uma invenção durante o processo criativo, no qual vai cruzando, efetivando e executando, sempre a partir de uma lei interna e singular de organização. Com base nessa premissa, a série 'Manto' emerge como um trabalho construído a partir de um método singular, no qual as técnicas de gravura e pintura se intercalam. Utilizando uma prensa para a impressão das imagens geradas nas chapas de raio X, também são criadas monotipias a partir da aplicação de tinta diretamente sobre o tecido. O tecido, dobrado e amassado no rolo da prensa, gera manchas variadas, muitas das quais assemelham-se às manchas de Rorschach. Não me interessa a questão do teste psicológico, mas as potencialidades gráficas resultantes do processo de rebatimento e espelhamento das formas.

Esses processos partem da tintagem das radiografias. Fixo essas chapas sobre a tela em diferentes pontos, sempre pensando em um lugar possível de rebatimento, onde imagino que a composição — mais ou menos simétrica — será construída. Depois disso o tecido é dobrado e colocado sobre a prensa.

Cada passagem pela prensa gera resultados imprevistos muitas vezes, e é justamente o inesperado que impulsiona a continuidade do trabalho. Vou sentindo a pintura acontecer, observando os resultados. O trabalho é interrompido, ou talvez abandonado, quando sinto que todo o espaço foi preenchido. Penso em uma forma cheia, uma imagem ou um ícone, com uma figura basicamente centralizada e membros, ou fragmentos, que se espalham lateralmente e de cima.

"As formas ralas das manchas de tinta realmente vão para dentro. O uso da forma negativa do molde reforça essa ideia, onde o branco da tela se torna cor presente no trabalho, enquanto a mancha mergulha no vazio. Como uma mancha de sangue e fluidos corpóreos em um lençol indica o que aconteceu dentro do corpo da pessoa, as manchas de tinta indicam o que acontece dentro do corpo da pintura".

28 de junho de 2023
(diário de pintura)

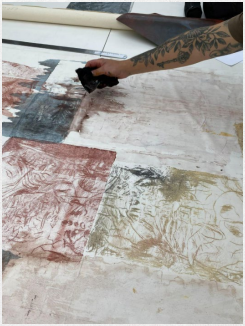
[2] O teste Rorschach foi estabelecido pelo psicólogo suíço de século XIX, Hermann Ronschach. Mostrava dez borrões de tinta aos doentes e pedia-lhes que interpretassem o que viam. As respostas dos doentes eram depois diagnosticadas com um perfil psicológico. O teste explora a nossa normal determinação de encontrar coisas que podem reconhecer entre formas casuais. Alguns artistas usam borrões de tinta com base de início de uma pintura - nuvens, fumo, etc. Deste modo pode criar muitas coisas a partir de uma impressão que foge a qualquer descrição. (Simblet, 2011, P.99).

Entintagem da matriz de radiografia

Colocação da matriz sobre o suporte

Processo de Impressão

Abertura do tecido



Detalhe do resultado

Ateliê, 2023

Manto 18, tinta acrílica e tinta off set sobre tela,155 x 130 cm, 2024

O controle da intensidade e transparência dessas manchas é realizado por meio da calibração da pressão do rolo sobre o tecido e pela variação das qualidades translúcidas das tintas utilizadas, que, em alguns casos, são mais pigmentadas, e em outros, mais diluídas. Essas variações resultam em diferentes manchas e transparências, gerando veladuras, um conceito intrinsecamente ligado aos processos pictóricos.

As impressões realizadas a partir das chapas de raio X geram imagens rebatidas, repetidas e desgastadas, cujas manchas também são sujeitas a sobreposições de outras imagens e marcas. Esse processo resulta em uma composição final que possui tanto características gráficas quanto pictóricas. As linhas, de espessuras e texturas diversas, são típicas dos processos de gravação, mas estão também contaminadas por aspectos pictóricos, como as veladuras e transparências de diferentes cores. Essas sobreposições de tonalidades produzem superfícies com variações nas temperaturas de cor, que oscilam conforme as camadas de tinta são aplicadas. Esse processo gera uma flutuação de formas na superfície do suporte, criando uma dinâmica visual que sugere diferentes pulsações.

As formas apresentam bordas tanto definidas e nítidas quanto difusas, oferecendo ao espectador uma multiplicidade de leituras possíveis. Esse contraste entre bordas rígidas e suavizadas propõe a ideia de um corpo em transição – uma forma que transita do material para o efêmero, do físico ao espiritual. A interação entre as camadas de imagem e as manchas criadas sugere um processo contínuo de transformação e transição, evocando o movimento entre o tangível e o intangível, entre o presente e o ausente. Esse jogo entre o visível e o invisível, entre a dureza da gravura e a fluidez da pintura, é um reflexo do próprio conceito de hibridação, onde as fronteiras entre as técnicas se dissolvem e se interpenetram, gerando um novo território expressivo.

A série *Manto* exemplifica a aplicação prática dos conceitos de hibridação e experimentação na gravura. A série tem como referência também a produção de Anselm Kiefer, que trabalha com a desconstrução e reconstrução de superfícies. O que me interessa em seu trabalho, é a mescla de técnicas e a alquimia resultante da mistura de materiais usados em suas obras. Juliana Alvarenga (2016, p.78) descreve que Kiefer trabalha com diferentes substâncias, ele não busca cores ou ilusão em suas pinturas, mas processos físicos e químicos em suas produções, expondo seus trabalhos ao tempo, ao sol e chuva, buscando o desgaste nas suas imagens. Como em Kiefer os desgastes nos meus trabalhos, aparecem da mistura de tintas à base de água (tintas acrílicas artesanais, elaboradas com pigmentos e resina acrílica) e tintas à base de óleo e solvente sobrepostas nos processos de monotipia, a tinta acrílica repele sobre a camada de tinta a óleo, resultando em superfícies fraturadas.

Nas produções gráficas de Cláudio Mubarac, o artista utiliza imagens de anatomia para produção de gravuras em metal, e de acordo com Tadeu Chiarelli (1995, p.8) ele funde o tema do seu próprio corpo com a linguagem gráfica. Mubarac, utiliza imagens de chapas de raio x de um acidente automobilístico que sofreu para a construção de

gravuras representando em composições variadas a sua cabeça, tronco e membros, evidenciando a fragilidade humana e a fragmentação do corpo. Como Mubarac, meu processo operatório utiliza chapas de raio x e suas histórias, para a produção dos trabalhos, mas diferente dele, uso chapas de pessoas do meu entorno e de membros da família e faço a gravação em ponta-seca diretamente na chapa de raio x aliando com técnicas pictóricas.

As imagens das chapas de raio x, provenientes de diferentes partes do corpo humano, servem de base para as gravações. Usando uma mesa de luz, essas imagens são transferidas em ponta seca, procuro simplificar essas imagens alterando formas e incluindo palavras e outros desenhos de acordo com a história que carrega a chapa de raio x. As impressões, realizadas em tecido dobrado, criam texturas únicas que remetem às manchas de Rorschach. Esse processo, deliberadamente aberto ao acaso, reforça a ideia de um corpo fragmentado, transpondo a técnica gráfica para um território simbólico e emocional.

Basicamente, passo a manipular essas imagens pré-existentes das chapas de raio x, propondo composições feitas por processos de colagem, permitindo como define Marco Giannotti (2009, p. 43) ao invés de copiar o real, a colagem permite a incorporação de pedaços do mundo a própria obra, ao invés de criar imagens originais, o artista altera imagens já existentes.

O artista Robert Rauschenberg foi importante para entender esse processo compositivo e de apropriação. De acordo com Giannotti (2009, p.43) esse artista faz ressurgir a colagem, através da utilização de fotografias em seus trabalhos que combinam serigrafia e pintura. Assim como ele, manipulo imagens prontas, recombinando elas na superfície pictórica, propondo um certo tipo de colagem.

Nesses trabalhos, o espaço ilusório de profundidade é gradativamente substituído e a superfície se torna cada vez mais plana e indícios dos processos pictóricos ficam evidentes enfatizando a planaridade da pintura.

Como os processos que envolvem a produção das obras desta pesquisa baseiam-se na apropriação de chapas de raio x, na manipulação das imagens contidas nelas e nas histórias associadas a essas chapas foram fundamentais os depoimentos das pessoas para a criação de composições com características únicas, com cada pintura carregando a memória e os traumas dessas experiências. Nas manipulações das imagens, emergem palavras, fragmentos, poesias e desenhos que representam cenas a partir dessas histórias, integradas às imagens da anatomia do corpo, todas gravadas sobre a chapa. Essas interferências conferem singularidade a cada matriz e, consequentemente, a cada pintura.

Outro procedimento significativo foi a ausência de controle no que está sendo gravado. Como as gravações são feitas com o tecido dobrado, não tenho precisão sobre o que será registrado ou como os rebatimentos e as manchas se apresentarão. Acredito que esses "acidentes" potencializam a produção e orientam as decisões subsequentes na construção da composição.

A pintura parece ter autonomia e vai se autogerindo, como se ela adquirisse vida, como define Isabelle Graw (2018, p.152.) ao descrever características de pinturas que

adquirem aspectos humanos.

As superfícies desses trabalhos lembram peles, com suas marcas, rugas e cicatrizes, ou seja, se constituem como um corpo pictórico formando o que Didi Georges Huberman chamou de "pintura encarnada":

O encarnado é pensado segundo o fundamento mesmo de uma teoria da cor,uma vez que ele se define ali como o entrelaçamento das três cores primárias ou fundamentais, Hauptfarben, reconhecidas como tais desde o *Traité du Coloris de Le Blond*, em 1756, retomadas em seguida por Tobias Mayer em 1758 e J. H. Lambert em 1772: vermelho das artérias, azul das veias e amarelo da pele" (Huberman, 2012, p. 37)

Procuro usar como referência simbólica essas relações cromáticas procurando trazer uma consciência de vida para a pintura. A visualidade desses trabalhos revela que, a certa distância, suas características pictóricas prevalecem, especialmente pela relação cromática; no entanto, a observação mais próxima se torna igualmente importante, revelando a riqueza de linhas resultante dos processos gráficos.

Os trabalhos da série possuem títulos curtos e longos. Os títulos curtos são numerados, enquanto os longos são ensaios poéticos provenientes dos relatos das pessoas que doaram as chapas. Longe de limitar a leitura das pinturas, esses textos ampliam seus possíveis significados. Essa escrita segue uma proposta experimental de fluxo contínuo, inspirada na escrita de James Joyce. Segundo Carlo Argan, Joyce escreve de maneira fragmentada, como superfícies em que imagens se sobrepõem e se encadeiam sem interrupção. Essa definição aproxima-se muito das composições da série Manto, o que torna viável tomá-la como referência.

Portanto, as possibilidades experimentais de cruzamento entre a gravura e pintura foram cruciais para a estruturação dos trabalhos da série *Manto*. A utilização da prensa como ferramenta para a dobra dos tecidos, as manchas gráficas obtidas por meio de monotipias e o uso das chapas de raio x como matrizes foram processos que levaram à produção de pinturas praticamente sem o uso de pincéis. Dessa forma, a série *Manto* se posiciona numa categoria não convencional de pintura, podendo ser classificada como trabalhos híbridos, conforme proposto por Sandra Rey. O estudo realizado por ela fornece uma base significativa para explorar os cruzamentos entre os conceitos de pintura e gravura, ampliando as possibilidades de geração dos trabalhos.

Manto 13, tinta acrílica e óleo sobre tela, 155 x 120 cm,2024

A vida no limiar
contando dias meses anos
tanta gente reclama da vida
sem trabalho achando que está perdida
eu com pouco tempo
lembro bem eu entrando naquela sala
já imaginava algo errado
meu peito outras partes do corpo doiam
aquele médico cara de ator de série de hospital
me disse que meu problema era no úmero
pedi tanto a Deus
que não fosse grave
volto sempre
a contar os meses os anos as horas
as coisas acontecem sem a gente ter nenhum controle
Me recordo dessas chapas de raio x
das mãos posições que achava estranhas
não tinha ideia do que era possível
amputação
como faria minhas coisas como rezaria
sem partes do meu corpo
até hoje não se tem o diagnóstico
rezo
contando dias meses e anos

Manto 1, tinta acrílica e off set sobre tela, 152 x 98 cm, 2023

Cada vez faz menos sentido
Espírito, guerra e paz
Suas Glândulas salivares
A nossa necessidade
O tesão incontido
Cada vez faz mais sentido
O nariz escorrendo
A alma quebrada
Saudades de não sei o que
Cada vez que me desrespeito
Não me importo
Fujo de você
Cada vez que te exploro
Engano sua boca
Bebendo tudo sozinho
Cada vez mais eu espero
Que me faça uma graça
E reze por mim
Sem me desmerecer
Cada vez que cada vez
Tanto faz
Esqueça você.

Manto 3, tinta acrílica e tinta off set sobre tela,
90 x 80, 2023

Não estou bem
Desde que desloquei aquele ombro
As coisas ficaram diferentes
Desde que gastei tudo
Toda a energia
Pensando em como colocar
Tudo no lugar
Inclusive o ombro
Não consegui
O ombro melhorou
Mas as coisas cada vez mais
Infinitamente doloridas como
A rótula do ombro
Queria mesmo
Ser como um cotovelo
Dar na cara
Áspero
Pontudo
E direto
Sem me preocupar em querer subir ou descer
Agradar ao resto todo do braço
Tô arrebentado
Mas ainda levo tudo
Como se fosse
O meu resto de tronco

Manto 4, tinta acrílica e tinta off set sobre tela,152 x 120cm, 2023

Teria alguma chance
Você pensaria nisso
Será que conseguimos
Quando foi que te pedi algo
Quando foi que desagradei
Quando seremos
Nós mesmo
Sem suas leis
Quando eu quiser
Quando puder
Enquanto viver
Ser
Sempre certo
Nunca exato
As bolhas estão no ponto
Os dedos gelaram
Até onde vai o orgulho
Pensaremos até quando nessa existência tardia
Nessa ambiguidade
Fazendo realmente diferente de nossos pais
Mas também não fazendo nada pra nós mesmos

Manto 5, tinta acrílica e tinta off set sobre tela,152 x 120cm, 2023

Você já percebeu como vamos nos tornando o molde do que habitamos? Tanto tempo sentado nesse sofá, distorceu o que eu penso de você, a sua forma virou um assento, virou uma almofada, a sua cabeça, uma TV ligada, os seus pés, pés de metal e suas costas enervadas como um cabo ligado à tomada. Eu não te vejo há tempos e tenho medo de vê-la, sua metamorfose, como em Kafka, me amedronta imensamente, como nos filmes de terror, mas o meu maior medo é não me reconhecer também, quando te olhar e perceber que as mudanças são inevitáveis e essa vida é uma vida de cacos e frangalhos, onde não temos paz nem para morrer.

Manto 7, tinta acrílica e tinta off set sobre tela,100 x 75 cm, 2023

Uma coluna
A mesma conduta
Ereto
correto
sempre fez o certo
Pagou
Comeu
Bebeu
Se gabou
fazendo o óbvio
e mesmo,
com toda a pompa
você ruiu
como sua vaidade
Agora se despedaça
Tomando seu cálice
agindo humildemente
não se preocupe
todo velho
tem cara de bonzinho

Manto 10, tinta acrílica e tinta off set sobre tela,165 x 120 cm, 2023

Aquele lençol transpirava tanto, já nem sabia mais o que era lençol e o que era o corpo.

As coisas se entrelaçavam de tal maneira que a junção de uma cor para a outra resultava numa terceira cor.

Uma cor suja como uma terra batida e desses amontoados de tecido, de corpo, de pele, de dobra de tecido, de dobra de pele.

Eu ficava ao lado, refletindo sobre o que a gente mais sempre pensa em momentos assim, sobre o dinheiro, sobre a efemeridade.

E sobre a certeza e sobre o que um dia vai acontecer quando você não estiver mais aqui.

Manto 8, tinta acrílica, tinta off set e grafite
sobre tela, 90 x 75cm, 2023

Todo escancaro
Precede o silêncio
Quando calo
Minha boca treme
A fúria enlouquece
Na paz não existe
O real da ilusão
é mera verdade
Subestime seus medos
Recebam o futuro
Todos os frutos caíram
São todos podres
Como sua carniça
A forma que pensa
Escurece a matéria
O que destila nossa alma
Queima seus estômagos
Me emburreçam
Contem mentiras
Já sei que não serei
e tão pouco sei

Manto 9, tinta acrílica e tinta off set sobre tecido,135 x 103 cm, 2023

Essas vidraças opacas
Me deixam com saudades
Nos dias que eu enxergava além do branco
Os potes roxos, vermelhos e amarelos
tão coloridos, agora misturam-se
ficam tão opacos quanto as vidraças
a saudades antes transparente
mistura-se aos roxo, vermelhos e amarelos
nao quero mais esses potes de vidraças
tenho saudades desses potes na estante
sem precisar catar
cada pedaço
da saudade
do meu corpo
da opacidade
de não estar mais
como era
o tempo
muda
mudamos como as vidraças sem limpeza
como a opacidade nos fechamos
camadas de potes sobre estranhas estantes.

Manto 12, tinta acrílica e tinta off set sobre tela,
98 x 90 cm, 2023

Pedras, folhas verdes
Brutalmente um céu azul
Não diga que o dia está lindo
A vida nunca foi como vida
A não ser mundana, sarcástica
Procrie, progrida e procrastine

Manto 12, tinta acrílica e tinta off set sobre tela,
155 x 122 cm, 2024

Quando o passado se faz presente
Nem toda culpa
Nem toda dor
Muita jovialidade
Sem remorso
Sem cor
O aspecto repetido
Não assusta
Não anula
Compreendo tudo agora
Sempre foi o mesmo céu
Sempre como véu
A clareza sobre a certeza
A clareza e não verdade
Desparrame mais suas vaidades
Desparrame o pouco que tem ainda de libido
Diga, eu ainda posso
Diga

Manto 11, tinta acrílica e tinta off set sobre tela,
160 x 150 cm, 2024

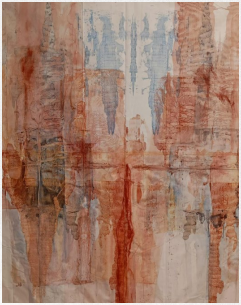
Nossa água te adoeceu
violências
abusos
chegamos até aqui
mas agora
tudo dissipou
como suas memórias
afogadas
submersas no inconsciente
a vida te arrebentou
mas sua força
perpetua
que tudo logo transborde
e novamente
como uma maré
indo
voltando
como numa linha cíclica
igual
a que você
tinha

Para Max Ernest, tinta acrílica e tinta off set
sobre tela, 160 x 140 cm, 2024

Você ficou pequena
mas antes me dominava em quase tudo
tentava te esconder
mas a dor me envergonhava
talvez fosse muito pequeno para entender
pode ser que tenha sido a partir daí
mas meu braço cresceu
meus pés
minha força
meus desejos
ainda hoje penso como poderia ter sido
sem você
agora minha pequena cicatriz vertical
fazemos parte um do outro
espelhados
refletidos num só
você me trouxe dor
me revelando enquanto ser

Presença/ausência, tinta acrílica óleo sobre tela,160 x 145 cm, 2024

Cheio/vazio
Calado/berrando
pensamento/intuição
Não adiantava
O problema
era consumido
trazendo dor
comprimindo o ar
eu dei graças
respirando aliviada
quando ele,
levitava



Manto 27, tinta acrílica sobre tela, 160 x 145 cm, 2024

Superfícies translúcidas ecoam energia.
Toda forma de pensamento é
um estímulo e guia.
Não sei se a arte dura, mas ela reverbera
Em sua elaboração me vejo em formas,
cores e processos. As escolhas arbitrárias,
o erro e o acerto
A ansiedade em impulso antes do pensamento
Está tudo lá, me atravessando
Sem exitar, nada desaparece
Talvez até aumente
Nesse embate com a matéria
Sangue nos olhos guiam o olhar sobre a tela
O dentro reconforta, deslocado,
no fazer, o abandona, a insatisfação,
Ou antes e depois, só depois
O êxtase, talvez nenhum
A pintura do pensamento
Cheia e existencial
Mais um trabalho terminado?
Abandonado, está no mundo.
Libido renovada, como disse a arte não
cura, a pintura não serve pra nada,
mas ela ocupa, só sentimos isso quando nos ocupamos dela.

3. SOMBRAS NATURAIS
3.1 A ESPESSURA DA SOMBRA

No meu trabalho a estruturação das imagens ocorre por meio da composição e repetição de formas semelhantes, estabelecendo uma modulação entre elementos orgânicos e geométricos. o que o aproxima da colagem. Ocupo o espaço de maneira excessiva, recusando a representação de profundidade ou a ilusão volumétrica. As formas e cores se articulam em uma relação de simbiose, privilegiando a planaridade da superfície.

Há um uso consciente do espaço enquanto campo plano, que se aproxima de certas produções atuais, como do artista Daniel Senise. Assim como ele, utilizo a superfície da pintura como um espaço de operações, evocando diferentes camadas e estados: ora texturizadas, ora chapadas. A pintura, nesse sentido, deixa de ser janela para tornar-se território onde a superfície acontece como presença física e não ilusória.

Daniel Senise

Nesse trabalho acima, Senise explora questões entre colagem, pintura e gravura. Utiliza uma técnica peculiar em que extrai do chão de tábuas de madeira ou de tacos de casas antigas a impressão desse piso em tecidos de algodão. Com isso, tensiona essas linguagens, remontando as impressões resultantes por meio de colagens de acabamento quase cirúrgico, em que prevalece o uso de cores sóbrias e superfícies de diferentes propriedades,

sugerindo oxidações, estados corrosivos e um uso do espaço também plano.

Com essa operação, Senise guarda a memória do chão dessas casas antigas e abandonadas, pois, na impressão, diferentes substâncias se fixam no tecido. São trabalhos que discutem questões de impermanência e do tempo.

Assim como nas operações de Senise, em meu processo de gravação das matrizes de radiografia também preservo uma memória: a presença tênue das partes do corpo das pessoas. Enquanto Senise se detém na dimensão arquitetônica, eu me volto para o corpo.

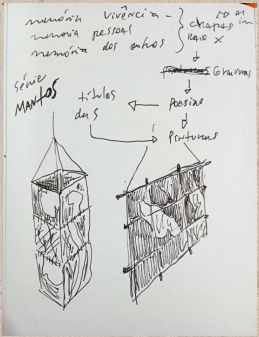
Esse corpo foi, pouco a pouco, se expandindo. A possibilidade de o trabalho conquistar o espaço começou a se anunciar com a produção de grandes tecidos costurados. O que antes eram pinturas planas, concebidas como suportes convencionais, passou a ganhar liberdade. Fora do chassi, o tecido revela sua maleabilidade: uma pele que pode ser fixada, cortada, remodelada e costurada. O trabalho da imagem ao lado é exemplo dessas novas possibilidades que passei a propor, permitindo à pintura adquirir espacialidade e relevo.

O trabalho *Pele*, de 170 x 120 cm, consiste em um tecido de tela reaproveitado, repintado com tinta acrílica e óleo. As costuras criam nervuras que introduzem relevos e acasos no processo de construção, fazendo emergir um corpo disforme, orgânico. Sua fixação se deu diretamente na parede, por meio de grampos. A aplicação generosa de tinta misturada a resinas trouxe maior rigidez ao tecido, ainda que insuficiente para que sustentasse a si mesmo por completo.

Pele, tinta acrílica, resinas e óleo sobre tecido costurado, 170 x 120 cm, 2024

Por mais que esses trabalhos fizessem sentido na minha busca por um desdobramento espacial, havia neles algo que me desagradava: a falta de estruturação. O corpo da obra deveria ser rígido. Passou a me incomodar essa organicidade excessiva, essa ausência de sustentação que fragilizava a transição do bidimensional para o tridimensional. Tecidos pendurados, grampeados ou adaptados com fios apresentavam soluções interessantes, mas não correspondiam ao meu objetivo. Eu buscava algo que pudesse se afirmar como objeto, uma presença sólida, uma assemblage construída com clareza estrutural.

Muitos estudos vieram à tona nesse processo, privilegiando a questão da estrutura e ampliando as possibilidades espaciais e técnicas, sem perder de vista meu pensamento pictórico. Permaneciam, nesse percurso, as questões centrais da pesquisa: o corpo, a memória e a presença dos materiais, como as radiografias, que perpassam e tensionam a superfície do trabalho.



Esboços 2024

Como na imagem acima, inicialmente elaborei vários esboços desses trabalhos em suspensão: modulações formadas por estruturas de madeira revestidas com chapas de raio-X pintadas, fixadas por grampos, costuras e cola. Nesse processo, basei-me no raciocínio espacial presente nos trabalhos de Hélio Oiticica. Em seus relevos espaciais, esse artista fundamental propõe uma ocupação expandida do espaço, em que o conjunto, cores e formas, se articula em pinturas suspensas.

Essas possibilidades esbarraram, num primeiro momento, em uma questão técnica: a familiaridade com os materiais e o próprio tempo de produção. Percebi que avançava rápido demais, como se estivesse pulando etapas essenciais. Conscientemente, o que fez mais sentido foi recuar e propor pequenas pinturas-objeto, trabalhadas com espessos relevos de tinta e resina acrílica.

Nessas pinturas, a produção acontecia com a tela fora do chassi; apenas depois de seca ela era reentelada. O interesse estava na superfície all over, em que tanto o plano quanto as bordas recebiam o mesmo tratamento pictórico. Esse procedimento conferia à obra uma condição de objeto, projetando-a como relevo sobre a parede.

Pele 2, tinta óleo, resina e massa acrílica sobre tela. 25 x 25 cm, 2024

Ainda assim, essa produção, a meu ver, não se conectava plenamente com o que eu vinha desenvolvendo e me propondo a investigar. A ideia era partir do desdobramento da série Manto em direção ao espaço, e percebi que essa materialidade não estabelecia um vínculo material e conceitual entre as duas propostas. Elas deveriam ser simbióticas, nascidas da mesma fonte, da mesma raiz.

Foi nesse ponto que retornei às chapas de raio-X e às questões da memória. Como desdobramento, surgiram as séries *Sombras Escuras e Sombras Iluminadas*, que estabelecem um elo entre as séries que discutirei nos capítulos seguintes.

3.2 AS SOMBRAS ESCURAS

Esse corpo frágil, que vive pouco mas marca a história por milênios, também se revela em pinturas rupestres. Lembro-me da impressão ao ver uma delas pela primeira vez, no Cânion Guartelá, local de diversas viagens e acampamentos durante a adolescência. Aquelas imagens, embora desgastadas pelo tempo, conservavam o gesto primordial de marcar a pedra, talvez como forma de eternizar uma presença.

Ao me deparar com aqueles vestígios, que consistiam em pequenas composições em tons de ocre avermelhado, sugerindo formas geométricas, conclui que o gesto artístico sempre foi, antes de tudo, um ato de resistência contra o apagamento. Como observa Georges Didi-Huberman em *Diante do Tempo* (2013, p. 178):

> Traços de um gesto que não quer dizer 'isto é uma mão', mas 'aqui estive'".

Na série *Sombras Escuras* essa relação entre efemeridade e permanência se atualiza, a impressão de partes do corpo humano, como as mãos em negativo do homem pré-histórico, se relacionam com a impressão de partes do corpo oriundas das chapas de raio x. Ambos são gravados e eternizam o corpo.

Marcas, vestígios, ruínas, objetos arqueológicos, o desgaste do tempo, essas imagens também são resistentes ao tempo e podem ser formadas pela violência. Como as sombras projetadas nos muros das cidades de Hiroshima e Nagasaki, silhuetas de corpos pulverizados pelo calor das explosões nucleares, tornam-se testemunhos gráficos da destruição. Uma imagem feita não pelas mãos, mas pelas ações humanas de destruição. Como o sudário, uma imagem que grava o corpo através da dor, a primeira, pelos fluidos corporais, a segunda pelo calor que pulverizou os corpos, gravados em paredes, escadas e no chão das duas cidades destruídas.

Se em outros momentos o gesto na rocha revelava o desejo de permanência, com o passar do tempo a marca humana passou a carregar também o sinal da destruição. O "aqui estive" que antes afirmava a vida, torna-se, no contexto da catástrofe, uma inscrição do desaparecimento.

A violência do século XX, com suas armas cada vez mais destruidoras e mortais transformou o ato de deixar

vestígios em um processo trágico. As sombras humanas nas paredes de Hiroshima não são mais artefatos de criação, mas resultado da aniquilação. O humano, ao mesmo tempo autor e vítima, deixa suas marcas não só por desejo de permanecer, mas porque a destruição o imprime no mundo contra sua vontade. A história da imagem torna-se também a história da perda, onde o corpo é fixado não mais por vontade de eternidade, mas por um instante de morte absurda. Assim, como sugere Didi-Huberman, o gesto que dizia "aqui estive" torna-se, com o tempo silenciado e deixa de estar.

A rosa de Hiroshima

Pensem nas crianças
Mudos telepáticas
Pensem nas meninas
Cegas inexatas
Pensem nas mulheres
Rotas alteradas
Pensem nas feridas
Como rosas cálidas
Mas oh não se esqueçam
Da rosa da rosa
Da rosa de Hiroshima
A rosa hereditária
A rosa radioativa
Estúpida e inválida
A rosa com cirrose
A antirrosa atômica
Sem cor sem perfume
Sem rosa sem nada.

Vinicius de Moraes

Nesse poema de Vinicius de Morais, lançado em 1946, que fez parte do livro *Antologia Poética* e depois foi musicado em 1973 pela banda Secos e Molhados, expressa bem o sentimento de dor, destruição e de perpetuação da radioatividade nas futuras gerações.

A radiação, silenciosa e persistente, inscreveu no corpo dos sobreviventes e de suas futuras gerações um tremor invisível: o de que, a qualquer momento, "doenças indescritíveis poderiam, a qualquer momento, plantar flores horríveis nos corpos de suas vítimas e até mesmo nos de seus descendentes" (HERSEY, 2019, p. 93). Hersey, ao narrar os desdobramentos da tragédia atômica, revela que o sofrimento não se limita ao momento da catástrofe: ele se desdobra como uma herança genética, espiritual e política. Os corpos irradiados não são apenas biológicos, mas também históricos, psíquicos, uma dor que resiste ao tempo, tornando a radiação uma presença contínua um espectro que ronda os sobreviventes e os nascidos depois. Ainda segundo ele, "seria impossível dizer quais horrores estavam enraizados nas mentes das crianças que viveram o dia do bombardeio em Hiroshima" (HERSEY, 2019, p. 94), revelando que a memória do evento não apenas se perpetua, mas se transforma em trauma latente, em marca subjetiva que ultrapassa a biologia e alcança o imaginário coletivo.

O sofrimento, nesse sentido, não pertence apenas ao instante da explosão. Ele se desdobra como uma herança: genética, espiritual e política. Os corpos atingidos não são só biológicos — são também históricos, psíquicos, e carregam uma dor que resiste ao tempo. A radiação torna-se espectro, uma presença que ronda não apenas os que sobreviveram, mas também aqueles que vieram depois.

Mas os desastres nucleares não se encerram na explosão das bombas atômicas. A radiação também irrompe em contextos "civis", como o vazamento de material contaminado e sua destruição não é menor por isso. Um dos exemplos mais conhecidos é o acidente de Chernobyl, na antiga União Soviética, talvez o caso mais emblemático da história moderna. Sombras Escuras: ambos lidam com uma espécie de imagem colapsada do corpo, em que a presença é tênue, um corpo em franjalhos, recomposto e ao mesmo tempo em ruína.

As chapas de raio-X usadas em *Sombras Escuras* carregam não apenas ossos e órgãos revelados pela impressão, mas histórias, memórias e traumas. São imagens que gravam o corpo a partir de sua ausência, são partes fragmentadas, ressignificadas, mas que ainda guardam uma ideia do corpo.

Há também semelhança entre essas imagens e as sombras humanas projetadas nas paredes de Hiroshima restos espectrais de corpos pulverizados pelo calor da bomba.

Nas *Sombras Escuras* esse gesto continua: as camadas de tinta sobre as chapas de raio-X funcionam como véus e revelações, como se o corpo estivesse ali e não estivesse. Em alguns trabalhos a superfície das radiografias é totalmente embebida de tinta, só é mostrado o essencial, em outros trabalhos, são revelados apenas partes dessas chapas. São imagens que guardam a memória do trauma não apenas o

físico, mas também o subjetivo, o espectral, aquilo que não se pode definir.

São caixas de Pandora contemporâneas: prestes a ruir, a se abrir, a expor a fragilidade humana, os traumas tão pessoais e, ao mesmo tempo, tão universais do existir. São o que são: receptáculos.

Me lembro
nossa parte
naquele balcão
agora não há mais nada
apenas um receptáculo
esvazie as caixas
enquanto a curetagem te limpa
eu mesmo descartei
era lixo orgânico

As *Sombras Escuras* são pinturas-objeto ruidosas. Guardam formas sofridas, perfuradas, marcadas. São imagens que trazem consigo uma presença ambígua: violência e ternura, matéria e memória. Sua precariedade não é defeito, mas escolha, nasce do uso de materiais já gastos, adaptados, reunidos por arranjos formais e simbólicos. O ponto de partida de cada trabalho é a chapa de raio-X, que em um primeiro momento foi utilizada como matriz na série Manto. Com o tempo, ela deixou de ser apenas suporte para impressões e passou a ser o próprio corpo da obra.

Na construção desses trabalhos a superfície é sempre o ponto de partida. É a primeira parte que defino no trabalho, mas não está isolada: as bordas têm a mesma importância. Procuro tensionar essa relação entre superfície e contorno por meio das cores, criando uma ativação mútua entre essas zonas. É assim que entendo que a obra se torna ativa quando nenhum elemento é secundário, quando a borda não apenas delimita, mas participa da vibração pictórica.

"Hoje, iniciei a produção das primeiras pinturas do objeto. Utilizei madeiras que já tinha em meu ateliê, que possuem uma memória e foram usadas para fazer um cercado. Separei outras madeiras que eram do cercado antigo, construído pelo meu avô quando ele ainda era vivo. Essas madeiras têm um valor sentimental, criando um embate interessante para mim. A atividade manual de produzir essas caixas de madeira me fez voltar no tempo, relembrando a carpintaria, uma habilidade que meu avô dominava com maestria. Isso acrescenta mais camadas ao trabalho. As chapas que utilizo são o ponto de partida para a pintura, e ao depurá-las, elas se transformam em objetos. A chapa agora é a superfície pictórica onde executo as ações da pintura. Ela funciona tanto como matriz para os desdobramentos híbridos das pinturas em tela com as monotipias da chapa quanto como a própria superfície da pintura. Esses objetos estão ganhando espaço e autonomia. Já tenho duas peças, uma praticamente pronta e outra em andamento, onde também estou ativando as bordas laterais, integrando-as ao trabalho como parte da pintura-objeto. As madeiras têm uma espessura de quase 10 centímetros, conferindo volume e sugerindo algo quase tridimensional, ainda na parede, mas quase saindo dela. Estou refletindo sobre como unir isso aos depoimentos das pessoas que me entregam as chapas de raio-X e como partir dessas poesias. Mas, no momento, é isso."

3 de maio de 2024, diários de pintura, Lavalle.

Nas *Sombras Escuras*, essa lógica também se faz presente. Não se trata de compor a partir de um centro, mas de ativar zonas periféricas, tensionar limites, fazer com que a borda também seja corpo espesso. É na tensão entre essas partes que o trabalho ganha densidade. A cor, então, não é só escolha formal, mas estratégia de presença.

A cor em sua materialidade, as diferentes superfícies que são ativadas e o diálogo entre pintura e escultura constituem relações que são fruto do estudo e da tradição em que estou inserido. Pensar a pintura a partir de seus desdobramentos e da noção de autonomia da arte brasileira, conforme proposta por Isabel Diegues e Frederico Coelho (2012, p. 9) no livro *Desdobramentos da pintura brasileira do século XXI*, foi importante para me situar. Nesse contexto, o resquício do neoconcretismo se faz presente nessa série. A produção de Willys de Castro, especialmente nas noções de objeto ativo e objeto inativo tornou-se uma referência, na medida em que evidencia como as diferenças e os contrastes entre borda e plano propiciam uma qualidade específica para que a pintura caminhe em direção ao espaço.

Willys de Castro, *Objeto Ativo*, óleo sobre tela e madeira, 23 x 68,7 x 11,3 cm, 1960.

A escolha dos materiais dita as etapas seguintes da composição e da forma na pintura. Esse método de produção deve-se também às conversas com o artista e professor Ronald Simon. Ronald foi meu professor e possui uma longa produção voltada para a pintura.

Sua produção de pinturas-objeto sempre me chamou a atenção, especialmente pelos arranjos e pelas escolhas de materiais. Segundo Fernando Burjato, no catálogo do artista, a pintura de Ronald é influenciada pela arte concreta e pela indústria, mas permanece visivelmente feita à mão. Essas qualidades também atravessam o meu trabalho, embora utilize tintas industriais e materiais prontos, procuro deixar evidente o fazer artesanal.

Nas pinturas-objeto de Ronald, o próprio artista as define como "Frank Stellas mambembes". Essa definição ressalta certa precariedade nas escolhas de materiais e nos arranjos. Essas escolhas também me interessam. Procuro evidenciar algo arranjado, adaptado, e manter essa condição de precariedade como parte constitutiva do trabalho.

3

Ronald Simon, *Inútil Paisagem*, 2023.

O geométrico associado ao gesto expressivo pode, à primeira vista, parecer um conjunto de possibilidades contraditórias, mas é justamente dessa tensão que a pintura se potencializa. Aquilo que se estabelece no "entre" se faz presente na produção de Geraldo Leão. Nas palavras de Cristiane Silveira (2015, p. 38), sua pintura se constrói a partir desse lugar, gerando uma tensão constante entre pólos como caos e estrutura, orgânico e geométrico, figuração e não-representação.

Geraldo Leão, *Sem título*, resina acrílica e pigmento sobre tela, 150 x 150 cm, 2013-14

Essas possibilidades de pensar a pintura também são importantes para a minha produção. Geraldo Leão, que foi meu professor, é um artista que tenho como referência. Na construção da série Sombras escuras, procuro articular esses contrastes, entendendo a pintura como um campo em que forças opostas coexistem e se tensionam, sem que

uma se sobreponha completamente à outra.

Esse tensionamento também se manifesta na escolha dos materiais. Utilizo materiais de diferentes cores, texturas e formas, A relação desses materiais com a assepsia e a transparência das chapas de acetato acentua os contrastes entre o orgânico e o industrial, entre o carregado de uso e o neutro, reforçando a ideia de oposição como elemento estruturante da pintura.

Os materiais são apropriados a partir de um método próximo ao do artista Kurt Schwitters. Realizo derivas regulares em busca de madeiras, ferros, restos de embarcações e compensado naval; vasculho caçambas e ruas de diferentes bairros à procura de materiais descartados. Interesso-me por aqueles que carregam memória, que apresentam marcas, desgastes e machucados, e que operam como vestígios. Esses elementos passam a atuar simbolicamente na ativação das superfícies já pintadas, tensionando imagem e matéria, composição e resto, controle e acaso.

"Não sei se este trabalho é uma pintura, escultura ou objeto. Talvez seja tudo isso. Seus formatos são retangulares, apresentando manchas e impressões de imagens irregulares aplicadas como carimbos, remetendo a formas retangulares e orgânicas, organizadas de maneira a lembrar espectros fantasmagóricos."

27 de junho de 2024, diários de pintura, Lavalle

Esse processo leva meses para se concretizar. Muitas vezes é preciso realizar várias derivas, experimentando diferentes tipos de madeira, suas texturas e cores, para então ativar as superfícies das radiografias pintadas. Procuro realizar o mínimo de cortes e alterações: quando as madeiras apresentam tamanhos semelhantes, deixo que as sobras extrapolem os limites da obra. É muito mais um quebra-cabeças do que um corte preciso e cirúrgico.

"Refleti sobre o tempo representado neste trabalho, como o envelhecimento e desgaste do corpo. As madeiras usadas para criar a estrutura são muito antigas, remetendo ao corpo antigo e desgastado, quase como um fóssil. As escolhas de materiais concluíram a obra antes mesmo de eu existir, com madeiras de 50 a 60 anos e chapas de raio-X de 20 a 30 anos. Este trabalho discute o tempo na produção."

12 de julho de 2024, diários de pintura, Lavalle.

Em vez de uma pintura pintada, trata-se de uma pintura construída, um objeto que explora os conceitos de colagem e assemblage. Passo a colar chapas de raio-X sobre compensado naval ou eucatex, muitas vezes sobrepondo umas às outras, ou ainda fixando nas laterais tecidos de tela pintados ou fotogravuras impressas em tecido, também aplicadas sobre essas bordas de madeira.

Cada trabalho possui sua especificidade, guardando uma individualidade própria, assim como as chapas preservam a marca singular de cada pessoa.

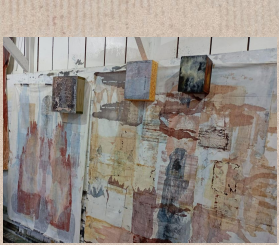
As montagens variam, mas basicamente começo fixando as madeiras das bordas com pregos sobre a chapa que receberá as colagens. As pinturas, as aplicações de massas para gerar relevo e as próprias colagens das laterais são realizadas apenas depois dessa estruturação, que resulta em algo próximo a cubos seccionados. Procuro trabalhar diferentes espessuras para produzir variados efeitos visuais, considerando que essas caixas serão exibidas em conjunto. Dessa maneira, elas ganham potência e permitem que eu ocupe o espaço de forma mais interessante, propondo uma instalação que dialoga com a arquitetura do ambiente em que é estruturada.

Esse raciocínio se aproxima do trabalho de Kurt Schwitters, como no *Merzbau*. Assim como na produção do artista, relaciono os trabalhos no espaço, utilizando uma série de nove pinturas objetos, que interagem entre si e com o ambiente, criando um efeito de instalação fragmentada e processual.

Instalação caixas da série Sombras Escuras, tamanhos variados, Galeria ZB, 2025

Nesse arranjo, o conjunto remete a diferentes corpos fragmentados, com suas partes expostas. É interessante notar que cada caixa possui exatamente o tamanho da chapa de raio-X, que, em escala, corresponde ao tamanho real de um corpo humano. Essa coincidência traz questões instigantes sobre proporção, presença e a relação do espectador com os fragmentos do corpo representados.

Um desdobramento da instalação consiste na construção de chapas de grandes formatos, sobre as quais serão aplicadas colagens de superfícies gravadas, imagens de espectros e registros de corpos. Dessa grande superfície, assemblages se evidenciam, como pequenas caixas. Serão instalações de parede em que essas caixas se precipitam em diferentes relevos e alturas. Trata-se de modulações que ocupam toda a extensão do espaço expositivo, montadas de acordo com as dimensões do local, configurando um *site-specific*.



Instalação de parede, atelié 2024

Na imagem acima, um protótipo de como essa instalação foi estruturada. Aqui, todos os elementos dialogam: as duas séries se integram, tanto a série *Manto* quanto *Sombras Escuras*. A superfície se torna ativa; em alguns momentos, por questões ópticas e físicas, os quadrantes se destacam, enquanto em outros parecem recuar. Como são produzidos a partir da mesma matriz, os tamanhos se assemelham, e esse jogo entre planos evidencia-se. As bordas continuam importantes, pois destacam a tridimensionalidade e ampliam as possibilidades de leitura, que não se limitam à visão frontal. Abaixo as imagens dos trabalhos separadamente:

Caixa 10, tinta acrílica e óleo sobre chapa de raio X colada sobre madeira, 18 x 24 x 10 cm, 2025

Caixa 8 (lamparina), Goma laca e tinta
esmalte sintético sobre acetato e madeira
40 x 23 x 10 cm,2025

Caixa 6 (submerso), tinta acrílica e óleo
sobre chapa de raio x colada sobre
madeira, 24 x 18 x 10 cm, 2025

Caixa 4 (Popa), tinta acrílica e óleo sobre
chapa de raio x colada sobre madeira
36 x 28 x 6 cm 2024

Caixa 5, tinta acrílica, óleo, resina acrílica
sobre chapa de raio x colada sobre
madeira,30 x 24 x 10 cm,2024

Caixa 2, tinta óleo sobre chapa de raio x
colada sobre madeira,24 x 17 x 15 cm, 2024

Caixa 1, tinta acrílica sobre chapa de raio x
colada sobre madeira, 35 x 36 x 10 cm, 2024

Caixa 5, tinta acrílica e óleo sobre chapa de raio
x colada sobre madeira, 40 x 30 x 10 cm,2025

Caixa 9, tinta acrílica e óleo sobre chapa de raio
x colada sobre madeira, 24 x 18 x 10 cm,2025

A observação lateral desses trabalhos propicia novas relações e leituras. O trabalho se organiza como um grande corpo, no qual pintura, gravura e tridimensionalidade se entrelaçam, dissolvendo fronteiras e abrindo espaço para uma proposta inaugural em meu percurso artístico.

3.3 SOMBRAS ILUMINADAS

Inventado em 1895 pelo físico alemão Wilhelm Conrad Röntgen, o raio-X revolucionou a medicina. O processo envolve a emissão de radiação que atravessa objetos e projeta, em sensores, uma sombra que revela a estrutura interna do corpo, com diferentes tons de branco para partes moles e ossos, e tons escuros onde há vazio.

No campo artístico, o surrealista Man Ray explorou, no início do século XX, os fotogramas — imagens geradas pela exposição direta de objetos sobre papéis fotossensíveis. Embora não tenha utilizado raio-X, sua série de rayografias remete ao mesmo princípio de revelar a "interioridade" dos objetos. A transparência, os prismas formados e a sobreposição das formas produziam imagens inusitadas e fantasmagóricas, aproximando-se visualmente das radiografias.

Segundo Colucci (s.d., p. 32), Man Ray iniciou essas experiências em 1915, a partir do contato com a vanguarda nova-iorquina da Galeria 291. Em 1920, passou a reproduzir esculturas e pinturas por esse método, deslocando a função da fotografia do campo da reprodução para o da criação artística. Para ele:

> *"Tal como as cinzas intactas de um objeto consumido pelas chamas, estas imagens são resíduos oxidados, fixados pela luz e elementos químicos (...). São o resultado da curiosidade, da inspiração, e estas palavras não têm a pretensão de explicar o que quer que seja" (Ray, 1998, p. 84).*

O Beijo, 1922, de Man Ray

As experiências de Man Ray, marcadas pelo acaso, servem como referência para a série *Sombras Iluminadas*. Partindo de processos construtivos semelhantes as sombras escuras, mas adicionando iluminação e superfícies transparentes em cada pintura objeto, o processo é iniciado através da apropriação de chapas de raio-X, que são reconfiguradas por meio de colagens. As caixas estruturadas nessa série têm suas paredes feitas de compensado naval ou, em alguns pontos, apenas da própria chapa radiográfica. Essas superfícies são recobertas por papel de seda ou papel sulfite branco, permitindo que a luz atravesse de modo difuso, sem revelar o interior da caixa. Em certos momentos, essas construções remetem, em sua aparência, os aparelhos luminosos usados em hospitais para a observação de radiografias.

Nesses trabalhos a utilização da cor-luz foi fundamental, pelo modo como essa luz se dissipa no espaço, interferindo na cor das obras e do entorno, como os aparelhos cinecromáticos de Abraham Palatnik. Palatnik construiu esses aparelhos entre as décadas de 1940 e 1950, expondo-os na Bienal de São Paulo em 1951. A instalação possuía 600 metros de fios elétricos, que alimentavam 101 lâmpadas de voltagens variadas, movimentando alguns cilindros em velocidades desiguais. Segundo Mário Pedrosa, esses aparelhos consistiam em "afrescos de luz destinados a animar edifícios ou paredes", inspirados nos trabalhos de Moholy-Nagy.

Abraham Palatnik, *aparelho cinecromático*, 1969 / 1986 madeira, metal, tecido sintético, lâmpadas e motor 112,5 x 70,5 x 20,5 cm

As superfícies iluminadas são pensadas como pintura e, por isso, recebem diferentes camadas de tintas transparentes. Nesse processo, surge uma nova condição para refletir sobre a cor: além de seu uso habitual como pigmento, a cor passa a ser concebida também como cor-luz. Diferentes lâmpadas, amarelas, vermelhas, brancas, são utilizadas, e cada uma delas modifica a percepção cromática da obra. A utilização também de papéis semi transparentes pigmentados com aguadas de diferentes cores colados sobre o acetato, interferem na cor que é refletida, ampliando o repertório de tons e sobretons dessas superfícies iluminadas. Assim, a cor deixa de ser estática e passa a depender da fonte luminosa que a atravessa. Essa operação amplia as possibilidades cromáticas e impõe novos desafios ao trabalho, que se expande para além da superfície pictórica e se reinventa na relação entre luz, cor e matéria.

Essas pinturas acabam se tornando também engenhocas, acompanhadas por fios, plugues, interruptores e pequenas partes de cerâmica. As caixas possuem aberturas parafusadas que permitem inserir a lâmpada em um bocal fixado no interior. Penso a construção desses objetos de modo que, caso a lâmpada queime, qualquer pessoa possa substituí-la sem causar dano ao trabalho.

Há uma relação com minha série Sombras Iluminadas com os cinecromáticos, que modulavam luz para interagir com o espaço arquitetônico, minhas caixas-luz transformam radiografias resignificadas pintadas em superfícies ativas, iluminadas de forma difusa por lâmpadas brancas e coloridas e cobertas por papel. A cor deixa de ser apenas pigmento e se torna luz, alterando e dialogando com o espaço ao redor.

Sombras iluminadas 1, tinta acrílica e tinta óleo sobre chapas de raio-x coladas sobre compensado naval 40cm x 40cm x 16cm, 2025.

Ateliê 2025

Na imagem ao lado, percebemos como os feixes de luz são refletidos na parede de maneiras diferentes. Isso provoca, através da luz, um aumento do tamanho do objeto, pois considero a luz como parte integrante da obra.

As fendas laterais, criadas propositalmente, direcionam os raios luminosos, e a pintura-objeto passa a apresentar uma espécie de aura em seu entorno.

Aqui, o conceito do claro-escuro barroco se transforma, tornando-se uma verdadeira "carne de luz". Não se trata mais de simular claro-escuro, mas de tornar a luz física e real: a pintura adquire luminosidade própria sobre suas camadas de tinta, enquanto as áreas não iluminadas permanecem em sombra.

Sombras Iluminadas 2, tinta acrílica e tinta óleo sobre chapa de raio-x coladas sobre compensado naval sobre madeira, 40cm x 40cm x 16cm, 2025.

O contraste, alto ou baixo, se intensifica de acordo com a luminosidade da sala expositiva, que deve ser cuidadosamente planejada. Assim, como nas sombras mais densas, penso esses trabalhos como instalações: a iluminação específica, de baixa intensidade, permite revelar nuances na parede e nos próprios trabalhos, criando uma experiência onde a luz e a sombra participam ativamente da obra.

Esboço de caderno, instalação *Sombras Iluminadas*, 2025

Na imagem acima, o esboço da instalação Sombras Iluminadas. O trabalho foi composto por nove caixas iluminadas, variando em tamanho, formato e cor. Essa estrutura conta com fios de diferentes tonalidades, cuja quantidade se ajusta de acordo com o espaço. Os materiais utilizados para a construção são encontrados ou adquiridos em casas de demolição. Os bocais das lâmpadas, por exemplo, vieram de antigos hotéis de Curitiba; as madeiras foram recolhidas em caçambas, em frente a casas que estão sendo demolidas para dar lugar a prédios.

Sombras iluminadas 3, tinta acrílica, tinta óleo sobre madeira e chapas de raio x. 40 x 80 x 20 cm, 2025.

Esses trabalhos, ainda experimentais e recentes em minha produção, apontam para uma nova configuração. O uso de sobras de construções amplia gradativamente as possibilidades de leitura, revelando também algo de arranjo arquitetônico nessas estruturas. A sequência do processo determinará os caminhos que tomarão, mas já se percebe que vão ganhando espaço e escala, afastando-se cada vez mais da pintura tradicional e do bidimensional.

Como mostra a imagem abaixo, a primeira das *Sombras Iluminadas* que apresenta formas orgânicas na sua estrutura e montadas de forma suspensa, na qual o trabalho ganha espacialidade compondo o ambiente. Essas formas remetem a corpos fragmentados e, na produção dessa pintura, retomo o uso da costura para unir as partes. A chapa de acetato mostrou-se resistente à agulha e aos fios encerados, e a forma como pensei a estrutura incentiva o desdobramento dessas experiências em diferentes composições e variações de formas.

Esse objeto está a uma altura de 160 cm de altura do observador, mas a proposta é uma sala com diferentes objetos e alturas.

Optei por fotografar o trabalho com a sala escura, para valorizar a luz que emana de dentro do objeto. As laterais são formadas por chapas reconfiguradas e sobrepostas, acompanhando as curvas da estrutura base. A face de maior superfície e transparente do objeto apresenta linhas iluminadas, construídas a partir da retirada de material da película de tinta que cobre toda a superfície dessa face.

Os emaranhados de fios, a precariedade da construção e adaptação fazem parte do processo, são materiais reaproveitados, rearranjados e a manutenção desse aspecto ruidoso é intencional.

A Goeldi, tinta acrílica sobre acetato e madeira. 60 x 40 x 20 cm, 2025

Produção do trabalho, estrutura interna de madeira e costura sobre acetato

Esses trabalhos surgiram recentemente, após diferentes experimentos voltados à transposição do bidimensional para o tridimensional. Durante esse percurso, aventurei-me estruturando peças em moldes de gesso, trabalhando com cerâmica serigrafada e realizando inúmeros testes, sempre buscando relações com a produção que vinha se desenvolvendo a partir de madeira, acetato e arranjos provisórios. Esse trabalho se configura em uma zona de novas possibilidades, na qual o tempo, a produção e o processo orientarão os desdobramentos seguintes.

No final do semestre de 2025, fui convidado para fazer uma exposição individual na galeria Ponto de Fuga. isso me motivou a pensar a produção dos trabalhos para uma parede específica da galeria, optei por formatos mais retangulares dos trabalhos e as caixas iluminadas foram mostradas como uma grande instalação. Cada uma preservava sua individualidade, mas, por estarem todas conectadas pelo mesmo fio condutor ligado à tomada, comecei a perceber que formavam um único trabalho instalativo. Com nove sombras iluminadas, essa instalação representou um desafio. Primeiro porque passei a entender, de fato, que a iluminação e a atmosfera criada ao redor da obra são fundamentais para sua ativação. A partir disso, pensei em uma iluminação tênue, quase uma penumbra na parede onde estavam instaladas, criando uma atmosfera de médio contraste, na qual a luz emanava das partes iluminadas sem interferir no restante,onde ainda era possível perceber as cores e formas de todos os trabalhos.

Instalação sombras iluminadas, tamanhos variados, 2015. (detalhe)

A disposição das obras foi pensada para valorizar as sombras que me interessavam mais, ora vistas de baixo, ora de cima, transformando o processo de montagem em um grande quebra-cabeça para conseguir extrair e destacar cada imagem dentro do conjunto. Outra questão foram os fios. Eles se tornaram parte integrante do trabalho, verdadeiras linhas no espaço por ajustes e montagens específicas foram feitos para aquele ambiente, de modo que os fios se tornassem um elemento importante sem interferir na superfície das obras.

Essa série inaugura para mim uma produção tridimensional desafiadora, abrindo caminhos inéditos na minha trajetória.

4. CONCLUSÃO

A forma como esta investigação foi elaborada resultou em um trabalho que, embora fragmentado, revela uma constância: a de uma produção que emerge de uma problemática comum, centrada na condição da imagem como sugestão e na discussão sobre corpos entendidos como vestígio.

A relação da imagem-vestígio com temas ligados à própria formação da imagem na pintura, assim como com imagens produzidas por agentes não humanos, abriu ao trabalho reflexões sobre a arte enquanto prática de ressignificação de imagens. Esse percurso inicial mostrou a importância dessas questões para a construção da pesquisa, até que, nos capítulos seguintes, elas foram retomadas de maneira mais consciente, articuladas à história da arte e a conceitos de corporeidade. Assim, a pintura pôde ser pensada como um ser autônomo, deslocando-se gradualmente para uma esfera mais abrangente, articulando outras linguagens.

No decorrer dessa pesquisa, através do tensionamento entre autores como Hans Belting e Georges Didi-Huberman pude aprofundar as práticas e conceitos presentes em minha produção artística mais recente.

O estudo da obra *Antropologia da imagem*, de Belting, permitiu compreender as escolhas que realizei desde o início da trajetória, assim como os motivos que me levaram a privilegiar certas séries em detrimento de outras, sendo a primeira delas produzida há mais de vinte anos.

Através da pesquisa, o trabalho foi deslocado de escolhas e processos muitas vezes intuitivos, para questões mais fundamentadas, e percebo minha produção atual mais conectada e consistente.

O estudo dos processos híbridos, a partir do livro de Sandra Rey Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais, foi fundamental para compreender as especificidades da pesquisa em artes visuais, distinguindo suas metodologias das de outras áreas do saber. Com essa abordagem, pude explorar diferentes processos, entendendo que meu objeto de estudo se estruturou progressivamente a partir da prática e da produção, tanto em trabalhos anteriores quanto na coleta e elaboração de novos materiais.

Nesse percurso o estudo de artistas como Ronald Simon foi essencial para compreender a transição da pintura, para uma pintura em seu campo mais expandido, ganhando o espaço; Daniel Senise, para processar questões de memória e técnica alternativa de pintura ; e Claudio Mubarac, que trabalha com imagens de raio X. Além disso, técnicas híbridas e a possibilidade de construir objetos, baseadas nas propostas de Kurt Schwitters, mostraram-se extremamente pertinentes. Esses artistas, cujos trabalhos me acompanham há muito tempo, ajudaram a consolidar a compreensão de que o trabalho em arte é um processo prolongado: a prática precede qualquer texto ou palavra, e o gesto antecede o pensamento.

Por fim, o estudo em sala de aula e no ateliê, aliado à exploração de diferentes técnicas ao longo destes últimos

dois anos, propiciou uma ampliação significativa de recursos e repertório, não apenas teóricos, mas também práticos e empíricos. Sou um artista do fazer, da labor; portanto a prática de disciplinas como escultura sob orientação da artista e professora Carina Weidle , na qual me vi impulsionado à construção de objetos tridimensionais, contribuiu diretamente para a reflexão sobre possibilidades de forma e espaço. O trabalho com argila e posteriormente com cerâmica não incidiu diretamente sobre minha produção anterior, que já seguia uma linha consistente, mas influenciou decisivamente escolhas posteriores, sobretudo no desdobramento para o tridimensional e na concepção de trabalhos com caráter instalativo.

O contato intenso com esses estudos permitiu-me transpor barreiras e adentrar em um universo novo e ainda inexplorado enquanto artista.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Juliana. *A poética da subtância*: procedimentos da alquimia em artistas contemporâneos. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna. São Paulo*: Companhia das Letras, 1992.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARTAUD, Antonin. *Van Gogh*: o suicidado da sociedade. Tradução de Anibal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1993.

BECKWITH, Sarah. *Christ's body*: identity, culture and society in late medieval writings. Londres: Routledge, 1993.

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BELTING, Hans. *Imagem e culto*: uma história da imagem antes da era da arte. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Edusp, 2018.

CAPISTRANO, Tadeu. *Benjamin e a obra de arte*: técnica, imagem, percepção. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. *2. ed*. São Paulo: Lemos, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. *A gravura no espelho*. *In*: CHIARELLI, Tadeu (org.). Objetos frágeis: a gráfica de Claudio Mubarac. Catálogo de exposição. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2006.

COSTELLA, Antonio F. *Introdução à gravura e à sua história*. Campos do Jordão, SP: Mantiqueira, 2006.

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte*: da fotografia à realidade virtual. Tradução de Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DAMON, P. E., DONAHUE, D. J., GORE, B. H., HATHEWAY, A. L., JULL, A. J. T., LINICK, T. W., et al. (1989). Radiocarbon dating of the Shroud of Turin. Nature, 337, 611–615.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

GIANNOTTI, Marco. *Breve história da pintura contemporânea*. São Paulo: Claridade, 2009.

GRAW, Isabelle. *For the love of painting*: genealogy of a success medium. Berlin: Sternberg Press, 2018.

LEÃO, Geraldo. *Pretérito presente*. Curadoria e texto de Cristiane Silveira. Curitiba: Museu Municipal de Arte de Curitiba – MuMA, 2015. Catálogo de exposição.

LE GOFF, Jacques. *A morte e o Ocidente na Idade Média*. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

LISBOA, Adriana. *Leonilson*: são tantas as verdades. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

LISBOA, Ana Paula Cavalcanti. *Leonilson*: memória e ausência. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2010.

PALATNIK, Abraham. *Abraham Palatnik*: a reinvenção da pintura. Organização de Felipe Scovino. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

PAREYSON, Luigi. *Estética*: teoria da formatividade. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PROENÇA, Graça. *História da arte*. 16. ed. São Paulo: Ática, 2005.

REY, Sandra. *Cruzamentos impuros*: conexões, encontros e cruzamentos na construção de dispositivos poéticos na arte contemporânea. In: XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Belo Horizonte, 2004.

SENISE, Daniel. *Daniel Senise 2000-2006*. Organização de Aquiles Farias. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2006.

SIMBLET, Sarah. *Desenho*: uma forma prática e inovadora para desenhar o mundo que nos rodeia. São Paulo: Ambientes & Costumes, 2011.

SIMON, Ronald. *Ronald Simon*. Texto de Fernando Burjato. Curitiba, 2003. Catálogo de exposição.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WOOD, Paul. *Modernismo em disputa*: a arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac Naify, 1998.