

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

**ISABELLA BEATRIZ DE ABREU**

**A PINTURA COMO PROPOSIÇÃO DO ENTRE**

**Campo Grande – MS  
2025**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

**ISABELLA BEATRIZ DE ABREU**

**A PINTURA COMO PROPOSIÇÃO DO ENTRE**

Dissertação apresentada para banca de defesa em mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação do Prof. Dr. William Teixeira da Silva

Área de Concentração: Literatura, Estudos Comparados e Interartes

Linha de pesquisa: Estudos Literários e Interartes

**Campo Grande – MS  
2025**

**ISABELLA BEATRIZ DE ABREU**

**A PINTURA COMO PROPOSIÇÃO DO ENTRE**

APROVADA POR:

---

WILLIAM TEIXEIRA DA SILVA, DOUTOR (PPGEL-UFMS)  
Presidente – Orientador

---

ROSANA CRISTINA ZANELATTO SANTOS, DOUTORA (PPGEL-UFMS)  
Examinador interno

---

ICARO FERRAZ VIDAL JUNIOR  
Examinador externo

Campo Grande/MS, \_\_\_\_ de fevereiro de 2025.

## AGRADECIMENTOS

Muitos nomes alcançam a beira da língua quando firmo minha gratidão.

Agradeço aos meus pais, pela sorte do início dos dias.  
Aos meus irmãos, pela bondade e graça.

Agradeço aos que, imersos nos diversos vocativos, teimam na promessa do enquanto e vivem sangrando as tardes, confiantes na certeza do que se espera.

Agradeço a todos que em comunidade partilharam dos desejos que tenho e me auxiliaram a sustentá-los. Seja por meio do alimento do corpo ou teto que o acolhe, sou grata por tanto e sempre. Que possamos viver amanhã a fim de compartilhar o sustento. Nada nunca foi possível sem que fosse em nós realidade e agradeço por serem incontáveis os amores.

Compartilhamos madrugadas e na ocasião do sol, permanecemos investigando o futuro. Mesmo que o anúncio não vingue, estamos aqui.

No indício do nome, carinho e pausa.  
Dedico essa pesquisa àqueles que sem hesitar me concederam os dois  
- e no exercício do amor permitiram o descanso.

## RESUMO

A pesquisa em questão vincula a atividade comunicativa, por meio da pintura, à consciência da finitude humana, partindo do pressuposto de que é preciso morrer para saber narrar e estabelece relação entre a prática artística e a sua possibilidade de não-ser no mundo, buscando em Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Leda Maria Martins, Michiko Okano e Villém Flusser referenciais para discutir o entre lugar. A pesquisa apresenta na expressão artística o tensionamento temporal entre passado, presente e futuro alocados no fazer comunicativo da linguagem, a fim de persistir para além da matéria a partir da memória. Partindo da discussão pictórica, o presente trabalho reúne cinco capítulos sendo que dois deles são constituídos de imagens criadas pela autora, a fim de reiterar o diálogo interartístico que ocorre na concepção desta pesquisa e propor leituras possíveis frente às questões apresentadas, bem como a sistematização de conceitos basilares ao gesto de pintar.

Palavras-chave: entre lugar, pintura, figural, informal.

### ABSTRACT

*The research in question links communicative activity, through painting, to the awareness of human finitude, based on the assumption that it is necessary to die to know how to narrate and establishes a relationship between artistic practice and its possibility of non-being in the world, seeking in Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Leda Maria Martins, Michiko Okano and Villém Flusser references to discuss the in-between. The research presents in artistic expression the temporal tension between past, present and future allocated in the communicative making of language, in order to persist beyond the matter from memory. Starting from the pictorial discussion, this work brings together five chapters, two of which are made up of images created by the author, in order to reiterate the interartistic dialogue that occurs in the conception of this research and propose possible readings regarding the questions presented, as well as the systematization of basic concepts to the gesture of painting.*

Key-Words: *In-between, painting, figural, formless.*

## SUMÁRIO

Introdução.....	10
Capítulo I: Entre lugar: Distância e tempo.....	16
1.1: O que é, o que é.....	20
1.2 O que não é.....	23
1.3 O que pode ser.....	28
Capítulo II: Contraste.....	36
Capítulo III: A mancha.....	48
3.1 Superfície: textura, porosidade, opacidade.....	49
3.2 Material: pigmento, instrumento/aplicador.....	54
3.3 Gesto: velocidade, direção, duração, intensidade.....	59
Capítulo IV: Sem título.....	68
Capítulo V: Composição.....	80
Considerações finais.....	88
Referências.....	90

## LISTA DE FIGURAS

<b>Capítulo I: Entre lugar: Distância e tempo.....</b>	<b>16</b>
Figura 01 - Dance of Darkness (1989).....	24
Figura 02 - Kanji “Ma”.....	25
Figura 03 - Rasgo, 2023. Nanquim sobre papel, 66 x 96 cm.....	26
Figura 03 - Ensaio tudo aqui é mato, 2024. Nanquim sobre papel, 66 x 96 cm.....	27
Figura 05 - “The chi come from heaven approaches, is wed to the earth, seeking a form for its soul...”.....	27
Figura 06 - Detalhe de obra.....	32
Figura 07 - La poupeé, Hans Belmer., 1935 -36.....	32
Figura 08 - Femme douce, Jean Fautrier, 1929.....	32
Figura 09 - La vie à pleines dents, Arman, 1960.....	32
Figura 10 - Brûlage, Raoul Ubac, 1939.....	32
<b>Capítulo II: Contraste.....</b>	<b>36</b>
Figura 11 - Estudo compositivo I, 2023. Nanquim sobre papel, 20 x 28 cm.....	37
Figura 12 - Estudo compositivo II, 2023. Nanquim sobre papel, 20 x 28 cm.....	38
Figura 13 - Estudo compositivo III, 2023. Nanquim sobre papel,	

20 x 28 cm.....	39
Figura 14 - Estudo compositivo IV, 2023. Nanquim sobre papel, 20 x 28 cm.....	40
Figura 15 - Estudo compositivo V, 2023. Nanquim sobre papel, 20 x 28 cm.....	41
Figura 16 - Estudo compositivo VI, 2023. Nanquim sobre papel, 20 x 28 cm.....	42
Figura 17 - Estudo compositivo VII, 2023. Nanquim sobre papel, 20 x 28 cm.....	43
Figura 18 - Estudo compositivo VIII, 2023. Nanquim sobre papel, 20 x 28 cm.....	44
Figura 19 - Estudo compositivo IX, 2023. Nanquim sobre papel, 20 x 28 cm.....	45
Figura 20 - Estudo compositivo X, 2023. Nanquim sobre papel, 20 x 28 cm.....	46
Figura 21 - Estudo compositivo XI, 2023. Nanquim sobre papel, 20 x 28 cm.....	47

**Capítulo III: Mancha.....48**

Figura 22 - Instrumento/aplicador.....	49
Figura 23 - Superfícies.....	52
Figura 24 - Texturas de diferentes superfícies.....	54
Figura 25 - Da esquerda para direita: papel pólen gramatura 90 g/m <sup>2</sup> , papel paraná gramatura 150 g/m <sup>2</sup> , lona preparada e fibra de coqueiro.....	55
Figura 26 - Opacidades.....	57
Figura 27 - Contraste de distância.....	61
Figura 28 - Matisse em seu ateliê, 1949.....	62
Figura 29 - Escolhas expressivas.....	63
Figura 30 - Gesto.....	65

**Capítulo IV: Sem título.....68**

Figura 31 - Estudos do entre, 2023-24. Óleo sobre tecido, aprox.	
--	--

9 x 12 cm cada.....	69
Figura 32 - Noite alta ou assim voce me pega, 2024. Óleo sobre tela, 40 x 60 cm.....	70
Figura 33 - Na ponta do alfinete cabe, 2024. Óleo sobre tela, 60 x 40 cm.....	71
Figura 33-Cruzada, 2024. Óleo sobre tela, 120x80cm.....	72
Figura 34- Fundo chumbo, 2024. Óleo sobre tela, 70 x 100 cm....	73
Figura 35 - Beira de tarde, 2024. Gouache sobre papel, 66 x 50 cm.....	74
Figura 36 - Entreaberta, 2024. Óleo sobre tela, 122 x 155 cm.....	75
Figura 37 - Tiro e teimo, 2025. Óleo sobre tela, 110 x 320 cm.....	76
Figura 38 - Lovely, 2023. Óleo sobre tela, 18,5 x 25 cm.....	77
Figura 39 - Baby, 2023. Óleo sobre tela, 25 x 25 cm.....	78
Figura 40 - De lá pra cá, 2025. Óleo sobre tela, 110 x 100 cm.....	79

**Capítulo V: Composição.....80**

Figura 41 - Esculturas de argila do Rio Paraguai.....	83
---	----

Compreende-se no fazer pictórico a agência de fatores essenciais: o gesto de transportar uma substância pastosa para uma superfície através de um instrumento. Aqui o artigo indefinido é utilizado ao se considerar a equação repleta de variáveis, por exemplo, podemos utilizar argila e imprimir nas paredes o côncavo de nossas mãos. Da mesma forma, utilizamos o pincel e transportamos tinta a óleo para uma lona esticada sobre o chassi. O gesto de pintar, porém, é antes uma pesquisa sobre a mancha e sua relação com o entorno, suas consequências diretas no espaço ocupado – ou não – pelo traço. A pesquisa pictórica é de antemão uma investigação sobre territórios.

A superfície acolhe uma imagem, insustentável senão por ela mesma. Construimos na atividade comum apreciações possíveis e inventamos narrativas concretizadas na imanência da linguagem. Ao considerar a potência dialógica da proposição imagética, aqui tensionada enquanto enunciado poético, voltamos às discussões acerca do entre lugar em arte, especialmente em pintura. A concretização material serve como registro, auxílio em plena mutação, na construção de uma narrativa também mutável. Pretendo reunir aqui leituras sobre o gesto de pintar levando em

conta maneiras de se relacionar com a pintura, considerando a perspectiva que permeia a medialidade.

Conceber unidade pressupõe características relacionais, interação entre áreas ocupadas e, no caso da pintura, manchas que reverberam escolhas anteriores fixadas na superfície preenchida. Para além da materialidade, é na dimensão imagética que transbordam interações de significantes atribuídos, possibilidades a partir do que anteriormente também já foi dado na esfera da linguagem como jogo comum. A pintura enquanto expressão relacional é por essência pautada pela medialidade do gesto de pintar e a pregnância da forma em sua sugestão materializada pela mancha.

Ao considerar a discussão sobre espaço valiosa ao pensamento em pintura, surgem questionamentos basais sobre o próprio gesto, bem como sobre a pintura em resultado estético: abordamos a mancha sob uma perspectiva do “entre”, percorrendo pesquisas em filosofia a fim de amparar as mesmas perguntas. Passeamos então por Gilles Deleuze, Leda Maria Martins, Giorgio Agamben, Michiko Okano e Villém Flusser, projetando relacioná-los em tempo de discutir a proposição imagética.

Gilles Deleuze (2003, p. 167) ao discorrer sobre o trabalho do artista anglo irlandês Francis Bacon nomeia três direções para o pensamento em pintura contemporânea, os quais utilizaremos aqui: abstração, expressionismo e Figural.<sup>1</sup> O último percorre a seara das imagens não figurativas por essência, mas que as produzem enquanto enunciado, de maneira que só é possível conhecê-las a partir do mesmo.

Essa abordagem da obra de arte revela o ganho do conceito de figural: ele não é o espaço onde o inconsciente se revela, onde o desejo “aparece”, ele é o espaço onde são acolhidas as transformações, as rupturas, as transgressões e as distorções características dos processos inconscientes. (...) Podemos supor que ele é o espaço da adjetivação da figura e não de sua substantivação (postura-postural/figura-figural).

<sup>1</sup> Termo proposto por Jean-François Lyotard em sua tese de doutorado “Discours, Figure”, em 1971.

(Gargano, 2015, p. 117)

É a partir dos conceitos estabelecidos em Deleuze que objetivamos definir o entrelugar como espaço propositivo na pintura, mais especificamente no Figural enquanto pesquisa figurativa-abstrata e suas implicações materiais na construção pictórica, compreendendo seu caráter relacional e considerando a existência da poética como objeto de pesquisa situada no tempo, conferindo processos e realizações do enquanto. Pensaremos também sobre a relação entre morte e atividade artística, passando por conceitualizações do meio em diálogo com a finitude. O faremos então no primeiro capítulo, intitulado **Entre lugar: distância e tempo**, a fim de discorrer sobre as perspectivas vigentes sobre esse conceito e sua aplicabilidade em pintura.

A metodologia adotada por esse trabalho está alinhada ao campo da pesquisa artística e portanto situa o artista/pesquisador em contato com o processo de criação paralelamente à construção conceitual estabelecida em texto, articulando a reflexão teórica e prática. É importante pontuar que essa pesquisa resulta dois resultados diretos: a dissertação enquanto procedimento de construção de pensamento em texto e uma exposição da pesquisa no campo visual, sendo assim dois resultados paralelos, concomitantes e indissociáveis. Como sugere Rey (2002):

Para o artista, a obra é, ao mesmo tempo, um “processo de formação” e um processo no sentido de processamento, de formação de significado. É nessa borda, entre procedimentos diversos transpassados por significações em formação e deslocamentos, que se instaura a pesquisa. (Rey, 2002, p. 126)

Os capítulos II e IV tencionam a pesquisa visual, abordando a mancha enquanto componente poético da criação artística. Em **II: Contraste**, relaciono meu caderno de estudos visuais com onze imagens de estudos compositivos. Já em **IV: Sem título** trago para discussão onze pesquisas pictóricas. Em frente ao desafio de construir uma dissertação que valide imagem e texto, a solu-

ção encontrada foi a ocupação total da página nos capítulos que preveem essa leitura. A fim de providenciar informações técnicas, a lista de figuras contém a página em que se encontra a imagem bem como sua legenda de obra. Todas as imagens utilizadas nos capítulos acima citados são de minha autoria e correspondem a fonte - arquivo pessoal.

No capítulo **III: Mancha** introduzimos termos basilares ao pensamento pictórico e uma sistematização do gesto de pintar de forma a facilitar o entendimento dessa pesquisa e sua materialidade. Abrimos então direções sobre superfície, material e gesto, considerando fatores essenciais ao gesto pictórico.

O quinto capítulo, **IV: Composição** pretende refletir de maneira poética sobre o processo criativo enquanto propositor de entre lugares e o objeto-sujeito artístico no fazer da pintura. A partir de referenciais pictóricos, literários e musicais, será abordado o dialogismo interartístico e sua relação indissociável com o tempo proposto, bem como seu contexto histórico, pesquisando pontos de reflexão nas proposições pictóricas apresentadas.

A fim de estruturar a pesquisa de forma a evidenciar o diálogo entre texto-palavra e imagem, utilizo de estrutura similar aos ensaios de John Berger (2008) provindos da série homônima “Ways of Seeing”<sup>2</sup>. Convido o leitor a folhear e/ou flexionar leituras não convencionais e explorar os entre-lugares propostos pela imagem. Portanto, os capítulos II e IV estão localizados entre ensaios.

O tensionamento que provoca essa pesquisa, tanto imagética quanto teórica, ressurgem em minha análise do processo pictórico. Acredito que a relação entre áreas ocupadas pela tinta, a interação superfície e pigmento, o espaço do corpo que gesticula um apontamento na pintura, todas essas relações explicitam o entre-lugar em enunciados poéticos – ainda que exista acabamento enquanto estrutura e todas essas atividades possam ocorrer na

<sup>2</sup> “Ways of Seeing” ou “Modos de Ver”, em tradução livre para o português, foi uma série de televisão apresentada pela BBC em 1972 e os ensaios que compõem o livro foram compilados por John Berger, Sven Blomberg, Chris Fox, Michael Dibb e Richard Hollis.

solidão do artista, elas persistem enquanto ato expressivo e relacional.

Tendo em vista a impossibilidade de desvencilhamento entre qualquer imagem proposta no mundo de seus próprios significantes, o figural – ou figurativo-abstrato – concebe leituras generosas que partem da realidade para recriá-la, torcendo em si proposições relacionadas ao pictórico como a utilização cromática ou pigmentária, bem como superfícies múltiplas. Discutir pintura contemporânea passa pelo acesso à criação de imagens e o tempo dos mesmos processos.

Considerando o plano enquanto superfície do evento, registra-se o factual sobre a impressão de um gesto através de uma substância pastosa sobre uma superfície, gesto que vimos ser autocrítico e revelador de instâncias temporais dispostas na narrativa. Cabe à pintura enquanto proposição do entre propor leituras que estejam conscientes de seu papel em não-dizer, instaurar limites ao pigmento de forma a tensionar imagetivamente a figura e assim alcançar um espaço onde o ato ressoa a cada novo encontro.

## CAPÍTULO I. ENTRE LUGAR: DISTÂNCIA E TEMPO

*“O que somos não nos ama: quer apenas morrer ferozmente”.  
(Gullar, 2013, p. 28)*

*“Por ocasião do nascimento, se diz, “a palavra providenciou para si um lugar entre nós.” E o que será a morte se não perder esse lugar?”  
(Chamorro, 1995, p. 103)*

Acreditar na vida comum enquanto experimento coletivo é vislumbrar no encontro a possibilidade comunicativa do presente - o futuro como nos é apresentado não nos pertence. Da mesma forma, antes da palavra ser possível houve a existência de duas ou mais pessoas, de trocas humanas que perpetuaram o verbo e ‘algo a ser dito’ em comunidade.

Em ‘Carta para um morto pobre’, Ferreira Gullar (2013, p. 27) anuncia a traição inexorável à morte produzida pela arte. Nessa condição, “sublime e terrível” comum aos homens, a linguagem atua pela certeza do fim e crê no flerte em querer permanecer vivo apesar da matéria. Esse encantamento, tão conhecido na narrativa, é explorado em descaminhos. A substância do entre existe no trânsito e possibilidade, fundações móveis desconhecidas de forma perene: “Só o que não és conheço - e só o que não sou te procura, que o ser não caminha no ar.” (Gullar, 2013, p. 28)

Concretizar a inerência da linguagem no existir comum é perceber as características que unem o processo ontológico da língua, sua perpetuação exclusiva a partir de significantes e a capacidade projetiva de afetar o “entre”, a não-coisalidade que Giorgio Agamben (2017, p. 96) considera espiritual no processo

de “perder-se nas coisas” e, para além daquilo que é ou não é, crer que as coisas possam deixar de não-ser. Essa contingência espantosa é justamente a condição essencial ao fazer artístico, visto que o objeto de arte é fundado na inutilidade e emergência expressiva. Para que algo possa ser no mundo, precisa antes não ser.

É interessante pensar sobre a palavra escolhida por Walter Benjamin (2020, p.109) ao discutir a influência das obras de arte em “épocas posteriores”. Ao lançar mão do termo *Medium* em alemão podemos recorrer à tradução para português Meio e suas considerações. O meio tem estrutura fincada no entre, na discussão do trânsito entre seres e não seres. A mídia escolhida para que se expresse artisticamente reitera a essência da linguagem e sua construção cultural, sua aceitação como não-coisa. Em Benjamin (1987) também é possível encontrar referências à atividade artística e à linguagem na imanência da traição à morte e na redescoberta da narração, necessárias para a continuação do fazer narrativo. Esses “laços essenciais” (Gagnebin, 2009, p. 64) que unem a experiência da linguagem e a redescoberta do morrer passam pela certeza finda e portanto, pela teimosia em persistir comunicando “apesar de”. Nessa perspectiva, ambos saberes, morrer e contar, são atravessados pela abertura ao desconhecido de forma processual e comum.

Hans Belting (2020) ao pensar uma antropologia da imagem, a partir de uma leitura histórica sobre a relação entre o desenvolvimento cultural de imagens com o conceito de morte, introduz o *medium* em diálogo com a pesquisa antropológica acerca do pensamento grego realizada por Jean-Pierre Vernant (1990). A contar do pensamento grego pré-clássico, a pesquisa de Vernant buscava considerar a relação entre o saber visual - “o estatuto da imagem, da imaginação e do imaginário” (apud Belting, 2020, p. 68) - e as contribuições filosóficas pautadas por suas simbologias. Aqui destaco a relação entre Eidon e Kolossos:

Eidolon era entendido como a imagem de um sonho, a aparição de um deus ou o fantasma de ancestrais

mortos. Também abrange largamente o significado de imagens mentais e mnemônicas no pensamento simbólico, assim como imagens projetadas sobre o mundo exterior. Oposto a essa natureza transitória, kolossos representa o artefato de pedra ou metal que hoje chamaríamos meio (ou medium), no qual as imagens se materializam, apesar de kolossos ser também adotada no sentido moderno da palavra. Tanto o eidolon quanto o kolossos remontam ao ser humano, como um terceiro parâmetro nesta configuração: uma pessoa vivendo em um corpo físico, que experimentou o eidolon e fabricou o kolossos, sendo o primeiro um produto da imaginação, enquanto o segundo o resultado de artefatos criadores. (Belting, 2020, p. 68)

A relação entre a imagem e seu meio de ser possível no mundo não apenas evidencia a interação material entre escolhas poéticas ou determinantes em vias do acontecimento, como destaca a participação do corpo que “experimentou o eidon e fabricou o kolossos”. Da mesma forma, o corpo ausente possibilita com que a imagem seja considerável a partir do que pode ser, compreendendo a materialidade como via de corporificação da visibilidade. Em diálogo direto com a percepção de finitude, a imagem e posteriormente o artefato fazem parte do esquema triangular proposto por Belting em que o corpo finito admite portanto sua ausência.

Mas essas imagens, por sua vez, permaneciam na carência de um corpo artificial, para ocupar o lugar vago do falecido. Aquele corpo artificial pode ser chamado meio (não só material), no sentido em que as imagens necessitavam de corporificação para adquirir qualquer forma de visibilidade. Nesse sentido, o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem. É nesse ponto que alcançamos a origem da exata contradição que para sempre caracterizará a imagem: imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença. A presença icônica do morto, todavia, admite, e até mesmo encena intencionalmente, a finalidade desta ausência - que é a morte. Logo, a medialidade de imagens é originada da analogia ao corpo físico e, incidentalmente, do sentido em que nossos corpos físicos também funcionam como meios - meios vivos contra meios fabricados. As ima-

gens acontecem entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar. (Belting, 2020, p. 69)

A medialidade sustenta a característica relacional entre as intenções poéticas materializadas e a presença de agentes que situem espaço-temporalmente os novos encontros. A insurgência da construção de entre lugares é resposta tanto à relação negativa à morte quanto a negação à consciência desta, visto que o sistema digital em nossos dias prevê a terra prometida da eternidade, ofuscando certezas do fim. Propor objetos artísticos, sejam eles envolvidos pelas mais variadas mídias, reestrutura a condição da matéria em permanecer se transformando. Tal condição, firme aos olhos do corpo e quase imperceptível na relação virtual, sugere o ruído que envolve o vazio e acolhe o anúncio de algo, seu poder ser. Essa mesma atividade só é tangível ao reconhecer a inexistência de tempos díspares ao presente, percebendo o nosso próprio fazer como localizado na presença da mutação: “todo acontecimento está por assim dizer no tempo em que nada se passa.” (Deleuze, 2007, p.123).

Quando duas linhas postas, duas manchas próximas ou mais, há vazio ocupado. É a existência real do espaço entre espaços e o Particular Absoluto que Roland Barthes (1984, p.13) busca ao procurar entender a fotografia. Muito embora as tendências pictóricas como um todo se ampliem para além da mimesis, persiste a conclusão em Barthes sobre o tornar-se objeto que a representação sugere. Dessa forma, a criação de imagens em nosso tempo nos aproxima da morte por forçar enquadramentos em plataformas digitais enquanto nos faz esquecer da potência dos encontros em prol do espetáculo desse sujeito-objeto que não contém medialidade, ausente do corpo justamente por se considerar infinito.

Portanto, reformular a finitude narrativa passa necessariamente pela consciência desta e, já no enunciado, conhecer a fórmula - o jogo - que atravessa a experiência e seu narrar. Agamben

sugere que “a existência da linguagem é o sim dito ao mundo para que ele esteja suspenso sobre o nada da linguagem” (2017, p. 97) de tal forma que realizar no fim sua consideração primária é tomar nota do vazio, tudo que pode ser, para amar o que ainda não é em nós.

### **O que é, o que é**

Iniciar essa proposta com o lampejo de uma adivinhação, tradicionalmente localizada na sequência “o que é, o que é” nos permite traçar um paralelo com a confiança estabelecida entre as palavras e o tempo que as mesmas projetam. Como por exemplo, conjecturar: “o que é, o que é - dá muitas voltas mas não sai do lugar?” e receber o relógio como símbolo máximo da premissa temporal, sendo o presente a ação palpável da sucessão ensimesmada do tempo.

*O que é* nos apresenta uma afirmação acerca de um sujeito ausente, uma assertiva íntima ligada a sua razão ontológica. Crer na existência desse outro apresentado pela narração nos introduz ao fazer comunicativo, persistimos na matéria a partir da confiança na memória coletiva firmada no tratado de possibilidades, inferências e construções sempre presentes: “a memória não está em nós. Somos nós que nos movemos em uma memória-ser, numa memória mundo.” (Deleuze, 2007, p. 122). A repetição também nos é cara: é mediante o que se conta sucessivamente que a diferença é possível, como um telefone sem fio que não cessa de transformar a realidade por meio da narrativa.

A obra de arte enquanto projeto processual estabelecido em concomitância ao seu entorno é percebida em seu momento já, seu instante de acusação do presente. É a tentativa de se “apossar dos átomos do tempo” como propõe Lispector (2019, p. 9): “Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais.”. Ela [obra de arte] persiste em diálogo e essencialmente no contato relacional com

o outro.

O que é, afinal? O que, antes da palavra ser possível, era, e depois continuou sendo? Precisamos partir da premissa em Derrida que “a cultura em geral é, essencialmente, antes de tudo, diríamos mesmo a priori, cultura da morte.” (2018, p. 53). Assimilamos a cultura como registro material da compreensão da finitude - para não morrer, contamos, escrevemos, pintamos. A morte se apresenta como certeza propositiva, a partir de sua conclusão buscamos maneiras de continuar sendo através dos outros.

Ao encararmos as cavernas de Lascaux<sup>1</sup> percebemos a agência sobre o tempo no gesto fixado à sangue em seu interior, a matéria um dia viva assim permanece através daqueles que a vivem hoje. Enheduana, há mais de 4.000 anos, ao ser exilada de seu povo, clama à deusa Inana: uma inscrição de si, como sacerdotisa e princesa do império mesopotâmico, aponta “Exaltação de Inana” como primeiro texto ligado a um indivíduo com nome, propondo o nascimento da autoria (Helle, 2019, p. 1). Em seu texto, a poetisa destaca o lamento de seu exílio político, enquanto destaca a força de uma deusa associada ao amor e à guerra, “por ti [Inana] cruzam o caminho da casa dos suspiros<sup>2</sup>” (Enheduana, 2022, p. 39).

Conceber na travessia de um corpo exilado o esquecimento compulsório da matéria nos apresenta novamente ao fazer culturalmente ligado à condição espaço-temporal que permeia a prática artística. Da mesma forma, introduzir questionamentos em pintura perpassa pela construção histórica de seu índice afetivo, pregnâncias que existem em contato relacional entre seres, entre espaços, entre manchas.

Em “Pintura: a tarefa do luto” (2006), Yve-Alain Bois apresenta como a consideração de morte da pintura a partir de diversas contextualizações históricas, seja pela invenção do daguerre-ótipo ou pela obra de Marcel Duchamp, instaura uma consciência

<sup>1</sup> Complexo de cavernas ao sudoeste da França, conhecidas pelo encontro de pinturas rupestres.

<sup>2</sup> Eufemismo para mundo dos mortos (Gontijo apud Enheduana, 2022, p.74).

linear sobre o fim, de forma que narrativas apocalípticas predominam em sociedades que não se vêem agentes sobre suas próprias noções de espaço e tempo. De maneira esperançosa, ainda que consciente de suas inflexões, o autor encerra seu texto apontando o resgate dessa agência, não apenas em pintura, mas como propositores sociais que devem considerar no fim a possibilidade de começo - e inferir o luto como tarefa coletiva do que não tornará a ser pois continua sendo.

Sua vitalidade só será testada uma vez que estivermos curados de nossa obsessão e nossa melancolia e voltemos a acreditar em nossa habilidade de agir na história, aceitando nosso projeto de trabalhar o fim novamente, melhor do que fugindo disso através de mecanismos cada vez mais elaborados de defesa (isto é o que são a obsessão e a melancolia), e estabelecendo nossa tarefa histórica: a difícil tarefa do luto” (Bois, 2006 p. 110)

Considerar o fim é em partes associá-lo à nossa perspectiva linear do próprio tempo, sendo necessário romper com o “mito apocalíptico” a partir da consciência cíclica e espiralada que envolve a atividade humana em contato com o fazer artístico. Leda Maria Martins (2021), em sua pesquisa sobre a relação da performance com o tempo, concebe justamente na inserção da duração enquanto um componente que estabelece fronteiras entre o passado e presente, confiando à memória papel de tecer a possibilidade de futuros em sua agência situada na atualidade da ação.

Ao introduzir o conceito de “encruzilhada”, a autora anuncia: “espacialidade icônica que cartografa os inúmeros e diversos movimentos de recriação” (Martins, 2021, p. 49). É justamente na encruzilhada que o entre se apresenta em estado de mutação e, sob a perspectiva afro-brasileira do próprio tempo, se coloca como possibilidade comunicativa do presente. Relacionando com Luiz Antonio Simas (2019, p. 20), “peço licença ao invisível quando atravesso encruzilhadas” e é em diálogo com elas que alçar uma proposta de pintura que esteja pautada pelo entre infere

sobre nosso próprio espaço.

Nesse sentido, o sujeito antes ausente da proposição lúdica o que é retorna e consideramos o corpo que fala e como o faz ímpar como aquilo que se diz, de forma a considerar a manutenção da vida uma atividade igualmente política. É a partir do reconhecimento do fim que podemos propor a experiência da vida em comunidade. Grace Passô ao localizar em seu texto teatral uma voz alienígena que se instala em um corpo de mulher nos segreda: “Também não tenho começo, nem fim, nem começo. Também não tenho vida, porque eu não tenho fim. Se eu não tenho fim, eu não tenho vida” (Passô, 2018, p. 18). Dessa maneira, a finitude reitera o fazer comum aos corpos habitados pela urgência de viver a carne e apesar dela, de sobreviver ou reviver.

### O que não é

O corpo material finito nos ajusta temporalmente e dispõe de meios para promover vida apesar da morte, ou remorrer como aponta Leda Maria Martins:

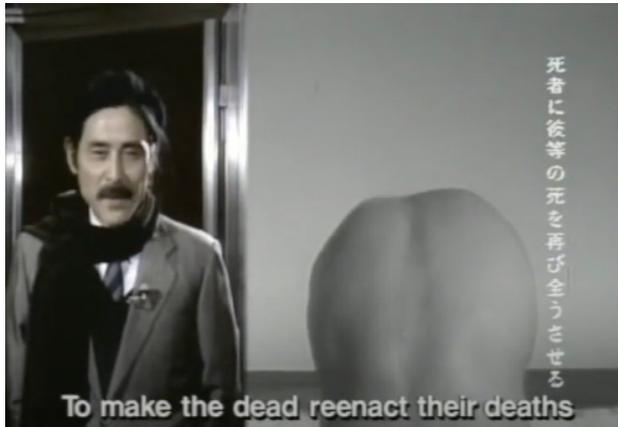
O prefixo re nos remete à necessidade de uma volta, de um fazer-se de novo, de uma retrospectiva, de uma retroação, mas também nos aponta para uma repetição a vir, produzir-se à frente, como uma memória do futuro. No prefixo re, de remorrer, anelam-se o retornar, tornar-se e volver no passado, assim como reatar, reinstaurar o porvir. (Martins, 2021, p. 205)

Em outro texto, intitulado “Performances da oralitura: corpo, lugar da memória” a autora apresenta o termo de origem nas línguas bantu do Congo, *ntanga* (Martins, 2003, p. 64) como raiz etimológica dos verbos escrever e dançar. Estabeleço um paralelo com a escrita de Dançarina Doente (*Yameru Maihime*) do coreógrafo japonês Tatsumi Hijikata, em que é substancial compreender a linguagem da dança como paralela à atividade do artista de visitar seu corpo a partir das memórias de infância. Para ele, “o tempo surge através de um registro sem fim e dissolve a linha

entre o presente e o passado” (Kuniichi, 2017, p. 51). Para Hijikata (Figura 01), um dos criadores do *Butoh*<sup>3</sup>, suspeitar da fraqueza do corpo e suas limitações é a motivação para a sua criação artística, ponderando acerca da morte e mediando futuros a partir dela:

Fazer gestos dos mortos.  
Morrer de novo.  
Fazer o morto reencenar suas mortes.  
É isso que eu quero experienciar:  
Uma pessoa morta pode morrer de novo e de novo dentro de mim;  
Embora eu não seja muito próximo da morte, ela me conhece.  
(Hijikata apud Velez, 2019)

Figura 01 - Dance of Darkness (1989)



Fonte: Youtube (2019). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=QG5bpgl2\\_UI&t=9s](https://www.youtube.com/watch?v=QG5bpgl2_UI&t=9s)>. Acesso em: 20 de janeiro de 2025.

Ao se realizar no evento artístico a presença do corpo como circunstância efêmera reforçamos a agência do Outro sobre o evento narrativo. O fazemos de modo a criar tempo, propondo sobre a espécie apreciadora da memória uma contingência do presente-passado, a narrativa por excelência nos lembrando daqueles que já vieram e tentando a sorte a partir do esforço de continuar existindo através do encontro de lembranças futuras.

<sup>3</sup> Movimento de vanguarda que une pensamentos filosóficos acerca da morte por meio da dança.

O kanji “Ma” (Figura 2), abordado pela pesquisadora nipo-brasileira Michiko Okano (2014) aponta esse conceito a partir da valorização do espaço entre, culturalmente relacionado à compreensão espaço temporal japonesa e associado à performances artísticas como o Butoh.

Figura 02 - Kanji “Ma”

Fonte: Michiko Okano (2012)

Okano (2012) levanta o vazio intervalar, terceiro excluído em Aristóteles, estabelecendo relações dialógicas entre a perspectiva ocidental sobre “espaço vazio” e a noção da espacialidade Ma atrelada à concepção de pausa, considerando no entre a medialidade que não apenas une dois elementos como ela mesma é em si uma proposição. Como aponta em sua dissertação de doutorado:

A existência da espacialidade Ma pressupõe divisão e intermediação, como também relação e conexão, instâncias em que a noção de fronteira se torna uma constante. Na matemática, a fronteira é definida como um conjunto de pontos pertencentes, simultaneamente, a espaço interno e externo, isto é, um lugar onde há coexistência dos dois. (Okano, 2012, p. 26)

A valorização do espaço entre pode ser percebida nas artes visuais, em diálogo com a espacialidade Ma, considerando o espaço propositalmente deixado “em branco”, sem preenchimento. É a partir dessa decisão estética que dois contrastes, preto e branco por exemplo (Figura 03; Figura 04), estabelecem a medialidade por sua relação indissociável de existência, como um mutualismo obrigatório entre espécies.

(sobrar + branco) é o branco que sobra do material utilizado como suporte, seja ele papel, seda ou tela, isto é, a parte não desenhada ou escrita, ou ainda o som residual numa pausa musical que se estabelece no limiar da percepção – algo como o eco que ressoa em uma batida de tambor no silêncio da pausa. Contudo, não é qualquer sobra do espaço branco ou silêncio que pode ser chamada de *yohaku* e gerar a estética do *Ma*, mas aquela na qual o som ou a figura se sustenta e se valoriza justamente pela existência dessa espacialidade. Esse resíduo, inclusive, pode não ser exatamente branco, mas algo que remete a um espaço vazio quando se trata de desenho ou pintura. É a parte que nada contém, todavia, que tudo significa e é, portanto, extremamente necessária para que a pintura ganhe vida. (Okano, 2014, p. 153)

Figura 03 - Rasgo, 2024, Isabê. Nanquim sobre papel, 66 x 96 cm.



Fonte: Arquivo pessoal.

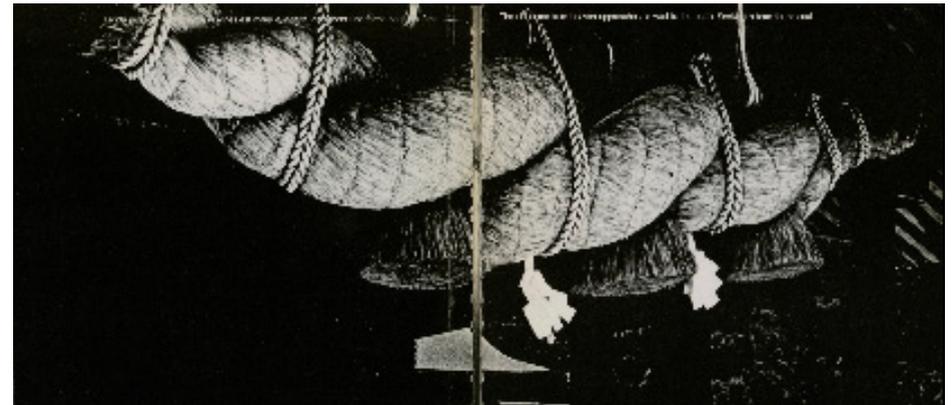
Figura 04 - Ensaio tudo aqui é mato, 2024, Isabê. Nanquim sobre papel, 66 x 96 cm.



Fonte: Arquivo pessoal.

Ainda em relação às artes visuais, é interessante salientar a proposta de exposição de Arata Isozaki, *Ma: espace-temps du Japon* (Figura 05). Realizada em Paris, a exposição contou com a participação de artistas como Hijikata Tatsumi e Tanaka Min e pretendia relacionar o corpo na experiência visual, aguçando sentidos como o auditivo e tátil.

Figura 05 - "The chi come from heaven approaches, is wed to the earth, seeking a form for its soul...".



Fonte: Folha de sala, disponibilizado por Festival d'Automne.

Reconhecer o papel do entre na construção de um pensamento em pintura, principalmente se consideramos a historicidade que acompanha o processo pictórico ao longo dos últimos séculos, passa pela percepção linear temporal. De tal forma que verificar na proposição em pintura algo que ultrapasse o fetiche dual entre *ser ou não ser* é novamente estabelecer o convite de maneira coletiva para que a construção de conhecimento se faça em pares, reivindicando o espaço comum, ou a comunidade possível, dentro da falência do que estava posto dentro de suas próprias expectativas. O *Ma* então surge como conceitualização do espaço entre, emprestado como reconhecimento do vazio do papel por exemplo, meio possibilitador e ausente de si enquanto afirmativa ou negativa do próprio objeto - é apenas existência potencializadora de outras existências, inferências possíveis no espaço e tempo não linear.

### O que pode ser

Considero a prática pictórica, em especial proposições em pintura, parte de minha pesquisa sobre a forma (Figura 06). Uma vez que a discussão percorre a seara das palavras e o meio se faz presente como instrumento de supor vazios, a criação estética age a partir do intervalo absoluto, como propõe José Gil (1996, p. 198): "O intervalo separa o virtual do actual, o espaço interior já construído daquele que vem, o tempo vertical de acumulação do tempo cronológico horizontal".

Dessa maneira, o intervalo propõe o nascimento da forma. Em pintura, o espaço entre uma mancha e outra pressupõe distâncias - tanto materiais entre o objeto artístico e o sujeito dialógico que o observa através do recuo (os passos para trás que damos ao encarar uma pintura na parede, por exemplo) quanto a partir dos contrastes imagéticos, grande-pequeno, horizontal-vertical, linhas e pontos.

Figura 06 - Detalhe de obra.



Fonte: Arquivo pessoal.

Pode-se a partir da disposição simbólica oferecida pela palavra "espaço" considerar o vazio, a página em branco, um exemplo palpável do que se apresenta a partir da criação estética, uma nova forma de ocupar o plano de composição. Criar é atuar no presente para unir dois ou mais pólos temporais, ligando intervalos às fronteiras de atuação do que deixa de não ser, o entre-lugar (Agamben, 2017).

Proposições pictóricas comumente discutem a construção de camadas como basilares ao entendimento em pintura. As manchas são fantasmas de um movimento anterior, sucessões de acúmulos para leitura temporalmente disposta em matéria única. Vilém Flusser (2014, p. 61) em sua extensa análise gestual se propõe a desmistificar o gesto de pintar e sugere a leitura do quadro enquanto "sentido do gesto". Para ele, o nível autocrítico do gesto de pintar revela movimentos que passeiam pelo tempo: "É gesto que não apenas aponta para o futuro (o quadro), mas também presume o futuro para projetá-lo. O gesto oscila entre futuro e presente e se reformula constantemente, analisando-se em toda fase." (Flusser, 2014, p. 64).

Em pesquisa associada aos gestos performáticos, Leda Maria Martins trará "o tempo como instância narrativa, subordinada

do a uma função da narração” (2021, p. 23). Se considerarmos na pintura maneiras de narrar o mundo, podemos inferir ferramentas da linguagem aliadas à compreensão temporal, assim como a proposição formal pictórica estica um acontecimento ao seu entorno, convocando estadias permanentes.

Também Sylvia Caiuby Novaes (2008) ao discorrer acerca das imagens retoma sua existência temporalmente situada:

O único modo da imagem é o indicativo e o único tempo o presente. A imagem ignora pretérito e futuro. Nada na imagem do papa João Paulo II diz se ele está vivo ou morto. Vem daí, segundo Wolff, a força religiosa da imagem: ela faz reviver os mortos, torna presente a vida dos santos nas paredes das igrejas, atualiza na cruz o martírio de Cristo. Seu poder na esfera do sagrado é tal que ela não mais representa o deus; é o próprio deus que se apresenta nela. Se o tempo do sagrado é o tempo do eterno, em que nada se transforma, este é também o tempo da imagem. (Novaes, 2008, p. 460)

É a partir de uma compreensão levada pela inteireza de um sentimento residir na capacidade material do registro e se fixar para além de dois segundos, da vida durar presentes-contínuos de rotação, presa ao momento em que a roda do carro gira e retorna a encostar na estrada, metros adiante, que construímos imagens e as propomos enquanto narrativas visuais acerca do entrelugar.

Em 1996, Yves Alain Bois e Rosalind Krauss desenvolvem a pesquisa curatorial de *L'informe: mode d'emploi* no Centro Georges Pompidou, exposição que tensiona o conceito empregado por Georges Bataille em seu dicionário crítico *Documents* de 1929.

Um dicionário começa quando não fornece mais o significado das palavras, mas suas tarefas. Assim, o informal não é apenas um adjetivo com um determinado significado, mas um termo que serve para derubar as coisas no mundo, exigindo geralmente que cada coisa tenha a sua forma. O que ele designa não tem direitos em nenhum sentido e fica esmagado por toda parte, como uma aranha ou uma minhoca. Na

verdade, para que os acadêmicos sejam felizes, o universo teria que tomar forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma sobrecasaca ao que é, uma sobrecasaca matemática. Por outro lado, afirmar que o universo se parece com o nada, sendo apenas informal, equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um cuspe. (Bataille, 1997)<sup>4</sup>

O informal<sup>5</sup> segue o espaço em que as coisas possam ser e estejam em constante redefinição e atinge as artes visuais na discussão conceitual acerca da abstração. Deleuze (1981) compreende a via do informal em diálogo com o expressionismo abstrato, relacionando o caos em seu esticamento sobre a proposta, de tal forma que “a linha não vai de um ponto a outro, mas passa entre os pontos, não pára de mudar de direção, e tende a uma potência superior a 1 (um), tornando-se adequada a toda superfície” (Deleuze, 1981, p. 54), o que posteriormente indicaria o ato de “pintar entre as coisas”:

E, de uma outra maneira, a arte informal ela também talvez raspe o impossível: estendendo o diagrama sobre todo o quadro, ela o toma por fluxo analógico em si mesmo, ao invés de fazer passar o fluxo pelo diagrama. Desta vez, é como se o diagrama não trouxesse que ele mesmo, ao invés de ser utensílio e tratamento. Ele não passa mais em um código, mas se funde em um borrão. (Deleuze, 1981, p. 61)

Seguem imagens de algumas obras expostas em *L'informe: mode d'emploi* (Figura 07; Figura 08; Figura 09; Figura 10)

4 “Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besoins des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droit dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pur que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.” Tradução nossa retirada de *Formless: a user's guide* (1997), livro compilado por Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss após exposição de 1996.

5 Ciente da problemática em torno da tradução, decidimos manter o informal por acreditar haver diálogo entre o termo adjetivado de Lyotard, figural.

Figura 07 - La poupeé,  
Hans Belmer., 1935 -36



Fonte: Centre Pompidou,  
MNAM-CCI/Philippe Migeat/  
Dist. GrandPalaisRmn

Figura 08- Femme douce, Jean  
Fautrier, 1929.



Fonte: Centre Pompidou, MNAM-CCI/  
Hélène Mauri/Dist. GrandPalaisRmn

Figura 09 - La vie à pleines dents, Arman, 1960.



Figura 10 - Brûlage, Raoul  
Ubac, 1939.



Fonte: Centre Pompidou,  
MNAM-CCI/Audrey Laurans/  
Dist. GrandPalaisRmn

Fonte: Centre Pompidou, MNAM-  
CCI/Philippe Migeat/Dist. Grand-  
PalaisRmn

Nesse momento, retomo a pesquisa gestual de Flusser, que indica: “O gesto de pintar “altera” o mundo: é para o outro e torna o pintor outro.” (2014, p. 70) Há na proposta de Flusser uma exemplificação da perspectiva que realiza no gesto sua responsabilidade no tempo e, na pintura, sua efetiva construção comum. Por meio da capacidade projetiva de afetar o entre, existir em comunidade se torna conceber na matéria o contínuo que nos acompanha, em realização constante. A prática pictórica, composta pela gestualidade que concebe a pintura, é realizada em processo.

José Gil (apud Ferraz, 2017) ao tratar de movimentos em dança sintetiza a minha busca por um termo que relacione o espaço entre na pintura e o próprio gesto de pintar, realizando a relação informal em atividade:

Os entregestos são microgestos não figurativos que estão entre os braços colados ao corpo e seu ponto final esticados para o alto (“mãos ao alto”). Os entregestos não representam nada, apenas configuram a tendência entre um ponto e outro, e suprimidos os pontos o que se tem é o gesto da dança. Não se trata mais do gesto figurativo, mas da figura sem representação. (Gil apud Ferraz, 2017, p. 127)

Podemos partir da noção de figuralidade e entregestos para compreender o dialogismo imanente à produção pictórica figural, e conceber o encantamento da palavra tornada imagem que nasce e tem lugar entre nós, em espaços relacionais e dialógicos da existência comum. Perseveramos na construção de um pensamento em pintura, edificado em ato de realização informal.

É interessante observar a utilização de diferentes sufixos para cada direção que, segundo Deleuze (2003, p. 167), a pintura contemporânea apontaria. Como salienta Gargano (2015, p. 117), o figural sugere um “espaço de adjetivação da figura” como verificamos no termo de Lyotard. É possível tensionar, porém, um entre-lugar, como colocaria Deleuze, em que se encontram figura e forma abstrata, de maneira a devir imagem figurativa-abstrata.

Ao discutir a etimologia de imagem, Barthes (1990) empregaria uma relação entre a raiz latina *imitari* e o termo imagem. Estaria nessa presença semiológica da cópia a questão associada à produção de imagens: “a representação analógica (a cópia) poderá produzir verdadeiros sistemas de signos, e não mais apenas simples aglutinações de símbolos?” (Barthes, 1990, p. 27). O autor também pondera a imagem enquanto “limite do sentido” e, aqui pontuo a aplicação ao pensamento pictórico, a palavra limite presume espaço e ocupação territorial dele. O espaço compreende não apenas o “vazio” que delimita ocupações na superfície do mundo, como a distância material entre um copo e a mesa, como também a ocupação em si, a inserção do objeto enquanto condicionado pela presença do espaço. A discussão que acompanha a pesquisa pictórica em questão é tangenciada pelo “entre” enquanto adjetivação intrínseca ao fazer da pintura, ressoando o dialogismo imanente às proposições pictóricas e imagéticas.

Worringer (1953) aponta dois principais caminhos na produção artística visual, no livro “Abstração e empatia”. Para ele, a experiência artística humana passa por essas duas respostas, relacionadas a feitoria de imagens. O autor concebe a interação constante entre o processo de realizar uma imagem em matéria e sua atuação enquanto sujeito no mundo. A terminologia escolhida por ele também nos é cara: ao tratar de manifestações visuais figurativas, Worringer supõe que elas demonstram a condição empática do propositor, enquanto manifestações abstratas estariam ligadas à expressividade. Acredito, porém, na demonstração da união desses conceitos ao considerarmos o “Figural” de Lyotard e a existência de uma pesquisa em pintura que esteja intrinsecamente ligada ao surgimento do “figurativo-abstrato”, proposição comum em pintura contemporânea. Enquanto observamos o retorno de proposições hiperrealistas e a utilização de imagens criadas por inteligências artificiais nas artes visuais, a pintura como convite mediado pelo Figural se realiza justamente na consciência de uma participação ativa dos sujeitos envolvidos na leitura de uma imagem, generosamente propondo caminhos

possíveis a partir da mancha.

Crer na arte como insurreição à finitude, proposição única de reorganização do caos, é saber que na proposição estética está inscrito um contorno oscilante entre tudo que existe e o que ainda não existe. As distâncias, sejam elas mensuradas na metragem ou abstraídas a partir de um trabalho pictórico, são maneiras de se relacionar com o mundo e consideramos nelas a riqueza de caminhos entre. Como aponta Deleuze (apud Orlandi, 2014), “falar da criação é estar traçando seu caminho entre duas impossibilidades”. Ao descrever o entre-lugar é necessário que nos voltemos à experiência íntima de reconhecer a morte como caminho propositivo em que, entre o primeiro e o último suspiro, havemos de viver. O processo de perseguir a pintura como se esta estivesse no centro da discussão humana sobre agarrar a imagem por mais tempo dentro dos olhos, graciosa seja a memória. Sorte a nossa de persistir, para além das condições materiais.

**CAPÍTULO II: CONTRASTE**

*“El dao originario genera el uno  
El uno genera el dos  
El dos genera el tres  
El tres produce los diez mil seres  
Los diez mil seres se recuestan contra el yin  
Y abrazan el yang contra su pecho  
La armonía nace en el aliento del vacío  
intermedio.”*

*(Laozi apud Cheng, 2012, p. 86)*























*"Ao que o reflexo me nota  
os pequenos gestos na janela  
cabelo sujo de fresta  
me escrevendo no meio de  
cada coisa que perde nome*

*eu, a que, sem jeito  
pertence aos escombros  
sendo sombra, vento e gente"*  
(de Oliveira, 2023, p. 68)

Quando digo que a pintura é uma investigação sobre espaços ocupados, a relação estabelecida para que o encontro seja possível perpassa condições imanentes ao encontro enquanto conceito: espaço e tempo se reúnem ideologicamente a fim de gerar novas proposições, inaugurais em seu meio e assim de forma contínua. Ao prever na matéria forma fixa a imagem sugere mutações infinitas, seja a nível molecular ou sociocultural, enquanto sujeito movente posto que localizado em seu próprio tempo, seu próprio espaço.

Consideramos então elementos formais na discussão aqui sistematizada e consciente da complexidade de se estabelecer quaisquer definições sobre a proposição de uma atividade artística. Inferimos então tópicos sobre a prática pictórica: superfície, matéria (figura 22) e gesto.

Cada um desses elementos foi selecionado de acordo com os trânsitos da pintura, sabendo haver variáveis internas entre as escolhas expressivas e diferentes resultados de acordo com a relação entre eles - novamente podemos pensar o entre-lugar como espaço propositivo não apenas na leitura conceitual de uma pesquisa artística como também materializado em sua realização for-

mal. Justamente por acreditar na inferência dos materiais sobre a atividade criativa de uma imagem que objetivo neste capítulo introduzir algumas leituras acerca da prática pictórica sob a perspectiva do ofício em si.

Figura 22 - Instrumentos/aplicadores.



Fonte: Arquivo pessoal.

### **Superfície: textura, porosidade, opacidade**

Faço o empréstimo da definição de Kandinsky em suas pesquisas teóricas e visuais para tratar da “superfície material chamada a suportar a obra” (Kandinsky, 1970, p. 113). Consideramos a superfície o espaço que possibilita o acontecimento e dialoga com a introdução simbólica que acontece sobre ela, pautando não apenas o esquema lona-sobre-chassis mas a gama possível de bases para construção pictórica.

Quando Kandinsky apresenta o Plano Original enquanto um esquema limitado por duas linhas verticais e duas linhas horizontais, verificamos no quadrado essa forma objetiva que propõe superfície e tencionamos diretamente a questão primordial do fazer pictórico - a ocupação dos espaços. Ralph Mayer ao falar de superfícies para pintura a óleo em seu comentado *Artists Handbook Of Materials And Techniques* (1930, p. 184), utiliza um termo em inglês que interessa ao considerarmos a pintura uma disputa de territórios: “*ground*”, chão. A partir de uma perspectiva da própria geografia, Milton Santos (2002, p. 63) nos apresenta que o espaço é “formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá”.

Para além da leitura direta que envolve o retângulo e historicamente o trabalho que lida com essa limitação espacial para aplicar em conjunto uma discussão poética, é justamente na superfície que podemos compreender a replicação dos símbolos pré-existentes na mesma. Como aponta Deleuze (1981, p. 6), “De fato, será um erro acreditar que o pintor trabalha sobre uma superfície branca e virgem. A superfície já está toda investida virtualmente por todo tipo de clichês com os quais é necessário romper.”.

Consideramos então aspectos da superfície: textura, porosidade e opacidade. Podemos abordar elementos como esses, intrínsecos a materialidade do objeto, de maneira prática - ao considerarmos as inúmeras preparações possíveis dentro da outra

gama imensa de tecidos disponíveis. Tomando um passeio histórico pela pintura, podemos observar que a superfície apresenta questões a serem resolvidas no processo: seja pela aderência do pigmento em primeiro contato como sua permanência. Ao longo do percurso, notamos que a preparação da superfície reduz efeitos de porosidade - ou os destaca a depender do objetivo - e preconiza alguma duração do pigmento sobre o material, ciente ou não de sua longevidade o pigmento é alterado pelas condições de iluminação, umidade e calor. A superfície, portanto, age em conjunto com a escolha pigmentária, como podemos verificar na utilização da têmpera sobre o gesso, por exemplo.

Outra interação estabelecida com a superfície é em relação a trama que constrói o tecido - posteriormente preparado a fim de “tapar” os buracos desse mesmo, considerando assim que toda estrutura capaz de suportar é ela mesmo construída por encontros intrínsecos ao próprio material, virtualmente na ideia do átomo mas também visualmente constatados no entrelaçamento têxtil ou ranhuras da madeira. No ramo têxtil, o conjunto de fios dispostos paralelos à altura do tear é chamado de urdidura. Sobre a tela, a tensão estabelecida do tecido que se estica sobre o chassis propõe outra possibilidade de absorção dos pigmentos, visto que cria mais espaços para que a base que prepara a tela penetre no tecido, a depender da relação entre as fibras do tecido seja ele algodão, linho, lona, ou outros tecidos escolhidos justamente por seu potencial expressivo, como a crescente utilização do voal por sua transparência.

Ainda em contato com a superfície, o tratamento que se dá em primeira camada é escolha do artista e em muito dialoga com a proposição feita. Por exemplo, as preparações que seguem na Figura 23. Ambas foram preparadas com diferentes tipos de terra e entregam resultados nos aspectos de porosidade e aderência que interagem com o pigmento que será utilizado, como na utilização do óleo se faz necessária uma maior dispersão justamente por encontrar mais resistência à aplicação desse material.

Figura 23 - Superfícies.



Vamos tomar como exemplo as próximas figuras (Figura 24 e 25). Utilizamos quatro superfícies com diferentes qualidades em relação a trama, porosidade e transparência. A título de conferir ao exercício maior dinamismo, apenas a superfície da lona já estava preparada para receber a tinta, de maneira que podemos observar a diferença também em relação ao potencial de estiramento da tinta sobre a superfície. Acerca do pigmento, empregamos a utilização de pigmento preto em óleo de linhaça em todas as opções. Respectivamente as superfícies utilizadas foram: papel pólen gramatura 90g/m<sup>2</sup>, papel paraná gramatura 150 g/m<sup>2</sup>, lona preparada e fibra de coqueiro.

Figura 24 - Texturas de diferentes superficies.

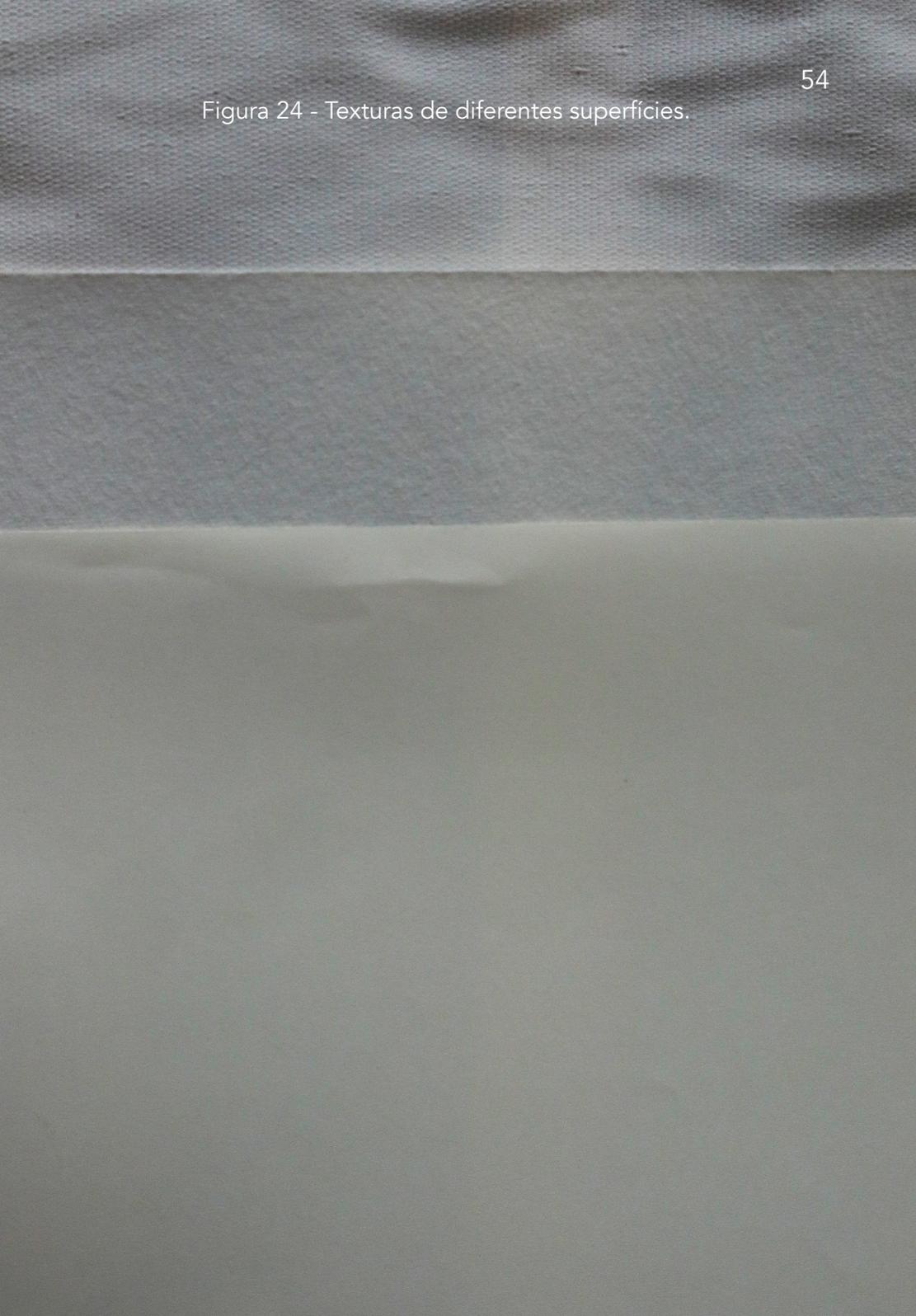
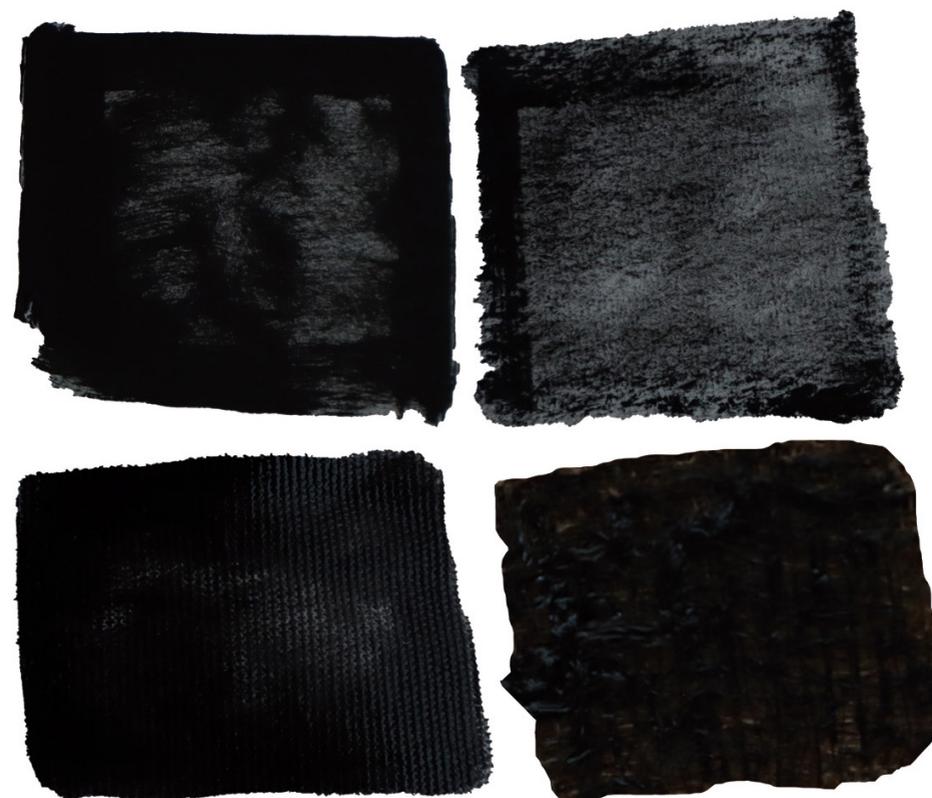


Figura 25 - Da esquerda para direita: papel pólen gramatura 90 g/m<sup>2</sup>, papel paraná gramatura 150 g/m<sup>2</sup>, lona preparada e fibra de coqueiro.



Fonte: Arquivo pessoal.

Aqui podemos observar, sob condições de aplicação similares, a diferença expressiva entre superfícies. Cada uma, em suas características específicas, dialogam com a interferência do material, solicitando nessa conversa maneiras também precisas de acordo com suas necessidades. É o exemplo de superfícies como a fibra de coco, por conta de sua organicidade em relação às outras apresenta resistência que demanda maior intensidade - seja na carga pigmentária, considerando maior quantidade de tinta no instrumento/aplicador, ou gestualidade que interaja com essa resistência - maior fricção do instrumento/aplicador na superfície.

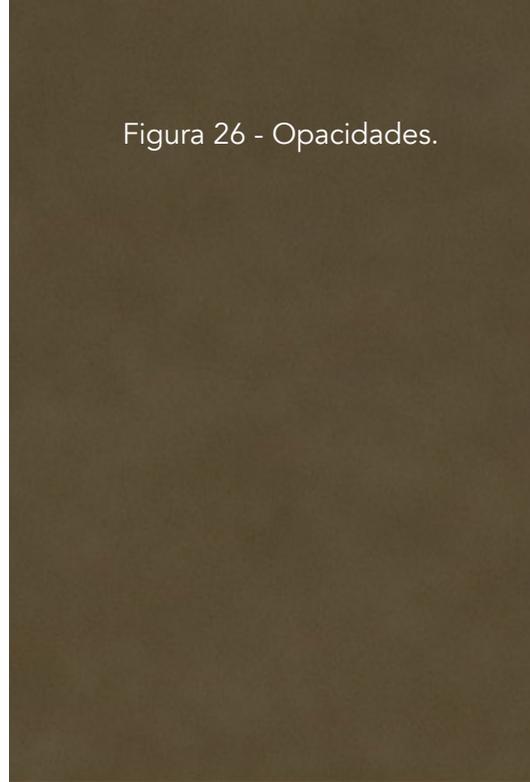
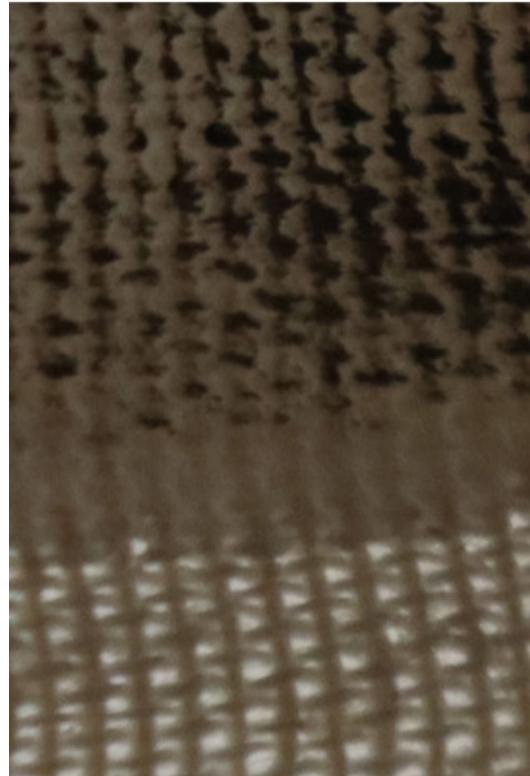
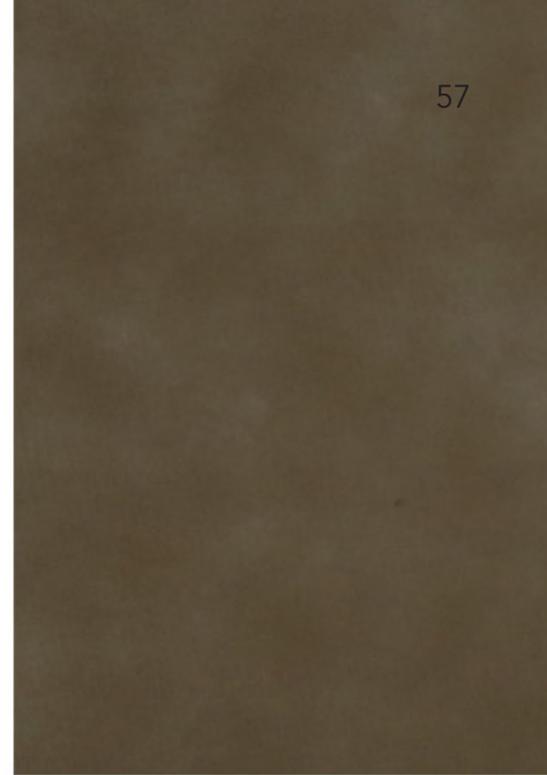


Figura 26 - Opacidades.



Nesses exemplos, é possível verificar a característica de opacidade desses materiais, dispostos na mesma organização anterior. Os dois papéis - imagens de cima - apresentam menores "buracos", o que resulta em menos resistência ao instrumento/aplicador, sensação mais lisa. Assim como as tramas que envolvem a lona preparada e a fibra de coco demonstram a urdidura como parte dessa interação longitudinal dos fios, "buracos" maiores e portanto sensação de maior resistência. Essas características resultam em maior ou menor capacidade de absorção do pigmento, o que implica em decisões materiais como a escolha da natureza do pigmento, sua solubilidade. Importante notar que as dimensões físicas dessa superfície podem ser entendidas como determinantes para as demais escolhas poéticas, como é o caso de pinturas pontilhistas que levam em consideração o recuo para que seja possível assim verificar a mistura de cores.

### **Material: pigmento, instrumento/aplicador**

Permeiar as questões íntimas da pintura é estar ciente que ao falar de algo, omitimos também outra porção. Ao selecionar os tópicos a fim de discutir uma possível base do processo pictórico estabeleço relações diretas com a minha pesquisa em pintura, pautada por um contexto específico e predileções de resultado. Ao discutir material, para além de considerar a corrente clássica de pintura ocidental, é interessante notar o porquê esses instrumentos específicos ditam construções imagéticas, ou melhor, dialogam com a proposição quando eles não são o fim da mesma.

Se estabelecemos um paralelo com a história da escrita, os materiais escolhidos a fim de transcrever a linguagem - seja a superfície: argila, madeira, folhas de papiro, pedra - e seja o instrumento: graveto, pincel ou as próprias mãos - são parte integrante da fórmula que posteriormente é compreendida, assim como o pigmento utilizado e a superfície. Na escrita cuneiforme, é o processo de inscrição material que nomeia o sistema que por sua vez empresta da experiência pictórica relações visuais com o mundo.

Na pintura impressionista, temos as possibilidades que o pigmento transposto para tubos de tinta entrega, tanto físicas, a considerar a industrialização do processo de fabricação das tintas, como poéticas, tendo em vista a saída dos ateliês e o trabalho em plein-air que é sustentado por essa inovação tecnológica. De outra forma, Duchamp conceitualiza nos ready mades a distância dada entre o material utilizado e a proposta em si, pontuando assim sua relação com a pintura e tensionando a discussão acerca da ocupação espacial.

"Digamos que você use um tubo de tinta; você não o fez. Você o comprou e o usou como um readymade. Ainda que você misture dois vermelhos, é ainda a mistura de dois readymades. Então, o homem nunca pode ter a pretensão de começar do zero; ele deve começar de coisas já feitas como até mesmo sua própria mãe e seu próprio pai." (Duchamp, 1961)<sup>1</sup>

Yves-Alain Bois (2006) levanta ainda a dialética entre industrialização e pintura, evidenciando o contexto cultural na construção do pensamento pictórico - como pensar a pintura a partir do capital e produção.

"Mesmo no início, a industrialização significou muito mais para a pintura do que a invenção da fotografia e a incorporação do mecânico no processo artístico, através do tubo "readymade" de tinta. Também significou uma ameaça de colapso do status especial da arte para um fetiche ou uma mercadoria." (Bois, 2006, p.101)

É na materialidade que a intenção se torna possível e o pensamento encontra veículo no corpo físico que destina espaços - considerando sempre ocupar alguma superfície, a dança gentil da pintura é como um caminhão pipa que move a água de um lugar ao outro, do tubo de tinta à paleta, da paleta à tela. Para Fayga (2014) "cada materialidade abrange, de início, certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades" (Ostrower, 2014,

<sup>1</sup> Entrevista para Katherine Duh em 1961. Pode ser lida na íntegra em *The Duchamp Research Portal*: [https://www.duchamparchives.org/pma/archive/component/MDE\\_B013\\_F049\\_002/](https://www.duchamparchives.org/pma/archive/component/MDE_B013_F049_002/)

p. 32). É justamente na impossibilidade que o material apresenta o limite transponível, permeando as camadas de uma construção de pensamento pictórico abarcado por condições matéricas.

Por exemplo, ao tratar dos pigmentos surgem questões essenciais da matéria - viscosidade, aderência, densidade, que são indissociáveis de escolhas matéricas em relação à superfície e o instrumento/aplicador, bem como do próprio gesto da pintura que pode prolongar ou encurtar a duração do contato do pigmento com a superfície. Da mesma forma, a cor em relação ao pigmento, em sua composição, é alterada também por fatores externos como condições climáticas e exposição ao sol. Todo o processo da pintura é uma constante relacional, pautado pelo contexto específico em que se opta pelo pictórico enquanto linguagem expressiva.

A cor surge como a "sensação provocada pela ação da luz sobre o órgão da visão" (Pedrosa, 2023, p. 19), enquanto existência química suas especificidades possibilitam e entregam distâncias-entre suas relações próprias. Se estabelecemos uma vizinhança entre o que chamamos de cores primárias e secundárias estamos a propor uma interpretação já situada na espacialidade, fixada no jogo da linguagem que apresenta os personagens. Para além do evento histórico que Deleuze (1981, p. 27) apresenta como sendo próprio da pintura, é a interação "entre" que faz com que a mistura de cores seja possível, assim como a relação "entre" do pintor com a pintura, da pintura com o leitor, sucessivamente:

A pintura se propõe a destacar diretamente a presença da representação, para além da representação. O sistema das cores é ele mesmo um sistema de ação direta sobre o sistema nervoso. Não é uma histeria do pintor, é uma histeria da pintura. Com a pintura a histeria torna-se arte. Ou melhor, com o pintor a histeria se torna pintura. (Deleuze, 1981, p.27)

Em *A Cor em Pintura*, Hans Schwars (1982, p. 20) chama "contraste de distância" - aqui trago um exercício desse conceito

(Figura 27) - a interação entre cores que possibilita com que tenhamos sensações de proximidade. Novamente, é o "entre" que estabelece comparações e noções espaciais.

Diretamente relacionada com a temperatura e com a força ou peso da cor está a sensação de distância que ela transmite. As cores frias parecem afastar-se, as quentes aproximam-se. No entanto, a intensidade da cor pode afetar em grande medida isto. Um azul-ultramarino saturado parece mais próximo do que um laranja-claro. A força tonal pode por si mesma dar uma sensação de distância relativa. Quanto mais escuro for o tom, mais facilmente virá para primeiro plano. (Schawrs, 1982, p. 20)

Figura 27 - Contraste de distância.



Fonte: Arquivo pessoal.

Outro fator importante ao falarmos sobre o material é a escolha do que chamamos instrumento/aplicador. Para além de suas condições de formato, dispersão e manuseio. No caso dos pincéis, interessa a qualidade das cerdas, se matéria orgânica ou sintética, a dimensão do cabo que possibilita mais ou menos proximidade com a superfície (Figura 28), o formato das cerdas em

relação a sua dispersão, o que implica mais ou menos pigmento a depender da viscosidade.

Figura 28 - Matisse em seu ateliê, 1949.



Fonte: Robert Capa. Disponível em: <https://arteref.com/opiniaio/como-ser-um-artista-segundo-henri-matisse/>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2025.

Estabelecemos na matéria as potencialidades latentes que dialogam diretamente com possibilidades interpretativas do propositador, assim como podemos inferir na construção imagética relacional e coletiva a partir de pinturas que levantam o Informal. Como em exemplo abaixo, onde a escolha instrumento/aplicador aliada da viscosidade do pigmento resulta em diferentes resultados expressivos (Figura 29).

Figura 29 - Escolhas expressivas.



Fonte: Arquivo pessoal.

## Gesto

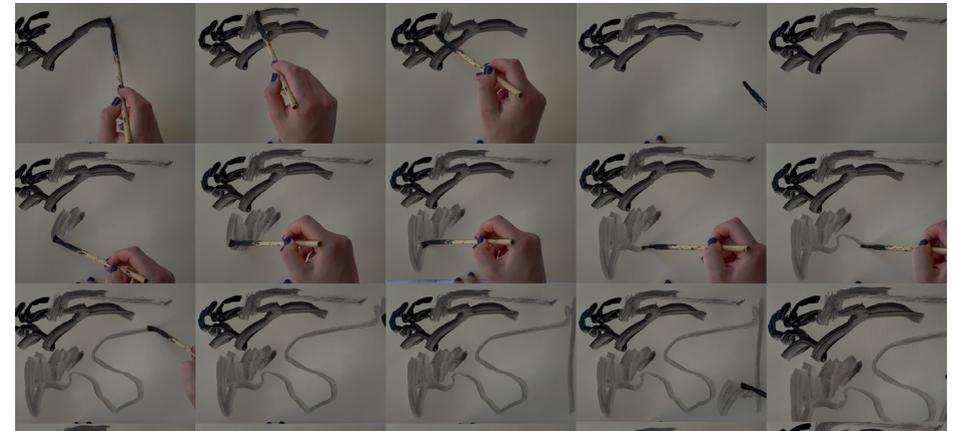
O gesto pressupõe vazios e age em relação à espacialidade temporalmente situada. O gesto em pintura interage em especial com a ocupação desse espaço, prevendo em si um futuro possível. Flusser nos apresenta um catálogo do gesto de pintar, em título de demonstração: (1) corpo do pintor, (2) pincel, (3) tubo de tinta e (4) tela. (Flusser, 2014, p. 61). Retomando aqui nossa sistematização da mancha, o gesto estaria ligado ao (1) corpo do pintor, (2) e (3) pincel e tubo de tinta em matéria, e superfície seria (4) tela. Toda mancha é um fantasma de um movimento anterior, de uma pesquisa materializada em gesto sobre um plano.

Registra-se o factual sobre a impressão de um movimento através de uma substância pastosa sobre uma superfície. Dois ou mais colidem, a textura presa e a tensa fluidez. Ao vislumbrar uma experiência entre a pintura e o corpo que pinta as cores se apresentam constantes, ao passo que a transparência do gesto inacabado indica um poder ser, o não-dito, devir, o vazio, o *Ma*. De tal forma, o gesto de pintar existe em relação intrínseca ao fazer temporal, assim como artes inscritas na duração - música, dança, teatro - embora a pintura em si esteja deslocada dessa apreensão. O pintor age dentro de um tempo contextual que condiciona sua atividade, assim como para que o gesto seja possível as mesmas implicações dadas ao corpo são emprestadas: altura do artista, condições climáticas, fome, etc.

Creio estar pontuando um índice óbvio - evidente que o corpo está em relação ao que se faz a partir dele - entretanto, observa-se nas artes visuais uma dissociação constante do corpo e de seus apontamentos, principalmente quando o "objeto presente" independe da existência material do artista, visto que a obra tem permanência díspar à vida. Em pintura, exemplos não faltam de artistas que, por fome, estiveram em contato com outras cores. A quem interessa a dissociação do artista e o fazer artístico? O corpo do artista, assim como o corpo enquanto meio de produção dentro do sistema capitalista, não se vê amparado pelas

condições mínimas de existência do mesmo, segmentando então a prática pictórica para aqueles que possam ser sustentados por outros meios. (Figura 30) Como aponta Flusser "o gesto é resultado de movimentos históricos precedentes" (Flusser, 2014, p. 64).

Figura 30 - Gesto.



Fonte: Arquivo pessoal.

Há no gesto a implicação temporal intrínseca à sua ação, a absurdez do rito que Vilém Flusser acredita ser parte do fazer artístico:

Todo artista sabe, ainda, que é no gesto artístico, e somente nele, que o homem se encontra a si mesmo. É somente no tocar violino, ou pintar, ou dançar, que o violinista, o pintor e o dançarino se encontram. E todo artista sabe, ainda que obscuramente, que ter se encontrado assim no gesto inútil e cheio de sacrifícios é ter tido experiência religiosa. Não há nada de sacral nisso: pois descobrir-se a si mesmo no gesto é ter descoberto o fundo da existência, sua absurdidade. Descubro-me no gesto absurdo, porque sou, no fundo, absurdo e vivo minha vida em tal gesto absurdo, porque viver é coisa absurda. (Flusser, 2014, p. 40)

É através do sustento da absurdez que o gesto atua no presente, consciente de si ao mesmo tempo que rompe com a

expectativa, jogando com a insurgencia de novas propostas.

Dessa maneira, a finitude reaparece na pintura por considerar o movimento intrínseco que corresponde a fé no próximo gesto ao mesmo tempo que comunica sua ausencia. Na pintura, é o corpo em gesto que anuncia próximas camadas, crendo no futuro apesar dele não ser garantido e/ou possível. Como Flusser (2014, p. 67) traz, é o próprio gesto de pintar que faz o pintor, ideologicamente, sabendo que distante da metafísica se não uma crença no futuro que permite que o pincel, posto em mãos, realize a pintura.

A artista Mira Schendel em correspondências com Vilém Flusser pontua o trabalho do luto a partir de Freud relacionando o kitsch, "Começa me parecer que Kitsch tem bastante a que ver [sic] com morte. Com falta de aceitação da morte, do Abschied. Falta aqui, freudianamente, aquela necessária depressão que permite novo investimento da libido e portanto criatividade... portanto novas individualizações!" (Schendel apud Júnior e De Castro Pereira, 2020 p. 44).

Retomando as cartas e sua compreensão temporal diluída entre a espera e resposta, a pintura consegue estar alocada no trabalho de luto, a mesma tarefa comunicada por Yve-Alain Bois (2006). De certo que a perda dos gestos, como Agamben (2008) levanta ao constatar uma possível relação entre o fim do século XIX e a burguesia ocidental, está no cerne da ausência de perspectiva de futuro. Pois "o gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal" (Agamben, 2008, p. 13) e fornece a ferramenta ética de "ser-num-meio".

Para além da perda, podemos observar gestos que foram adotados e, num curto período de tempo histórico, viraram parte indissociável da vida cotidiana. O surgimento dos telefones celulares e conseqüentemente das redes sociais que hoje intermediam significativamente as imagens que interagimos e ora interação conosco produzem efeitos de composição que ainda estamos elaborando. Como por exemplo, a ação de pintar tangenciada pela projeção de imagens sobre a superfície com a utilização de

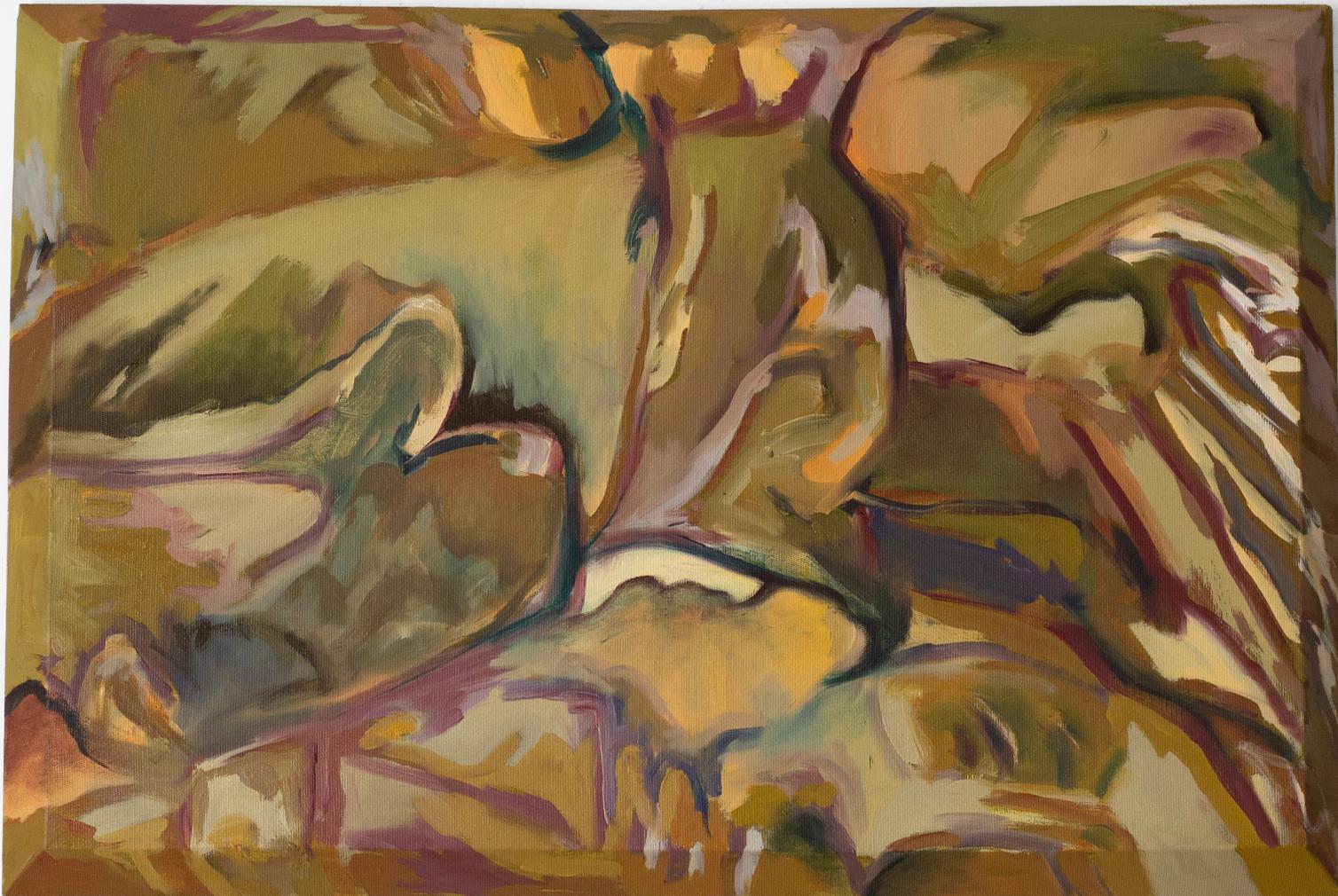
projetores, bem como as limitações de chassis que utilizamos a fim de caber em uma foto 4:5 para circular de maneira mais simples pelas redes sociais. Esses e outros exemplos ocorrem de forma tão intrínseca ao gesto de pintar contemporâneo, assim como as referências que recebemos diariamente vinculadas à tela do celular, que dificilmente vamos conseguir pautar uma linha que distingue os fazeres. Da mesma forma como a invenção dos tubos de tintas atravessou o fazer da pintura no século XIX, hoje somos afetados pelas mudanças tecnológicas e os efeitos são vistos poeticamente nas construções imagéticas.

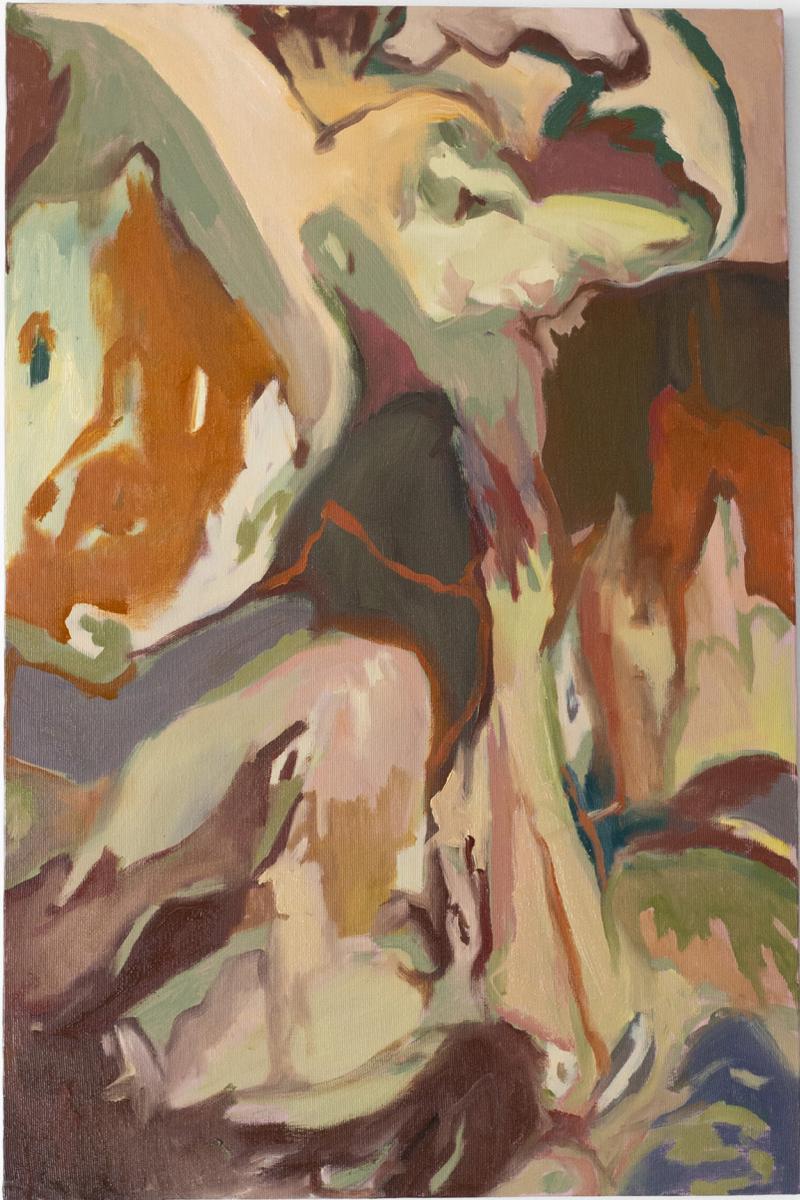
Entretanto, retomo Flusser ao considerarmos que o gesto ocorre em contato relacional, é a partir do receptor dos gestos que poderíamos pensar que a linguagem se estabelece a fim de mediar a intenção criativa, Júnior e de Castro Pereira trazem (2020 p.47) "essa matéria prima alterada pelo gesto estabeleceria a função de comunicar ao outro aquilo que se pretendia codificar no momento em que se articulou determinado movimento.". Creio que o gesto em pintura seja a forma possível de, consciente de certas finitudes e diante da mudança imanente à vida, possamos alçar discussões sobre a criação de futuros em coletivo, em contato direto com o outro - mesmo que a narrativa do fim teime a se distanciar de nós.

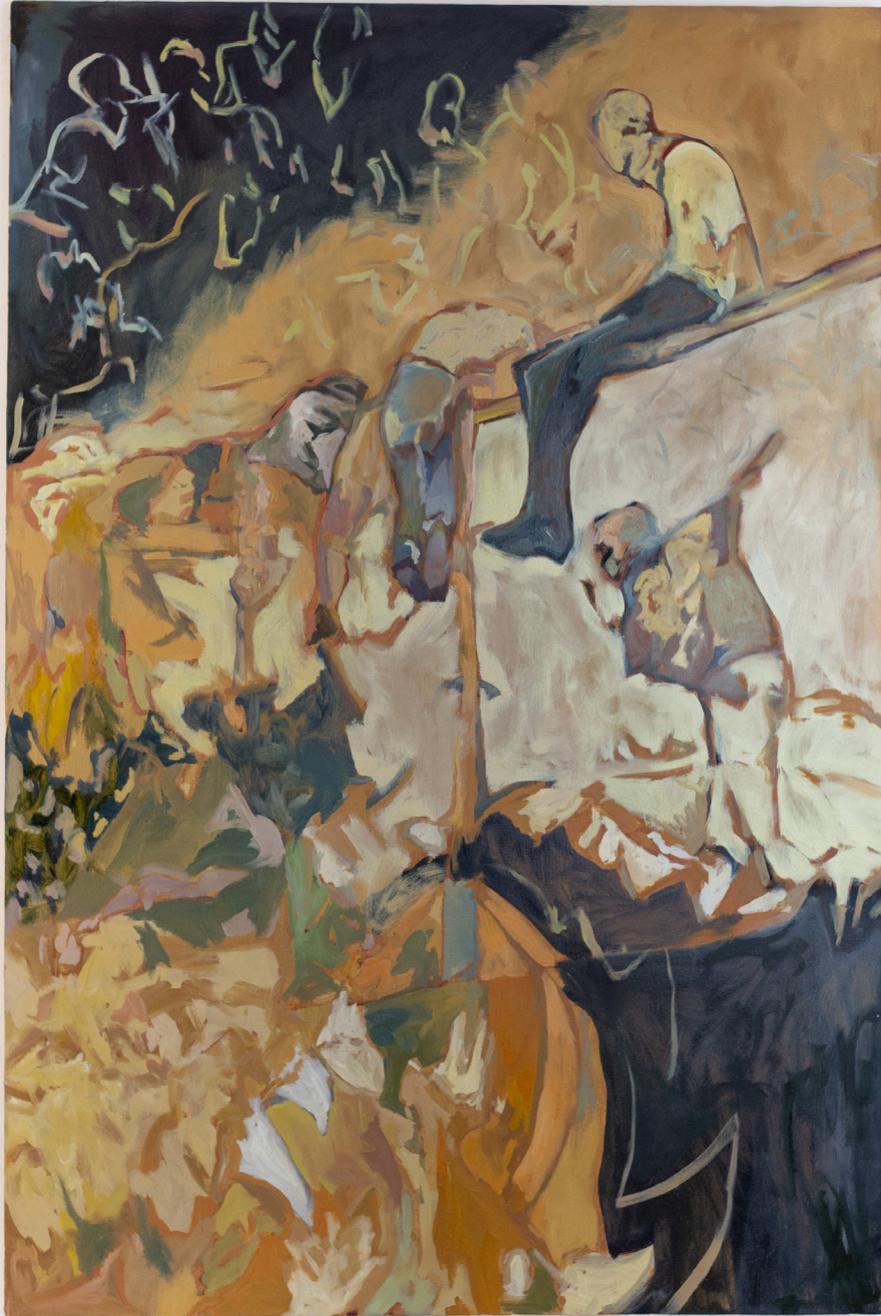
**CAPÍTULO IV: SEM TÍTULO**

*“Entre o sim e o não existe um vão (...)  
Lembre-se: quem não vive tem medo da morte.”  
(Assumpção, 1985)*











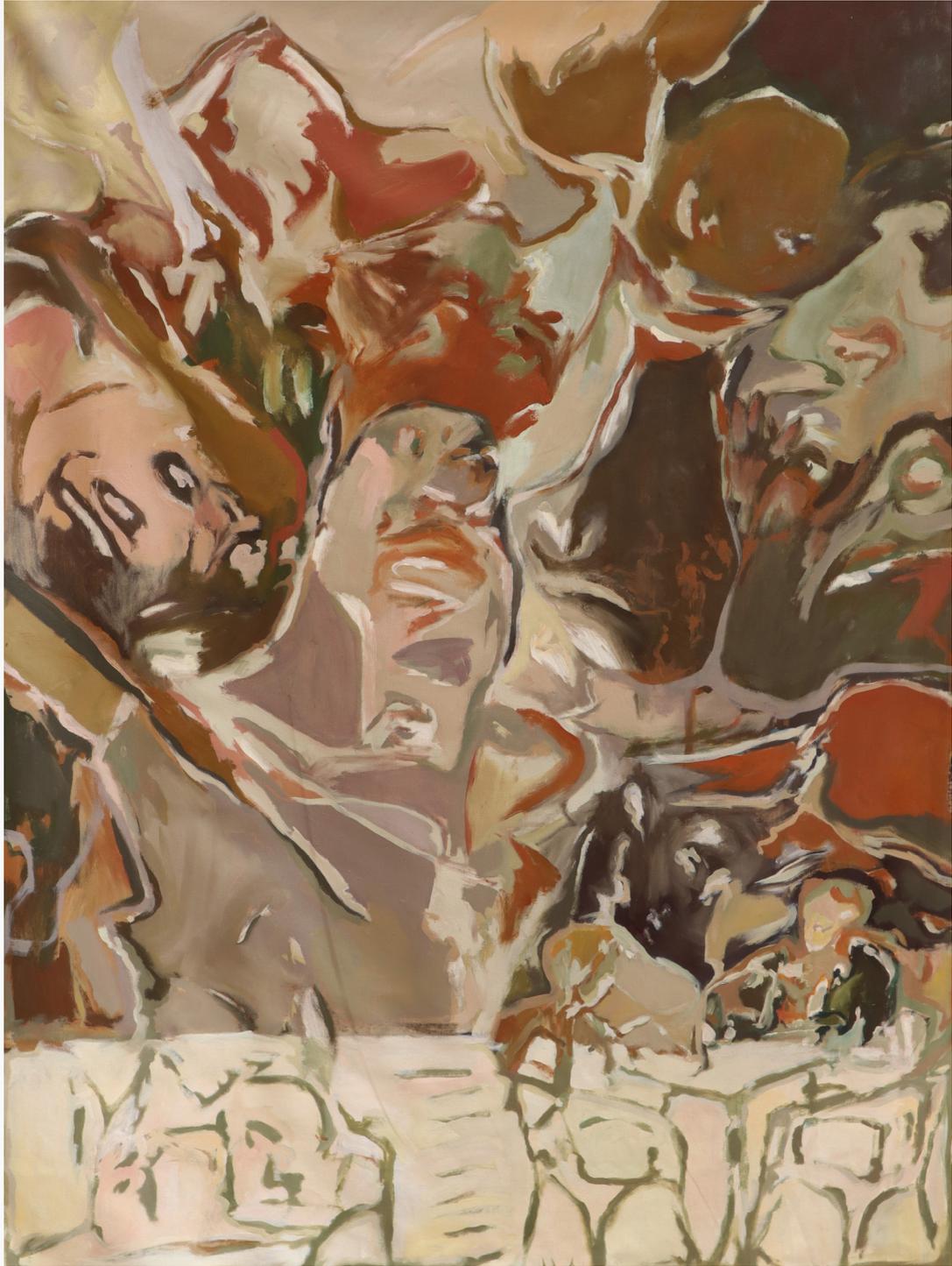












*"Something happened, some  
nothing kind of thing"  
(Murakami, 2017 p. 8)*

Em seu conto "O segundo ataque à padaria" (2017), Murakami apresenta uma personagem que, afetada pela experiência narrada, encontra maneiras de sustentar seu desejo de roubar uma panificadora. A própria coletânea que o conto abre, *Desire*, é composta por cinco histórias que passam por maneiras diferentes de encontrar o desejo e, em face desse encontro, aprender a sustentá-lo.

Creio que estar diante do fazer artístico é constantemente dar conta do próprio anseio, seja ele amparado pela proposta poética ou redescoberto nela. Percebo na pintura a afirmação inaugural da existência, o fim em si - o objetivo alocado na proposição estética, presumindo sua própria irrepetibilidade, temporal e espacialmente situada. Considero indissociável a relação entre a consciência que desperta o gesto e as maneiras pelas quais iremos tornar a ideia em matéria.

Em "As Mãos Negativas" (1979), Marguerite Duras dialoga em amor com a pessoa que há trinta mil anos esteve nas falésias da Europa sul atlântica e decidiu imprimir o côncavo das mãos: "você que tem nome, que tem identidade, eu te amo". Essa conversa persiste quando ainda hoje, em processos compositivos,

estabelecemos relações afetivas com a urgência de amar o que ainda não é em nós e acreditar na existência daquilo que continua sendo posto que em interação constante com o que vem a ser.

Sobre a terra vazia,  
ficarão essas mãos sobre a parede de granito  
em face ao rugir do oceano.  
Insustentável.

Eu sou alguém, eu sou aquele  
que chamava,  
que gritava,  
nessa luz branca.  
O desejo.  
A palavra ainda não inventada. (Duras, 1979)

O que ainda não é remonta o que Agamben (2017) diz ser a possibilidade das coisas não serem, o que torna possível sua existência. O desejo enquanto constatação primeva inaugura a linguagem em seus fazeres relacionais, sustentados pelos gestos que indicam a esperança no futuro, de tal maneira que a arte enquanto proposição do encontro relaciona escolhas compositivas amparadas no fazer intencional da fé. Aqui instituída enquanto sabedoria ambígua, a fé ciente da finitude da carne crê ressurgir em sua própria atividade o "meio" que a faz ser possível, é pautada pela ciência gerada a partir da confiança mutável dos tempos. Por saber-se finita, a vida instaura limites pautados pela credibilidade fornecida à ela própria por meio da linguagem.

Sustento que a mancha pertence à classe transitória de móveis, coisas moventes ou seres moventes. A mancha que se estabelece enquanto dita em relato, por meio de minuciosa descrição narrada por cada fio esticado sobre a madeira e apertado em nuca, essa mancha que reafirmo ser pertencente à classe móvel de coisas moventes. É preciso acreditar na linguagem, mesmo que seja mentira e muitas vezes é, se não seria coisa estanque. Confio que sua amostra do mundo seja limitada em sua estadia perene, feito rio. Há, porventura, rios verticais que caem colados à uma parede, portanto não caem mas escorrem sobre uma su-

perfície nada plana moldada por anos das mesmas águas.

Percebo, como na afirmação que nomeia a pesquisa de Gargano (2015)<sup>1</sup>, que o “algo” disposto ao escape está em inferência constante, aberto aos diversos nomes que possa receber a fim de gerar diálogo com o outro. E, muito embora a materialidade presuma que as coisas estejam em disposições de escolha, sua mutação oferece caminhos que abrem a possibilidade de futuro e comunicam com a persistência em continuar projetando o gesto.

Em razão das escolhas compositivas, posso afirmar ter algumas preferências em relação à utilização material. A pintura a óleo ocupa um lugar significativo nas minhas pesquisas e creio que algumas de suas especificidades dialogam constantemente com a poética proposta. Superfície, instrumentos, pigmentos, gestualidade, o faço a partir da constatação íntima de uma relação com a materialidade. Sinto na tinta óleo uma organicidade que dificilmente encontro na tinta acrílica. Organicidade esta disposta também na composição química, visto que a tinta acrílica é composta por um pigmento suspenso em um polímero acrílico, enquanto a a experiência olfativa de se trabalhar com um pigmento que está mesclado em óleo, como é o caso das tintas em que a base é o óleo de linhaça por exemplo, levanta uma ritualística em que está prevista maior lentidão no processo de secagem, menos pressa.

Durante a escrita desse texto também tive contato com outra matéria orgânica: a argila (Figura 41). Embora já tivesse experienciado a confecção de potes, não havia desenvolvido interesse maior pela materialidade. Em decorrência da viagem vinculada ao projeto “Pantanal Sounds”, uma parceria da Universidade de Harvard e Universidade Federal do Mato Grosso do sul, financiada pelo The David Rockefeller Center for Latin American Studies, me aproximei especialmente da argila retirada diretamente das margens do rio Paraguai, na altura da base da UFMS, Paço do Lontra. Após coleta e de volta ao ateliê, realizei testes de limpeza, secagem e queima, manipulando aquela matéria que exemplifica o devir constante, sabendo ser ajuntado orgânico que passou por

1 Algo escapa: o figural na filosofia de Jean-François Lyotard

inúmeros processos de decomposição e poeticamente remonta à consciência de transformação. Nesse sentido, houve também uma preferência da minha parte de manter as esculturas sem queima - ou seja, sem transformá-las em cerâmica. Essa decisão, aparentemente deslocada, parte de uma escolha em evidenciar a fragilidade do material que alude nossa própria finitude, conservando uma matéria que já é por vezes posta em contato com o fogo.

Figura 41 - Esculturas de argila do rio Paraguai



Fonte: Arquivo pessoal.

Sinto predileções com relação à determinado momento do dia para estar em contato com a pintura - essas que são díspares ao que “deveria ser feito”, tendo em vista a iluminação desse horário. Falo da beira da tarde, momento em que o dia está em contato com a noite, o entre lugar que afeta nossas vidas nesse espaço tempo. Percebi essa preferência tempo depois, quando também soube da existência de um vocábulo em tupi antigo para a melancolia que sentimentos nesse momento: *kurakasy*. Segun-

do Navarro (2013), *Karuka* denota a tarde, enquanto *tasy* remete à dor. Traduzindo literalmente, seria a dor da tarde enquanto motriz de um ímpeto ou afeto sustentado por essa consciência do meio, estar entre (luz/escuro - desperto/adormecido - ausente/presente - dentro/fora). Llez (2024) aponta em uma de suas músicas esse momento em que também trocamos diversas vezes pensamentos sobre a criação artística:

beira de tarde  
tarde da noite  
um beijo nela e boa sorte

entro na rede  
buscando conforto  
a nuvem me lembra um dia outro

beira de tarde  
é madrugada  
sou um passarinho  
passo  
tardes e noites  
querendo descalço  
beirar seu beijo  
longe da morte (Llez, 2024)

É em diálogo com essas produções que as minhas pesquisas pictóricas estão inseridas, sabendo que estamos em troca constante e também coabitando esse tempo espaço. Ao ser perguntada de referências artísticas gosto de reafirmar que me inspiro naqueles que estão produzindo comigo, criando e pensando a vida a partir desse nosso território - seja ele qual for, os limites que inserimos a fim de transpô-los. Da mesma forma, gosto de citar que sou do centro, do mato, do campo mas, para além da referência geográfica que me situa hoje no Centro Oeste, Mato Grosso do Sul, Campo Grande, penso que estamos em diálogo com as noções de fronteira que entrelaçam nossos corpos e suspendem a existência. Nenhum espaço é garantido e tudo está em constante análise. Acompanho a passagem do tempo na dimensão do que é possível suportar com o dedo mindinho: tudo escapa.

No exercício da morte, a pintura surge como reflexão constante a fim de esticar o presente em sua alçada sobre futuro, uma ferramenta de construção esperançosa e crítica sobre a convergência dos tempos. O entre é a planície lodosa em que a ideia encontra fertilidade para cadenciar o agora, em esforço de presença, suspeitando próximos passos como quem ouve o fantasma de um tique repetido, agenciando sua existência a partir de um ausente/presente. o tique então ressoa no ponteiro do relógio, engendrando o anúncio do porvir constante limitado aos segundos que separam tic - presente tac - ausente. Entre a mancha e a não mancha, espaço ocupado ou não, ressoa a leitura que em tudo contrasta elementos a fim de estipular esse espaço (maneiras de compôr tempo na proposição visual)

grande - pequeno  
horizontal - vertical  
saturado - insaturado  
fino - grosso

O contraste é ele mesmo a cadência do presente/ausente que possibilita a existência do meio no processo compositivo, tangenciando espaços argumentativos na proposta que segue - ou não. Ao passo que o gesto crítico prevê - ou seja, dialoga com o futuro da ação - a fim de enredar sua proposição

A pincelada devém do caos e contorna a forma, recortando o espaço em proposição ativa. há no retorno da atividade temporal uma síntese: perecimento consecutivo à ação. se percebe a finitude enquanto a mesma não ocorre, em atualidade de presença e narrativa em torno de uma ciência do fim. Em meu processo pictórico muitos são os anseios que antecedem a forma, podendo ser inaugurados enquanto ideia.

Em muitos casos, o contorno bidimensional que surge a partir dos contrastes é ponto de elaboração dessa referência tridimensional do mundo. Enquanto uma dimensão é perdida, na superfície que suporta a obra inauguramos outros valores em cadências compositivas. É nessa possibilidade de sobrepor contornos que muitas vezes o primeiro rascunho de uma pintura surge. A

partir de uma tela preparada com uma cor de base, as linhas que chamam a figura são sobrepostas, criando caminhos de relação entre formas. Nesse primeiro momento, ainda creio residir uma leitura mais figurativa da composição, que surge muitas vezes de referência poética mas não limitante do transcorrer do gesto em pintura.

É após essa primeira ocupação da superfície que as primeiras pinceladas em cor aparecem de maneira propositiva - o agora sim da pintura. Até então reside uma sensação de pré-coisa, quando ainda são necessários rituais de preparação para a coisa em si. Sei que, para além dessa estrutura simbólica todos os processos são parte da coisa em si, reitero apenas essa sensação curiosa de estar ante o gesto de forma intencional. Nesse momento, o risco é maior e me questiono se a ausência de garantia é emancipadora do desejo. Realizo que a permanência do encontro é a única saída possível frente a perda do futuro e portanto, concebemos pequenas insurgências em que o gesto é toda possibilidade, sempre grávido do próximo instante.

Fayga Ostrower<sup>2</sup> relaciona o término de uma obra, esse momento que instaura uma distância entre o processo criativo daquele sujeito-objeto, com sua percepção intuitiva de justiça: “

Quando todos os componentes, esses detalhes que eu estava explicando na própria percepção, tudo isso se encaixa numa ordem que é justa. (...) tudo tem realmente valor, nada é supérfluo mas também nada falta. (Ostrower, 2001)

Desde que me deparei com essa leitura, aplico ela ao processo de encerramento de uma pesquisa - o momento exato em que todos os elementos ali inseridos estão justificados, seu peso e seu lugar estão justos. Gosto dessa palavra por entender em “justiça” um senso responsável em relação ao que se traz para superfície - em suas inutilidades, as formas não pediram por esse movimento e agora que ali estão, tendem para sua organização.

<sup>2</sup> Em depoimento não incluído no documentário Janela da Alma (2001), disponível no youtube em: [https://www.youtube.com/watch?v=3X-1\\_mB7UTY](https://www.youtube.com/watch?v=3X-1_mB7UTY)

Começos e finais em forma flexível relacionam os conceitos que me aproximam da leitura do entre na construção de enunciados. Ao concebermos que, para que fosse possível uma obra, a vida inteira proporcionou referências e contatos materiais que interagem hoje no momento da criação, tomou-se tempo estipulado de uma vida. Ainda mais, se estendermos essa perspectiva aos saberes comuns, foi preciso tantos antes para que hoje estejamos aqui discutindo a partir dessas construções. O fazer artístico é inaugurado constantemente na atualidade de um gesto em devir, assim como a obra não se encerra na última pincelada mas segue em efetiva transformação.

Ao propormos objetos no mundo, partindo de uma atividade crítica em relação ao entorno e considerando em si a atuação dialógica, construímos possibilidades de futuro ancoradas nos saberes anteriores. É a consciência prática de comunidade e percepção cíclica de próximos gestos. Tencionamos o retorno como prática de invenção constante, percepção temporal sobre a materialidade proposta e seu reconhecimento na criação de futuros.

Entretanto, perceber a ciclicidade eventual corrobora com a resistência ao sistema majoritariamente aderido, é também uma forma de existir em contraponto à lógica de sucessão de instantes, hegemônica na cultura ocidental europeia. Compreender a inexistência de identidade sem a existência de outro é parte de uma pesquisa que considera a alteridade signífica de uma construção coletiva. Leda Maria Martins (2021, p. 213) ao comentar texto de Guimarães Rosa pontua o fascínio que a dobra dos encontros propõe, “pela qual o olhar de um perde-se nas retinas do que também o mira e, por sua vez, é mirado, seduzidos por um poder de encantamento e identificação que a ambos preside.”.

Reconhecer e valorizar o processo entre é associar o instante que perdura na existência dos seres, as fronteiras que, assim como intervalos musicais, simbolizam a possibilidade de acontecimentos. O espaço entre uma coisa e outra, eu e o outro, como terrenos férteis que em si decompõem matéria e em seus ciclos compõem de novo. De maneira sensível a vida se apresenta em sua aventura relacional constante.

O fazer artístico se aloca na sustentação de um desejo e portanto, na representação possível da falta. Para além do que a pintura supõe quanto sugere uma figura, existe tanto na intencionalidade do artista quanto na vontade de quem a lê o anseio de tornar essa junção de pigmento, superfície e gestualidade em algo nomeado. À essa busca pelo vocativo que sustenta a falta do mesmo derivamos o fazer. Nele se ancora o percurso pelo tempo enquanto passeio humano pela própria vida, muito antes de efetivamente nomearmos uns aos outros, consideramos na imagem representação suficiente ao desejo faltante. Representação possível justamente por nunca ser suficientemente, capaz de dar conta do que precede sua existência enquanto imagem e agora, sujeito outro no mundo, concede a si mesma pregnância em outros diálogos.

Percebo ao longo do processo de escrita deste trabalho que palavra e imagem estão coladas por uma indissociabilidade inerente ao assunto - como matéria e ideia na sugestão dos componentes do capítulo em que discorreremos sobre os elementos da mancha. A palavra muitas vezes coube para auxiliar conceitualmente composições visuais, assim como a pintura em seu fazer e resultado é proveniente da seara sem-nome em que o alimento está em sua reciprocidade. Anteriormente, quando primeiro estive em contato com a obra visual e literária de Clarice Lispector, fui atravessada por essa concepção do fazer interartístico - ele em si é a experiência de estar no entre lugar, sabendo ser ele mesmo uma proposta que dialoga com o trânsito das coisas.

Configurar imagens e ordená-las de acordo com a vontade do coração é exercício intrínseco ao fazer original – persistimos,

então. Ao criar enunciados poéticos, construímos coletivamente narrativas de início, mitologias próprias de nossas gêneses, possibilitamos meios e desacreditamos encerramentos: reinventamos o tempo. Para além do corpo, registramos indícios compartilhados em suas proposições gestuais, reconhecemos nossos pais em outras famílias e como crianças perdidas nos assustamos ao percebermos nossa própria confusão. Da mesma forma, o susto nos adianta vidas paralelas, elipses preenchidas com o espiralar temporal. Retornamos à imagem primeira, segunda, infinita. Ao contarmos histórias e acreditarmos nelas – e o jogo da linguagem nos demanda fé – recebemos um ‘aqui e agora’ emprestado. Às vezes, deus dá mais cedo a terra àqueles cansados de ontem. Às vezes, roubamos da terra a substância gentil que nos permite caminhar.

## REFERÊNCIAS

Agamben, Giorgio. *A comunidade que vem.* – 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

Agamben, Giorgio. *Notas sobre o Gesto.* Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.4, p. 09-14, jan.2008. Publicado originalmente em: Agamben, Giorgio. *Mezzisenza Fine. Note sulla politica.* Torino: Bollati Boringhieri, 1996. p. 45-53.

Assumpção, Itamar & Isca de Polícia. *Chavão abre porta grande.* Sampa Midnight - Isso não vai ficar assim, 1985. São Paulo: Baratos Afins. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y7RT81XzRFI>>. Acesso em 5 de fevereiro de 2025.

Barthes, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Barthes, Roland. *A retórica da imagem.* In: *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, teatro e música.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

Bataille, Georges. *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939.* University of Minnesota Press, 1985.

Belting, Hans. *Por uma antropologia da imagem.* *Revista Concinnitas*, 2(8), 64–78, 2020.

Benjamin, Walter. *Walter Benjamin está morto / organização Gustavo Racy.* São Paulo: Sobinfluência Edições, 2020.

Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114-119.

Berger, John. *Ways of seeing*. Penguin uK, 2008.

Bois, Yve-Alain. *Pintura: a tarefa do luto*. ARS (São Paulo), v. 4, p. 96-111, 2006.

Bois, Yves-Alain, Rosalind Krauss. *Formless: a user's guide*. 1997.

Chamorro, Graciela. O transcendente como tempo-lugar do sentido numa comunidade indígena. *Boletim Gaúcho de Geografia*, 20: 100-103, dez., 1995.

Cheng, François. *Vacío y Plenitud: El Lenguaje de la Pintura China*. Trad. Amélia Hernández e Juan Luis Delmont. 5a ed. Madrid, Siruela, 2012. (Tradução de: *Vide et Plein. Le Language Pictural Chinois*, 1971, 1991.)

Deleuze, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

Deleuze, Gilles. *Deux Régimes de Fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Paris: Lés Editions de Minuit, 2003.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: aux éditions de la différence. por Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe – sem revisão. 1981.

Deleuze, Gilles. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

Derrida, Jacques. *Aporias: morrer– esperar-se nos “limites da verdade”*. Tradução de Piero Eyben e Fabricia Wallace Rodrigues. Vinhedo: Editora Horizonte, 2018.

Duras, Marguerite. *As Mãos Negativas, Les Mains Négatives*, 1979. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UKr-1PvBt7SM&t=3s>> Acesso em: 5 de fevereiro de 2025.

Enhenduaa. *Inana: antes da poesia ser palavra era mulher*. São Paulo: Sobinfluencia edições, 2022.

Ferraz, Sílvio. *Entretempo, a escuta no ponto cego da música*. Viso: *Cadernos de estética aplicada*, v. 11, n. 20, p. 114-134, 2017.

Flusser, Vilém. *O gesto de pintar*. In: *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.

Gagnebin, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. Editora Perspectiva, 2009.

Gargano, Rafael Silva. *Algo escapa: o figural na filosofia de Jean-François Lyotard*. 2015. Tese (Mestrado em Filosofia) - Departamento de Filosofia, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Gil, José. *A imagem-nua e as Pequenas Percepções - Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.

Gullar, Ferreira. *Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

Helle, Sophus. *Enheduana and the invention of Authorship*. *Authorship*, 8, n.1, p.1-20. 2019.

Junior, Icaro Ferraz Vidal; De Castro Pereira, Lucas. *Gesto, estilo e intersubjetividade na correspondência de Vilém Flusser e Mira Schendel*. *LÍBERO*, n. 45, p. 40-53, 2020.

Kafka Franz. *Narrativas do espólio: (1914-1924)*. Editora Companhia das Letras, 2002.

Kandinsky, Wassily. *Ponto, Linha, Plano*. Lisboa: Edições 70,

1970.

Lispector, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro; Rocco, 2019.

Llez. *Beira de Tarde*. Canção em processo de gravação, 2024.

Martins, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras* (26), p. 63 - 81, 2003.

Martins, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

Mayer, Ralph. *Artists Handbook Of Materials And Techniques*. London: Faber and Faber, 1930.

Murakami, Haruki. *Desire*. London: Vintage Minis Penguin, 2017.

Navarro, E. *Dicionário de Tupi Antigo*. São Paulo: Global Editora, 2013.

Novaes, Sylvia Caiuby. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. *Mana*, v. 14, p. 455-475, 2008.

Okano, Michiko. Ma—a estética do “entre”. *Revista USP*, n. 100, p. 150-164, 2014.

Okano, Michiko. *Ma: Entre-espço da arte e comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume, 2012.

Oliveira, Febraro. *Caixa D'Água*. Sao Paulo: Reformatório, 2023.

Orlandi, Luiz. Um gosto pelos encontros. *Territórios de Filosofia*, 29 de dezembro de 2014. Disponível em: <<https://territoriosde-filosofia.wordpress.com/2014/12/29/um-gosto-pelos-encontros-luiz-orlandi/>>. Acesso em: 04 de julho de 2023.

Ostrower, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 2014.

Passô, Grace. *Vaga Carne*. Editora Javalí, Belo Horizonte, 2018.

Pedrosa, Israel. *O universo da cor*. Editora Senac São Paulo, 2023.

Penna, Paulo Camillo de Oliveira. *Figura: presença e permanência*. 2007. Tese de Mestrado. Universidade de São Paulo.

Rey, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In Bristes, Blanca; Tessler, Elida (Org.) *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002. p.123-140.

Santos, Milton. *Por uma Geografia Nova: da Crítica da Geografia a uma Geografia Crítica*. São Paulo, Edusp, 2002.

Velez, Edin. Hijikata, from *Dance of Darkness*. Youtube, 6 de março de 2019. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=QG5bpgl2\\_UI&t=9s](https://www.youtube.com/watch?v=QG5bpgl2_UI&t=9s)>. Acesso em: 04 de julho de 2023.

Worringer, Wilhem. *Abstract and Empathy: a contribution to the psychology of style*. New York: International Universities Press, 1953