



Noite da matéria, luz da alma
pintura abstrata e processo criativo

ANA FLÁVIA GARCIA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

ANA FLÁVIA DE OLIVEIRA GARCIA

NOITE DA MATÉRIA, LUZ DA ALMA
pintura abstrata e processo criativo

Porto Alegre

2022

ANA FLÁVIA DE OLIVEIRA GARCIA

NOITE DA MATÉRIA, LUZ DA ALMA

pintura abstrata e processo criativo

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para a
obtenção do título de Bacharel em Artes
Visuais pelo Instituto de Artes da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Jéssica Araújo
Becker

Porto Alegre

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Garcia, Ana Flávia
Noite da matéria, luz da alma / Ana Flávia Garcia.
-- 2022.
73 f.
Orientador: Jéssica Becker.

Coorientadores: Marilice Corona, Lilian Maus.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2022.

1. Pintura abstrata. 2. Processo criativo. 3.
Gesto. 4. Escala. 5. Cor. I. Becker, Jéssica, orient.
II. Corona, Marilice, coorient. III. Maus, Lilian,
coorient. IV. Título.

ANA FLÁVIA DE OLIVEIRA GARCIA

NOITE DA MATÉRIA, LUZ DA ALMA

pintura abstrata e processo criativo

Aprovada em: 29 de abril de 2022.

ORIENTADORA

Prof.^a Dr.^a Jéssica Araújo Becker (UFRGS)

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Lilian Junqueira Maus (UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Marilice Villeroy Corona (UFRGS)

À minha avó Zélia, por ser a responsável pelo despertar da minha sensibilidade artística.

Tu estarás para sempre junto de mim.

AGRADECIMENTOS

A Marilice, minha primeira mestra e inspiração, por ser o modelo de educadora e pintora que um dia almejo ser.

A Jéssica, minha orientadora acadêmica e amiga, pelos ensinamentos e pela cumplicidade, por todas as sessões de orientação que geraram tantas risadas e das quais sentirei enorme saudade, e por ser a força motriz dessa pesquisa que só se realiza graças a ela.

A Débora e Jaque, por serem as luzes mais brilhantes da minha vida. Como sou feliz de ter encontrado vocês duas, minhas companheiras!

Ao meu pai, pelo afeto e imprescindível suporte que oportunizou a minha chegada até aqui, e ainda me levará a traçar tantos novos caminhos.

A minha avó, Marisa, por todo o amor e carinho, por todo o cuidado, por tudo que vivemos e viveremos juntas, por todo o interesse e atenção a tudo que eu me dedico a fazer e, por sua sensibilidade artística sem igual, a qual eu não duvido ser a origem genética de minha afinidade para com as artes.

Ao Guilherme Dable, meu orientador e amigo, por toda dedicação, interesse e horas investidas em minha ajuda. Por compartilhar seus conhecimentos e experiências de vida, por auxiliar-me no entendimento dos meus processos, guiando-me pelos rumos que levam ao meu amadurecimento enquanto artista e motivam-me a seguir, com entusiasmo, minha trajetória nas artes. Esse trabalho só é possível porque os nossos caminhos se cruzaram.

A minha mãe, que, ao permitir-me completa liberdade e prover apoio incondicional, presenteou-me com a oportunidade mais bela: a de poder encontrar minha vocação. Minha mãe querida, teu amor, teu incentivo e teu auxílio em todo e cada momento da minha vida estarão para sempre gravados em minha memória, e em minhas telas. Eu te amo mais do que tudo nessa vida!

Sou eternamente grata a cada um de vocês. Nunca esquecerei.

“O verbo poder habita a sensação inconfundível de potência, conduzindo algo para o terreno da existência formal e material através de um corpo que é e que faz. Algo ainda recluso numa forma etérea e impalpável, porém pulsante, converte-se em fato visível e palpável, evidenciado pela incisão de uma vontade. A energia de uma ação densamente carregada de tendências sensíveis, intuitivas e mentais que se esparramam pela materialidade sensível das formas, costurando sentidos que colam e descolam nosso ser ao mundo.

O anseio criador potencializa as experiências comuns de nosso corpo, aprisionando-as e liberando-as através de um modo poético de construção de linguagem, através de um modo singular do pensamento se constitui em ação e movimento. Desengatando os conhecimentos – do natural, do anônimo e do involuntário – que jazem sob as coisas do mundo, o ato criador evidencia universos escondidos sob formas que inexoravelmente ocupam publicamente um lugar no mundo das coisas, nem que seja por uma fração incontável de tempo e espaço.” (Edith Derdyk)

RESUMO

Como escrever sobre o que é abstrato? Este é o questionamento disparador para a presente pesquisa, que é a produção escrita das reflexões realizadas, entre 2019 e 2022, acerca de meus processos criativos em pintura. Através deste trabalho, procuro trazer luz à prática abstrata como um todo, percorrendo duas vias: o aprofundamento na pesquisa teórica dos três elementos centrais da minha produção plástica – gesto, escala e cor –; e a elaboração de uma escrita elucidativa acerca das questões levantadas durante meu processo criativo em pintura. Trago como principais referências, tanto para a prática quanto para a teoria, os pintores Mark Rothko, Joan Mitchell, Wassily Kandinsky e Willem de Kooning.

Palavras-chave: Pintura; Abstração; Processo criativo.

ABSTRACT

How does one write about something that is abstract? This is the triggering question for the present research, which is the written product of the reflections carried out (between 2019 and 2022) about my creative processes in painting. Through this work, I aim to shed light upon the abstract practice as a whole, following two paths: in-depth theoretical research on the three central elements of my paintings – gesture, scale and color –; and the elaboration of an enlightening writing about the questions raised during my creative process in painting. I bring as main references, for both practice and theory, the painters Mark Rothko, Joan Mitchell, Wassily Kandinsky and Willem de Kooning.

Keywords: Painting; Abstraction; Creative process.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 ANTECEDENTES E A PINTURA ABSTRATA: <i>O ESPELHO DE DENTRO</i>	13
2 A QUESTÃO DA COR: <i>UM DIALETO EM VERMELHO</i>	25
3 O POTENCIAL IMERSIVO-MEDITATIVO DA ESCALA HUMANA NA PINTURA	35
4 PROCESSO CRIATIVO: <i>DA ANSIEDADE COMO IMPULSO CRIADOR AO CAOS COMO MÉTODO</i>	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	55
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR	57
APÊNDICE A – Texto e imagens. <i>100 composições para a solidão</i> . Desenho.	58
APÊNDICE B – Ana Flávia Garcia. <i>O espelho de dentro</i> . Fotografia. 2018.	64
APÊNDICE C – Ana Flávia Garcia. <i>Ainda anônimos</i> . Desenho. 2018.	66
APÊNDICE D – Ana Flávia Garcia. <i>Eu sinto muito medo</i> . Desenho. 2018.	67
APÊNDICE E – Ana Flávia Garcia. <i>Composições para a economia brasileira</i> . Desenho. 2020.	68
APÊNDICE F – Ana Flávia Garcia. Detalhes de pinturas. 2019-2022.	70
APÊNDICE G – Pinturas de Willem de Kooning. 1955-1956.	71
APÊNDICE H – “Noite da matéria, luz do mundo”, de Maria João Fernandes.	72

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa pretende abranger os assuntos de minha prática artística, a começar de 2018 até as pesquisas atuais, do início de 2022, partindo da abordagem dos aspectos mais relevantes de minha prática pictórica e da articulação e reflexão sobre meus processos criativos, com o objetivo principal de melhor estruturar e compreender os meus processos enquanto artista. Para isso, o presente texto organiza-se da seguinte forma, dividido em assuntos: após essa introdução, o capítulo 1 versa sobre meus antecedentes nas artes e sobre **pintura abstrata informal**, sua origem e referenciais práticos; no capítulo 2 e 3, trato dos aspectos formais mais relevantes para minha prática em pintura – **cor e escala** –, e, por último, no capítulo 4, discorro sobre meu **processo criativo**.

No capítulo 1, “O espelho de dentro”, realizo um levantamento sobre a história da Arte Abstrata como movimento artístico e estético, destaco e explico a importância da pintura de Joan Mitchell, Willem de Kooning e Albert Oehlen para a minha formação visual, e trago a escrita de Wassily Kandinsky, Mark Rothko e Antoni Tàpies a fim de colaborar para a compreensão de minhas intenções enquanto pintora e produtora de imagens. No capítulo 2, “Um dialeto em vermelho”, e no capítulo 3, “O potencial imersivo-meditativo da escala humana na pintura”, busco destrinchar e refletir sobre os elementos mais marcantes do meu corpo de trabalho – a cor e a escala –, auxiliada pelos escritos de Kandinsky e Rothko. E, por último, no capítulo 4, “Processo Criativo”, escrevo sobre meus procedimentos, questões formais e aprendizados adquiridos através da prática em pintura nos últimos dois anos, buscando consciência e compreensão acerca do meu próprio processo criativo.

Conforme me aproximo da arte abstrata, sinto-me mais distante de compreendê-la, e tão mais tenho a certeza de que a abstração, por ser o terreno mais misterioso da arte, revela-se o mais interessante de ser explorado. Convido o leitor, então, a adentrar a *noite da matéria*¹, acessando aquilo que não pode ser dito, a fim de que juntos revelemos, por meio da linguagem escrita, uma luz para a alma.

¹ O título do presente trabalho é inspirado no texto “Noite da matéria, luz do mundo” (apêndice H), da crítica portuguesa Maria João Fernandes, sobre a obra do pintor catalão Antoni Tàpies. Identifico-me com a “Noite” no sentido de que a *noite* é um determinante na minha prática pictórica: tenho, por hábito, pintar quase somente no horário da noite, o que acaba por interferir na forma com que lido com a luz na pintura, tornando a paleta de cores mais escura e baixa.

1 ANTECEDENTES E A PINTURA ABSTRATA: O ESPELHO DE DENTRO

Diferente do que a sociedade nos faz idealizar sobre vocação, eu não havia pensado em arte até os meus quatorze ou quinze anos, quando fui presenteada com câmeras analógicas de meu tio-avô, fotógrafo desde os anos 50. Antes desse momento, já tinha tido contato com a fotografia digital, mas foi quando a mudança para o formato analógico ocorreu, que a minha percepção sobre a prática da captura de imagens passou a se desenvolver. Desde os primeiros negativos, a prática da foto despertou em mim um novo modo de olhar para o cotidiano e para as pequenas coisas, aquelas que realmente importam. A partir da experiência com a fotografia de filme é que nasce o meu interesse genuíno pela arte e, graças a ela, hoje posso estar aqui.

Como consequência da minha afinidade com a fotografia, resolvi estudar para prestar o vestibular para Artes Visuais (bacharelado) na UFRGS, e assim o fiz. Aprovada, comecei o curso no primeiro semestre de 2016. Desde o início da graduação, meu foco foi aprender tudo o que pudesse sobre a técnica e a história da fotografia, e foi por este caminho que o curso seguiu para mim; até a altura em que, cursadas todas disciplinas de fotografia, vi-me obrigada a experimentar, mais a fundo, outras práticas de arte. É nesse momento que a pintura e o desenho entram em cena, roubando o protagonismo da minha prática criativa, e, para a minha surpresa, oferecem-me ainda mais do que a fotografia já havia proporcionado: inspiração, entusiasmo com a vida e a sensação de ter encontrado a minha vocação. Ao fim do ano de 2017, já familiarizada com o desenho figurativo, descubro minha predileção pelo *desenho cego*², que, na época, considerava um dos procedimentos mais distantes de mim, pois, na prática, sempre optei pelo controle total e, contra todas as minhas expectativas, conheci-me quando finalmente o deixei ir por completo.

A primeira série de desenhos cegos (criada ao fim de 2017), que posteriormente chamei de *Ainda anônimos* (apêndice C), é o marco inicial da minha aproximação com a abstração, representa o ponto de partida de todas as experimentações que aconteceram desde então. Percebo, hoje, que, de modo linear,

² O “desenho cego” é a prática de desenhar de olhos fechados, de memória, ou desenhar sem olhar para o papel, apenas para o modelo que se está desenhando.

fui diluindo a imagem da figura humana (o que pode-se notar em *Ainda Anônimos* e em *O espelho de dentro*, série fotográfica [apêndice B]), que sempre esteve no centro do meu interesse formal. A figura humana para a qual me vali, por muitas vezes, foi a minha própria (por ser a mais acessível), utilizando-a como o ponto de partida para o desenho, autorretratando-me em incontáveis variações. Estes compuseram o último grupo de trabalhos que antecedem meu começo na abstração, que, ao meu ver, continua a ser uma maneira de me autorretratar, agora em outro formato.

O marco inicial para a abstração se dá através de desenhos monocromáticos em pequeno formato (a série *Eu sinto muito medo* [apêndice D], do início de 2018). Mas tão logo as cores tomam conta das composições e passo a não mais enxergá-las como uma distração para a forma, e, sim, um elemento essencial para o desenvolvimento expressivo do meu trabalho. A cor, então, passa a ser a base das composições e, por consequência, volto novamente à pintura (que estava temporariamente em suspenso, em prol da produção monocromática de desenho em grafite e carvão), por crer que a tinta poderia manifestar, com mais força, as intenções que eu desejava exprimir. Continuei a pintar, e, por muito tempo, acreditei que a riqueza da minha abstração estaria na espontaneidade, na composição sem um raciocínio ou planejamento específico, criada a partir do que o meu inconsciente e minha intuição sugeriam. Dessa maneira, continuei a produzir sem cessar, em grande quantidade, no formato de um fluxo de consciência contínuo, como se fosse um trabalho mecânico que eu devesse exercer diariamente. Com o passar do tempo e das telas, levei esse método intuitivo à exaustão, e, conforme observava que estava a repetir-me, comecei a desejar mais do que eu conseguia alcançar apenas pela espontaneidade, assim, entendi que este não seria o caminho para o aperfeiçoamento da minha prática em pintura. Decidi, então, procurar um orientador externo à faculdade, que naquele momento se encontrava em suspenso, em função da pandemia de COVID-19. Encontrei o artista e professor Guilherme Dable, que passou a me orientar, e, com o seu apoio, a partir do final de 2020, comecei a pensar e discutir as questões da minha pintura ao passo que elas surgiam. É partindo desse *modus operandi* que passo a me sentir melhor aparelhada para seguir, com maturidade, minha prática em pintura.

Nessa altura, me interessa situar a pintura abstrata dentro do contexto histórico, para, na sequência, partir à elaboração das questões que surgiram em minha prática desde que comecei a estudar a abstração e, mais especificamente, o movimento expressionista abstrato. Estabelecida na História da Arte da pintura ocidental no início do século XX, a abstração caracteriza-se pelo rompimento com o compromisso de representação da realidade e dos objetos do mundo visível. A abstração teria sido inaugurada, na pintura – segundo o registro mais antigo de que se tem conhecimento –, pela artista sueca Hilma af Klimt, nascida em 1862, já na teoria, o responsável por um dos primeiros escritos sobre arte abstrata teria sido o artista russo, também pintor, Wassily Kandinsky, com o livro *Do espiritual na arte*, em 1912.

É visível, através da observação da linha do tempo histórica, onde se encontram os pontos de ruptura na arte e quais paralelos essas rupturas traçam em torno dos acontecimentos mais relevantes de cada período. Não à toa, o nascimento da arte abstrata está ligado, principalmente, ao advento da câmera fotográfica, ferramenta crucial, que libertou a arte de sua responsabilidade com o realismo.

O desenvolvimento da arte abstrata vive diversos momentos e toma papéis distintos entre os anos 1910 e 1960. Entre 1910 e 1920, acontece seu período de origem, que pode ser caracterizado pela vitalidade criadora, tanto teórica quanto prática. Seu segundo momento, entre 1920 e 1930, é marcado pela aplicação prática das formas abstratas na arquitetura, em móveis e nas artes gráficas, passando, então, a tomar seu posto central como o principal “estilo” do século XX (VALLIER, 1980). Dos anos 1930 em diante, a abstração alastra-se pela Europa, entretanto, é partindo da eclosão da Segunda Guerra Mundial³ que o gênero abstrato se dissemina pelo resto do planeta – fato que deve-se à diáspora dos artistas europeus, que fugiram da guerra em direção às Américas – e acaba por ganhar reconhecimento como um dos mais importantes movimentos artísticos norte-americanos, pelas mãos da *New York School* de pintura (do gênero conhecido

³ “Eles despiram seu trabalho de toda a vida, exceto seus próprios meandros internos, porque existiam em um mundo destruído pela guerra, desumanizado pelos campos de extermínio e negado um futuro pela bomba atômica. Nessas circunstâncias, o que mais eles poderiam pintar com algum grau de honestidade?” (GABRIEL, 2018, p. XII, tradução nossa). Do original: “They stripped their work of all life except their own internal meanderings because they existed in a world destroyed by war, dehumanized by the death camps, and denied a future by the atomic bomb. Under those circumstances, what else could they paint with any degree of honesty?” (GABRIEL, 2018, p. XII).

como “AB EX” = *abstract expressionism*), composta por Jackson Pollock, Helen Frankenthaler, Willem de Kooning, Joan Mitchell, Mark Rothko, Deborah Remington, Barnett Newman, Grace Hartigan, Clyfford Still, Mary Abbott, Robert Motherwell, Lee Krasner, Franz Kline, entre outros.

Para a escritora americana Mary Gabriel, Jackson Pollock teria sido o pintor americano mais relevante, no sentido de que ele inaugurou a liberdade total na pintura – o movimento da cor, o movimento que gera movimento, a cor que invoca a cor, toda a ideia de seu processo –, a pintura que vem do *ato de pintar*. Pollock possibilitou que outros artistas rompessem com as convenções. Mesmo não tendo sido o pioneiro das técnicas que adotava (*dripping, all-over, pintura não figurativa em grande escala etc.*), foi o pioneiro na combinação de todos esses elementos e, com uma intensidade da ordem do gênio, criou uma arte massiva, chocante, com o potencial de encarnar a si mesmo – equilibrando “sua doce poesia” e sua violência – e o mundo tal como ele estava, um mundo destruído pela guerra, mas não definitivamente. Na pintura de Pollock, habitava a esperança de uma vida que insistia a continuar em frente, mesmo depois de tudo.

Décadas depois, muito depois de suas obras terem sido banalizadas pela repetição, seu impacto original poderia ser melhor experimentado não nas pinturas de outro artista, mas nas imagens inspiradoras do espaço e do tempo enviadas de volta à Terra pelo Telescópio Espacial Hubble. Imagens de tirar o fôlego, de parar o coração, humilhantes, cheias de presságio, que o intelecto sozinho era incapaz de apreender. Aqueles que entraram na galeria de Betty Parsons no início de janeiro de 1948 foram confrontados com esse mistério. Pollock o criara e, ao fazê-lo, revelara algo profundo e rico – reflexo de si mesmo, do momento, do futuro. Ele havia feito o que os artistas de sua geração se propuseram a fazer. Ele foi o primeiro a viajar tão profundamente em si mesmo que descobriu um universo. (GABRIEL, 2018, p. 205, tradução nossa).⁴

Seguindo por essa linha de reflexão, localizo uma relação direta com os escritos do pintor e escritor belga Michel Seuphor, que no livro *A Dictionary of Abstract Painting* (1958), reflete:

⁴ Do original: “Decades later, long after his works had been trivialized through repetition, their original impact could be best experienced not in another artist’s paintings but in the awe-inspiring images of space and time sent back to earth by the Hubble Space Telescope. Breathtaking, heart-stopping, humbling images full of portent that the intellect alone was incapable of apprehending. Those who walked into Betty Parsons’s gallery in early January 1948 were faced with just such a mystery. Pollock had created it, and in so doing, he had revealed something deep and rich - reflective of himself, of the moment, of the future. He had done what the artists of his generation set out to do. He was the first to journey so deep into himself that he discovered a universe.” (GABRIEL, 2018, p. 205).

A chave para a arte abstrata está na descoberta de si mesmo e na exploração, por uma técnica adequada, desse estoque oculto de material virgem que todos nós carregamos dentro de nós, e para o qual devemos encontrar um caminho - e esta é, talvez, a parte mais difícil do trabalho do artista - antes que possa ser trazida à luz. (SEUPHOR, 1958, p. 15, tradução nossa).⁵

Este continua por afirmar que, na abstração, o prazer para os que apreciam arte não é mais, como antigamente, assimilar o objeto representado por meio da racionalidade, mas sim descobrir a obra por meio das intenções mais profundas do artista, observando o próprio processo de composição, apreendendo-o de dentro, assim como uma orquestra interpreta a música (SEUPHOR, 1958). É interessante destacar que as relações entre a arte abstrata e a música são tema recorrente na obra textual de Wassily Kandinsky, que relata que, no início do século XX, os compositores, na música, ao conquistarem a quarta dimensão – o tempo –, acabam por inaugurar um novo meio de expressão para a pintura: a quebra do espaço do quadro, e colaboram, também, para a independência de significados das cores e formas, revelando a ligação profunda entre as duas artes. O desdobramento disso é o surgimento de um dinamismo de procedimentos nas artes plásticas: ritmo, velocidade e simultaneidade, técnicas nativas da música, passam a ser utilizadas também na pintura (ILG, 2015).

O espaço do quadro – o *picture plane* da pintura –, muitas vezes erroneamente definido como a superfície física da tela, é, na verdade, o veículo da comunicação visual, espaço que compreende a expressão subjetiva. A função do *plano de imagem* é desvincular a atividade visual do suporte plano, material, de modo a espacializar essa atividade. A observação que o pintor Willem de Kooning faz sobre o conceito do *plano* na abstração facilita que o compreendamos: “a ideia de espaço é dada [ao artista] para mudá-lo se puder. O assunto no abstrato é o espaço. Ele o preenche com uma atitude. A atitude nunca vem dele mesmo” (KOONING, 1951 *apud* ELDERFIELD, 2011, p. 13, tradução nossa).⁶

⁵ Do original: “Thus the key to abstract art lies in the discovery of the self and the exploitation, by a suitable technique, of that hidden store of virgin material which we all carry within us, and to which we must find a path – and this is perhaps the hardest aspect of the artist’s work – before it can be brought to light.” (SEUPHOR, 1958, p. 15).

⁶ Do original: “the idea of space is given [to the artist] to change it if he can. The subject matter in the abstract is space. He fills it with an attitude. The attitude never comes from himself.” (KOONING, 1951 *apud* ELDERFIELD, 2011, p. 13).

Desde o início da graduação, estabeleci a regra de que, em todos os semestres, faria, no mínimo, uma disciplina de desenho, por acreditar ser ele a base para a execução de todas as linguagens artísticas. Tinha a pretensão de dominar a forma humana ou, pelo menos, com bom domínio de proporção, reproduzi-la sobre papel. Particpei de diversos encontros para desenhar modelos vivos, e desenei a mim mesma incontáveis vezes. Desenhei mãos até dominá-las. Hoje questiono se talvez a minha fixação com o desenho de mãos acontecia porque as mãos simbolizavam o potencial para todas outras artes que eu poderia criar, mas, para as quais, na época, eu ainda não estava madura.

Fiz tudo até a saturação. Conforme fui percebendo o desgaste desse interesse na figura humana, notei que começava a diluí-la, algo que aconteceu, primeiro, na fotografia (na série de autorretratos de meu corpo em distorção, chamada *O espelho de dentro* [apêndice B]) e, após, no desenho, no qual, a partir de técnicas limitadoras – uma linha só, sem olhar para o papel ou de olhos fechados –, concebi a série *Ainda Anônimos*, composta por 115 desenhos cegos (apêndice C). Por algumas semanas, continuei a desenhar distorções da figura humana, até que, em algum momento, presenciei a transfiguração da imagem, agora tão distante da forma humana, que se tornara quase irreconhecível. Ao observar com atenção as formas que tomavam conta do espaço do papel, passei a enxergá-las sob uma ótica que eu não havia ainda experimentado, talvez por falta de maturidade, experiência ou, até, de desenhar mais. A partir dessas experiências, tão diferentes de tudo que eu já havia produzido antes – e tão afastadas do controle total ao qual eu estava acostumada na prática do desenho figurativo –, é que se inicia um processo de autoconhecimento e experimentação, no qual começo a alcançar um “modo de fazer” com o qual me identifico. Na época, não compreendia a urgência da produção que me tomava de assalto e, hoje, encontro esclarecimento nas palavras do pintor Mark Rothko:

O processo em si é um paralelo psicológico inevitável a todos os processos biológicos. O homem recebe e, portanto, deve expelir. [...] Os sentidos do homem coletam e acumulam, as emoções e a mente convertem e ordenam e, por meio da arte, são emitidas para participar novamente do fluxo da vida, onde, por sua vez, estimularão a ação em outro homem. (ROTHKO, 1941, p. 28, tradução nossa).⁷

⁷ Do original: “*The process itself is a psychological parallel inevitable to all biological processes. Man receives and therefore must expel. The alternative is strangulation, Man’s senses collect and accumulate, the emotions and mind convert and order, and through the medium of art, they are emitted to participate again in the life stream where in turn they will stimulate action in other man.*”

À medida que a produção avançava, pude observar a essencialidade desse estímulo que inspira a ação – que Rothko descreve acima –, que parte da observação dos trabalhos de outros artistas. Ao passo que me dedicava atentamente à pesquisa de referências, comecei a absorver e experimentar os procedimentos e técnicas pictóricas que me interessavam. Em seguida, estudando a história da abstração, encontrei afinidade especial com o movimento expressionista abstrato chamado “New York School” (Escola de Nova Iorque), da qual dois artistas em especial, contemporâneos um do outro, destaco como as maiores referências para a minha prática em pintura, são eles Joan Mitchell e Willem de Kooning.

Joan Mitchell foi uma das primeiras artistas da geração abstrata de Nova Iorque com quem tive contato através dos livros, e a que mais me impactou visualmente. A pintura de Joan foi chamada pelos franceses de *violent gestural abstraction*, por seu cunho gestual de visível intensidade, veemência e força. Nas composições de Joan, chama a atenção seu domínio de luz e paleta, em que as cores vivas contrastam, mas não saturam – pois são sabiamente relacionadas dentro do campo da tela –, e o gesto profundamente expressivo, que é feito ainda mais nítido em sua obra por estar, quase sempre, à frente de grandes planos claros que, por oposição, elevam a carga emocional de seu gesto.

For art is not only expressive but communicable as well, this communicability imparts to a social function.” (ROTHKO, 1941, p. 28).

Figura 1 – Joan Mitchell. *La Seine*. Óleo sobre tela. 194 x 422 cm. 1967.



Fonte: <https://www.joanmitchellfoundation.org/joan-mitchell/artwork/0049-la-seine>. Acesso em: 09 abr. 2022.

É neste modelo gestual enérgico que percebo meu modo de pintar articular-se em termos de potência expressiva. Em meus processos pictóricos, o gesto é o elemento que percebo como o mais direto, o mais próximo de uma “mensagem visual” e da exteriorização de minha intenção comunicativa. O gesto se estabelece como o registro dos movimentos do braço e do corpo, que operam com agilidade, “violência” (como para Mitchell) e força dinâmica. Acredito que é nesse espaço de construção progressiva de tensões, no qual se manifesta a sinceridade da minha pintura. Aqui me interessa trazer um trecho do texto “Na Superfície”, de Icleia Cattani, sobre Iberê Camargo, em que a autora reflete sobre o gesto de forma acurada:

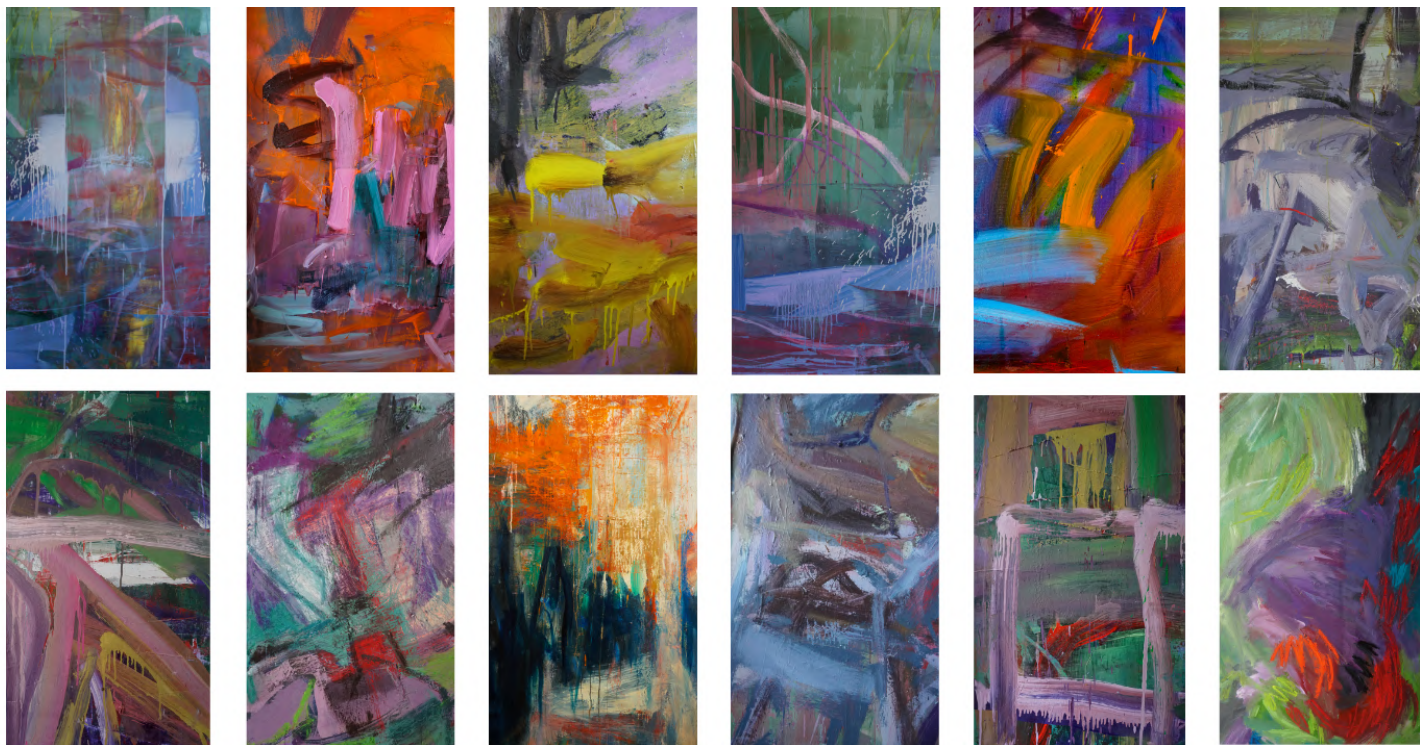
Gestos: é o gesto da mão que acumula e raspa, constrói e desconstrói, volta a construir. Mas o gesto da mão engaja todo o corpo, cria um movimento único. Movimento, ao mesmo tempo intenso e controlado, desmesurado e contido. Vontade do pintor de exorcizar seus demônios na superfície da tela, mas ao mesmo tempo, que ela seja (que ela se torne) pintura. Gesto-cor. Gesto-forma. Gesto-signo. Cor-gesto. Forma-gesto. Signo-gesto. Impossível separar um elemento de outro.

O gesto informa (e forma) a superfície da pintura: o contrário da representação ilusionista, da veladura, do claro-escuro, da falsa profundidade. Se gesto há, se gesto se vê na pintura, ele só pode ser à flor da pele.

A presença visível, sensível do gesto lembra sempre uma assinatura: registro gráfico mais pessoal de um corpo, para afirmar-se enquanto individualidade. (CATTANI, 1985, p. 53).

A título de ilustração para o comentário tecido sobre a questão do gestual no meu trabalho, trago imagens de detalhes de obras que realizei nos últimos três anos (mais imagens no apêndice F).

Figura 2 – Ana Flávia Garcia. Detalhes de pinturas variadas. Técnica mista sobre tela. Dimensões variadas. 2019-2021. Fonte: A autora.



Meu interesse na pintura de Willem de Kooning (pintor de origem irlandesa, nascido em 1904) reside, para além do gesto espontâneo (que pode ser comparado, racionalmente, ao de Joan Mitchell), em seus procedimentos de construção de camada, no trabalho contínuo, paciente e construtivo dos quadros:

De Kooning contava que “trabalhava em uma pintura grande por semanas e semanas sem parar”, raspando toda a tinta até chegar novamente à tela, “para que pudesse mudá-la de novo e de novo, fazer a mesma coisa... de novo... e de novo... [para que] se tornasse fluída... e fresca. A fim de que parecesse, na verdade, uma pintura pequena.” (KOONING *apud* ELDERFIELD, 2011, p. 36, tradução nossa).⁸

⁸ Do original: “De Kooning spoke of ‘working for weeks and weeks on end on a large picture’ by scraping it down to the canvas, ‘so I can change it over and over, - I mean, do the same thing over... and over... [so that] it will look fluid... and fresh. - as if it was really a small picture.’” (KOONING *apud* ELDERFIELD, 2011, p. 36).

Figura 3 – Willem de Kooning. *Easter Monday*. Óleo e impressão de jornal sobre tela. 243.8 x 188 cm. 1955-56.



Fonte: The Willem de Kooning Foundation.

Disponível em: https://dekooning.org/the-artist/artworks/paintings/easter-monday-1955-56_1956#51.

Acesso em: 09 abr. 2022.

Inspira-me também, em De Kooning, sua paleta de cores nos trabalhos de 1955 e 1956 (Apêndice G), composta predominantemente por tons de carne, brancos amarelados, vermelhos turvos e azuis pouco luminosos, cores aparentemente contaminadas pelo pigmento preto (possivelmente do carvão que utilizava para desenhar), que constróem uma paleta opaca com a qual sinto afinidade. Já em termos de composição, interessa-me o modo como De Kooning configura os elementos dentro do espaço da tela, alternando grandes blocos de cor com zonas de pinceladas aparentes e linhas nítidas de desenho em carvão. Uma organização composicional a qual é muito particular e que enfrentou grandes transformações ao longo de sua carreira, mas manteve-se em evolução até a data de seu falecimento, em 1997.

Durante o último ano, 2021, a referência central da minha prática foi a obra do pintor alemão Albert Oehlen. Oehlen é um pintor que, nas palavras do escritor (e também pintor) David Salle, “flerta com o desastre e se safá”, comete todos os tipos de erro de principiante, mas as pinturas não sofrem. Oehlen pinta uma “bagunça que funciona” (SALLE, 2016).

Figura 4 – Albert Oehlen. *u.b.B. 13*. Óleo sobre tela. 190 x 160 cm. 2021.



<https://www.maxhetzler.com/exhibitions/albert-oehlen-2021-goethe>. Acesso em: 09 abr. 2022.

Figura 5 – Albert Oehlen. *DJ Techno*. Técnica mista sobre tela. 360 x 340 cm. 2001.



Fonte: Charles Saatchi.

Disponível em: <https://www.charlessaatchi.com/artworks/dj-techno/>. Acesso em: 09 abr. 2022.

O que venho observando durante a minha prática em pintura é que, com certa frequência, me encontro perdida no meio de bagunças que *não funcionam*. Assim sendo, recorro ao estudo da pintura de Oehlen, partindo da investigação de como ele articula e relaciona espaço, cor, profundidade e linha, elementos que, mesmo levados à saturação pelo pintor, produzem composições organizadas, em estilo muito inteligente, que lhe é próprio. A busca desse equilíbrio é o que tem me motivado a continuar o trabalho prático em pintura, a fim de encontrar esse domínio que Oehlen, como ninguém mais, prova ter conquistado.

2 A QUESTÃO DA COR: *UM DIALETO EM VERMELHO*



Figura 6 – Ana Flávia Garcia. Seleção *Sem título*. Técnica mista sobre tela. Dimensões variadas. 2018-2020. Fonte: A autora.

Em sua definição mais básica, a cor é a impressão que a luz refletida ou absorvida pelos corpos produz nos olhos. A cor branca representa as sete cores do espectro (vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, anil e violeta), e a cor preta, a inexistência da cor ou a ausência de luz. Mas devemos ir além neste assunto, adentrando o campo da Teoria da Cor, a fim de que compreendamos a fundo a relevância da cor para o presente trabalho.

A cor é inerente à construção simbólica da percepção dos seres humanos, mas cada ser humano percebe essa construção de formas diferentes. Dentro da Teoria da Cor, podemos estudar a cor partindo de alguns aspectos principais. Começando pelo aspecto mais essencial, o da construção física da cor: este acontece exteriormente ao ser humano e independe de sua vontade, e se dá pela ação (estímulo) da luz quando esta é recebida pelos olhos, condição imprescindível na construção da percepção cromática, pois, se não há luz, não há como a cor ser vista e interpretada. Os outros aspectos contam com a interferência humana como fator essencial para suas construções, são eles: os aspectos fisiológicos e os aspectos culturais simbólicos da percepção cromática. Os raios de luz, ao atingirem os olhos, provocam efeitos químicos importantes, que influenciam toda a construção perceptiva simbólica, já os aspectos simbólicos da construção perceptiva cromática

são os aspectos dos quais os seres humanos participam por se comunicarem, por serem parte de uma cultura. Esses aspectos devem ser pensados juntos, pois um é inevitavelmente ligado ao outro. A cor é a parte sensorial do processo visual, de enorme potência, podendo ser empregada para expressar e reforçar informações visuais. Ela não só tem um significado universalmente compartilhado através da experiência, mas também um valor independente informativo, através dos significados que lhe são atribuídos de maneira simbólica. Portanto, a cor pode ser explorada para diversas finalidades: funcionais, psicológicas, simbólicas, mercadológicas, cromoterápicas, entre outras (SILVEIRA, 2011).

Dentro da temática da cor, interessam-me as reflexões do pintor russo Mark Rothko, grande expoente do movimento conhecido como *Color Field painting* (*pintura de Campo de Cor*), que foi o movimento artístico caracterizado pela pintura de enormes zonas de cor sobre telas de grande formato, que visava como objetivo suscitar a experiência imersiva da cor. Os pintores do *Color Field* acreditavam no potencial da pintura de estimular a sensação física do tempo e de sentir-se presente, em união com a obra de arte (STILES, 1996).

Sobre o papel da cor na expansão do espaço, Rothko observa (à época da criação das pinturas para a Rothko Chapel⁹ em Houston [TX, EUA]) o seguinte: “as cores brilhantes e claras prendem sua visão na tela, já as cores escuras, estas vão além.” (ROTHKO, 19-- , tradução nossa).^{10 11}

⁹ A Rothko Chapel é uma capela não religiosa em Houston (Texas), fundada por John e Dominique de Menil. O interior serve como local de contemplação e também espaço de arte moderna, abrigando em suas paredes quatorze pinturas (em cores escuras, mas profundamente matizadas e complexas) de Mark Rothko, realizadas entre 1964 e 1967, ao final de sua vida.

¹⁰ Do original: “*the bright colors sort of stop your vision at the canvas, where dark colors go beyond.*” (ROTHKO, 19--).

¹¹ Disponível em:

<https://www.npr.org/2011/03/01/134160717/meditation-and-modern-art-meet-in-rothko-chapel>. Acesso em: 09 abr. 2022.

Figura 7 – Rothko Chapel em Houston, Texas (Estados Unidos). Obras em óleo sobre tela, dimensões variadas. 1955-1957.



Fonte: markrothko.org. Disponível em: <https://www.markrothko.org/rothko-chapel/>. Acesso em: 09 abr. 2022.

Para Rothko, o papel da cor era o de um instrumento que, na forma de estruturas orgânicas, revelariam-se verdadeiras “unidades independentes de expressão humana”. Para ele, os blocos de cor, desprovidos de paisagem, figura, mito ou símbolo, possuíam força vital intrínseca. Na ótica do pintor, suas pinturas eram “totalmente visíveis” ao espectador – não se deveria buscar um significado externo a elas –, o desejo de Rothko era de que o espectador ficasse frente às obras e, concentrando-se nos grandes campos de cores e formas abstratas, chegasse a um acordo com o seu eu interior e sua própria escala.

Figura 8 – Mark Rothko. *Black in deep red*. Óleo sobre tela. 276.2 × 136.5 cm. 1957.



Fonte: markrothko.org. Disponível em: <https://www.markrothko.org/black-in-deep-red/>.
Acesso em: 09 abr. 2022.

Figura 9 – Mark Rothko. *Blue, Green and Brown*. Óleo sobre tela. Dimensões desconhecidas. 1952.



Fonte: markrothko.org. Disponível em: <https://www.markrothko.org/blue-green-and-brown/>.
Acesso em: 09 abr. 2022.

No começo da minha prática em pintura não figurativa, senti-me tomada pelo impulso criativo, pelo desejo de expressar, de cobrir a tela com uma espécie de desabafo, de descarga criativa, sentia ansiedade em produzir – no ímpeto, no impulso –, sem tempo para raciocinar o que a cor representaria para além do papel de instrumento que carrega o gesto. No entanto, conforme aprofundo minha pesquisa prática em pintura, começo a compreender gradualmente a importância da cor como ferramenta expressiva, e atentar-me a alguns vícios que mantinha em minhas escolhas cromáticas. Por muito tempo, me vi apegada ao hábito de utilizar – com demasiada frequência – a cor vermelha (mais especificamente, *vermelho de cádmio escuro*¹², tom de vermelho intenso e profundo [como o da pintura abaixo]), que, ao meu ver, destacava-se em relação às demais cores do círculo cromático e possuía um potencial de alcance imediato. Uma crença que logo descobri não ser tão distante do que Kandinsky já sugeria, em *Do espiritual na arte*:

O *vermelho* tal como o imaginamos, cor sem limites, essencialmente quente, age interiormente como uma cor transbordante de vida ardente e agitada. [...] Apesar de toda a sua energia e intensidade, o vermelho atesta uma imensa e irresistível potência, quase consciente do seu objetivo.” (KANDINSKY, 1912, p. 97, grifos do autor).

Figura 10 – Ana Flávia Garcia. *Ruptura em vermelho II*. Acrílica, óleo e bastão de óleo sobre tela. 1,70 x 1,07 cm. 2019. Coleção particular, Espanha. Fonte: A autora.



¹² Que, não à toa, é a cor predominante na pintura *Untitled (Black, Red over Black on Red)*, de Mark Rothko, sobre a qual comentarei no capítulo seguinte.

Ao passo que reconheço a limitação de usar uma única cor, parto em procura das variações tonais e das cores análogas ao vermelho: surgem outras cores quentes, como laranja, amarelo e amarelo limão. Mantenho-me nessa cartela solar, onde a cor sempre opera como meio para um fim: o gesto. Assim, continuo a exteriorizar meus impulsos por meio dos tons quentes, sempre opacos e sólidos. Mais adiante, de forma gradual, percebo a urgência de focar-me com mais atenção na questão da cor – na época relegada ao papel secundário –, de estudá-la, de raciocinar a minha paleta. Vai ficando, então, para trás o período da cor como um mero recurso. Conforme observo meu trabalho enriquecer-se por meio da investigação de cor, encaminho-me em direção às veladuras, nas quais, manipulando a cor transparente através das camadas, criam-se novas profundidades, espacializando a superfície plana do quadro. Pelo trabalho com as veladuras, começo a perceber minha identificação com os tons mais escuros e baixos, e isso vem a provocar o abandono – por hora – das cores quentes. Esse percurso de transição na paleta de cores é ilustrado através de uma linha do tempo visual, composta por pinturas realizadas em diferentes períodos (figura 11).

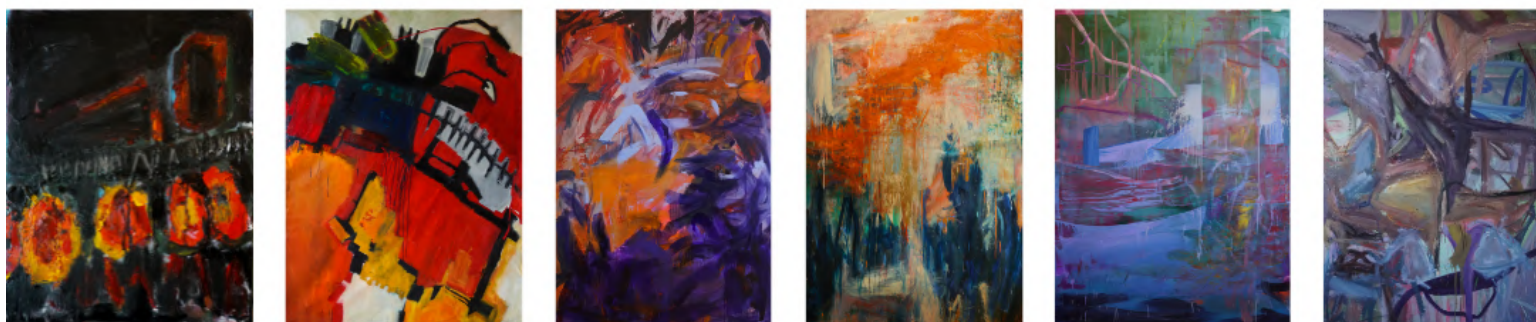


Figura 11 – Ana Flávia Garcia. *Linha do tempo para a cor*. Pinturas de dimensões variadas. Técnicas mistas. Realizadas respectivamente em 2018, 2019, 2020, 2019-21, 2021 e 2020-2022. Fonte: A autora.

A cor vermelha cede seu protagonismo ao violeta (e outros tons frios), que segundo Kandinsky, é “um vermelho arrefecido no sentido físico e psíquico da palavra” (1912, p. 99). Ao refletir sobre isso, consigo estabelecer uma relação com meus tempos “psicológicos” e o avanço temporal da prática. Hoje, com a produção mais madura e paciente, percebo que a cor torna-se a principal testemunha disso.

Conforme prossegui com a prática, percebi que as cores escuras aumentavam, consideravelmente, o nível de dificuldade na articulação das composições. Torna-se, então, uma tarefa muito mais complexa estabelecer relações de contraste tonal interessantes. Diante desse obstáculo, volto-me ao campo das referências, utilizando o trabalho de Albert Oehlen para orientar-me, observo seus arranjos cromáticos, analisando atentamente a forma como ele manipula as cores opacas – e até as “lamacentas” e “desagradáveis” – a seu favor.

Albert Oehlen é um pintor fantástico que flerta com o desastre e sai impune. [...] Ele comete todo tipo de “erro de principiante”, mas as pinturas não sofrem. Seu trabalho está cheio de partes indiferenciadas de coisas – marcas de pincel, respingos de tinta, imagens, padrões – espalhados por toda a tela, sem ponto focal e com muitas formas de tamanhos semelhantes, mas as imagens funcionam mesmo assim. Suas superfícies são muitas vezes difusas, frouxas ou desajeitadas, mas as imagens funcionam de qualquer maneira. E sua cor é muitas vezes lamacenta, pastosa, desagradável, mas... você entendeu. Às vezes parece que não há nada que Oehlen não possa fazer funcionar a seu favor. (SALLE, 2016, p. 51, tradução nossa).¹³

Figura 12 – Albert Oehlen. *Sem título*. Óleo sobre tela. 240 x 199.6 cm. 1989.



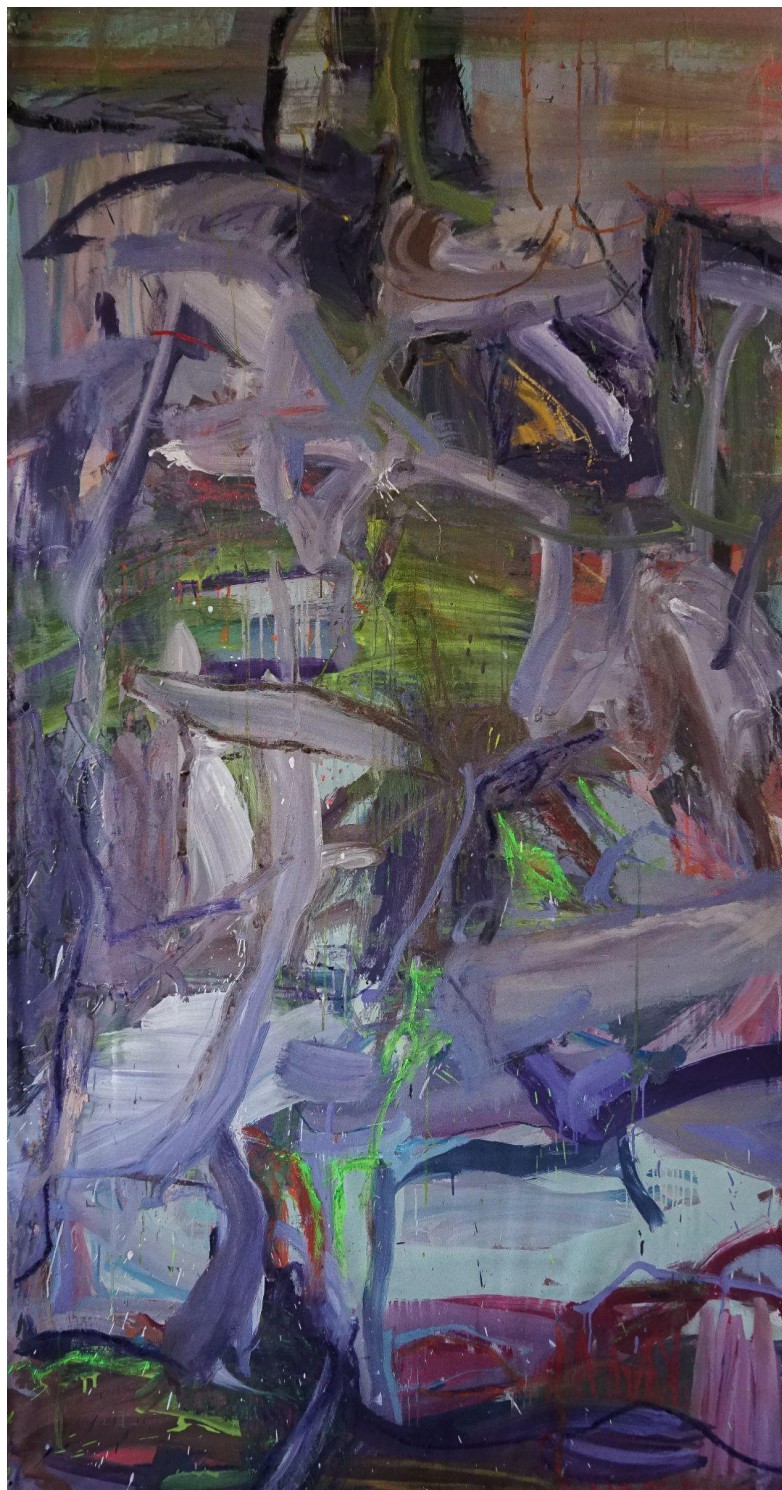
Fonte: Christie's. Disponível em: <https://christies.com/lot/lot-6162411>. Acesso em: 09 abr. 2022.

¹³

Do original: “Albert Oehlen is a terrific painter who flirts with disaster and gets away with it. [...] He makes all kinds of rookie “mistakes”, but the paintings don’t suffer. His work is full of undifferentiated bits of stuff - brushmarks, splashes of paint, images, patterns - splayed all over the canvas, with no focal point and too many similar-sized shapes, but the pictures work anyway. His surfaces are often diffuse, slack, or awkward, but the pictures work anyway. And his color is often muddy, soupy, unpleasant, but... you get the picture. It sometimes seems like there is nothing that Oehlen cannot make work to his advantage.” (SALLE, 2016, p. 51).

Tenho a firme crença de que meu caminho na aprendizagem dos assuntos da cor ainda será longo, no entanto, me interessa comentar uma pintura na qual percebo a cor começar a operar de forma mais complexa. Parto, então, para uma breve análise de *Sem Título (no.5)* (figura 13).

Figura 13 – Ana Flávia Garcia. *Sem título (no. 5)*, série *Noite da matéria, luz da alma*. Óleo, bastão de óleo, giz pastel oleoso e seco sobre tela. 2,40 x 1,20m. 2021. Fonte: A autora.



Em *Sem título (no. 5)*, a última pintura da série *Noite da matéria, luz da alma*, a primeira camada da composição é concebida detidamente, delicadamente alicerçada em tons vivos, entre os quais se alternam rosas, alaranjados e azuis claros. À medida que construo novas camadas, encontro-me — em determinado momento — imersa no processo, sentindo penetrar a superfície da tela através do gesto espontâneo e dinâmico, que escurecia e amalgamava as cores, criando no centro da tela (local onde eu tinha melhor alcance e perímetro para estender o [gesto do] braço e o corpo) uma luminosidade cinzenta, viscosa e quase tátil. É na direção do aperfeiçoamento desses procedimentos (gestual incisivo, administração do caos e manuseio das “cores sujas”), ao qual acredito que a minha prática deve avançar.

Ao recordar o processo de criação dessa pintura, imediatamente recordo-me do comentário do poeta Charles Baudelaire (no livro *The Painter of Modern Life*) sobre o “frenesi do artista”.

O frenesi do artista é o medo de não ir rápido o suficiente, de deixar o fantasma escapar antes que a síntese seja extraída e fixada; é esse medo terrível que se apodera de todos os grandes artistas e lhes dá um desejo tão apaixonado de se tornarem mestres de todos os meios de expressão para que as ordens do cérebro nunca sejam pervertidas pelas hesitações da mão e que finalmente... se torna tão inconsciente e espontâneo quanto a digestão de uma pessoa saudável após o jantar. (BAUDELAIRE, 1863 *apud* GABRIEL, 2018, p. 390, tradução nossa).¹⁴

Sento-me em frente à tela e, conforme a observo, percebo que é sobre o centro da composição — a zona da pintura onde eu talvez tenha experienciado o *frenesi* de Baudelaire — que manifesta-se uma espécie de comunicação gestual, possível impressão dos estratos internos da subjetividade. Com efeito, a pintura diz o que não pode ser dito, a linguagem é outra. E é precisamente sobre essa linguagem que versa o crítico francês Michel Tapié, ao tratar da obra do pintor catalão Antoni Tàpies:

¹⁴ Do original: “*The frenzy of the artist is the fear of not going fast enough, of letting the phantom escape before the synthesis has been extracted and pinned down; it is that terrible fear which takes possession of all great artists and gives them such a passionate desire to become masters of every means of expression so that the orders of the brain may never be perverted by the hesitations of the hand and that finally... ideal execution, may become as unconscious and spontaneous as is digestion for a healthy man after dinner.*” (BAUDELAIRE *apud* GABRIEL, 2018, p.390).

A mensagem de Antoni Tàpies é essencialmente plástica, muito difícil, por isso, de traduzir em palavras. Mas talvez esta seja a situação-limite de um problema: a pintura é a criação total e nada, senão ela própria, começa realmente no momento em que as palavras abandonam a partida. Isto levanta pela primeira vez um problema capital da estética do futuro: Tàpies objetiva os seus sonhos metafísicos em quadros-objetos à margem de qualquer alusão verbal. Tal como os sábios orientais, ele acredita que o essencial é sentir e que qualquer explicação inútil poderia, perigosamente, enfraquecer a sensação. [...] o jovem pintor Lauquin [...] a um admirador, respondeu-lhe [...] que: se tinha dito alguma coisa através da pintura, era evidentemente porque não o conseguiria ter dito servindo-se das palavras. (TAPIÉ *apud* PERNES; FERNANDES, 1991, p. 106).

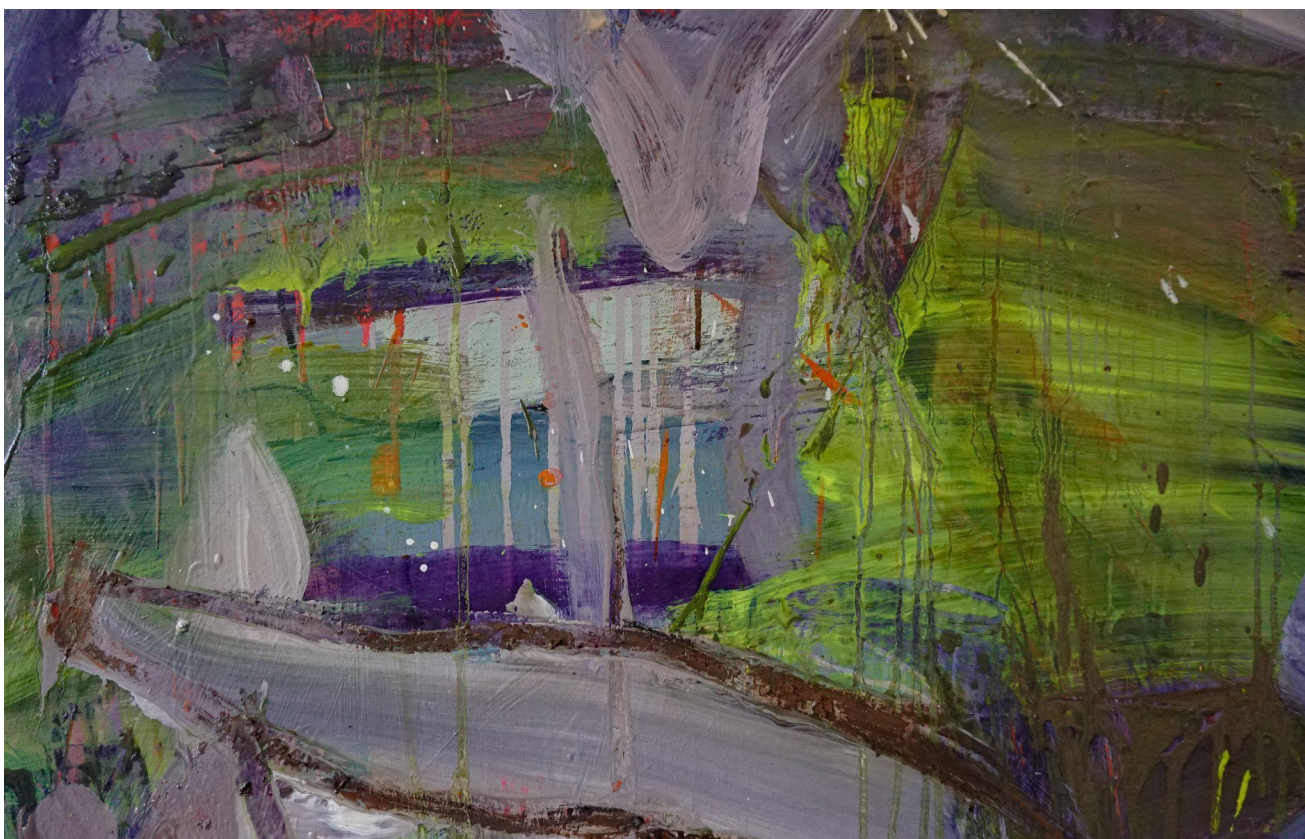


Figura 14 – Ana Flávia Garcia. Detalhe de *Sem título (no. 5)*, série *Noite da matéria, luz da alma*. Óleo, bastão de óleo, giz pastel oleoso e seco sobre tela. 2,40 x 1,20m. 2021. Fonte: A autora.

3 O POTENCIAL IMERSIVO-MEDITATIVO DA ESCALA HUMANA NA PINTURA

A questão da dimensão – tanto no desenho quanto na pintura – não foi uma problemática da minha produção, até meados de abril de 2019. Primeiro, porque vivia, até a época (e por mais algum tempo depois), um fluxo frenético na produção em desenho e pintura. Ansioso, repetitivo, contínuo. E um aumento na escala dos trabalhos demandaria capacidades como a dedicação e a paciência, que - hoje percebo - na época, eu não estava pronta para desenvolver. Além disso, o fato de que, ao longo de minha curta experiência como espectadora de arte, eu não havia sido, até a data, sensibilizada pela imersividade da pintura em grande escala (aliada, também, – no caso comentado a seguir – ao potencial expressivo da cor).

Em viagem a Paris – durante o período da mobilidade acadêmica em Portugal –, tive o privilégio de conhecer o Centro Pompidou, no qual, durante a visita, o mais fortuito encontro aconteceu. No centro de uma das salas, sozinha em uma parede, estava a pintura *Untitled (Black, Red over Black on Red)*, de Mark Rothko. Rothko, um artista que eu conhecia apenas pelo nome, me fez refletir – através de uma única tela – sobre dois fatos importantes: a grande falta de não possuímos a cultura dos museus como prioridade em nosso país, e a minha própria falta. Tão habituada à pobreza de olhar as obras daqueles que eu admirava nas imagens minúsculas (e cromaticamente imprecisas) de livros ou telas de computador, eu desconhecia a importância da escala na experiência da pintura.

A experiência de estar frente a frente com uma janela – ou *espelho de dentro* – para mim mesma, impressionou-me de tal maneira, que transformou minha intenção enquanto artista, enquanto criadora de imagens. A fim de elaborar sobre essas questões, escrevi, na época em que começava a aprofundar minha pesquisa em abstração, uma carta para Mark Rothko. Segue, abaixo da imagem da pintura:

Figura 15 – Mark Rothko. *Sem título (preto, vermelho sobre preto sobre vermelho)*. Óleo sobre tela. 205 x 193 cm. 1965.



Fonte: Centre Pompidou. Disponível em: <https://centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cajrkgR>. Acesso em: 09 abr. 2022.

“Querido Rothko,

Não te conheci ao vivo como Lygia conheceu Hélio¹⁵, mas vou chutar que tenhas sido um cara sacana...

No mês de abril de 2019, enquanto realizava intercâmbio em Portugal, criei a oportunidade de viajar a Paris, com um dinheiro que nem tinha – porque é aquela coisa: como, nós, artistas, chegando tão perto fisicamente, não iremos à “meca das artes”? Eu, então, obviamente não podia deixar tamanha oportunidade [criada] passar. Vergonhosamente ou não, aos 21, ainda era sustentada pelos meus pais, e não quis pedir um dinheiro a mais, só resolvi “dar um jeito”, e comprei passagem de ida e volta a Paris, 50 euros, só, 50 euros equivalia a 200 reais na época, nem acreditei que algo assim poderia ser verdade – já que eu pagava pelo menos 300 reais para ir e voltar de Alegrete num Planaltão barulhento – e de fato, não era verdade, já que, quando eu e minha amiga chegamos no embarque com malas de mão, recebemos olhares de desaprovação e um pouco de terror psicológico: nossas passagens de 50 euros só incluíam uma mochila, nada de mala de mão, então desembolsamos mais 20 euros para que as malas fossem despachadas; muito chateadas porque ficávamos 40 euros mais pobres (já que na volta teríamos que desembolsar o valor novamente) subimos no avião da companhia de voos a baixo custo, a Ryanair, o que eu acredito equivalha a um Ouro e Prata aqui do Rio Grande do Sul, bem pior que o Planaltão. Chegamos então a Paris, vi o Arco do Triunfo e não acreditei: ele existe mesmo; avistei a Torre Eiffel de dentro do metrô e também não acreditei: ela está lá! Foi tudo muito extasiante, com apenas a exceção da parte em que a minha colega de viagem roubou da loja de souvenirs do Louvre (sem que eu soubesse) e de seu “FOMO (fear of missing out)”, ou seja, ela queria fazer a volta a Paris em 4 dias, já eu, não, não tenho esse espírito jovem e aventureiro, cheio de fôlego, que caminha horas a fio se alimentar ou parar para curtir a vista. Vejo cada vez mais que pareço com minha mãe: nós somente viajamos se for confortável, boa cama e descanso, tudo no nosso tempo. Não é necessariamente ruim, mas por vezes sinto-me menos jovem (o que talvez não seja ruim também). Já tendo me estressado com a amiga, que roubava as lojas de lembrancinhas mais chiques do mundo e portava fôlego sem fim, decidimos tomar caminhos diferentes e fazer a viagem separadas: foi bem melhor, é óbvio.

Então, no primeiro dia, fui a pé de meu hostel no bairro Marais até o Centre Pompidou, onde encontrei o Giovane, amigo que nos hospedou (junto com a Carolina) no primeiro dia de Paris (dia que não conseguimos diária no hostel), e ele me deu um passe de funcionário para as exposições temporárias do Pompidou, já que trabalhava na biblioteca de lá. Senti-me muito elegante. Parti, então, à exploração do espaço, inspecionei cada sala à procura de referências que viriam a

¹⁵ Menção à troca de cartas mantida por Lygia Clark e Hélio Oiticica, entre 1964 e 1974.

servir para meus futuros trabalhos, e é então, que te encontro, no centro de uma sala enorme, com uma parede só tua, “UNTITLED (BLACK, RED OVER BLACK ON RED), 205x193cm, oil on canvas”, lá estava, maior do que eu, nas minhas duas cores preferidas, vermelho, a que me impacta, e preto, a que me absorve. Fui tomada por uma sensação inexplicável, a composição puxou-me para dentro. E de todos os maravilhosos quadros de Kandinsky, Pollock, Picasso e Klein, foi tu que me pegaste. E, naquela altura, não entendi bem o porquê: não estava familiarizada com composições em grande formato, com os teus blocos de cor, e com os efeitos da cor segundo as teorias de Kandinsky. Voltei para Portugal decidida a pintar grandes composições, composições que também absorvessem quem as olhasse. Comecei, então, a tentar, com certa dificuldade, mas comecei. E, escrevendo esta carta agora, algum tempo depois, passo a te entender um pouco melhor...

*Te encontrei, de novo, ao fim de 2019: no livro *Theories and Documents of Contemporary Art* de Kristine Stiles e Peter Selz, em um simples texto de parágrafo único que me pegou, intitulado “I Paint Very Large Pictures”.*

Eu pinto quadros muito grandes. Percebo que historicamente a função de pintar grandes quadros é pintar algo muito grandioso e pomposo. A razão pela qual eu os pinto, no entanto – acho que se aplica a outros pintores que conheço – é precisamente porque quero ser muito íntimo e humano. Pintar um pequeno quadro é colocar-se fora de sua experiência, encarar uma experiência como uma visão estereotípica com um vidro redutor. Seja como for que você pinte as imagens maiores, você está nela. Não é algo que você comanda. (ROTHKO, 1951 apud STILES, 2012, p. 28, tradução nossa).¹⁶

*Simple assim, e sem maiores explicações. Portanto, questiono-me: a explicação é necessária? A abstração precisa ser “entendida” a nível verbal? Não pode ela ser apreendida a nível espiritual, como as músicas de Arvo Pärt que parecem alimentar a alma, como *A Tempestade* de Tchaikovsky tocada pela OSPA em uma igreja com excelente acústica, e escutada de olhos fechados? Será que a pintura não pode ser apreendida, absorvida, sem a necessidade do verbo? Muitas questões vêm à minha cabeça. No livro “Do espiritual na arte”, de Kandinsky, encontrei outra passagem que me fez refletir sobre a mesma questão: “O próprio artista vive uma existência completa [...] e a obra, nascida no seu cérebro, provocará, no espectador capaz de experimentá-las, emoções mais delicadas, que nossa linguagem é incapaz de exprimir” (KANDINSKY, 1912, p. 28). Será que conseguirei?*

¹⁶ Do original: “I paint very large pictures. I realize that historically the function of painting large pictures is painting something very grandiose and pompous. The reason I paint them, however—I think it applies to other painters I know—is precisely because I want to be very intimate and human. To paint a small picture is to place yourself outside your experience, to look upon an experience as a stereopticon view with a reducing glass. However you paint the larger pictures, you are in it. It isn’t something you command.” (ROTHKO apud STILES, 1951, p. 28).

Querido Rothko, agora, sinto-me perdida. Pensar na pintura em outros formatos foi bom e também foi ruim, e, por isso, imagino que tu tenhas sido um cara sacana: pintar em grandes formatos não quer dizer muita coisa para a artista iniciante, que está cheia de dúvidas e incertezas, além de mil questões, que agora se embarçam em minha cabeça como o fio de um fone de ouvido perdido na mochila. Eu busco a orientação de professores e respostas que, talvez, nem eles – nem ninguém – possam me dar; será que tu me darias a resposta – ou a pergunta – que preciso?

Comecei a pintar grandes formatos com mais frequência, e passei a respeitar muito mais meus trabalhos em grande formato, mas o grande formato requer uma energia que a pressa e a ansiedade contemporânea que toma o mundo (e também a mim) não consegue sempre satisfazer: volto a pequenos formatos, ou faço obras grandes com tanta ligeireza, que rapidamente perdem o sentido, e voltam a ser esticadas em meus tapumes, para que eu as cubra ou as repense. A ansiedade é a verdadeira inimiga da perfeição.

A energia que entrego às minhas obras, hoje, é curta. O mundo parece ruir, temo pela minha família e esse vírus, estou triste com a perda recente e bastante dolorosa da minha cachorra – que esteve em 18 dos meus 23 anos –, a política e as desigualdades crescentes... a bola de neve de problemas sociais, sanitários, políticos, pessoais. Quero pintar mas não quero demorar a terminar nada: me atenho ao tamanho A4, aos míseros 21 centímetros por 29,7 centímetros, mas será que isto (o tamanho) significa que não são, de fato, trabalhos sérios? Rothko, colocaste um problema em minha vida, seu sacana, e agora não consigo não pensar nisso, o tamanho é mais uma das mil questões sobre a minha produção de artista-ansiosa-em-início-de-carreira que não sai da minha cabeça – e é uma das principais. Meu orientador, Guilherme, nem sempre consegue dizer o que espero ouvir, e, às vezes, sinto que ele faz um papel de terapeuta: talvez seja isso, ele impulsiona, e eu faço o trabalho. Mas qual trabalho? Em que tamanho? Três metros por dois ou A4? Guilherme gosta de dizer que não são as respostas que devemos buscar, mas devemos, sim, empenharmo-nos na busca de melhores perguntas, então, considerado isso, aqui vai uma: será que eu consigo absorver alguém com uma composição em A4 ou só “large pictures” absorverão? Acho que gasto meu tempo variando sobre isso enquanto deveria estar pintando, ou estudando, ou escrevendo sobre o que eu faço: mas é difícil, não sei articular em palavras o que eu faço. É muito abstrato, literal e figurativamente. O que eu faço? A abstração parece ser uma coisa que vem de dentro, ou que a gente pesca no ar e passa para a tela, mas não existe explicação verbal para isso, ou eu ainda não encontrei o livro certo (no desespero, comprei todos os livros de arte abstrata que pude encontrar, e tenho a esperança de que em alguns meses e alguns livros depois, talvez terei encontrado a resposta, ou somente perguntas bem melhores). Por um lado, produzo, produzo,

produzo – de maneira “insôfrica” (palavra que não existe, mas que deve ter relação com “insofreável”, que significa incontrolável), como diz a minha mãe – sem conseguir pensar sobre o que estou fazendo, enquanto espero que uma luz caia sobre a minha cabeça, que a lâmpada da autorrealização se acenda. Por outro, leio escritos de artistas, esperando encontrar uma resposta na palavra alheia. No centro disso, a angústia: escrever sobre o que eu faço.

Rothko, seu sacana, eu queria é ser como tu, que podia pintar, sem precisares nem mesmo dar nome às obras, que os outros se encarregariam de verbalizá-las para ti. Queria que alguém fizesse este árduo trabalho por mim, mas o trabalho provavelmente será meu: estou longe de ser uma “grande” na história da pintura. Será que um dia poderei calar e somente mostrar?”

Ana Flávia Garcia. Outubro de 2020.

Esta carta, escrita há quase dois anos, continua, hoje, tão atual quanto no dia que foi escrita. E aqui me encontro, no lugar em que imaginei que estaria, ainda tentando encontrar significados estrangeiros ao território do verbo. A linguagem é, realmente, outra.

Encontro o aporte para a minha experiência com a obra de Rothko, em escrito – antes mencionado neste trabalho, mas que repito aqui a título de reiterar – do próprio artista, que declara, “as cores brilhantes param a sua visão na tela, já as escuras, estas vão além” (ROTHKO, ano desconhecido, tradução nossa), ao que a historiadora da *Rothko Chapel*, Suna Umari, complementa (sobre as obras da Capela): “E definitivamente você está olhando para o além. Você está olhando para o infinito”¹⁷. Esta é precisamente a sensação que eu descreveria, a de contemplar o infinito. Contudo, não acredito que a cor encontraria tamanha potência caso não estivesse atrelada ao grande formato, cor e escala são dois elementos que trabalham com uma finalidade em comum. Parece-me que Rothko acerta em cheio, porque, a partir da pintura, consegue mesmo provocar tudo que intencionava:

Grandes imagens levam você para dentro delas. A escala é de tremenda importância para mim – a escala humana. [...] acho que os pequenos quadros desde o Renascimento são como romances; grandes quadros são

¹⁷ *Meditation and Modern Art Meet In Rothko Chapel*. Disponível em: <https://www.npr.org/2011/03/01/134160717/meditation-and-modern-art-meet-in-rothko-chapel>. Acesso em: 09 abr. 2022.

como dramas em que se participa de forma direta. O assunto diferente necessita de meios diferentes. (ROTHKO, 1958, p.128, tradução nossa).¹⁸

Simultaneamente ao aumento da escala das minhas pinturas, observei a rearticulação do gesto que, crescendo de maneira gradual, torna-se mais dinâmico, solto e expressivo, evoluindo do gesto do pulso para o gesto do braço, e culminando, finalmente, em uma força gestual que se origina no corpo como um todo. Torna-se, para mim, muito mais interessante pintar nesses formatos, vejo desdobrar-se uma miríade de possibilidades dentro do plano da tela que, propositalmente, é orientada em sentido vertical, para que o seu perímetro permita a ação gestual do corpo, e possa, por fim, envolver o espectador em escala real, de corpo inteiro.

¹⁸ Do original: “*Large pictures take you into them. Scale is of tremendous importance to me - human scale. [...] I think that small pictures since the Renaissance are like novels; large pictures are like dramas in which one participates in a direct way. The different subject necessitates different means.*” (ROTHKO, 1958, p. 28).

Figura 16 – Ana Flávia Garcia. *Sem título (no. 3)*, série *Noite da matéria, luz da alma*. Técnica mista sobre tela. 1,70 x 1,30m. 2021. Fonte: A autora (2021).



4 PROCESSO CRIATIVO: DA ANSIEDADE COMO IMPULSO CRIADOR AO CAOS COMO MÉTODO

Quando parto à reflexão das questões práticas da minha pintura, percebo alguns hábitos caracteristicamente meus, procedimentos específicos que se tornaram métodos essenciais para o meu processo criativo. A fim de estruturar este capítulo de maneira clara, começarei por situar as etapas do processo, e, em seguida, discorrerei sobre cada uma delas e suas ramificações.

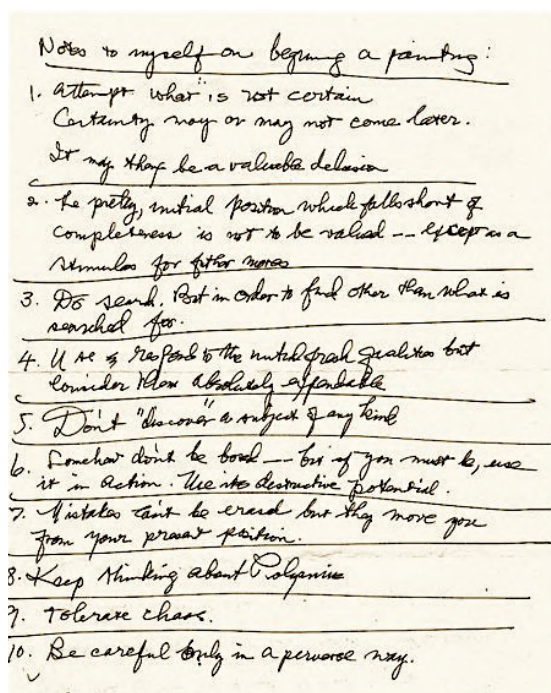
O desenvolvimento do meu processo criativo ocorre da seguinte maneira: primeiro, a **ansiedade** gera o **impulso criativo**, exerço, então, o ato de pintar intuitivamente (etapa basal, onde a experimentação, seja de composição ou cor, é completamente livre), logo, ao passo que a pintura avança, o **caos** acontece naturalmente ou é provocado, sendo assim, trabalho para ordenar esse caos – de acordo com a minha consciência estética.

No intuito de construir embasamento teórico para cada uma das etapas do processo, trago, primeiramente, o livro *A arte abstrata*, de Alain Bonfand, em que, logo nas primeiras páginas, é situada a seguinte teoria: “A abstração teria, portanto, alguma ligação com aquilo que os antigos chamavam o *mysterium tremendum*, e que de maneira mais contemporânea chamamos **ansiedade**” (BONFAND, 1994, p. 11).

O impulso artístico original não tem nada a ver com a imitação da natureza. Ele busca a abstração pura como única possibilidade de descanso interior da confusão e da obscuridade da imagem no mundo, e cria a abstração [...] a partir de si mesmo, de modo puramente instintivo. Ela é a realização da expressão e a única expressão concebível para o homem da emancipação em relação à arbitrariedade e à temporalidade da imagem no mundo. (WORRINGER, 1978 *apud* BONFAND, 1994, p. 11).

A escrita de Worringer me faz recordar das notas do pintor Richard Diebenkorn, escritas entre os anos de 1966 e 1976, que tratam da prática de pintura e levam em consideração os elementos tratados anteriormente. As quais coloco-as no original e transcrevo-as ao lado:

Figura 17 – Notas do pintor Richard Diebenkorn, escritas entre os anos de 1966 e 1976.



Notas para mim mesmo ao iniciar uma pintura:

1. Tente o que não é certo. A certeza pode ou não vir mais tarde. Ou pode tornar-se uma desilusão valiosa.
2. A posição inicial, bonita, que fica aquém da completude, não deve ser valorizada – exceto como um estímulo para novos movimentos.
3. PESQUISE. Mas a fim de encontrar algo diferente do que foi pesquisado.
4. Use e responda às frescas qualidades iniciais, mas considere-as absolutamente dispensáveis.
5. Não “descubra” um assunto – de qualquer tipo.
6. De alguma forma, não fique entediado – mas se precisar – use-o para a ação. Use seu potencial destrutivo.
7. Os erros não podem ser apagados, mas eles tiram você da posição atual.
8. Continue pensando em Pollyanna.
9. Tolere o caos.
10. Tenha cuidado, mas apenas de maneira perversa.

(DIEBENKORN, Richard. 1966-1976, tradução nossa).¹⁹

Fonte: Surovek Gallery. Disponível em: <https://surovekgallery.com/richard-diebenkorn-notes-to-myself/>. Acesso em: 09 abr. 2022.

Sob ponto de vista prático semelhante, para o pintor americano Robert Motherwell, o artista se vê constantemente inserindo e deslocando formas, relacionando e rompendo relações, na missão de encontrar um complexo de qualidades cujo sentimento seja o certo; desviando-se para o desconhecido e para o caos, mas ordenados e relacionados, com o intuito de serem apreendidos (MOTHERWELL, 1946).

Para Barnett Newman, pintor contemporâneo de Motherwell na *New York School*, o tema central da criação pictórica abstrata seria, de fato, o caos. Newman

¹⁹

Do original: *Notes to myself on beginning a painting: 1. Attempt what is not certain. Certainty may or may not come later. It may then be a valuable delusion. 2. The pretty, initial position which falls short of completeness is not to be valued – except as a stimulus for further moves. 3. Do search. Best in order to find other than what is searched for. 4. Use and respond to the initial fresh qualities but consider them absolutely expendable. 5. Don't "discover" a subject – of any kind. 6. Somehow don't be bored—but if you must—use it in action. Use its destructive potential. 7. Mistakes can't be erased but they move you from your present position. 8. Keep thinking about Pollyanna. 9. Tolerate chaos. 10. Be careful only in a perverse way (DIEBENKORN, 1966-1976).*

afirma, no texto *The Plasmic Image*, de 1943-45, que todos os artistas, primitivos ou sofisticados, estiveram envolvidos neste mesmo ofício: o “manejo do caos”. Desse modo, o pintor não estaria preocupado com as formas geométricas em si, mas com a criação de formas que, em decorrência de sua natureza abstrata, carregariam um conteúdo intelectual abstrato inerente. O pintor estaria interessado, sobretudo, em penetrar o que Newman chamou de “mundo-mistério”, indo ao encontro dos segredos metafísicos, na direção do *sublime*.

Para a minha prática, o hábito de transformar a tela por meio da inserção de uma grande camada de cor, ou linhas que atravessam a composição em sua inteireza, conduz a pintura a um caminho completamente diferente. Com isso, meu objetivo, ao instaurar – propositalmente – o caos, é o de criar um espaço em que ele próprio assumirá o papel de propulsor para as novas articulações formais, facilitando o raciocínio e a reorganização compositiva. Incito o caos para que a obra evolua, de modo que abandone a zona de conforto e afaste-se do medo – que reprime a liberdade da experimentação –, assegurando a existência do espaço para as novas descobertas. À maneira que reflete o pintor russo-americano John D. Graham:

O medo fecha automaticamente as câmaras internas da mente inconsciente”, explicou Graham, o que é ruinoso para um artista porque o inconsciente “é o fator criativo e a fonte e o depósito de poder e de todo conhecimento, passado e futuro”. Para aqueles que se perguntavam como acessar o inconsciente, ele aconselhava simplesmente: “Experimente descontroladamente... apenas essas explosões constituem a arte. (GRAHAM *apud* GABRIEL, 2018, p. 97, tradução nossa).²⁰

Através das seguintes imagens, registros do processo de criação das pinturas *Sem título (no. 2)* e *Sem título (no. 4)* – ambas da série *Noite da matéria, luz da alma* –, realizadas entre 2019 e 2022, pode-se observar nitidamente a maneira como a imposição do caos se constrói e se desenrola plasticamente:

²⁰ Do original: “Fear automatically closes inner chambers of the unconscious mind,” Graham explained, which is ruinous to an artist because the unconscious “is the creative factor and the source and the storehouse of power and of all knowledge, past and future.” To those who wondered how to access the unconscious, he advised simply, “Experiment wildly... only these explosions constitute art.” (GRAHAM *apud* GABRIEL, 2018, p. 97).

Figura 18 – Ana Flávia Garcia. *Sem título (no. 2)*, série *Noite da matéria, luz da alma*. Técnica mista sobre tela. 1,70 x 1,30m. 2019-2021. Fonte: A autora.

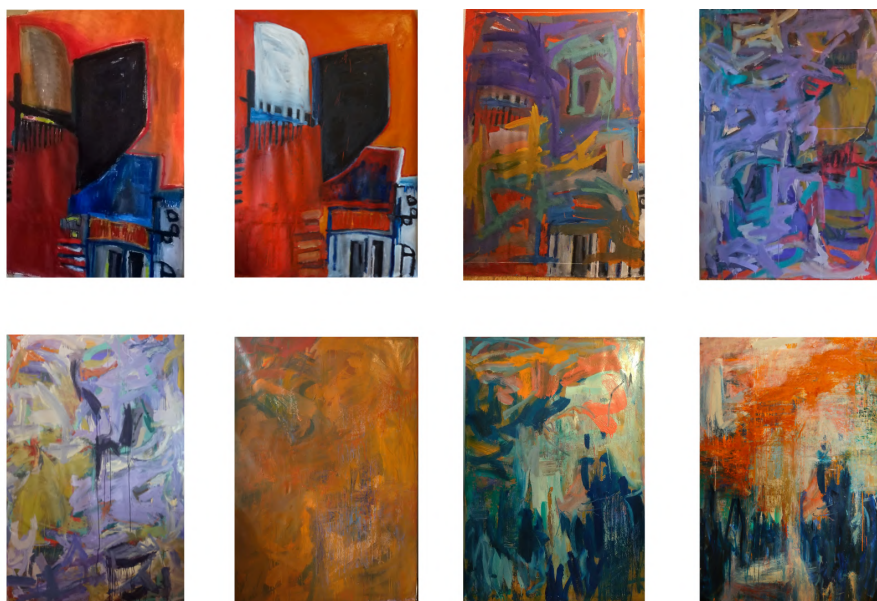
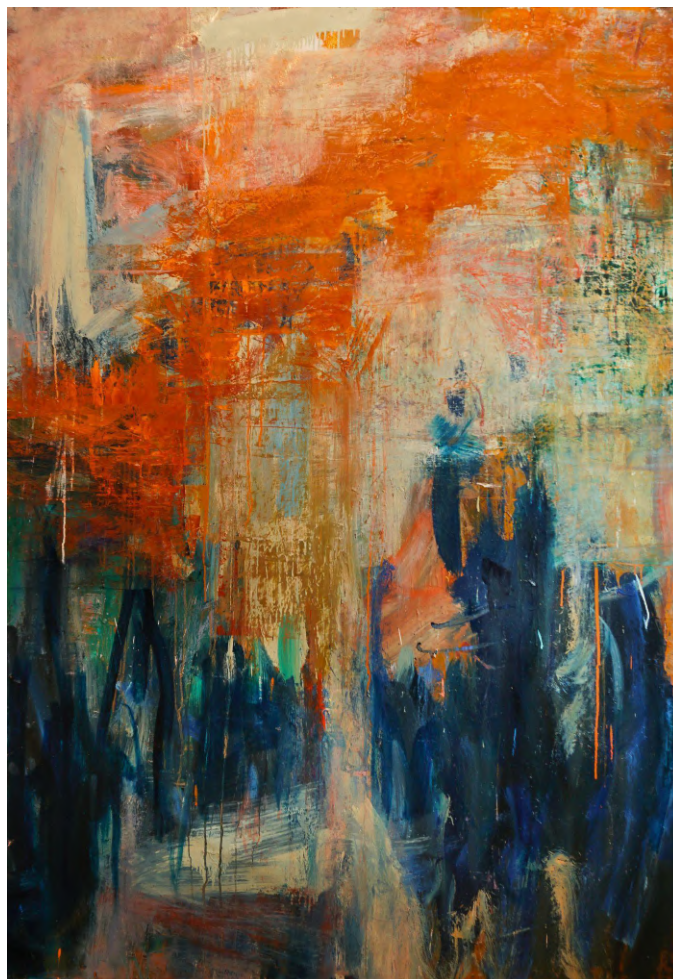
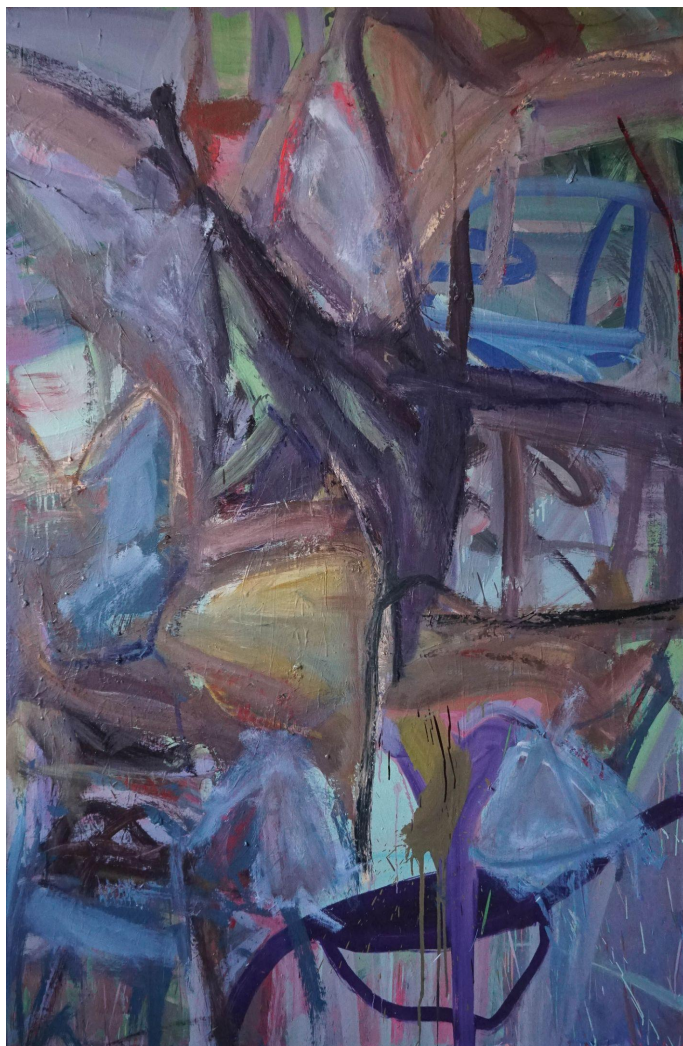


Figura 19 – Ana Flávia Garcia. *Sem título (no. 4)*, série *Noite da matéria, luz da alma*. Técnica mista sobre tela. 1,70 x 1,20m. 2021-2022. Fonte: A autora.



Como observa Barnett Newman, na pintura, não só batalha-se o caos ao passo que se enfrenta o problema da tela em branco, mas além, porque se lida com o *caos da forma*: conforme tenta avançar para além do universo das imagens reconhecíveis, o pintor acaba por trabalhar com formas que lhe são, por hora, misteriosas. Conforme articula novas formas e símbolos, ele está a engajar-se no puro ato da descoberta.

Ao mesmo tempo, em seu desejo, em sua vontade de estabelecer a verdade ordenada, que é a expressão de sua atitude em relação ao mistério da vida e da morte, pode-se dizer que o artista como um verdadeiro criador está mergulhando no caos. É precisamente isso que o torna um artista, pois o Criador ao criar o mundo começou com o mesmo material – pois o artista tentou arrancar a verdade do vazio. (NEWMAN, 1943-45 *apud* STILES, 2018, p. 27, tradução nossa).²¹

Sobre organização composicional em pintura, interessa-me refletir a respeito dos dois métodos mais notáveis da minha prática: o primeiro, experimental e intuitivo, e o segundo, analítico e reflexivo. O método experimental poderia descrevê-lo partindo da metodologia mais arcaica da prática: tentativa e erro. Aqui, fundamento a reflexão partindo de duas extensas séries de desenho que realizei entre 2019 e 2020, e o que a fatura destas me ensinou. A primeira série, *100 composições para a solidão* (Apêndice A), criada durante a mobilidade acadêmica em Portugal (primeiro semestre de 2019) e a segunda, *Composições para a economia brasileira* (Apêndice E), desenvolvida no início da pandemia (primeiro semestre de 2020). Ambas passaram a representar “diários visuais do isolamento”, o primeiro, do meu país e o segundo, do resto do mundo. São duas séries de desenho em formato semelhante: técnica mista sobre papel, tamanho A4 (29x21cm), a primeira conta com 100 desenhos, e a segunda, 150 desenhos. O processo de criação dessas séries, por ser puramente experimental em natureza, proporcionou-me conhecimento formal, decorrente da prática de modificação, deformação, rearranjo e rearticulação das formas, linhas e cores entre si, em que, à medida que desenhava, podia examinar o que funcionava e deveria permanecer, e o

21

Do original: “No matter what the psychologists say these forms arise from, that they are the inevitable expression of the unconscious, the present painter is not concerned with the process. Herein lies the difference between him and the surrealists. At the same time, in his desire, in his will to set down the ordered truth, that is the expression of his attitude toward the mystery of life and death, it can be said that the artist like a true creator is delving into chaos. It is precisely this that makes him an artist, for the Creator in creating the world began with the same material - for the artist tried to wrest truth from the void.” (NEWMAN *apud* STILES, 2018, p. 27).

que não cabia e deveria ser abandonado. Encontro identificação – em forma e conteúdo – com a experiência de Antoni Tàpies, que chamou de “hora da solidão”:

Mais tarde, chegou a “hora da solidão”. E na minha pequena casa-estúdio, começaram os quarenta dias de um deserto que não sei se já terá acabado. Com um empenho desesperado e febril, levei a experimentação formal até à loucura. Cada tela era um campo infinito de batalha sobre o qual as feridas se iam multiplicando cada vez mais até ao infinito. E então aconteceu o inesperado. Todo aquele movimento frenético, toda aquela gesticulação, todo aquele interminável dinamismo – traduzido em arranhões, golpes, cicatrizes, divisões e subdivisões que eu infligia a cada milímetro, a cada centésimo de milímetro da matéria – provocaram subitamente o salto qualitativo. Aquilo que fora ebulição ardente transformava-se em silêncio estático. Foi uma grande lição de humildade recebida pela soberba desenfreada. (TÀPIES *apud* PERNES; FERNANDES, 1991, p. 112).

Conforme a série crescia, crescia também minha consciência sobre aspectos composicionais de desenho, o que trouxe alguns avanços para prática, ao mesmo tempo que induziu – em face do não estabelecimento de parâmetros e da grande ansiedade na produção – à repetição dos erros. Ao acaso, durante a leitura do texto “Depoimento”, do cineasta Mario Carneiro (no livro *Diálogos com Iberê Camargo*), descubro que Iberê, tal como Tàpies – e (também) como eu –, teria vivido experiência afim, o que confirma a natureza primordial dessa vivência no aprendizado prático daqueles que se dedicam ao ofício das artes.

Lembro-me do dia em que abri a mala com os primeiros quadros que havia feito, pintados no Rio Grande do Sul, na beira do rio Guaíba, aquelas florestas, Jaguari... São quadros lindos. Muito livres, parecem algo que só amadureceria posteriormente. Ele olhava aqueles quadros e dizia para mim: “Tu vê, agora a gente sai correndo atrás do que os outros sabem, mas eu já sabia...”. De fato, em qualquer aprendizado, mas sobretudo no de arte, há aquela fase em que vem à tona um lado espontâneo seu, em que você se percebe dono do mundo, com muita segurança em tudo o que faz, e daí saem coisas muito interessantes... Nessa fase, não há nenhum questionamento. Mas depois, quando você mergulha na dúvida, começa a olhar o que os outros fizeram, inevitavelmente acaba despertando dessa primeira euforia... (CARNEIRO *apud* SALZSTEIN, 2003, p. 25).

Hoje percebo-me mais madura e, despertada da euforia inicial, vejo que consegui superar algumas ansiedades que prejudicavam o desenvolvimento da minha produção artística. Atualmente concentro-me por mais tempo nas pinturas e sinto-me livre da ansiedade que, no passado, levava-me a dá-las por concluídas de maneira precipitada. É a presença desse novo olhar, esse olhar paciente, que é responsável por instaurar um novo método de criação e organização composicional, o qual se dá na seguinte ordem: a reflexão e observação minuciosa da minha pintura

(logo que finalizo a primeira sessão/camada de pintura, na qual os gestos e cores são colocados de maneira predominantemente espontânea e intuitiva), seguida pelo estudo de composição nas obras de artistas que me interessam e, a partir disso, a elaboração e anotação das questões erigidas durante o trabalho e, finalmente, a discussão e reflexão sobre o processo com meu orientador, Guilherme. Esse método mostrou-se imprescindível para a minha evolução prática, e confirma algo de que hoje estou certa ser um fato: a inspiração não é uma fonte infinita, ela requer estudo – e paciência – para que se mantenha em desenvolvimento. Caso contrário, a produção estará condenada à estagnação, a eternamente repetir-se. Uma realidade sobre a qual Kandinsky já tratava, em 1912, na obra *Do espiritual na arte*:

Na arte, a teoria jamais precede a prática, assim como tampouco a comanda. É o contrário que sempre se produz. Aqui, sobretudo nos começos, tudo é questão de sensibilidade. É somente pela sensibilidade, principalmente no início, que se chega a alcançar o verdadeiro na arte. Embora a construção geral possa ser edificada tão-somente por meio da teoria, não é menos verdade que esse “mais”, que é a alma verdadeira da criação (e, por conseguinte, até certo ponto, sua essência), nunca será criado nem encontrado pela teoria, se não for, primeiro, insuflado por uma intuição imediata na obra criada. (KANDINSKY, 1912, p. 87).

Na época da leitura de *Do espiritual na arte*, não compreendi esta declaração, já que ainda usufruía do que eu acreditava ser o rio infinito de inspiração espontânea. Depois de algum tempo prática adentro, entendi do que se tratava a máxima “construção geral edificada pela teoria”: conforme o repertório artístico-prático é construído, a construção composicional em pintura confirma-se rigorosamente determinável, contrariando a presunção equivocada de que, na abstração, operar-se-ia com liberdade absoluta (KANDINSKY, 1912).

Observo, também, a execução de outro procedimento organizacional: a linha. O desenho foi a técnica predominante da minha prática desde a adolescência até metade da graduação, e agora, paralelamente à pintura, interessa-me empregar a linha do giz, do carvão e/ou do grafite, sobre a superfície manchada das telas. Percebo a linha do material seco (manipulado mais facilmente, quando comparado ao pincel carregado de tinta) como um elemento de contraste na composição, índice mais nítido do gesto, que assim assume o papel de contrapor-se à mancha. Emprego a linha com a intenção de que, conforme esta percorrer a tela, entrelaçará as camadas da pintura, e, atravessando a composição, mostrar-se-á capaz de

conduzir o olho do espectador, levando-o a explorar a obra em toda sua profundidade.

É nessa zona de articulação de elementos – que podem ser organizados pelo impulso intuitivo e/ou pela inspiração que parte de olhar a obra de outros artistas –, na qual, eventualmente, a satisfação será atingida e, nesse momento, perceber-se-á a presença de uma espécie de harmonia (elemento que, por vezes, a *Gestalt da forma* consegue desmembrar, mas não é um fato dado) composicional. O pintor não sabe de onde tudo isso deriva, pode criar hipóteses, mas jamais certezas. A parte primordial desse processo viverá submersa profundamente, como um *iceberg* na água, para sempre fora de vista (HOFSTADTER *apud* CALVINO, 1990).

Não nutro pretensões grandiosas para a minha pintura, não espero que as pessoas encontrem a razão da existência ou êxtase em meus quadros, acredito ser pretensioso da minha parte esperar tais coisas, idealizar algo que nem eu mesma sinto. O que desejo oferecer ao espectador é, precisamente, o que a pintura me oferece: um espaço físico para a contemplação. Tal como reflete o crítico Daniel Giralt-Miracle sobre a obra do pintor Antoni Tàpies:

Transmissão direta de impulsos, de reflexões, de sentimentos que, pouco a pouco, se transformam em matéria, em forma, em pensamento plástico. Um rico repertório simbólico, [...] que encontra no espaço, nos sinais, na matéria e na cor o domínio duma linguagem que desenvolveu através de diferentes momentos e períodos, [...] Provavelmente por esta razão Tàpies insistiu em especial nos valores espirituais da arte, no sentido contemplativo da experiência artística, na energia imanente dos estados anímicos, que não a paralisam, mas que a conduzem a uma filosofia de ação. [...] A austeridade, a sutileza, a ordenação da composição, a economia de meios, a severidade da cor, a serenidade e a liberdade estão presentes não só na sua pintura mas em toda a sua obra plástica, pois procedem da filosofia de vida segundo a qual os japoneses dizem que a verdadeira beleza só pode ser descoberta por quem mentalmente complete o incompleto.' Não nos parece oportuno cair num determinismo fácil e automático que nos faça ler, nas diferentes facetas da sua obra, as chaves do seu pensamento, como que decifrando um alfabeto de ideogramas, devemos, sim descobrir no seu trabalho a profundidade duma contemplação ativa, que parte duma meditação sempre aberta às vivências do ser.

Tàpies continua a pôr em prática o conselho lido, quando ainda era muito jovem, no “Livro do Chá”, de Okakura Kakuso, de que não há que dizer tudo numa única obra, mas há, sim, que dar, a quem a presencia, a oportunidade de a completar com o seu pensamento, e de o integrar nessa obra.

A sua atitude perante a obra de arte tem sido sempre radical, pois ele não a entende como objeto de consumo, mas sim como algo mais, como um penetrar na forma e no fundo das coisas para mostrar as extensões da realidade, “transportar a mente do espectador e levá-la a outros níveis de consciência, inclusivamente até a um nível de interiorização que faça com que a consciência chegue a ser parte do cosmos”, para que este espectador se converta em espectador ativo da sua reflexão. Perante estas

considerações, entendemos que não existe uma diferença real entre o que tradicionalmente denominamos material e o que conhecemos como espiritual; transmitir espírito à matéria e extrair da matéria o seu espírito mais oculto é a proposta transcendente que Tàpies consegue com sua obra. (GIRALT-MIRACLE *apud* PERNES; FERNANDES, 1991, p. 42).

Minha intenção primária é construir uma dimensão física para a reflexão, um “*objeto para sentir*”, um objeto que, com sorte, despertará inspiração, motivando, no outro, o impulso criador. Do mesmo modo que outros artistas, antes de mim, ao provocarem-me – através de suas obras – tão finos sentimentos, levaram-me ao encontro da minha vocação: a pintura.

A estética é o *sine qua non* para a arte: se uma obra não é estética, não é arte por definição. Mas, nesta fase do processo criativo, o estritamente estético – que é o aspecto sensível do mundo – deixa de ser o principal em vista. A função da estética torna-se, em vez disso, a de um meio, um meio de obter o fundo infinito do sentimento para condensá-lo em um objeto de percepção. Sentimos através dos sentidos, e todos sabem que o conteúdo da arte é sentir; é a criação de um *objeto para sentir* que é tarefa do artista; [...] Encontrar ou inventar “objetos” (que são, mais estritamente falando, estruturas relacionais) cuja qualidade sentida satisfaz as paixões – isso para mim é a atividade do artista, atividade que não cessa nem no sono. (MOTHERWELL, 1946 *apud* STILES, 2012, p. 28, tradução nossa).²²

Ademais, interessa-me muito a forma como Mark Rothko organiza e resume o processo artístico, da sua origem até o contato com o espectador: começa por paralelizar o processo criativo aos processos biológicos essenciais, logo, o artista recebe a inspiração e portanto, deve exprimi-la. Em seguida, os sentidos absorvem e guardam, as emoções e a mente estruturam e, por fim, através da arte a mensagem será manifestada ao espectador sensível que, ao estimular a ação, participará de um fluxo contínuo de vida. Pois a arte não só é expressiva, como também comunicável, e é esse o aspecto que a atribui sua função social.²³

²² Do original: “*The aesthetic is the sine qua non for art: if a work is not aesthetic, it is not art by definition. But in this stage of the creative process, the strictly aesthetic - which is the sensuous aspect of the world - ceases to be the chief in view. The function of the aesthetic instead becomes that of a medium, a means for getting the infinite background of feeling in order to condense it into and object of perception. We feel through the senses, and everyone knows that the content of art is feeling; it is the creation of an object for sensing that is the artist’s task; [...] To find or invent “objects” (which are, more strictly speaking, relational structures) whose felt quality satisfies the passions - that for me is the activity of the artist, an activity which does not cease even in sleep.*” (MOTHERWELL, 1946 *apud* STILES, 2012, p. 28).

²³ Do original: “*The process itself is a psychological parallel inevitable to all biological processes. Man receives and therefore must expel. [...] Man’s senses collect and accumulate, the emotions and mind convert and order, and through the medium of art, they are emitted to participate again in the life stream where in turn they will stimulate action in other men. For art is not only expressive but communicable as well, this communicability imparts to a social function.*” (ROTHKO, 1941, p. 28).

Em meados de 2019, quando retornei do intercâmbio, tive a sorte de encontrar, na leitura de *Do espiritual na arte* (o primeiro livro sobre abstração com o qual tive contato), clareza ao dilema da palavra na arte abstrata. Esse texto de Kandinsky, escrito de maneira pragmática, é, para mim, a mais precisa elucidação sobre a linguagem da arte.

Aquele que olha um quadro está, por outro lado, habituado demais a descobrir nele uma “significação”, ou seja, uma relação exterior entre as diferentes partes. Durante o período materialista, todas as manifestações da vida e, por conseguinte, também da arte, formaram um homem que é incapaz [...] de se colocar simplesmente diante do quadro, que quer encontrar nele toda espécie de coisas (imitação da natureza, a natureza através do temperamento do artista, portanto, esse temperamento, um simples estado de alma, “pintura”, anatomia, perspectiva, um ambiente, etc.). Jamais busca sentir a vida interior do quadro, deixar que ela atue diretamente sobre ele. Ofuscado pelos meios exteriores, seu olhar interior não se inquieta com a vida que se manifesta com a ajuda desses meios. Quando temos com alguém uma conversa interessante, procuramos penetrar nesse alguém, ficamos curiosos por sondar-lhe a alma, os pensamentos, os sentimentos. Não pensamos, então, que, para exprimir-se, ele emprega palavras compostas de letras, que essas letras se reduzem a sons apropriados, que esses sons, para nascer, têm necessidade do ar aspirado pelos pulmões (elemento anatômico) e que, expelido do pulmão mediante uma posição particular da língua, dos lábios, etc., produz uma vibração (elemento físico) que, agitando o nosso tímpano, etc., chega até a nossa consciência (elemento psicológico) e deflagra uma reação nervosa (elemento fisiológico) e assim sucessivamente, ad infinitum.

Sabemos que, quando falamos, todos esses elementos são secundários, puramente fortuitos, que devem ser empregados como meios exteriores, necessários momentaneamente, e que **o essencial da fala é a comunicação de ideias e sentimentos. Não se deveria adotar uma atitude diferente diante de uma obra de arte.** (KANDINSKY, 1912, p.112, grifo nosso).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O longo trajeto que me trouxe até aqui foi uma viagem – sem dúvida alguma – muito feliz. Como é engraçado pensar que, aos 14 anos, eu desenhava, de observação, potes plásticos durante a aula de desenho em Alegrete, e hoje, aos 24, concluo minha graduação como bacharel em Artes Visuais. Que interessante poder olhar, em perspectiva, as tantas etapas vividas e todas as angústias e incertezas superadas através dos anos. Que bonito é amadurecer.

A construção desse trabalho me provoca imensa surpresa ao perceber que o tão temido TCC, o qual há anos me assombrava, tem a capacidade de ser prazeroso quando a gente se encontra na área certa. A elaboração dessa obra escrita fez-se essencial para que pudesse organizar as ideias sobre meu processo criativo, as quais vinha maturando desde o final de 2020, com o auxílio imprescindível de meu orientador em pintura, Guilherme, que me proporcionou conversas e lições preciosas, estimulando inúmeros *insights* dentro da minha produção artística. Portanto, o fruto desse processo construído com Guilherme é não só meu desenvolvimento prático em pintura, como também, essa obra escrita.

Ao término desse trabalho, levo a certeza de que escolhi o caminho certo para a minha vida, e sinto-me profundamente realizada por ter encontrado uma vocação. A escrita desse TCC foi prazerosa, estimulante e engrandecedora. Traz-me grande motivação e entusiasmo ante os aprendizados que já se esboçam no horizonte. Além disso, fico bastante satisfeita com a minha decisão de prolongar a graduação, a fim de usufruí-la ao máximo, até o último momento. Que enorme privilégio é estudar em uma excelente universidade federal e poder ser presenteada com a orientação de grandes mestras e mestres.

A gratificante experiência de vida que foi a minha graduação no Instituto de Artes leva-me, com alegria, à decisão de seguir – paralelamente à prática da pintura – a carreira acadêmica. Com o objetivo de tornar-me professora na mesma instituição que agora me forma, e na qual, eventualmente, poderei orientar meus alunos nos caminhos que vão ao encontro desta belíssima profissão, cumprindo, dessa maneira, o ciclo completo da minha vocação no ofício das artes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONFAND, Alain. **A Arte Abstrata**. São Paulo: Papyrus Editora, 1996.

BERG, Evelyn. **Iberê Camargo**. Rio de Janeiro: FUNARTE; Instituto Nacional de Artes Plásticas; Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1985.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DERDYK, Edith. **Linha de horizonte: por uma poética do ato criador**. 2ª edição. São Paulo: Intermeios, 2012.

DIEBENKORN, Richard. **Notes to myself**. 1966-1976. 1 lista. Disponível em: <https://surovekgallery.com/richard-diebenkorn-notes-to-myself/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

ELDERFIELD, John. **De Kooning: a Retrospective**. Catálogo. 3ª impressão. New York: The Museum of Modern Art, 2011.

GABRIEL, Mary. **Ninth Street Women**. New York: Back Bay Books, 2018.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: Sistema de leitura visual da forma**. 5ª edição. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

ILG, Thomas. **O Espiritualismo e a Musicalidade em Kandinsky**. Revista Usina, [S. l.], v.15, fev. 2015. Disponível em: <https://revistausina.com/15-edicao/o-espiritualismo-e-a-musicalidade-em-kandinsky/>. Acesso em: 08 abr. 2022.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte e na pintura em particular**. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes Paulista, 1996.

KARG, Alexandra. **Hilma af Klint: 6 Facts About A Pioneer In Abstract Art** .

The Collector, 5 de setembro de 2020. Disponível em:

<https://thecollector.com/hilma-af-klint-abstract-art/>. Acesso em: 05 mai. 2022.

PERNES, Fernando; FERNANDES, Maria João. **Antoni Tàpies**: Coleções europeias. Porto (PT): Fundação Serralves, 1991.

ROTHKO, Mark. **The Artist's Reality**: Philosophies of Art. London: Yale University Press, 2004.

ROTHKO, Mark. **Writings on Art**. London: Yale University Press, 2006.

SALLE, David. **How to see**: looking, talking and thinking about art. New York: W. W. Norton & Company, 2016.

SALZSTEIN, Sônia. **Diálogos com Iberê Camargo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SEUPHOR, Michel. **A Dictionary of Abstract Painting**. London: Methuen and Co Ltd, 1958.

SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à teoria da cor**. Curitiba: Editora UTFPR, 2011.

STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and Documents of Contemporary Art**: a sourcebook of artists' writings. 2. ed. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012.

VALLIER, Dora. **A Arte Abstrata**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ALBERS, Josef. **A interação da cor**. 1ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

ALMEIDA SALLES, Cecília. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 5ª edição. São Paulo: Intermeios, 2011.

BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. 2ª edição. Porto Alegre: Zouk Editora, 2016.

COHEN, Alina. *How Mark Rothko Unlocked the Emotional Power of Color*. **Artsy**, New York City, 25 jun. 2019. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-mark-rothko-unlocked-emotional-power-color>. Acesso em: 08 abr. 2022.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes-selo Martins, 2015.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de Artistas**: Anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FERREIRA, Glória (org.); COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte, Jorge Zahar Editora, 1997.

HESS, Barbara. **De Kooning**. Alemanha: TASCHEN, 2009.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**: uma história de amor e ódio. 7ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30ª edição. Petrópolis: Vozes, 2014.

ROSENBERG, Harold. **O objeto ansioso**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SHAPIRO, Cecile (ed.); SHAPIRO, David (ed.). **Abstract expressionism**: a critical record. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1990.

SEIXAS, Alvaro. **Sobre o vago**: indefinições na produção artística contemporânea. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

SEIXAS, Alvaro. **A penumbra na pintura abstrata**. Tese de doutorado na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro. 2015.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

APÊNDICE A – Texto para a série de desenho *100 composições para a solidão*

Criados no período de 2019/1, na cidade do Porto (Portugal), *100 composições para a solidão* é uma série de 100 desenhos abstratos sobre papel, permeados pela constante experimentação de materiais, formas, texturas, cores e linha. A série procura evidenciar o papel do desenho como meio de libertar impulsos e sensações através do gesto, e a possibilidade de representação de certos sentimentos que a palavra ainda não consegue expressar.²⁴

Ao longo da criação deste trabalho, percebi que eu mesma fui essas cores e gestos, eles ilustram, como um diário, esse período de cinco meses longe de casa. Eles contam da vivência em outro país e de como eu me senti. Essas composições representam a minha vontade de contar tudo sem ter que. Elas falam do fim de tarde amarelo no Douro. Da conversão do real para euro. Da porta do apartamento que trancava e do medo de ficar pra fora. Dos azulejos azuis. Do pastel de nata e do café ruim. Da janta que todos os dias eu cozinhava só para mim. Das ligações que não completaram. Do cobertor de penas que espetava. Do chuveiro a gás que demorava a aquecer. Da solidão em um lugar estranho. Do medo de ficar presa na faculdade depois do horário. Do sentimento de eterna “suspensão” – de hiato da minha vida (como se a que eu vivesse lá não fosse a minha). De pegar o metrô e escutar o sotaque português anunciando a minha parada. Das 600 viagens sob chuva ou sol entre o apartamento e o meu quarto que ficava do outro lado do pátio. Do dia que o limoeiro floriu e perfumou a casa inteira. Da tentativa de me engajar na corrida porque eu tinha medo de furar um pneu da bicicleta, estar longe de casa e não ter para quem ligar. De chorar ao telefone e ouvir que eu podia voltar para casa se quisesse. Do alívio e a catarse de finalmente ver o rosto da minha mãe no aeroporto. Do dia em que a Ana Rita – a minha amiga portuguesa – falou comigo pela primeira vez na aula de desenho. De andar sem medo na rua depois de 4 anos vivendo nele. Da iluminação pública amarela que deixava as noites de inverno eterno quentes. Do Abril chuvoso do início ao fim. Do medo de ficar doente sem ter um plano de saúde. Da saudade da minha bicicleta e dos amigos que eu fiz por

²⁴ Os sentimentos elementares, como o medo, a tristeza, a alegria, que teriam podido [...] servir de conteúdo para a arte, atraíram pouco o artista. Ele se esforçará por despertar sentimentos mais matizados, ainda sem nome. O próprio artista vive uma existência completa [...] e a obra, nascida no seu cérebro, provocará, no espectador capaz de experimentá-las, emoções mais delicadas, que nossa linguagem é incapaz de exprimir. (KANDINSKY, 1996, p. 28).

causa dela. De todas as vezes que eu quis voltar e tive medo de perder tanta coisa – ou ficar e perder mais ainda.

São 100 composições dedicadas a esses 152 dias tão densos, que começam a se diluir na memória, mas ficam registrados nessas cores e formas, que existem para representar a possibilidade de não precisar dizer em palavras e conseguir, mesmo assim, exprimir os sentimentos que foram tão particulares a cada um desses episódios. A intenção principal da exposição é estimular a visão do espectador para essa expressão de liberdade e espontaneidade, permitir que ele nada veja, ou divirta-se tentando ver. Proporcionando uma contemplação totalmente livre de descrições, pura, imaginativa e sentimental.

TEXTO MODIFICADO – 100 composições sinceras para a solidão

Criados no primeiro semestre letivo de 2019, na cidade do Porto (Portugal), cidade esta que eu só conhecia de nome. Era 2018 e eu já estava no fim do terceiro ano de graduação, se eu não tentasse um intercâmbio nessa altura, eu não iria nunca. E um intercâmbio para Portugal não exigia os trâmites de idioma, então escolhi o edital do Porto por ser o menos complicado, e talvez porque pareceria mais casa do que outro lugar, afinal, querendo ou não, estamos ligados. *100 composições para a solidão* é uma série de um monte de desenhos, não são exatamente 100, mas dizer que é 100 é melhor que dizer que são 78 (são 78) desenhos abstratos sobre papel, permeados pela constante experimentação de materiais, formas, texturas, cores, linha e novos sinônimos pra solidão.

A série procura – agora, porque na época eu não sabia – evidenciar o papel do desenho como meio de libertar impulsos e sensações através do gesto, e a possibilidade de representação de certos sentimentos que a palavra ainda não consegue expressar²⁵, algo que eu também somente descobri porque Kandinsky me reafirmou, enquanto eu lia *Do Espiritual na Arte*, no fim de 2019, procurando teoria ou linguagem que abraçasse um pouco da minha prática, para que eu não me

²⁵ Os sentimentos elementares, como o medo, a tristeza, a alegria, que teriam podido [...] servir de conteúdo para a arte, atraíram pouco o artista. Ele se esforçará por despertar sentimentos mais matizados, ainda sem nome. O próprio artista vive uma existência completa [...] e a obra, nascida no seu cérebro, provocará, no espectador capaz de experimentá-las, emoções mais delicadas, que nossa linguagem é incapaz de exprimir. (KANDINSKY, 1996, p. 28).

sentisse mais tão extremamente perdida no meu “fazer por fazer”, fazer porque gosto.

Ao longo da criação deste trabalho, percebi que eu mesma fui essas cores e gestos, eles ilustram, como um diário, esse período de cinco meses solitários, tristes e difíceis, no qual o tempo todo eu quis voltar pra casa – casa de Porto Alegre, Porto Alegre é a minha casa, meus amigos e minha família são minha casa, não Alegrete, se eu pudesse, para Alegrete eu nunca mais voltava. Eles contam da vivência em outro país e de como eu me senti: sozinha. Essas composições representam a minha vontade de contar tudo sem ter que falar, em palavras, da frustração da idealização do que eu tinha como uma experiência de intercâmbio no exterior, em que eu ia fazer amigos diferentes, viver coisas incríveis e viajar, na qual a realidade de sentir-me solitária – e, por consequência, deprimida, fechada e indisposta para fazer amizades e mantê-las – tomou lugar.

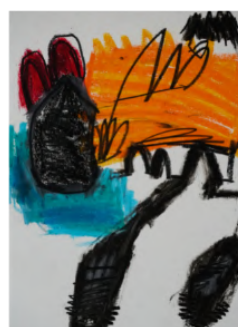
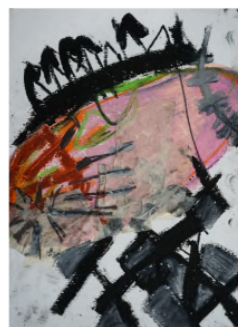
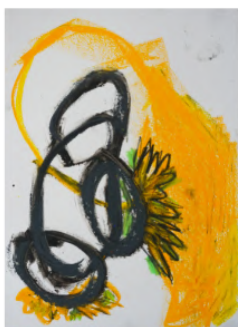
Os desenhos falam do fim de tarde amarelo no Douro, que era realmente bonito, era um privilégio morar do lado desse rio. A geografia de lombas da cidade deixava todas as paisagens mais belas, ver de cima é mais interessante do que ver na altura do mar, isso eu aprendi lá. O ar de fim da tarde de primavera era o mesmo de 2007, do parque Lauro Dornelles em Alegrete, onde eu pedalava com a Ana Carolina, aos meus 9-10 anos, e escutava os quero-queros cantarem. Da conversão do real para euro, e de toda vez ver que nosso dinheiro não vale nada mesmo. Da porta do apartamento que trancava e do medo de ficar presa pro lado de fora – porque uma vez isso aconteceu em Porto Alegre, eu pedi pro motoboy que trouxe minha pizza chutar a porta, que no fim quebrou, e foi bem mais caro que o chaveiro que teria custado 300 reais brasileiros de 2015, após a meia-noite. Dos azulejos azuis que, de maneira quase irritante, povoavam todos os cantos daquela cidade, e que às vezes me faziam refletir como a beleza daquele lugar se devia às riquezas usurpadas do nosso país. Do pastel de nata que eu achava sem graça, mas depois que a Ana Rita me levou pra comer em um lugar que tocava o sino quando a fofalha de pastel de nata saía – tornando o momento de saborear o doce tradicional um ritual entre mim, Ana Rita e a mãe pequena dela –, acabei me afeiçoando ao tal doce de ovo. Da janta que todos os dias eu cozinhava só pra mim, que descia goela abaixo com vinho, porque o vinho amaciava a tristeza, vinho bom, delicioso, que custava o equivalente a 10 reais, e aqui custaria R\$ 70. Isso foi um aspecto a favor, era bom morar no país do vinho. Das ligações de Whatsapp que

não completaram, aquele “tu-tu-tu” do sinal de conexão perdida me frustrou grandiosamente nesses 152 dias. Do cobertor de penas que espetava. Do chuveiro a gás que demorava a aquecer. Da solidão em um lugar estranho, mas que agora eu sinto saudade, e que antes me fazia ter pesadelos de ter voltado pra lá sem querer, mas agora já não sinto isso, parece que quando as coisas viram passado, nostalgia, memória, eu passo a gostar delas, deixando de lado tudo que eu sofri, chorei, senti; sou um indivíduo nostálgico, dizem que é por causa do signo de Câncer, eu não sei se acredito em astrologia, mas eu sei que sempre acabo romantizando as semi-desgraças da minha vida quando dou tempo ao tempo (já diria Andy Warhol, as coisas, quando nos acontecem no presente, não têm nenhuma *atmosfera*). Do medo de ficar presa na faculdade depois do horário. Do sentimento de eterna “suspensão” – de hiato da minha vida (como se a que eu vivesse lá não fosse a minha). De pegar o metrô e escutar o sotaque português anunciando a minha parada, eu gostava daquela voz e nem sei o porquê, deveria ter gravado pra transformar em trabalho artístico conceitual um dia. Do dia em que a Ana Rita – a minha amiga portuguesa – falou comigo pela primeira vez na aula de desenho. Das 600 viagens sob chuva ou sol entre o apartamento e o meu quarto que ficava do outro lado do pátio (o apartamento era térreo, tinha um quarto com banheiro no fundo do pátio, que era onde eu morava, mesmo que no apartamento tivesse o quarto desocupado da Matilde que tava no Brasil, então não sei por que eu não pedi pra morar nesse quarto, teria sido mais confortável, mas sei lá, fase estranha). Do dia que o limoeiro floriu e perfumou a casa inteira, mas depois criou cochonilha e foi bem nojento, tentei tratar, não sei se recuperou e eu fiquei triste, mas não muito. Da tentativa de me engajar na corrida (que eu nem gostava tanto) escutando Summer Eletrohits porque eu tinha medo de furar um pneu da bicicleta (que era o que eu gostava mais), estar longe de casa e não ter para quem ligar, porque eu não tinha ninguém, era ruim não ter ninguém. De dobrar a dose de Succinato de Desvenlafaxina Monoidratado pra ver se a tristeza passava. De chorar ao telefone para a mãe, e ouvir ela dizer que eu podia voltar para casa se quisesse. Do alívio e a catarse de finalmente ver o rosto dela no aeroporto, e de poder viajar com ela para a Itália, onde a gente comeu muita pasta, cerveja de tarde, vinho no parque, nêspers gigantes (que nesse intercâmbio descobri ser a minha fruta preferida, junto com a melancia), degustou Chianti nos vinhedos da Toscana, viveu la *dolce vita*, e eu até esqueci da deprê. De andar sem medo (só um pouco, na verdade, porque é difícil

desativar o 'modo medo' totalmente) na rua, depois de 4 anos olhando para os lados enquanto caminhava nas avenidas de Porto Alegre. Da iluminação pública amarela que deixava as noites de inverno eterno quentes. Do Abril chuvoso e choroso do início ao fim. Do medo de ficar doente sem ter um plano de saúde. Da saudade da minha bicicleta e dos amigos que eu fiz por causa dela, amigos esses que de longe eu valorizei muito mais, é óbvio. De todas as vezes que eu quis voltar e tive medo de perder tanta coisa – ou ficar e perder mais ainda. Da volta, quando eu realizei o quanto o nosso Instituto de Artes é melhor que a Belas Artes da Universidade do Porto, e que não importa ter uma estrutura incrível (proporcionada pelas riquezas roubadas do Brasil) se os professores são desmotivados; o que fez eu me dar conta que também quero ser uma professora motivada do IA, como a Marilice.

São 100 (78) composições dedicadas a esses 152 dias tão densos, que começam a se diluir na memória, mas ficam registrados nessas cores e formas – como um álbum de fotos –, que existem para representar a possibilidade de não precisar contar em palavras e conseguir, mesmo assim, exprimir os sentimentos que foram tão particulares a cada um desses episódios. A intenção principal da exposição é estimular a visão do espectador para essa expressão de liberdade e espontaneidade, permitir que ele nada veja, ou divirta-se tentando ver. Ou também, sinta-se motivado a desenhar-para-colocar-para-fora, porque é algo tão bom, eu queria muito que as pessoas soubessem. Proporcionando uma contemplação totalmente livre de descrições, pura, imaginativa e sentimental.

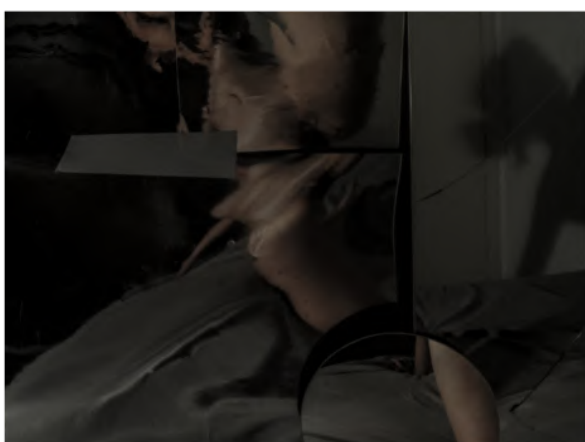
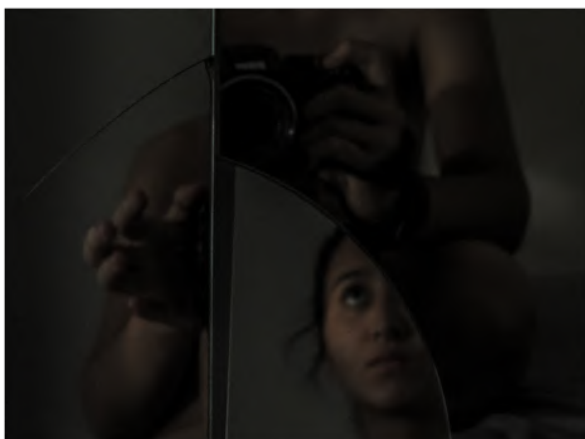
**OBRAS – 100 composições para a solidão. Técnica mista sobre papel.
Dimensões variáveis. 2019.**



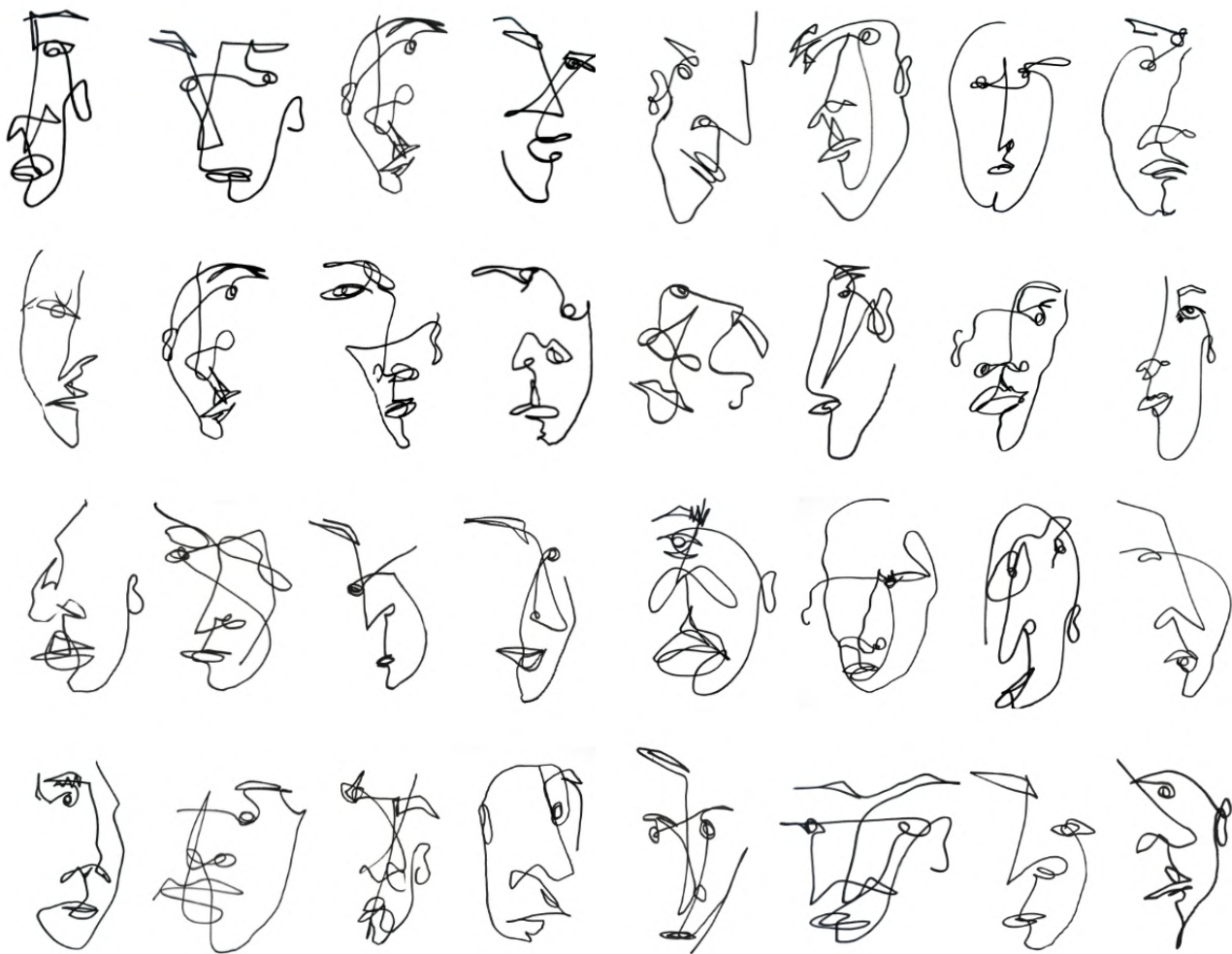
APÊNDICE B – Ana Flávia Garcia. *O espelho de dentro*. Fotografia digital. 2018.



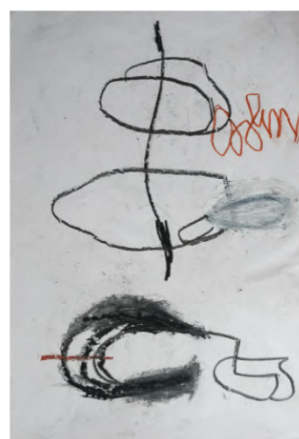
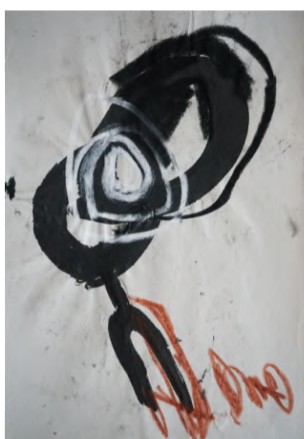
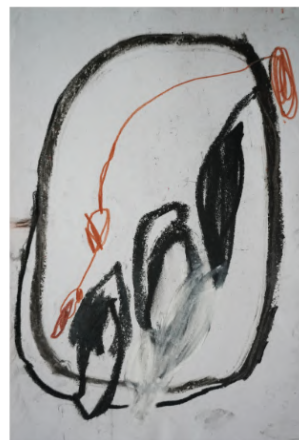
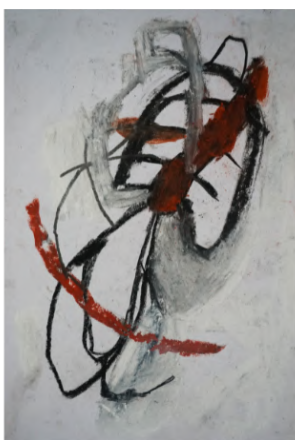
Ana Flávia Garcia. *O espelho de dentro II*. Fotografia digital. 2018.



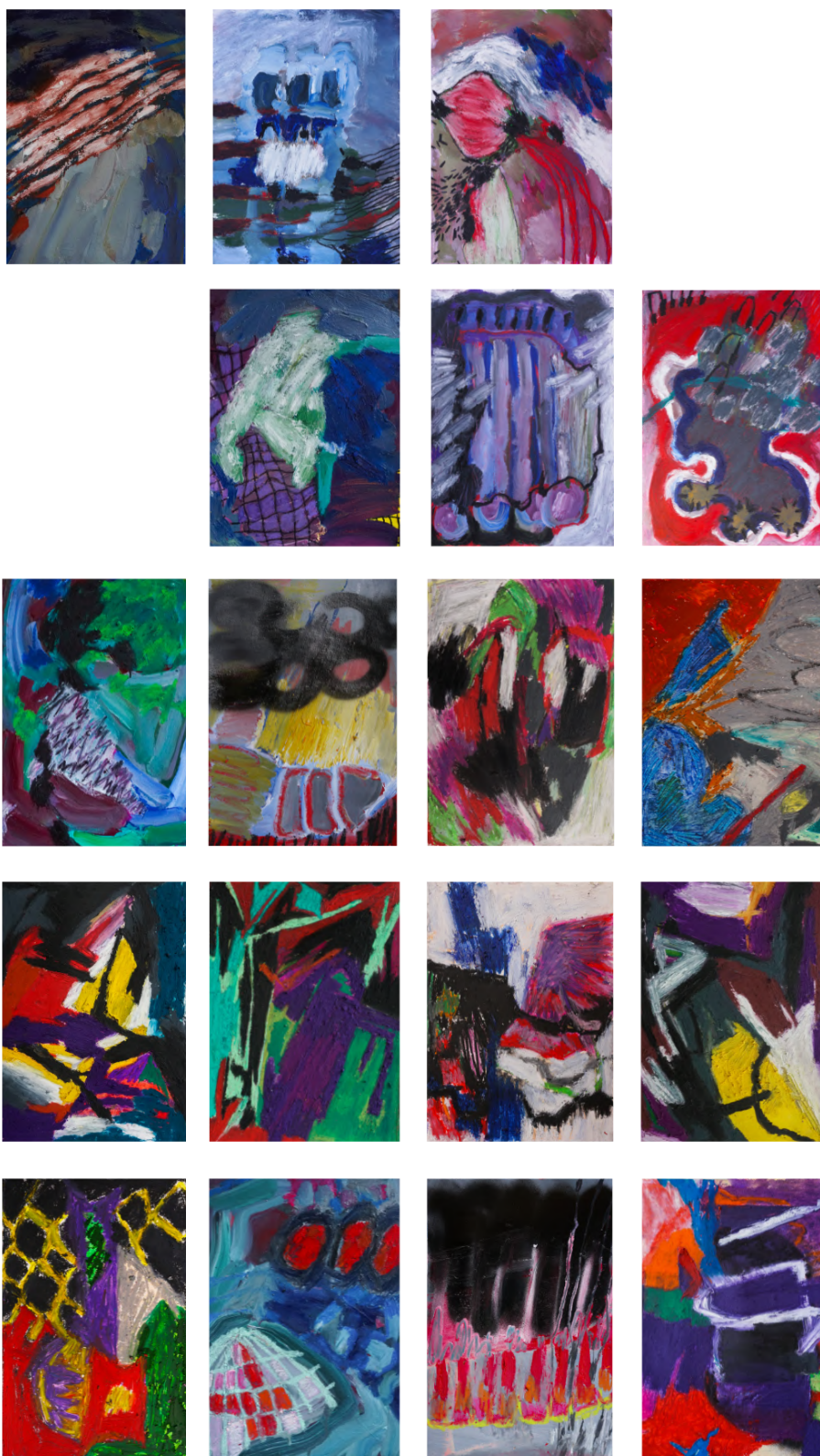
**APÊNDICE C – Ana Flávia Garcia. Série *Ainda anônimos*. Nanquim sobre papel.
115 desenhos de dimensões variadas. 2018.**

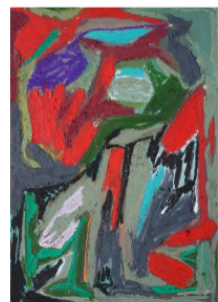
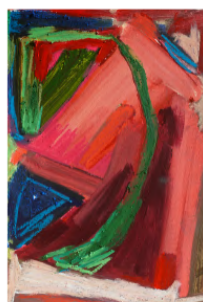
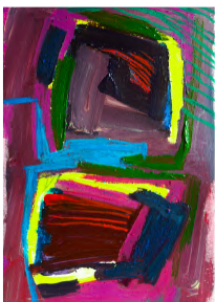
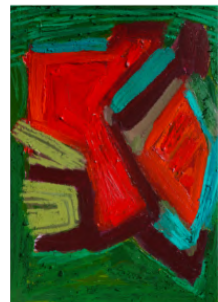
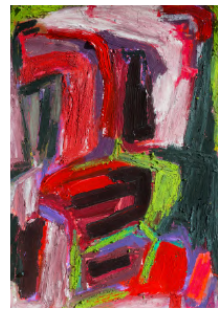
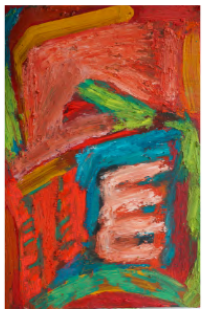
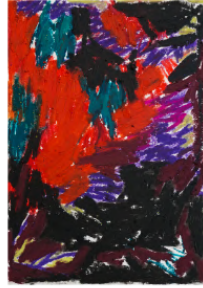
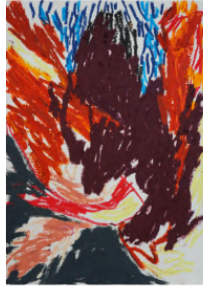


APÊNDICE D – Ana Flávia Garcia. *Eu sinto muito medo*. Carvão, grafite, giz pastel seco e sanguínea sobre papel. 21x15 cm cada. 2018.

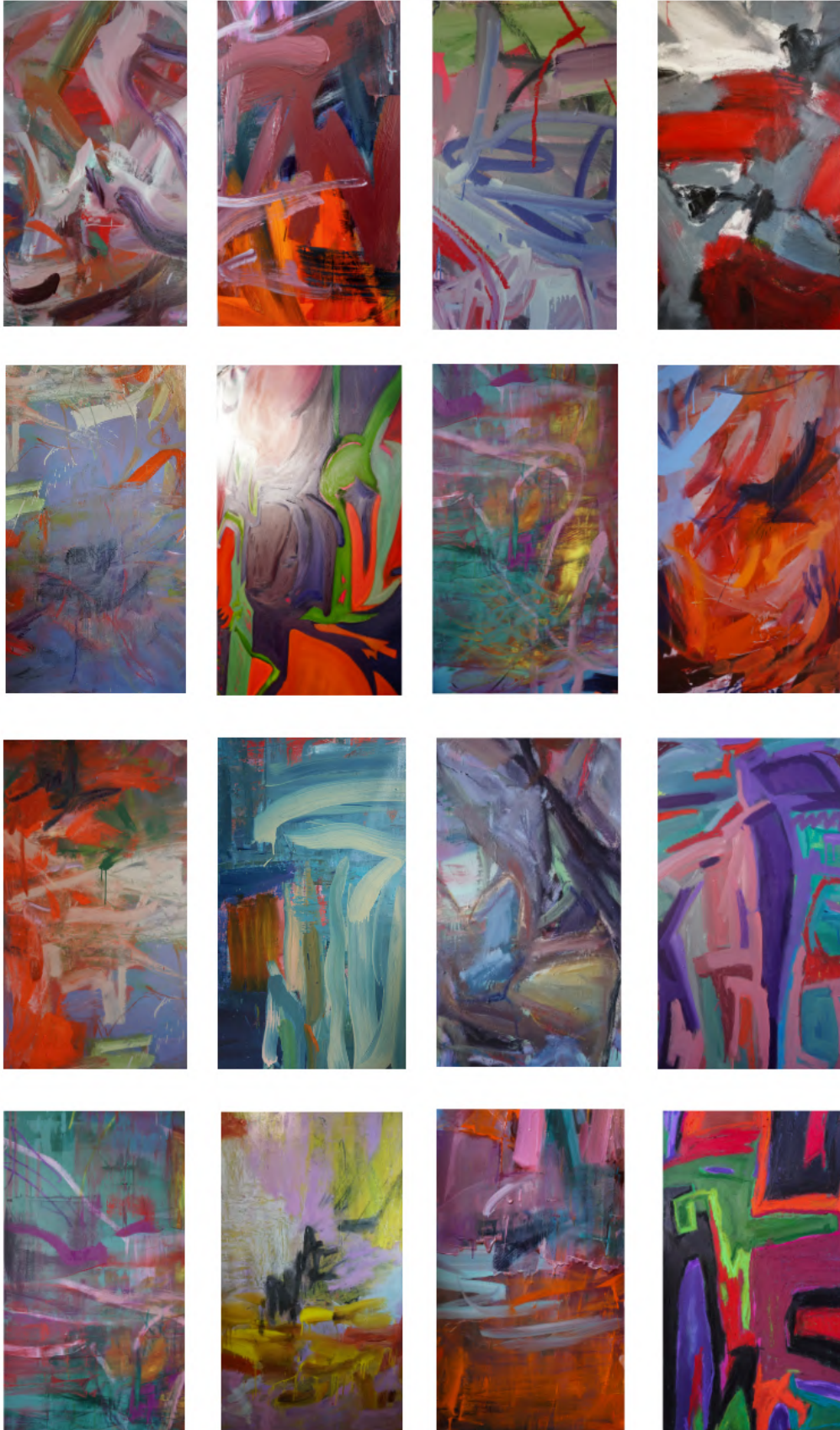


APÊNDICE E – Ana Flávia Garcia. *Composições para a economia brasileira*. Técnica mista sobre papel. 21 x 29 cm cada. 2020.



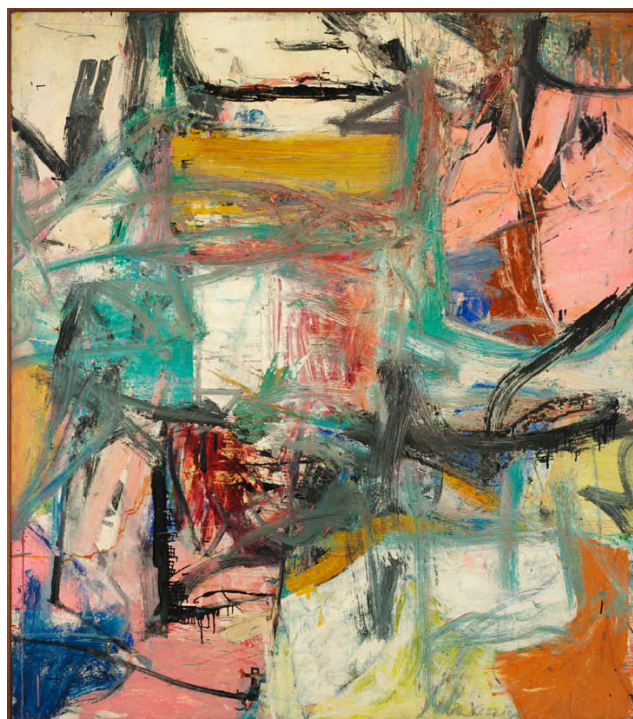


APÊNDICE F – Ana Flávia Garcia. Detalhes de pinturas realizadas entre 2019 e 2022. Técnica mista sobre tela. Dimensões variáveis.



APÊNDICE G – Pinturas de Willem de Kooning, 1955-1956.

Willem de Kooning. *Gotham News*. Óleo, esmalte, carvão e impressão de jornal sobre tela. 175.26 x 200.66 cm. 1955. Fonte: Albright-Knox. Disponível em: <https://www.albrightknox.org/artworks/k19556-gotham-news>. Acesso em: 19 de abril de 2022.



Willem de Kooning. *January 1st*. Óleo sobre tela. 198.8 x 175.3. 1956. Fonte: Glenstone Museum. Disponível em: <https://glenstone.org/artist/willem-de-kooning/>. Acesso em: 19 de abril de 2022.

APÊNDICE H – “Noite da matéria, luz do mundo”, de Maria João Fernandes.

Un quadro... es una puerta que conduce a otra puerta.
Antoni Tàpies - La Práctica del Arte

A arte de Tàpies é uma fulgurante travessia da consciência criadora do homem do século XX. Silenciosa, carregando as conquistas da arte contemporânea, a herança cultural do Ocidente e do Oriente. Leonardo da Vinci, o romantismo, o expressionismo, o surrealismo, Miró, Klee, Dubuffet, Burri, Rauschenberg, os ideogramas chineses, o materialismo do Ocidente, a espiritualidade, a sensualidade mística do Oriente, o turbilhão de sensações, a voracidade de um tempo descontínuo pautado por mil mortes e renascimentos prometidos. E a serena posse interior do universo que o Zen ensina.

Adivinhamos o desejo de dizer não dizendo, de escrever desfazendo, diluindo em noite o gesto da escrita. De escrever ocultando, de dizer por sinais que são símbolos, ideogramas do mundo e da alma. A escrita de Tàpies é a construção de um alfabeto de signos prodigiosos, abstractos e concretos, cheios de todo o peso obscuro da matéria. Peso, noite da matéria, corpo da terra e do homem, numa osmose assustadora se a luz não a atravessasse, relâmpago de aurora.

De onde vem essa noite? Noite da separação, da dor, de uma paixão imensa, realizada, perdida, inventada. Invenção do destino do mundo e do homem. Através da cor, das sombras, do seu existir silencioso. Cores do sangue, da terra, da noite, mas também das ilhas de memória flutuando no mar azul da distância. Uma ilha, um corpo, o traço de um beijo.

Formas explodidas, sinuosas, jactos de cor em movimento, ritmos puros, texturas sombrias, sinais errantes na noite, sinais crescendo no centro da noite, iluminando-a. E signos. Os primeiros, talvez, ou os últimos. Balbuciados, frágeis, como as letras trémulas das crianças e cheios de uma força esplêndida. (**Blau i Taronja** - 1975). Signos de um universo que se diz, o de dentro, do silêncio das coisas, da sua gestação, da sua morte solitária. Signos do homem, ausente, presente. Signos do humano, do grito, da energia pura, da travessia. Do desejo (**Amor, A Mort**, 1980; **Composició d’Acrilic**, 1980). Signos totais. Da divisão, da fragmentação e da mais profunda união, da noite, do dia, do mundo, do corpo, do espaço, do segredo.

Para onde vão estes sinais rasgando a tela, cintilando no seu negrume, sem começo nem fim, cheios de todas as emoções, paixões, medos, de todo o amor e de toda a doçura? Sinais que reconhecemos, que julgamos identificar: uma cruz, uma escada, um corpo, e que logo nos escapam, que nos atraem, nos arrastam na voragem dos seus mistérios.

Signos da paixão, onde se chocam, se desejam, as grandes vertentes do universo e da alma. A noite e o dia. Noite iluminada. Paixão, violência da paixão que une e divide, da existência e da não existência, do corpo e do espaço, do espaço do corpo dilacerado entre o ser, o vazio, o absoluto, o nada, a totalidade.

O mar e o fogo, uma linha resume os seus abismos, a sua beleza fugitiva. E o movimento das formas, o absurdo movimento do mundo. E no entanto este mundo é dito. Um caudal negro reúne todas as escritas, um entrelaçado de linhas é um signo único e total.

A escrita de Tàpies transporta um sentido. Este sentido é o do próprio movimento, da energia, núcleo central da vida. Diz o sim e diz o não, diz o homem e diz o animal, diz o homem e a noite, o homem e o dia, a mulher, a água, as estrelas que são luz brilhando na noite. Diz o espanto de não saber que é atributo do homem e diz a vontade de saber que é também atributo do homem. Diz a luz e o conhecimento que são atributo dos deuses.

A obra de Tàpies traduz a consciência dividida que é a do nosso século, torna-se a magnífica expressão da dolorosa busca de unidade que lhe está subjacente. Lançando uma escada entre todos os mundos, palmilhando a estrada dos homens, a poeira dos caminhos perdidos, enfrentando a dor, dizendo-a, negando-a, criando uma beleza intraduzível. Uma força luminosa afirma-se no vigor e na fragilidade da matéria, na sua noite transformada.

Texto transcrito por Ana Flávia Garcia, em 15 de maio de 2022. Catálogo da exposição “Antoni Tàpies nas colecções Europeias”, na Fundação de Serralves (1991, Porto, Portugal), páginas 23 e 24.