



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE BELAS ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

MARI RA CHACON MASSLER

DESDOBRAR A FORMA:

FIGURA E MICRONARRATIVA NA
PINTURA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Salvador

2024

MARI RA CHACON MASSLER

DESDOBRAR A FORMA:

**FIGURA E MICRONARRATIVA NA
PINTURA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**

Texto de dissertação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Processos de Criação Artística.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Bezerra de Albuquerque

Salvador

2024

M418 Massler, Mari Ra Chacon.

Desdobrar a forma: figura e micronarrativa na pintura contemporânea brasileira. / Mari Ra Chacon Massler.

-- Salvador, 2024.

92 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Bezerra de Albuquerque.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV) -- Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, 2024.

1. Pintura brasileira. 2. arte contemporânea. 3. Figuração. I. Albuquerque,

Ricardo Bezerra de. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes.

III. Título.

CDU 75 (81)

MARI RA CHACON MASSLER

DESDOBRAR A FORMA:

FIGURA E MICRONARRATIVA NA PINTURA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestra, área de concentração Processos de Criação Artística.

Banca examinadora

Ricardo Bezerra de Albuquerque _____

Doutorado em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Coordenador do PPGAV da Universidade Federal da Bahia, Brasil

Sérgio Mauro Romagnolo _____

Doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo, Brasil

Professor da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Monica Soares Tinoco Sanovicz _____

Doutorado em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Pesquisadora da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

AGRADECIMENTOS

Ao Roberto, que me abriu muitos caminhos. Que ainda embaralha as linhas entre o material e o sutil.

À minha mãe Angelica e meu pai João, inversos e reversos e que me ensinaram como olhar para o mundo.

À minha avó Maria Thereza, que me acompanha com a amorosidade de mil planetas, que com sua grafia cronópia escreveu tudo o que eu precisava saber sobre a vida e a imaginação.

À Mayara, Lis e Laís, que são minhas irmãs mais velhas – quero ser igual a vocês.

Aos meus amigos e amores Felipe, Júlia, Maria, Andre, Rica, Jeremias, Rafael, Beatriz, Marina, Bruno, Mayara, Mariano, Lucca, Henrique, Guilherme, Letícia, Sophia, que me acompanharam no movimento dos últimos três anos e sempre olharam para o que eu faço com muito companheirismo e amor. É com vocês que vivo a alegria de partilhar.

RESUMO

A pesquisa apresentada em “Desdobrar a forma” trata da pintura contemporânea brasileira através de uma série de trabalhos selecionados, realizados entre os anos de 2018 e 2023. A análise desses trabalhos estabelece uma relação com a produção de outros artistas, discutindo a trajetória histórica da pintura brasileira em articulação com as tradições populares, os modernismos e a diversidade de referencial imagético que permeia a produção contemporânea em arte. Para tanto, elenco algumas temáticas, entre elas a figuração sugerida, a organicidade e o detalhe. A dissertação procura expandir o debate sobre figuração e narratividade, construindo caminhos analíticos para a leitura da minha produção prática em pintura.

Palavras-chave: Pintura brasileira. Arte contemporânea. Figuração.

ABSTRACT

The research presented here addresses contemporary Brazilian painting through a series of selected works created between 2018 and 2023. The analysis of these works establishes a connection with the production of other artists, discussing the historical trajectory of Brazilian painting in relation to popular traditions, modernisms, and the diverse imagery that permeates contemporary art production. To this end, I highlight themes, including the suggested figuration, organicity, and the detail. The dissertation seeks to expand the debate on figuration and narrativity, building analytical pathways for interpreting my practical work in painting.

Keywords: Brazilian painting. Contemporary art. Figuration.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Antonio Dias, Fumaça do Prisioneiro, 1964, Óleo e látex sobre madeira com relevo, 120,6 cm x 93,3 cm x 6,8 cm.....	6
Figura 2. Leda Catunda, Vesgo, 1993, Acrílico sobre pelúcia e couro, 2 circunferências de 105 cm.....	6
Figura 3. Mari Ra, Projeto para pintura, 2020, Tinta guache sobre papel de algodão, 26x18cm.....	7
Figura 4. Philip Guston, Shoes, 1972, Óleo sobre masonita, 27.9 x 35.5 cm.....	8
Figura 5. Mari Ra, Bomba, 2022, Tinta óleo sobre lona colorida, 60x65cm.....	8
Figura 6. José Antônio da Silva, Sem título, 1971, Óleo sobre tela.....	11
Figura 7. Volpi, Sem título, 1960, Têmpera sobre tela, 73,3 x 54 cm.....	12
Figura 8. Rubem Valentim, Emblema 5, 1973, Acrílica sobre tela, 70 x 50 cm.....	12
Figura 9. Yêdamaria, Yemanjá, 1975, Óleo, eucatex e colagem, 100x123cm.....	15
Figura 10. Mari Ra, Cobra cega, 2022, Óleo sobre tela, 40x60 cm.....	16
Figura 11. Mari Ra, Coelho-espeto, 2023, Óleo sobre tela, 100x120cm.....	19
Figura 12. Mari Ra, Ponta, 2022, Óleo sobre tela, 100x120cm.....	20
Figura 13. Mari Ra, Jeans Yemanjá, 2022, Óleo sobre tela, 60x70cm.....	21
Figura 14. Mari Ra, Palco I, da série Perspectiva, 2022, Óleo sobre tela, 100 x 120 cm.....	23

Figura 15. Mari Ra, Palco II, da série Perspectiva, 2022, Óleo sobre tela, 100 x 120 cm.....	23
Figura 16. Feed the Kitty (Charles M. Jones, 1952), Layouts: Robert Gribbroek, Backgrounds: Philip DeGuard.....	25
Figura 17. Daffy duck hunt (Robert McKimson, 1949), Layouts: Cornett Wood, Backgrounds: Richard H. Thomas.....	25
Figura 18. Exemplos de estágio da produção de cenários.....	26
Figura 19. Giorgio de Chirico, La Tour rouge, 1913, Tinta óleo sobre tela, 73.5 x 100.5 cm.....	27
Figura 20. David Hockney, A Bigger Splash, 1967, Tinta acrílica sobre tela, 242.5 x 243.9 cm.....	27
Figura 21. Mari Ra, Sem título, 2021, Óleo sobre tela, 15x10cm.....	29
Figura 22. Série de pinturas de Marcia Hafif da década de 1960, em tinta acrílica, apresentadas no contexto da exposição Inventário (Inventory) no Museu de Arte Contemporânea de Genebra (MAMCO).....	30
Figura 23. Marcia Hafif, 159, 1967, Acrílica sobre tela, 140 x 140 cm.....	31
Figura 24. Marcia Hafif, 161, 1967, Acrílica sobre tela, 140 x 140 cm.....	31
Figura 25. Vista de Shadows; em 2014; MOCA Grand Avenue, cortesia do Museum of Contemporary Art, Los Angeles.....	33
Figura 26. Mari Ra, Ombrinho, 2022, Óleo sobre tela, 60x60cm	34
Figura 27. Mari Ra, Fenda, 2022, Óleo sobre tela, 10x15cm.....	35
Figura 28. Mari Ra, O coro dos descontentes, 2022, Óleo sobre tela, 80x60cm.....	36
Figura 29. Mari Ra, Olhos vidrados, 2022, Óleo sobre tela, 60,5 x 80 cm.....	37
Figura 30. Mari Ra, Oratório, 2020, Óleo sobre tela, 60x70cm.....	38
Figura 31. Mari Ra, Fuga, 2022, Óleo sobre tela, 60x70cm.....	39
Figura 32. Mari Ra, Tão quente, 2022, Óleo sobre tela, 68x56cm.....	41

Figura 33. Mari Ra, Fachadas, 2018, Tinta óleo e latex sobre madeira recortada, Aprox. 20x30cm cada peça.....	43
Figura 34. Fotografias de casas do livro “Pinturas e Platibandas”. A primeira foi fotografada em Cabedelo, Paraíba, 1985, e a segunda não possui identificação.....	44
Figura 35. Mari Ra, Morro do querosene (série Platibandas), 2022, Óleo e cera de abelha sobre tela, 20x30cm.....	45
Figura 36. Mari Ra, Sem título (série Platibandas), 2022, Óleo e cera de abelha sobre tela, 20x30cm.....	46
Figura 37. Detalhe de Sem título (série Platibandas).....	47
Figura 38. Detalhe de Morro do querosene.....	47
Figura 39. André Ricardo, Série Benim, 2020, Têmpera ovo sobre linho, 40x30cm.....	40
Figura 40. André Ricardo, Série Benim, 2021, Têmpera ovo sobre linho, 60x30cm.....	49
Figura 41. Mari Ra, As ondas, 2021, Óleo sobre tela, 10x15cm	51
Figura 42. Mari Ra, Máscara, 2022, Óleo s/ tela, 40x30cm.....	52
Figura 43. João Farkas, Série Azul - Caretas de Maragogipe, 2018.....	53
Figura 44. Esboços de caderno em março de 2023.....	54
Figura 45. Grupo de pessoas vestidas com caretas de Maragogipe posam para foto.....	55
Figura 46. Mari Ra, Espreita, 2022, Óleo sobre tela, 15x10cm.....	56
Figura 47. Mari Ra, Espreita, 2022, Instalação, Tamanhos variáveis.....	57
Figuras 48 e 49. Esboços para pinturas realizadas para a exposição Truque, em agosto de 2023.....	60
Figuras 50 à 60. Vistas de instalação de “Truque” (2023).....	62

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. O QUE SE APRESENTA; O QUE SE ESCONDE	3
2. CIRCUNDANTE	18
3. TRUQUE	58
4. CONCLUSÃO	68
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	70
ANEXOS	74

INTRODUÇÃO

A pesquisa aqui apresentada procura descrever procedimentos, métodos e modos relacionados à minha produção recente em pintura, trazendo uma discussão teórica que fundamenta o fazer artístico. Esse pensamento toma como origem as imagens, e a partir delas constroí possíveis leituras e entendimentos. Minha prática está sempre alinhada à escrita, na forma de anotações, diários, análises e perguntas. Apesar disso, acredito que nenhuma das práticas é subserviente à outra, mas funcionam como um potencializador no que diz respeito ao aprofundamento da pesquisa.

O primeiro capítulo parte de um diagrama, desenvolvido durante a formação nas disciplinas teóricas da EBA/UFBA, que tinha como proposta criar uma documentação, a partir de esquemas visuais e da escrita, em torno do processo criativo. Tomo, nesse momento, como elemento central, o olhar, como instrumento de apropriação e mediação da experiência de mundo. Desenvolvo questões acerca do processo de criação ancoradas na percepção, nos processos históricos e na análise da obra de artistas como Antonio Dias, Leda Catunda, José Antônio da Silva, Rubem Valentim e Yêdamaria, a fim de tecer um pano de fundo para o desenvolvimento das análises que quero descrever.

Aqui, me interessa destacar a importância que têm observar a arte dita popular, que foi fundamental para a construção da imagética da pintura brasileira. A taxação de certas produções como “primitivas” ou “ingênuas” reduz a leitura e a percepção da obra a uma manifestação estética espontânea, como se esta estivesse isolada da narrativa hegemônica da história da arte brasileira. Até muito recentemente, o artesanal ou marginal esteve colocado num lugar de peculiaridade, visto por um viés sempre de aproximação, por formalidade, de uma visualidade europeia. Me interessa pensar numa via em que essa produção não está a serviço da construção de uma história da arte hegemônica, buscando arcabouço para tratar dessas obras. Assim, pretendo observar como essa produção responde ao

instrumental crítico brasileiro mais recente, traçando novas formas de interpretação e disseminação na literatura, na pintura e no discurso poético.

O segundo capítulo discorre sobre as questões que atravessam minha produção pictórica, apresentando um recorte de pinturas recentes e traçando correlações entre trabalhos de outros artistas que tratam assuntos de interesse para o desenvolvimento da poética. Esses assuntos estão elencados por temas, como o detalhe, a organicidade, o silêncio, o duplo etc. O capítulo também descreve brevemente aspectos formais e procedimentos de produção das obras.

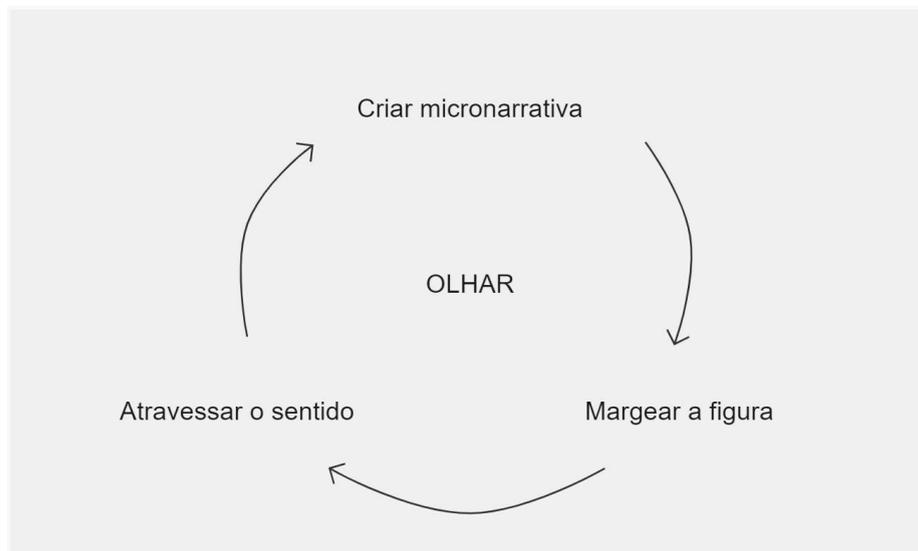
O terceiro capítulo apresenta um ensaio relacionado à exposição Truque, realizada entre fevereiro e setembro de 2023, abordando aspectos técnicos, processuais e teóricos, levando em conta a autonomia do trabalho dentro do contexto do projeto conceitual e expositivo, seguido de registros visuais das obras e do arranjo expográfico.

Por fim, nos anexos apresento dois textos curtos, escritos em formato ensaístico, na ocasião da disciplina “Documentos de percurso” do Programa de Pós-Graduação da EBA/UFBA, que foram um ponto de partida para desenvolver o pensamento analítico sobre os trabalhos, além do texto crítico escrito pela artista, pesquisadora e curadora Ariana Nuala em função da exposição “Truque”, realizada em agosto de 2023, em São Paulo.

1. O QUE SE APRESENTA; O QUE SE ESCONDE

A pintura, como linguagem, traz em si relações de sentido. Assim como a fala está para o pensamento, elabora códigos visuais e os transfigura, de modo que a linguagem visual não é prima, mas estabelece uma relação direta com o mundo.

O processo de criação ordena significantes do mundo e, sobretudo, em analogia, distingue o signo entre os silêncios, o visível do invisível. A pintura é, dado seu caráter matérico e seus possíveis suportes, uma linguagem que está em relação dialógica com o olhar. Apresento aqui um esquema criado para descrever métodos que vão ao encontro dos processos de criação das obras que pretendo apresentar:



O diagrama é circular a fim de representar procedimentos que não têm um começo e fim, mas ocorrem concomitantemente, determinando escolhas e modos de criação. São eles: “Margear a figura”, “Atravessar o sentido” e “Criar micro-narrativa”. Assumir o olhar como parte central desse diagrama coloca o corpo no ato de criação, presentificando o processo em que se dá essa codificação e transfiguração dos elementos visuais que observamos no mundo. “É oferecendo

seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura”, diz Merleau Ponty em seu ensaio “O olho e o espírito”.¹

Imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo. E esse mundo, do qual ele faz parte, não é, por seu lado, em si ou matéria. Meu movimento não é uma decisão do espírito, um fazer absoluto, que decretaria, do fundo do retiro subjetivo, uma mudança de lugar milagrosamente executada na extensão. Ele é a sequência natural e o amadurecimento de uma visão. (...)

Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão a uma certa distância diante de nós, só estão aí porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe. (MERLEAU-PONTY, p. 19-21)

Os processos criadores são processos configuradores, processos formativos.² Nesse jogo de associações com o olhar, a figura e a forma são entendidas como uma delimitação, não no sentido limitador, mas no sentido em que definem a natureza das relações que se darão dentro do suporte pictórico da pintura. A forma é o fim de um processo de negociação, em que há edições, avaliações e comparações que estão atreladas ao fazer e que têm relação íntima com o conteúdo significativo das coisas. Desse modo, “Margear a figura” traduz uma forma de representação e tradução visual em que há um ocultamento de certos sentidos, mostrando apenas o que interessa estar dentro do recorte narrativo do quadro.

É justamente nessa *margem* que se dá o silêncio, a possibilidade de interpretação que gera o caráter imaginativo da leitura dessas imagens. Dentro desse contexto, é possível traçar pequenas narrativas, como anedotas. A

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vezes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 18.

² OSTROWER, F. Criatividade e Processos de Criação, 25ª ed. Petrópolis, Vozes, 2010, p. 78.

micro-narrativa, diferente da narrativa, não possui uma noção totalizante, mas são fragmentos que dificilmente apontam para uma única definição ou explicação. São geradoras de diálogo entre os possíveis significados da imagem. A micro-narrativa compreende, então, a ideia de que o que transcorre no espaço pictórico da pintura é um recorte de um acontecimento, uma seleção de um pensamento que está sempre em trânsito.

Esse recurso dialoga com a forma de narrativização das figuras nas histórias em quadrinhos e animações. Considerando que a educação pela imagem não vem apenas de um repertório da pintura canonizada, mas de todos os objetos da cultura e regimes visuais que observamos no mundo, entendo os desenhos animados como um referencial presente dentro dessa produção em pintura. Dentro do universo das histórias em quadrinhos e animações, muitos dos desenhos apresentam uma estilística sucinta, já que os elementos devem ser repetidos muitas vezes e há a necessidade de que os signos sejam facilmente reconhecíveis, a despeito da criação das narrativas. Esse tipo de codificação tem um interesse pois sintetiza a figuração a um nível de comunicação direta, potencializando elaborações poéticas e visuais.

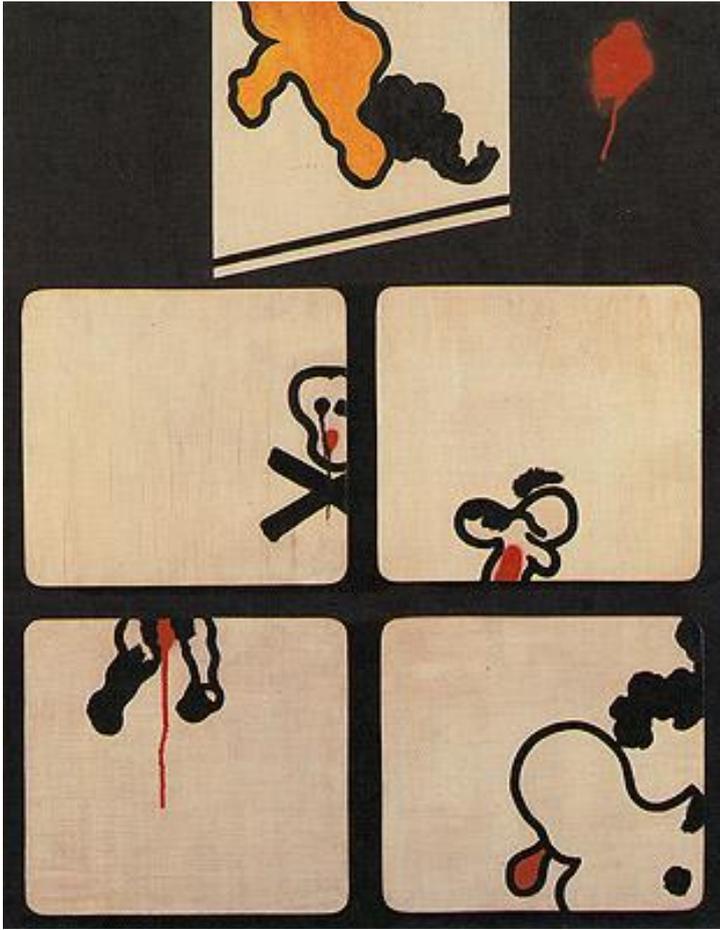


Figura 1. Antonio Dias, Fumaça do Prisioneiro, 1964, Óleo e látex sobre madeira com relevo, 120,6 cm x 93,3 cm x 6,8 cm



Figura 2. Leda Catunda, Vesgo, 1993, Acrílico sobre pelúcia e couro, 2 circunferências de 105 cm



Figura 3. Mari Ra, Cigarrinho, 2020, Óleo sobre tela, 10x15cm

As obras acima — *Fumaça do prisioneiro*, de Antonio Dias; *Vesgo*, de Leda Catunda, e um esboço para a pintura *Cigarrinho*, de autoria minha - descrevem o uso do sintetismo formal. Formas pitorescas, abreviadas, que descrevem um objeto com poucos traços ou elementos. O uso desse tipo de linguagem na pintura adiciona uma camada que vem da cultura *pop* ou de um repertório popular do desenho e representa um trânsito fértil entre o erudito e um referencial imagético. A forma simplista evidencia a materialidade da pintura: o uso da cor, a fatura, a utilização de materiais industriais e sintéticos, como é o caso da pelúcia e do couro, em *Vesgo*.

Cabe, aqui, observar o fenômeno chamado de “expressionismo abstrato”, período na história da pintura norte-americana pós Segunda Guerra Mundial que corresponde a um embate entre questões de figuração e abstracionismo. David

Anfam (2013), escritor e curador norte-americano, descreve na obra *Expressionismo Abstrato* o uso dos ideogramas da seguinte maneira: “‘por meio de símbolos, figuras ou hieróglifos, sugere a ideia de um objeto sem expressar seu nome’. Ou seja, os pictogramas e ideogramas tinham o objetivo de ir além da descrição e alcançar aquele poder revelador que está além das palavras.”³ Coloca, ainda, sobre essas pinturas, que elas “transpõem o estranho território que faz a transição entre o familiar e o desconhecido”.⁴

³ ANFAM, David. *Expressionismo abstrato*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla; revisão técnica Marco Gianotti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013, p. 90.

⁴ *Ibidem*.



Figura 4. Philip Guston, Shoes, 1972, Óleo sobre masonita, 27.9 x 35.5 cms



Figura 5. Mari Ra, Bomba, 2022, Tinta óleo sobre lona colorida, 60x65cm

No contexto brasileiro, o paradigma do uso das formas tem um viés muito particular, pois dialoga com uma linguagem que atravessa tradições como as da arte indígena e afro-brasileira, que faz uso de uma carga simbólica extremamente elaborada. Faço um paralelo com uma análise de Paulo Pasta (2011), apresentada em seu livro “A educação pela pintura” sobre a obra de José Antônio da Silva (Brasil, 1909-1996), em que discorre sobre a ideia de “autonomia plástica das formas”, e que serve para análise de uma questão formal que pode ser observada em obras da pintura moderna e contemporânea brasileira.

Suas soluções formais obedecem ao espaço planar do quadro, têm autonomia e não são subservientes ao assunto. É curioso notar como ele vai progredindo com suas pesquisas nessa direção. Ele serializa e repete alguns elementos da pintura, carregando-os de sentido ambigualmente abstrato. Tem uma intuição muito afiada para perceber a autonomia plástica das formas, e a exemplo de Volpi, também sabia transformar os conteúdos figurativos em esquemas mais simples. (PASTA, Paulo Augusto, 2011, p. 88).



Figura 6. José Antônio da Silva, Sem título, 1971, Óleo sobre tela



Figura 7. Volpi, Sem título, 1960, Têmpera sobre tela, 73,3 x 54 cm



Figura 8. Rubem Valentim, Emblema 5, 1973, Acrílica sobre tela, 70 x 50 cm

Apesar da proximidade num sentido construtivo entre os trabalhos de Volpi e Valentim, o projeto de Valentim estava profundamente fundamentado em uma tradição afro-brasileira, o que o artista explicita em seu “Manifesto ainda que tardio”,⁵ de 1976. As ferramentas de orixás ancoravam um repertório visual que foi transformado em uma espécie de linguagem, um alfabeto chamado de “Alfabeto Kitônico”, que reunia os emblemas que faziam parte das composições de Valentim:

Descoberta a arte negra - dos signos-símbolos do candomblé: Oxê de Xangô, o machado duplo, no mesmo eixo central, recriado por mim e posteriormente transformado em forma fundamental de minha pintura, Xaxará de Omulu, Ibiri de Nana, Abebê de Oxum, ferros de Ossain e de Ogum, Pachorô de Oxalá, os pegis, com sua organização positiva, quase geométrica, contas e colares coloridos dos orixás. Na pintura buscava uma linguagem, um estilo para expressar uma realidade poética, extraordinariamente rica, que me cercava, para torná-la universal, contemporânea. Pacientemente fazia o transporte de todo esse mundo para o plano estético.⁶

Ambos os pintores passam ao largo da discussão teórica e conceitual do movimento concretista, que enxergava na síntese da forma um sentido reducionista, e não de expansão como Volpi e Valentim. Esses trabalhos tinham uma questão conteudista que apontava para valores culturais, inspirados nas festas populares, na produção dos mestres artesãos, na arquitetura vernacular etc. Volpi, por sua vez, buscava uma linguagem que servisse de lastro a influências de Cézanne e Albers, por exemplo, mas também tinha um olhar apurado para os pintores brasileiros, a exemplo de Emídio de Souza.

Esses artistas construíram um caminho ao revés da norma que ditava uma separação entre o “erudito” e o “popular”, reinventando os códigos de representação para os elementos que queriam trazer. Nessa conversa entre José

⁵ VALENTIM, Rubem. Manifesto ainda que tardio. Depoimentos redundantes, oportunos e necessários. In: Rubem Valentim (1922-1991) - Sagrada Geometria. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p. 79.

⁶ FONTELES, Bené. A poética do sagrado. In: Rubem Valentim (1922-1991) - Sagrada Geometria. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p. 23.

Antônio da Silva, Volpi e Rubem Valentim, pode-se dizer que os três pintores operam a partir da síntese formal, apresentando uma organização a partir de um repertório simbólico. No caso de Valentim, ele usa de emblemas, como as insígnias dos orixás, que, aqui, são um exemplo de uma abstração geométrica que traça sentidos intimamente ligados a um conteúdo simbólico. A arte brasileira tem um modo de fazer vigoroso quando se trata de simbolizar suas tradições. De maneira muito afirmativa, a pintura brasileira utiliza de um repertório arquetípico e mítico, e não hesita em jogar com esses elementos, criando ressignificações, elaborações, esvaziando sentidos para em seguida recriá-los.

Como Rodrigo Naves descreve no ensaio *Da dificuldade de forma à forma difícil*, que traça uma interpretação da arte brasileira, “O que faz nossa particularidade tem traços absolutamente esquisitos. E no entanto eles estão prontos a vir comer em nossa mão, tão logo solicitados”.⁷ Essa afirmação diz respeito a peculiaridades da forma em sua absorção dos paradigmas modernos.

Grande parte dos trabalhos realizados entre nós incorpora sem dúvida as mudanças modernas, mas com um viés todo particular. As obras se vêem envolvidas numa morosidade perceptiva que reduz a forma a seu aparecimento. Cores, formas, linhas têm uma certa autonomia e já não precisam se ocultar por entre os seres que figuram. (NAVES, p. 12)

⁷ NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira* / Rodrigo. Naves — São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 13.



Figura 9. Yêdamaria, Yemanjá, 1975, Óleo, eucatex e colagem, 100x123cm



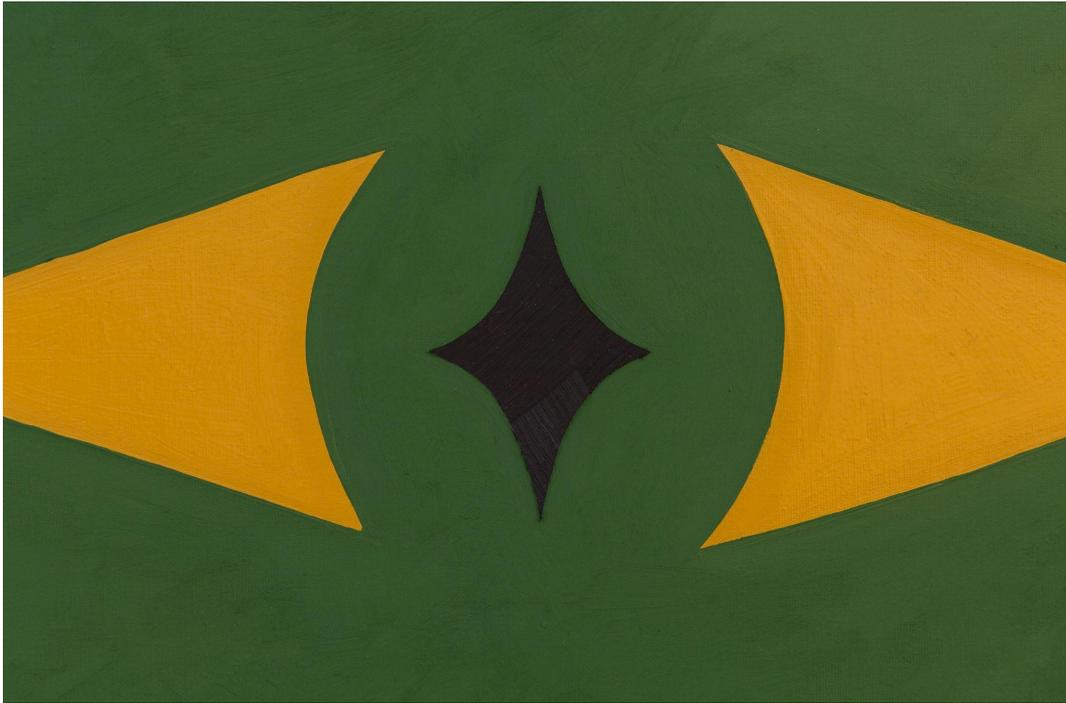


Figura 10. Mari Ra, *Cobra cega*, 2022, Óleo sobre tela, 40x60 cm

Cabe aqui dizer que estas obras trazem configurações formais que são frutos de contaminações, e existem em paralelo com a narrativa dominante da história da Arte. Mais do que isso, esses artistas trazem uma produção relevante para compreender quais são as outras interpretações do fenômeno moderno, ou seja, os outros modernismos, que vão de encontro com a produção artística erudita, “supondo que a arte assim chamada erudita se caracterize não tanto pelo uso de materiais e técnicas ‘nobres’, mas pela inscrição consciente numa história que começa lá atrás com Giotto, Masaccio ou Van Eyck”⁸, ou seja, uma história da arte europeia.

Essa porosidade entre os códigos de representação foi fundamental para a formação da pintura brasileira, sobretudo em estados que receberam fluxos migratórios e de formação artesanal. Observar a produção em arte brasileira mais recente nos mostra que “a história da visualidade brasileira não foi feita de caminhos

⁸ MAMMÌ, Lorenzo. *Arte popular: caminhos*. In: *Arte popular brasileira: olhares contemporâneos*. São Paulo: WMF Martins Fontes, Instituto do Imaginário do povo brasileiro, 2018, p. 38.

unívocos”.⁹ Essas linguagens se reinventaram e constroem saberes, levando a modos de representação da experiência contemporânea que não lidam com referências culturais inertes, mas enxergam o presente como um tempo em transformação.

⁹ MESQUITA, Tiago. Reflexão, tradição e as artes do povo. In: Arte popular brasileira: olhares contemporâneos. São Paulo: WMF Martins Fontes, Instituto do Imaginário do povo brasileiro, 2018.

2. CIRCUNDANTE

“Sou inapreensível na imanência.”

P. Klee, *Journal*. ed. bras.:Diários, trad. João Azenha Júnior. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

Além de um arcabouço teórico e imagético, há questões no trabalho de arte que são de natureza sensível, e assim como são os processos intuitivos, a criação se articula através da elaboração de temas ou assuntos que são elencados através da percepção: “a intuição se interliga com os processos de percepção e nessa interligação reformula os dados circunstanciais, do mundo externo e interno, a um novo grau de essencialidade estrutural, de dados circunstanciais tornam-se dados significativos”¹⁰. Aqui, proponho uma aproximação a temas pelos quais percorrem os trabalhos apresentados, apontando questões como o detalhe, a figuração sugerida, a organicidade, o vazio; entre outras, a fim de ampliar a leitura das obras. A definição desses tópicos não procura apontar um só caminho para a apreensão dos trabalhos, mas sim, como sugere o título do capítulo, circundar os temas que aparecem com frequência, apresentando possibilidades de análise.

No recorte apresentado, os trabalhos não são descritivos, tampouco se encaixam no que é convencionalmente chamado de *figurativo*. Os objetos apresentam formas que são sugestivas de alguma figuração, mas não são representações. A forma possui uma autonomia e não há uma identificação imediata do objeto, e nesse sentido, as associações ficam “a cargo do repertório do sujeito, que passa a classificá-las ou reconhecê-las consultando referências próprias”,¹¹ como cita Leda Catunda (2003), cuja obra também trabalha, em alguns momentos, com a figuração sugerida.

¹⁰ OSTROWER, F. *Criatividade e Processos de Criação*. 25ª ed. Petrópolis, Vozes, 2010, p. 78.

¹¹ CATUNDA, Leda. *Poética da maciez: pinturas e objetos*. 2003. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Acesso em: 20 jun. 2023.

Esse espaço interpretativo, gerado pela familiaridade das formas, cria possibilidades de fabulação, remetendo novamente à ideia de narrativa, e usando de um sintetismo que está imbricado com aspectos matéricos da pintura como cor, fatura e luminosidade.



Figura 11. Mari Ra, Coelho-espeto, 2023, Óleo sobre tela, 100x120cm

Um outro aspecto que se encontra no contorno dessa produção é o detalhe. Ele aproxima o olhar para o exame; expõe um pormenor. Subentende, necessariamente, uma totalidade, porque vem de uma operação de divisão do todo em pedaços. É comum, na composição das pinturas que trago aqui, que elas apresentem apenas um detalhe de uma figura, objeto ou ação.

Há, aqui, uma derivação de um pensamento gráfico e narrativo - o detalhe é, nesse sentido, um modo de enriquecer uma história. Apesar dessa filiação, o detalhe, no contexto dessas pinturas, não está submisso ao todo, mas possui uma autonomia de significados; esvazia a narrativa de significado para inflar outro no

lugar. Nesse sentido, se relaciona com a ideia de *fragmento* utilizada em *Diante da imagem*, de Didi-Huberman:

Ao contrário do fragmento que só se relaciona com o todo para questioná-lo, para assumi-lo como ausência, enigma ou memória perdida, o detalhe nesse sentido *impõe o todo*, sua presença legitimada, seu valor de resposta e de referência ou mesmo de hegemonia.¹²

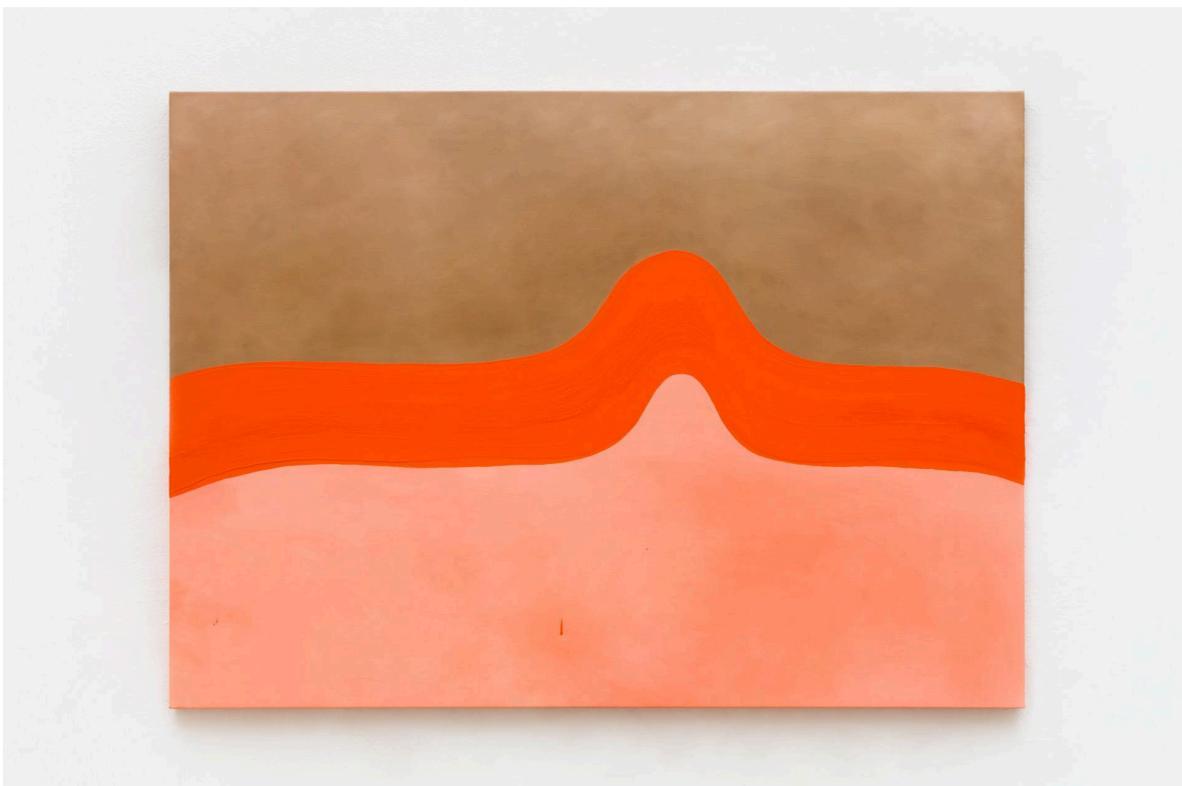


Figura 12. Mari Ra, Ponta, 2022, Óleo sobre tela, 100x120cm

¹² DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 298.



Figura 13. Mari Ra, Jeans Yemanjá, 2022, Óleo sobre tela, 60x70cm

Muitas vezes o quadro traz o detalhe de uma cena, justamente para enriquecer a contação; trazer luz para um pedaço de um acontecimento que está se desenrolando. Em *Ponta*, uma proeminência é vista por uma lente aumentada, assim como em *Jeans Yemanjá*, uma pintura de um pedaço de cauda de sereia. Nessas obras, a cor é também contorno do desenho, criando limitações nos campos de cor. Dentro de cada campo é dado um tratamento diferente para a fatura, somando um espaço pictórico que é, no fim, apenas parte do todo.

Nesses dois trabalhos, datados de 2022, há um procedimento diferente para a construção da superfície: isola-se alguns campos da pintura, usando máscara, para criar uma camada espessa de tinta, que carrega a marca “penteada” da pincelada. Nos outros campos, as camadas de tinta são mais finas, se assemelhando a uma velatura, e a cor é construída com manchas e gradações de luz.

Os campos de cor são extensos, e é possível fazer uma leitura de paisagem, considerando que muitas vezes os campos dividem o quadro no sentido horizontal. Ainda assim, é uma paisagem com poucos elementos, sintética. Quando Merleau-Ponty escreve sobre a fala, diz que “O que encanta quando uma criança fala é que ela foi capaz de distinguir ruídos de fonemas, de ordená-los e, sobretudo, de dominar as pausas, o silêncio entre signos sem o qual eles não se diferenciam e nada dizem.”¹³ O vazio é um elemento fundamental para a construção dessas imagens.

O espaço vazio da narrativa também é explorado em outras pinturas, como as da série *Palco*, em que são utilizadas como referência cenários esvaziados de ação. A série teve início com a observação de quadros dos cenários de desenho animado, especialmente os desenvolvidos no período entre 1930 e o início dos anos 1970 na indústria norte-americana, quando a feitura desses quadros da animação ainda acontecia de maneira artesanal.

¹³ MERLEAU-PONTY, *Ibidem*, p. 158.



Figura 14. Mari Ra, Palco I, da série *Perspectiva*, 2022, Óleo sobre tela, 100 x 120 cm



Figura 15. Mari Ra, Palco II, da série *Perspectiva*, 2022, Óleo sobre tela, 100 x 120 cm

Na linguagem da animação, esses cenários são chamados de “imagens liminares” ou “espaços liminares”. No campo da estética, o nome é dado a espaços ou estados de transição, no sentido físico ou psíquico. Nesses lugares, o mistério – uma informação oculta – é evidenciado por circunstâncias que não inferem informações o suficiente, o que motiva uma espécie de procura.¹⁴ Também é definido, simplesmente, como um espaço que está localizado entre um lugar ou outro; no caso, um espaço fronteiro entre o desenvolvimento das cenas, “entre o que está acontecendo e o que vai acontecer em seguida” (PETER, 2022). Por se tratar de um momento situado em um limite, relativo a um preâmbulo de uma ação, são cenários de expectativa, um tempo suspenso entre dois momentos. As imagens a seguir são cenários esvaziados de desenhos animados de 1952 e 1949, respectivamente, ambos de produtoras norte-americanas, e que exemplificam essa noção de atemporalidade nos quadros.

¹⁴ HEFT, Peter. *Betwixt and Between: Zones as Liminal and Deterritorialized Spaces*. Pulse: The Journal of Science and Culture. 8. Budapest: Central European University; p. 1-20.

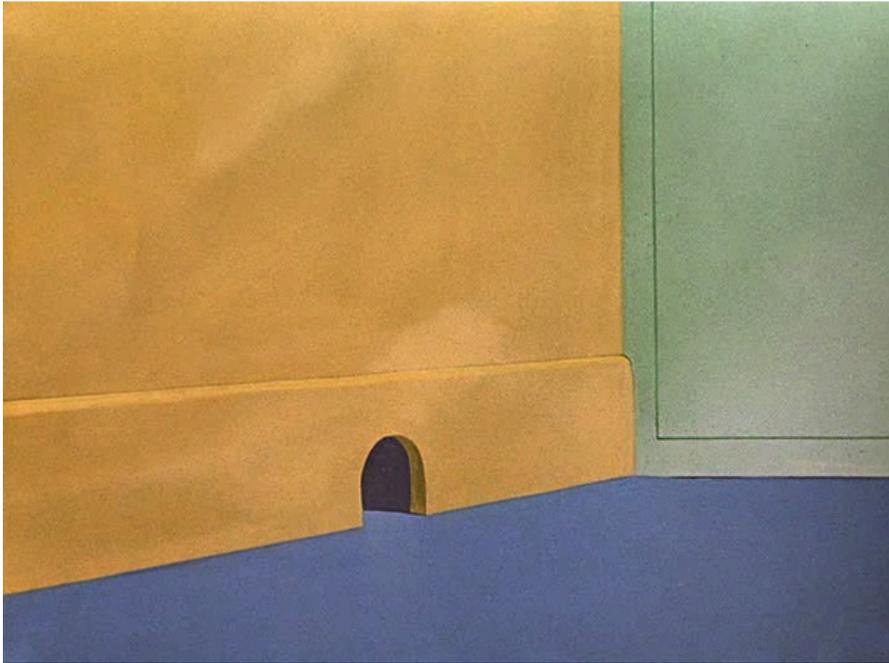


Figura 16. *Feed the Kitty* (Charles M. Jones, 1952), *Layouts*: Robert Gribbroek, *Backgrounds*: Philip DeGuard

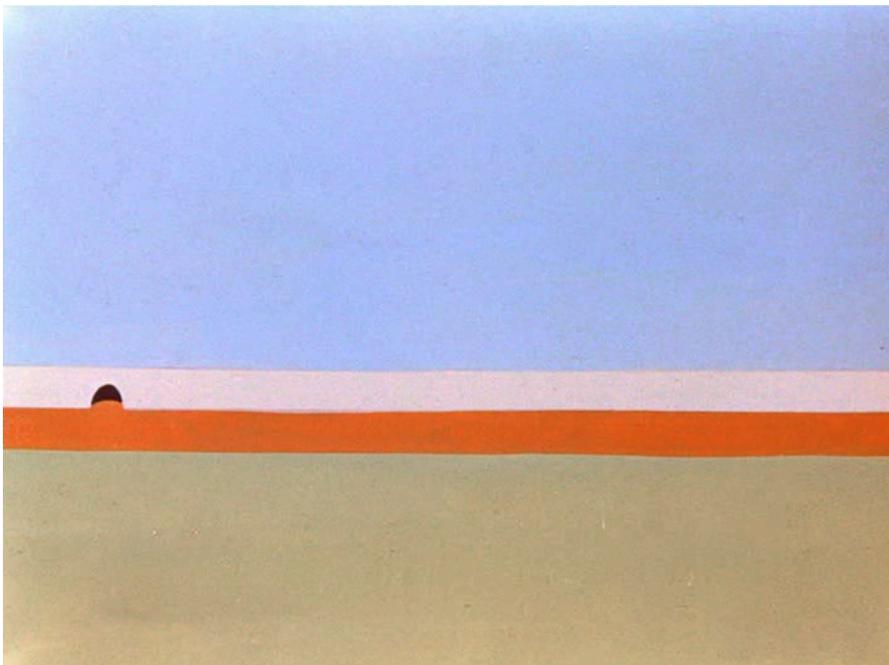


Figura 17. *Daffy duck hunt* (Robert McKimson, 1949), *Layouts*: Cornett Wood, *Backgrounds*: Richard H. Thomas

Os quadros possuem autoria dupla porque, em geral, o processo de criação utilizado nesse tipo de desenhos animados segue duas etapas: o designer de *layout*, um especialista em composição, desenhava os cenários que eram coloridos pelo artista de cenário. As imagens aqui apresentados exemplificam um modelo para aplicação desse esquema:



Figura 18. Exemplos de estágio da produção de cenários.

Do ponto de vista das pinturas da série *Palco*, é como se o espectador estivesse olhando para cima, colado ao palco. Embaixo, as silhuetas dos holofotes de luz e acima o desenho que faz a cortina chanfrada, descendo ou subindo para exibir o espetáculo.

O uso desse tipo de composição, dividida cromaticamente com linhas horizontais, remete à paisagem, mas a vibração entre as cores cria uma espécie de irrealidade. Esses cenários de desenhos animados remontam à história da arte, e o *status* de tempo em suspensão remonta às composições de pintores como de Chirico (1888-1978) e David Hockney (1937-). Em *Palco I*, a escolha de cores cria uma vibração; já na segunda pintura, o uso das cores desvia da ideia de paisagem.



Figura 19. Giorgio de Chirico, La Tour rouge, 1913, Tinta óleo sobre tela, 73.5 x 100.5 cm



Figura 20. David Hockney, A Bigger Splash, 1967, Tinta acrílica sobre tela, 242.5 x 243.9 cm

Os trabalhos acima, de Hockney e de Chirico, remontam a períodos diferentes na história da Arte: *A bigger splash* (O grande splash) foi pintado mais de

50 anos após *La Tour rouge* (A torre vermelha). O fio que conduz as duas obras é a questão do tempo suspenso e a forte imposição da ausência em ambos os cenários. Na primeira pintura, as sombras perpendiculares indicam que é fim de tarde, e na segunda, o sol à pino deixa as sombras diminutas, sendo possível identificar somente a sombra da cadeira de montar, ao fundo. Aparecem apenas traços da figura humana, deixando um vestígio de seu aparecimento.

O trabalho de de Chirico demonstra a construção de sentidos por meio da ausência e do vazio. É possível observar o contorno de uma estátua, um homem montado em um cavalo, figura que é identificada como a estátua do Rei Carlo Alberto em Turin,¹⁵ e que também aparece em outros trabalhos do autor. O que chama a atenção é o fato de que a figura humana, nessas pinturas, sempre aparece como uma silhueta, vista de costas ou de longe, ou aparecendo como sombras, projetadas pelos corpos.

A silhueta, desenho que representa o perfil de um objeto, é um envoltório, uma linha que fornece a chave de leitura para o mesmo. A silhueta das coisas interessa à composição porque implica, também, a sugestão de forma e a ambiguidade, sendo que na silhueta, os objetos estão implicados, sem que sejam a coisa eles próprios.

¹⁵ SOBY, James Thral. De Chirico, exh. cat. (New York: Museum of Modern Art, 1955), p. 49–50.



Figura 21. Mari Ra, Sem título, 2021, Óleo sobre tela, 15x10cm

O uso do *contorno* como uma forma de representar a figura, sem no entanto nomeá-la, é de interesse nos dois exemplos que exponho a seguir, utilizando obras de artistas norte americanos.

Na década de 1960, Marcia Hafif (1929-2018), pintora ligada ao *Radical Painting Group*, um coletivo de artistas focado na abstração, apresenta uma série de pinturas que utiliza campos de cor, estudo contemporâneo ao movimento do expressionismo abstrato. Esses trabalhos evidenciam as qualidades da superfície, do uso do pigmento e das tintas, explorando o potencial formal dessas silhuetas. “Hafif afirma que ela não está criando nenhuma redundância mas sim similaridade, à medida que ela procura por respostas na repetição.”¹⁶

¹⁶ No original: Hafif contends that she is not breeding sameness but similarity, as she attempts to answer questions through repetition. Tradução da autora. Disponível em: <https://www.artsy.net/artist/marcia-hafif/cv>.



Figura 22. Série de pinturas de Marcia Hafif da década de 1960, em tinta acrílica, apresentadas no contexto da exposição *Inventário (Inventory)* no Museu de Arte Contemporânea de Genebra (MAMCO).



Figura 23. Marcia Hafif, 159, October 1967, Acrílica sobre tela, 140 x 140 cm



Figura 24. Marcia Hafif, 161, October 1967, Acrílica sobre tela, 140 x 140 cm

Essa série de Marcia apresenta semelhança com um trabalho de Andy Warhol (1928-1987), *Shadows*. Trata-se de uma série de pinturas realizadas entre 1978 e 1979, dividida em 102 telas, que reproduzem a figura de uma sombra que Andy fotografou em seu ateliê. Essas pinturas são realizadas aplicando uma camada de tinta acrílica, de diferentes tons e luminosidades, usando um esfregão. O uso desse instrumento gera um dado gestual a essa primeira “base” de tinta.¹⁷ As “sombras”, por sua vez, são uma impressão serigráfica, aplicada na grande maioria das vezes em tinta preta, com a exceção de algumas telas, impressas em cinza. “Algumas das superfícies são chapadas, enquanto outras têm marcas grosseiras, onde Warhol claramente fricciona seu esfregão. Com duas exceções prateadas, uma forma alta e estreita chamada de ‘pico’ sempre aparece como um positivo preto em um fundo colorido. A segunda forma, conhecida como ‘o gorro’, é mais curta e sempre aparece, paradoxalmente, como um negativo num meio negro: uma sombra ‘ausente’”.¹⁸

¹⁷ GREENE, Vivien Greene. Andy Warhol: A Factory. Disponível em: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/andy-warhol-a-factory>. Acesso em 09/11/2023.

¹⁸ Idem. No original: Some of the surfaces are matte, and others have thick streaks where Warhol clearly dragged his sponge mop. With two silver exceptions, a tall, narrow form dubbed "the peak" always appears as a black positive on a colored ground. The second form, known as "the cap," is shorter, and always appears, paradoxically, as a negative in a black milieu: an "absent" shadow.



Figura 25. Vista de *Shadows*; em 2014; MOCA Grand Avenue, cortesia do *Museum of Contemporary Art, Los Angeles*.

As obras dos dois artistas norte-americanos exploram, de maneira distinta, o uso da silhueta. Há nesses trabalhos um mistério e uma simplicidade que potencializam a questão matérica da pintura, como se o esvaziamento da forma legasse espaço para o uso da cor, construindo um conjunto de obras complementar e relacional.



Figura 26. Mari Ra, Ombrinho, 2022, Óleo sobre tela, 60x60cm

Outro aspecto que informa sobre os procedimentos das pinturas que apresento aqui é a organicidade. Em *Ombrinho*, a silhueta aparece em duas figuras coloridas, numa composição orgânica.

Formas e formatos que dizem respeito a órgãos, organizações e organismos se fazem presentes no trabalho por meio de uma figuração sugerida. O orgânico é um espelho de micro e macro estruturas, e o uso desse tipo de desenho, que é em geral arredondado e sinuoso, sugere uma identificação do corpo na pintura.

Dessa identificação surge o interesse de jogar com a escala das pinturas, numa espécie de zoom de elementos que são pequenos órgãos ou sistemas formais. Os procedimentos de cortar, expor e olhar revelam curvas e bandas dentro da composição.



Figura 27. Mari Ra, Fenda, 2022, Óleo sobre tela, 10x15cm

Quando apresentadas em maior escala, a leitura dessas imagens acontece de maneira diferente. Pinturas grandes demandam um movimento: andar de um lado para o outro, se aproximar e se distanciar da tela. Essa leitura é um dado que modifica a natureza das pinturas.

Assim como a aproximação e distanciamento são modos de observar estruturas da natureza, mudar a escala da pintura pede que o observador faça deslocamentos para ver a obra. Interessa, na feitura de pinturas em pequeno formato, convocar o observador para perto. Aqui, o método científico faz paralelo com os processos de criação que orientam as formas ditas orgânicas.



Figura 28. Mari Ra, O coro dos descontentes, 2022, Óleo sobre tela, 80x60cm

Úvula é a palavra usada para denominação, no corpo, de algumas pequenas massas carnosas pendentes. Essas estruturas, que podem ser observadas em diversidade na natureza, tem uma forma sinuosa que confunde-se com outros referenciais de imagem. *O coro dos descontentes* tem como referencial o fundo de uma garganta, uma área pequena e difícil de ser acessada. A cena é esquematizada em um desenho e agigantada, o que traz aos olhos um arranjo orgânico sem a frieza dos esquemas anatômicos.

A garganta, ou *goela*, representada dessa maneira, é um esquema formal que aparece com frequência nos desenhos animados, quando o personagem está gritando. Me interessa o tom humorístico a utilização desses códigos para modificar a leitura dessas figuras, usando o desenho para representar estruturas da natureza.

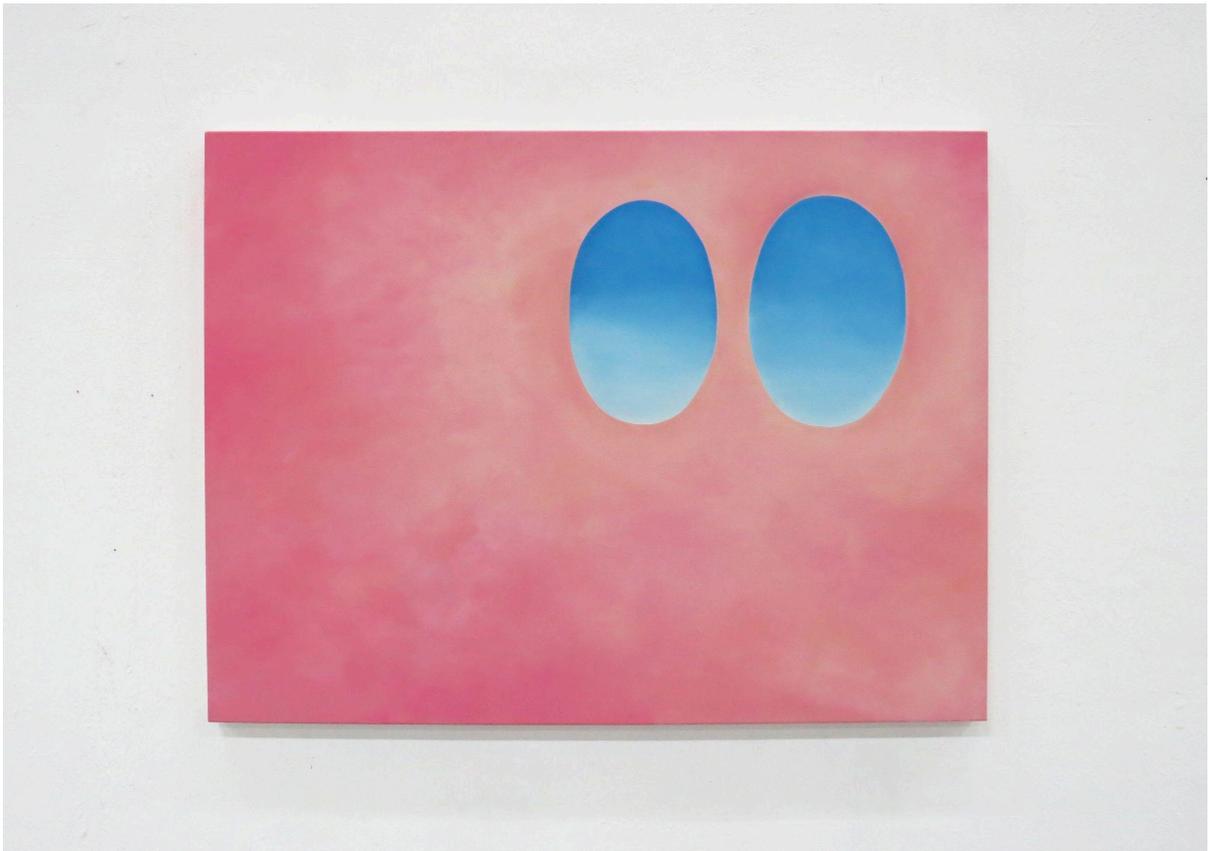


Figura 29. Mari Ra, Olhos vidrados, 2022, Óleo sobre tela, 60,5 x 80 cm

Em *olhos vidrados*, a organicidade dos formatos ovalados também conversa com o desenho, no que diz respeito ao formato familiar dos dois círculos representando os olhos, como aparecem nos personagens de desenhos animados. *Olhos vidrados* é desenhada a partir do formato de janelas de avião e, além disso, faz referência a uma figura de linguagem. Através dos olhos, é possível ver um céu como se vê de dentro de um avião no céu. O nome “Olhos vidrados” faz referência ao conto *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe, em que o autor usa a figura “vacant eye-like windows”.¹⁹

A pintura, aqui, introduz uma temática que aparece na pesquisa com regularidade: as portas e passagens. Na primeira pintura que traz o tema, *Oratório*, de 2018, o recorte de um pórtico é iluminado por uma luz que vem de cima e

¹⁹ Na tradução de José Paulo Paes, “janelas paradas como olhos vidrados”. POE, E. A. *A queda da casa de Usher*. In: POE, E. A. *Histórias Extraordinárias*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

escurece até chegar ao laranja, numa gradação de cor. A “moldura” remete ao formato dos oratórios, um mobiliário pequeno, feito geralmente à mão, e que serve para expor ou guardar objetos de devoção.

Num diálogo com a questão do quadro e da borda da pintura, o campo de cor verde tem um tratamento diferente do restante do espaço, assim como ocorre em *Olhos vidrados* e outros trabalhos apresentados a seguir.



Figura 30. Mari Ra, Oratório, 2020, Óleo sobre tela, 60x70cm

No recorte interior, há uma gradação de luz, do mais claro para o escuro, em sentido horizontal, e ao redor das figuras, a luz não tem um sentido, mas aparece difusa na cor, como uma esfumaçado. Essa procedimento cria uma profundidade e uma ilusão de distância entre os campos, como se estivessem em planos distintos.



Figura 31. Mari Ra, Fuga, 2022, Óleo sobre tela, 60x70cm

Em *Fuga*, o mesmo artifício é usado para dimensionar um arco, que se repete num movimento que vai da esquerda para a direita da tela, se aprofundando em uma espécie de túnel ou caverna. A diferença tonal desse vermelho confunde a relação de volume em cada uma das camadas, que se apoiam sobre um campo de cor azul escuro que divide a pintura, no sentido vertical, com uma linha dura.

Durante uma fuga, não há tempo para se preocupar com o lugar em que se entra ao atravessar a passagem. Neste trabalho, o tema da passagem evoca novamente uma transformação de expectativa, a potência que existe antes da descoberta de um novo caminho.



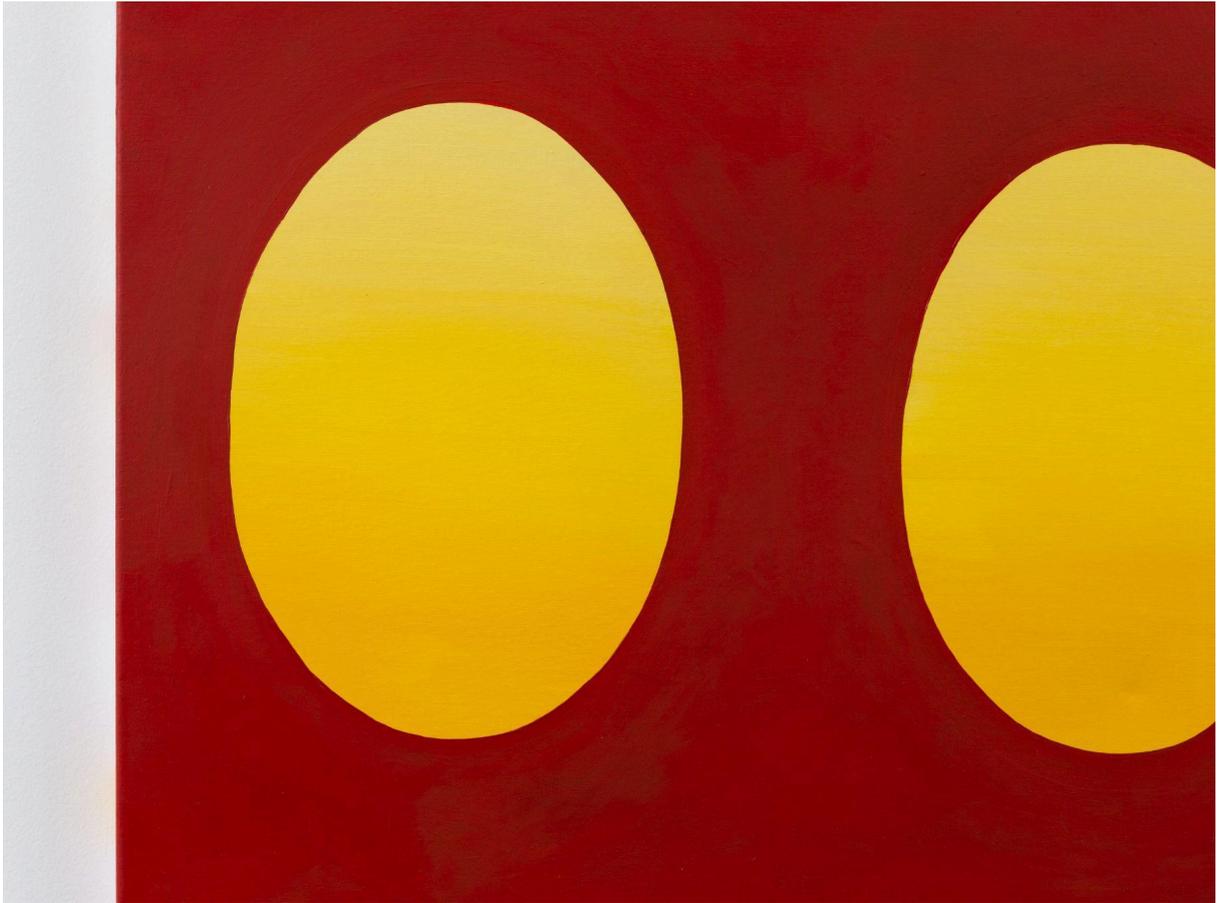


Figura 32. Mari Ra, *Tão quente*, 2022, Óleo sobre tela, 68x56cm

Em *Tão quente*, que é uma variação do tema de Olhos vidrados, esses “olhos” são agigantados e ocupam uma extensão maior da tela. O degradê tonal no amarelo, assim como na pintura anterior, cria uma zona que parece aludir a um outro espaço pictórico, como um céu visto pela janela, mas dessa vez num outro momento do dia.

A cera de abelha é usada misturada ao pigmento vermelho pyrrole e um pigmento de sombra natural, terroso, que cria um aspecto sanguíneo na cor e uma consistência de massa que possibilita a texturização dessa tinta.

O assunto das portas e janelas aparece de forma mais literal na série *Platibandas*, que tem início em 2018. Essa série desenvolve uma pesquisa que parte de indícios da arquitetura vernacular, partindo do aspecto formal da geometrização das frentes dessas construções.

A primeiras pinturas da série foram feitas a partir da notação visual da arquitetura do centro histórico de Olinda (PE), e a fatura foi construída adicionando camadas de tinta, depois retirando-as até que elas se tornassem um vestígio e depois adicionando novas camadas de tinta, sucessivamente, um processo análogo ao da pátina, procedimento usado na marcenaria para causar um aspecto de envelhecimento. Esse procedimento fazia alusão à própria pátina do tempo, que cria camadas de informação pelo acúmulo da matéria nessas casas ao longo do tempo.



Figura 33. Mari Ra, Fachadas, 2018, Tinta óleo e latex sobre madeira recortada, Aprox. 20x30cm cada peça

Essa primeira série, de 2018, utiliza apenas tinta a óleo e tinta de parede branca, e as alterações na cor vinham da madeira de construção que foi usada como suporte. O trabalho se desdobrou para uma série de pinturas a óleo, onde esse recorte das platibandas delimita dois campos de cor.

Platibanda é o nome dado à parte superior da fachada das construções, uma faixa ou moldura horizontal que tem como função esconder o telhado. O livro "Pinturas e platibandas",²⁰ de Anna Mariani, apresenta uma pesquisa sobre a arquitetura vernacular encontrada no Nordeste do Brasil. Esse tipo de construção também é encontrada em São Paulo, principalmente nas periferias, devido à diáspora nordestina.



Figura 34. Fotografias de casas do livro “Pinturas e Platibandas”. A primeira foi fotografada em Cabedelo, Paraíba, 1985, e a segunda não possui identificação.

Passei a “coleccionar” esses formatos que as construções antigas tomam nas fachadas, fazendo uma tradução para a pintura. Esses trabalhos são pinturas que contém duas áreas de cor separadas por um recorte que descreve o desenho desses elementos arquitetônicos. Na área superior, a tinta é misturada com um médium de cera de abelha, criando uma diferença de superfície nesses dois campos.

²⁰ MARIANI, Anna. Pinturas e Platibandas. São Paulo: Instituto Moreira Salles. 2010.



Figura 35. Mari Ra, Morro do querosene (série Platibandas), 2022, Óleo e cera de abelha sobre tela, 20x30cm



Figura 36. Mari Ra, Sem título (série Platibandas), 2022, Óleo e cera de abelha sobre tela, 20x30cm

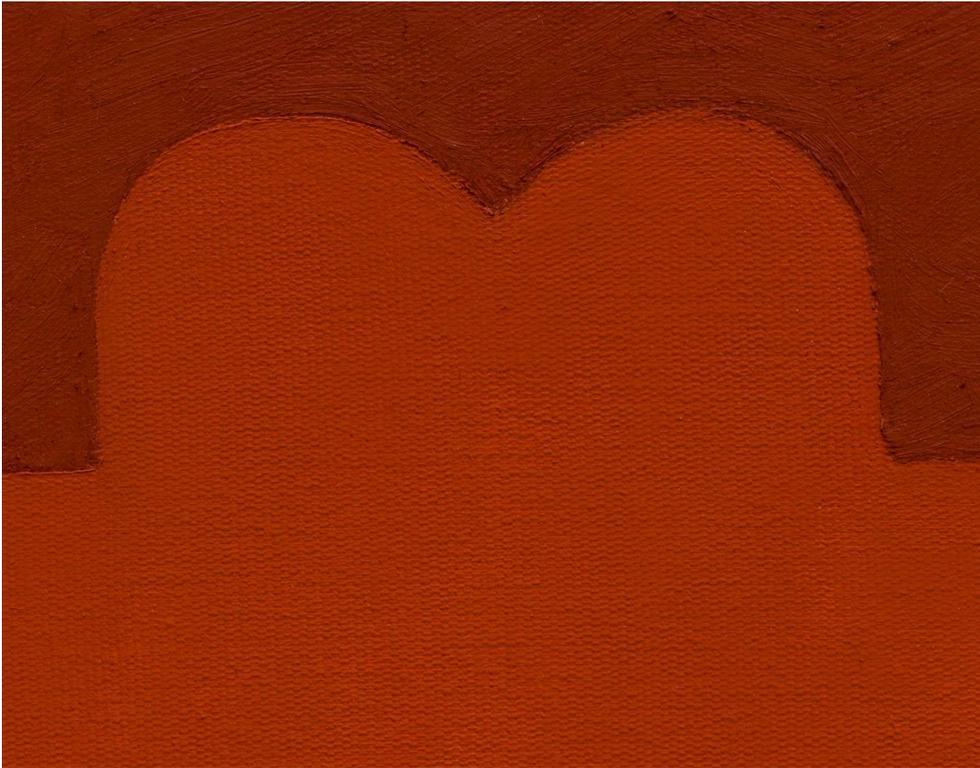


Figura 37. Detalhe de Sem título (série Platibandas)



Figura 38. Detalhe de Morro do querosene

Esses trabalhos repetem um modo de fazer utilizado nas primeiras pinturas da série, as *Fachadas*, que é a construção da cor por velaturas. Nessas velaturas, as camadas não são apenas adicionadas ao suporte, mas também são retiradas usando lixas de parede ou por raspagem. Essa retirada de tinta procura revelar parcialmente as cores que estão nas primeiras camadas da pintura, criando uma luminosidade na fatura. Além disso, procuram mimetizar a transparência que vem com a caiçã, que é o processo de pintura com cal, às vezes misturado a pigmentos, para dar acabamento de paredes em áreas externas e internas.

As platibandas dessas casas apresentam uma solução formal muito inteligente, e apontam para uma tendência de síntese do modernismo brasileiro recriada pelo vocabulário popular. Trago aqui a produção de André Ricardo (1985-), pintor paulistano que, em paralelo, observa essa geometrização das fachadas das casas em uma série de pinturas realizadas entre 2018 e 2020.

A obra traz uma temática recorrente em seu trabalho: as fachadas arquitetônicas de construções populares, encontradas sobretudo no Nordeste brasileiro. Para André, o que chama atenção é como os construtores aliam elementos como peixes, pôr-do-sol e plantas com uma geometria pura que se destaca nas estruturas arquitetônicas.

Apesar de sua formação acadêmica, a pintura de André pode ser lida, pela perspectiva decolonial, como uma produção que parte de referenciais distantes dos cânones da História da Arte hegemônica. A partir de memórias da infância e experiências do cotidiano, ele busca se aproximar de uma visualidade que denomina de “herança popular visual”, presente em vários estratos da cultura - não só nas artes e na arquitetura, mas também na produção de brinquedos e na comunicação visual”.²¹

²¹ Modernismo desde aqui/curadoria Claudinei Roberto da Silva. 1. ed. São Paulo: Paço das Artes, 2022.



Figura 39. André Ricardo, Série Benim, 2020, Têmpera ovo sobre linho, 40x30cm

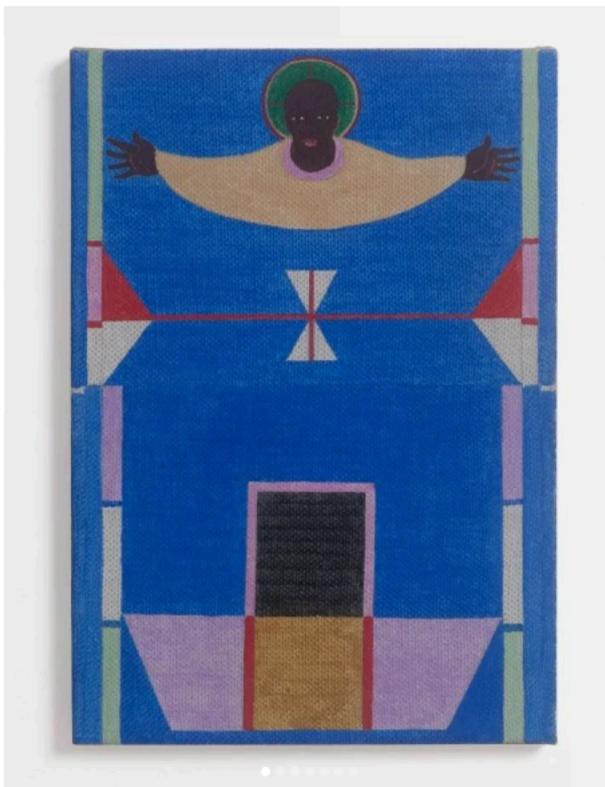


Figura 40. André Ricardo, Série Benim, 2021, Têmpera ovo sobre linho, 60x30cm

Além disso, essas pinturas comentam os processos de intercâmbio cultural realizados no eixo Afro-Atlântico durante a colonização. Muitos homens e mulheres escravizados no Brasil retornaram à África, já na primeira metade do século XIX, com a revolta dos Malês, e lá se estabeleceram novamente levando alguns traços culturais brasileiros, como a arquitetura colonial. Parte desse processo é documentado no livro "Da Senzala ao Sobrado: Arquitetura Brasileira na Nigéria e na República Popular do Benim" (1985), de Marianno Carneiro da Cunha.

A partir da série *Fachadas*, os elementos arquitetônicos passam a fazer parte do meu vocabulário visual mais ativamente. Esses relevos, detalhes e recortes aparecem como desenho, interessando também transportar esses elementos para a pintura no sentido simbólico, alargando a alçada do referencial da pintura para tudo o que é um dado visual no mundo.

Nota-se que, nas pinturas das fachadas ou platibandas, assim como em trabalhos anteriormente mencionados, há uma simetria na composição. Na geometria, essa simetria tem o nome de simetria de reflexão, que acontece quando um eixo opera como se fosse um espelho, dividindo uma imagem em partes iguais.²² Aqui, chamo essa simetria de *duplo*.

Muitas vezes a imagem, a forma ou o desenho aparece duplicado, em duas partes-irmãs. Esse duplo aponta para a simetria, mas o próprio fazer, manufaturado, impede que as duas partes sejam iguais, apresentando sempre uma pequena diferença de formato, de fatura, gestual ou até mesmo de cor. Esse pequeno desvio mostra que essas composições, ainda que tenham derivação de um pensamento gráfico, têm como fundamento características da pintura e da manualidade.

O uso dessas formas quase simétricas, que espelham um eixo imaginário no espaço pictórico, têm origem também em uma construção que é orgânica, como as formas e estruturas da natureza e o próprio corpo humano.

²² PASQUINI, Regina Célia Guapo; BORTOLOSSI, Humberto José (2016). O que é simetria? Diferentes usos da palavra ao longo da história da matemática. Boletim Cearense de Educação e História da Matemática (9): 6–17. ISSN 2447-8504. Acesso em: 01/05/2014.

Mais completamente que as luzes, as sombras e os reflexos, a imagem especular esboça nas coisas o trabalho da visão. Como todos os outros objetos técnicos, como as ferramentas, como os signos, o espelho surgiu no circuito aberto do corpo vidente ao corpo visível. Toda técnica é “técnica do corpo”. Ela figura e amplifica a estrutura metafísica de nossa carne. O espelho aparece porque sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível, que ele traduz e duplica.²³



Figura 41. Mari Ra, As ondas, 2021, Óleo sobre tela, 10x15cm

O trecho de Merleau-Ponty aponta para a potência que há no *espelhamento*, ou seja, tanto como fenômeno físico e material de refletir as informações visuais, a reflexão dos formatos e objetos é uma tradução sensorial dos procedimentos manuais que usamos para transpor o pensamento e a imagem.

As ondas é uma pequena pintura que faz parte de uma série de 2021 e que serve como exercício para desenvolver o tema da figura humana, representada por

²³ MERLEAU-PONTY, *Ibidem*, p. 26.

uma sombra de ombros e cabeça, e que aparece em diferentes padrões de combinação, muitas vezes nessa dupla de “silhuetas-gêmeas”.

As figuras espelhadas aparecem diversas vezes nos anos seguintes, como forma de composição e também como alusão, como é o exemplo de *Máscara*, em que essas formas losangulares figuram dois olhos vistos por trás de uma máscara. Essas pinturas partem da observação das fantasias dos Caretas, personagens do carnaval de Maragogipe, município do estado da Bahia.

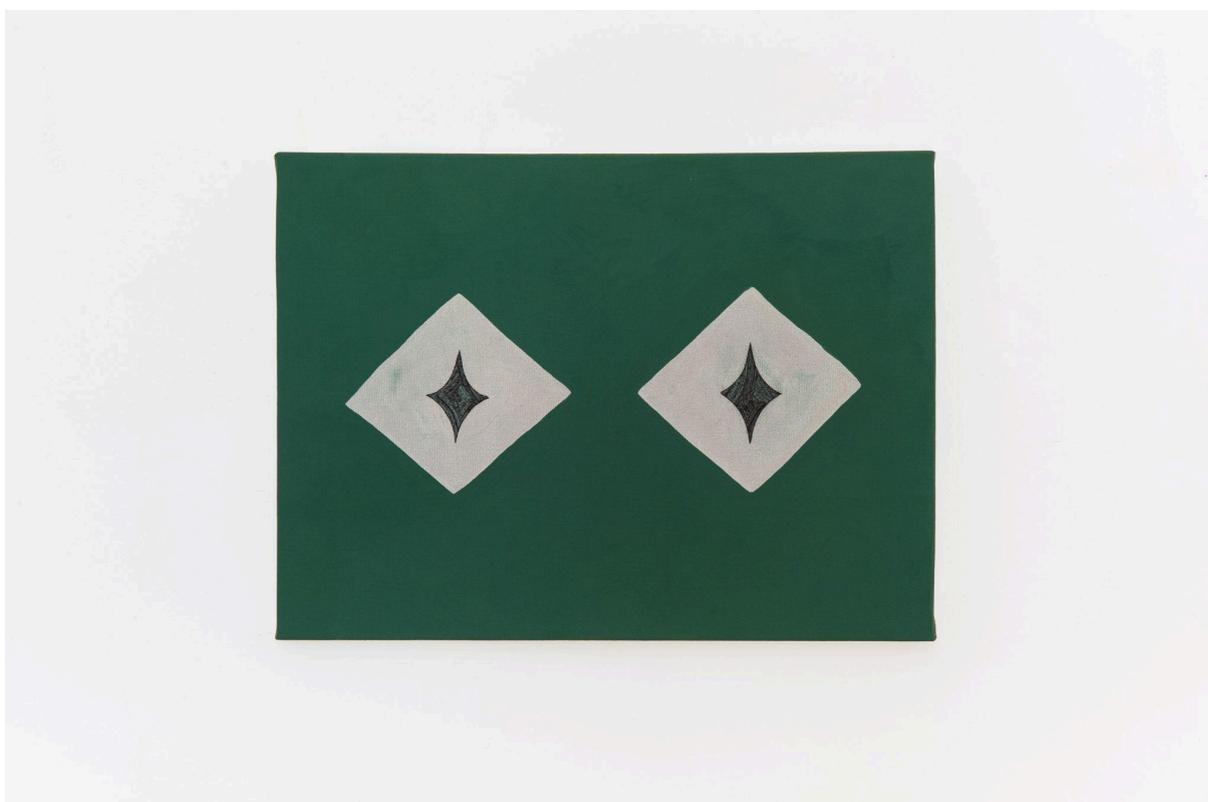


Figura 42. Mari Ra, *Máscara*, 2022, Óleo s/ tela, 40x30cm

Maragogipe fica a cerca de 130 quilômetros de Salvador (BA) , no encontro do rio Paraguaçu com o rio Guaiá, ao fundo da Baía de Todos-os-Santos, no recôncavo baiano, onde se preserva a tradição de criar esse tipo de palhaço, com uma fantasia de grande diversidade cromática, utilizando colagem de materiais diversos, adesivos e outros adereços. Vestir-se de careta é uma forma de brincar o

carnaval de forma incógnita. Quando esses corpos se vestem de caretas, a única parte que fica visível são os olhos. Nessas pinturas, os olhos são brilhos, pequena dimensão da identidade desses homens e mulheres.



Figura 43. João Farkas, Série Azul - Caretas de Maragojipe, 2018

Máscara trabalha, como outros trabalhos desenvolvidos entre os anos de 2022 e 2023, o imaginário das festas populares, incluindo, entre outros festejos, o carnaval de rua. Essas pinturas exploram um vocabulário visual que foi criado a partir da observação e notação de detalhes e combinações de cores usados nas decorações e alegorias das festas.

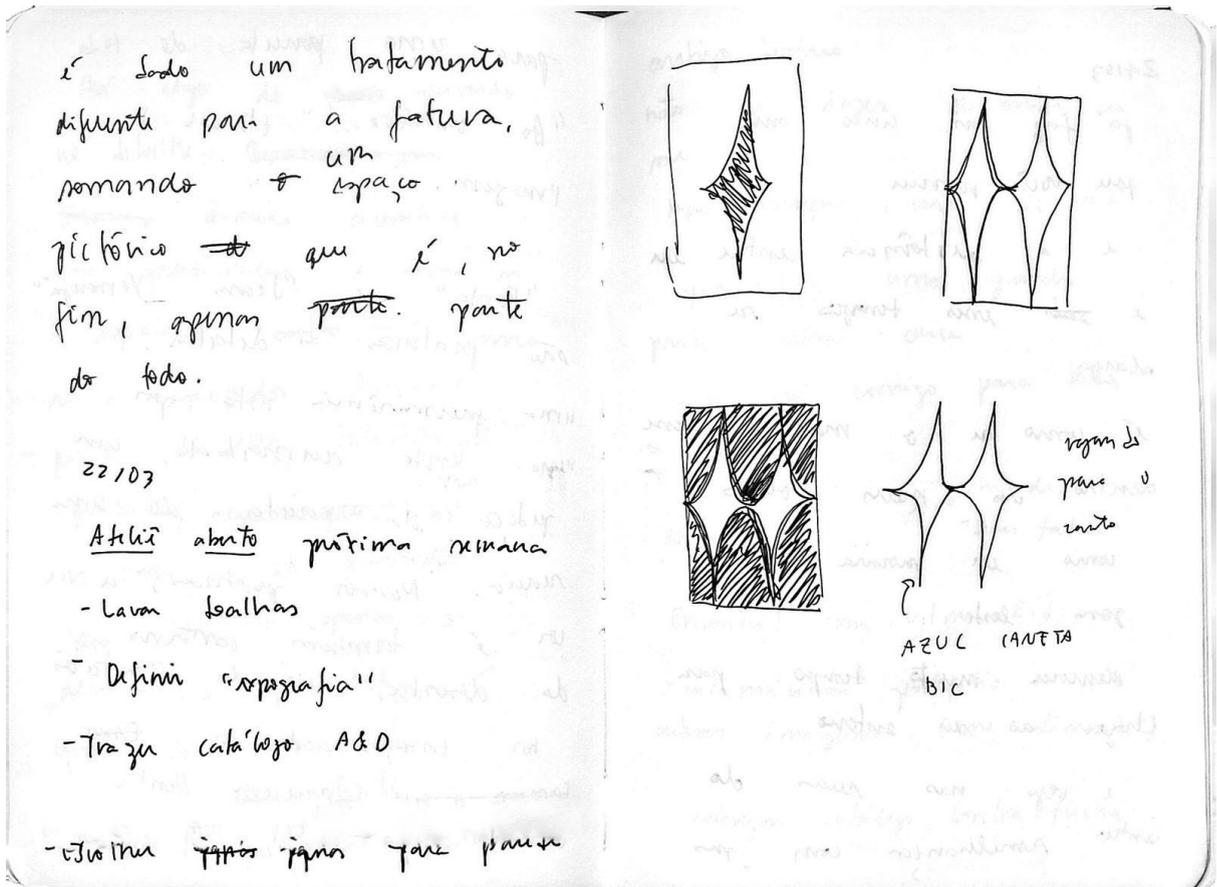


Figura 44. Esboços de caderno em março de 2023.

O losango é um elemento que aparece repetidas vezes em padrões dessas vestimentas. Uma possível leitura é a relação com a figura do palhaço do baralho, o curinga, que é uma carta que muda de valor conforme as regras ou posições no jogo. Nas cartas de baralho, geralmente o curinga tem uma semelhança visual com o palhaço de origem italiana, o *Pierrot*, e carrega as representações dos naipes do baralho (ouros, paus, copas e espadas).



Figura 45. Grupo de pessoas vestidas com caretas de Maragogipe posam para foto.²⁴

A figura do par de olhos formada pelos dois losangos foi explorada em muitos trabalhos que vieram a seguir. Em *Espreita*, utilizei uma máscara de papel *contact* para reproduzir a forma dos olhos. A máscara de papel permite trabalhar essas áreas isoladas, numa espécie de *stencil*, manipulando a textura da tinta nessas áreas. Esse trabalho foi transportado, mais tarde, para uma instalação, que utilizava do mesmo procedimento, desta vez com a tinta aplicada diretamente na parede. As figuras formavam um conjunto de olhares que se agrupava próximo à quina da parede, como uma multidão tímida, mas muito curiosa.

²⁴ Fonte: Freepik. Disponível em: https://br.freepik.com/fotos-premium/grupo-de-pessoas-vestidas-com-caretas-de-maragogipe-posam-para-foto_39725574.htm. Acesso em 28 de maio de 2024.

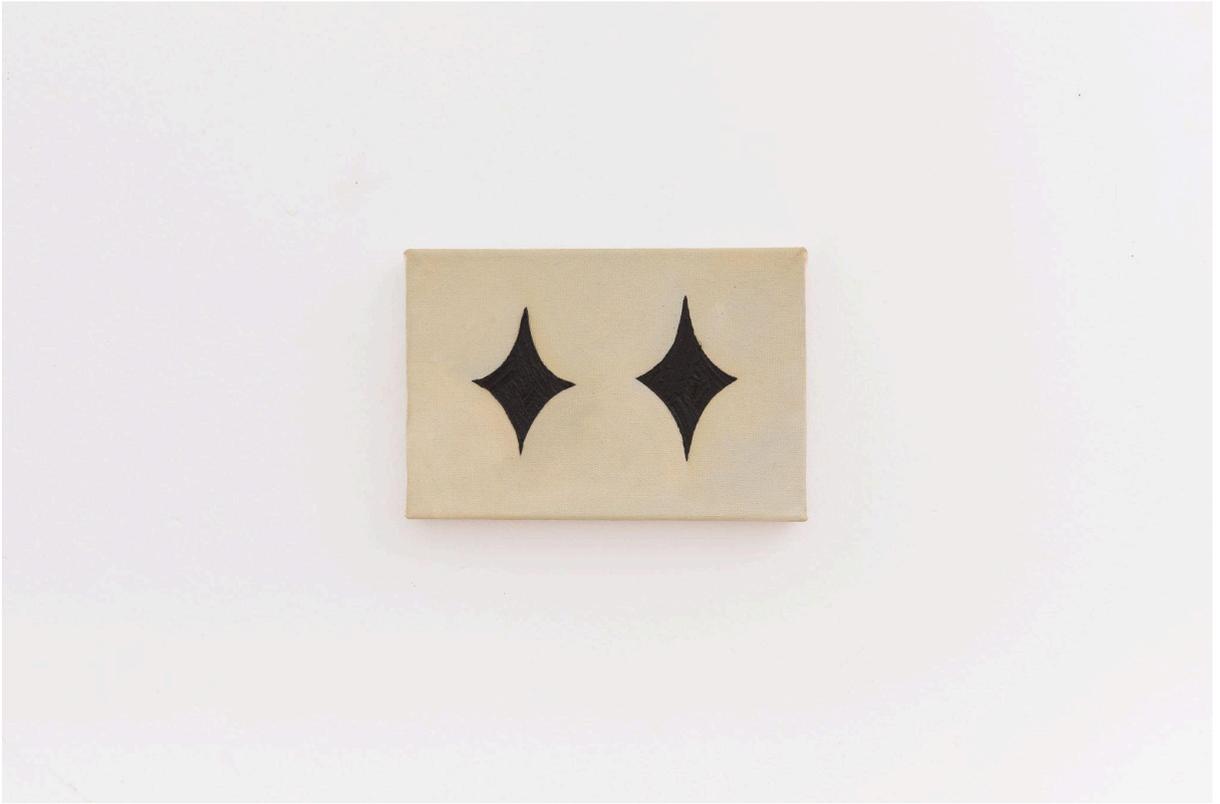


Figura 46. Mari Ra, Espreita, 2022, Óleo sobre tela, 15x10cm



Figura 47. Mari Ra, Espreita, 2022, Instalação, Tamanhos variáveis

Por apresentar simetria, a forma de losango apresenta inúmeras possibilidades de combinações e recortes. Por seu sintetismo, tem relação com uma série de símbolos correntes na linguagem visual contemporânea, como um feixe de luz, um brilho, o naipe do baralho; além de que a forma curvilínea se assemelha ao tipo de grafia usada nas pixações dos prédios da cidade de São Paulo. Essa série de possíveis associações criou um interesse pela forma que conduziu o desenvolvimento de uma série de pinturas para uma exposição individual, que será apresentada no capítulo seguinte.

3. TRUQUE

Truque foi uma exposição individual realizada em 2023, em São Paulo, e que veio como síntese de uma série de temas e procedimentos abordados previamente na pesquisa. Apresentou um conjunto de vinte e cinco pinturas, que foi pensado a partir de um referencial imagético oriundo das festa populares – mais especificamente, aqui, o carnaval de rua de Olinda, cidade onde os estudos para a exposição foram realizados. Me interessava trazer aspectos arquitetônicos do espaço do centro histórico local, onde acontecem a maioria dos festejos, pensando a ideia de ornamento, tanto nas construções e frontes de casa, como no imagético visual das fantasias e nas construções artesanais dos adereços.

As pinturas foram realizadas em três formatos: 10x15cm, 30x35cm e 100x120cm. O projeto adotou como eixo central uma série de pinturas em maior formato, que se apresentaram como pares, com a intenção de trazer uma relação de dicotomia entre si. Os formatos menores se agruparam em um outro conjunto, que não estabelecia uma relação de par, mas que figurava uma nuvem de quadros na parede, sem uma ordem que fosse colocada de maneira explícita. A variabilidade de tamanhos foi pensada a fim de que o espaço pudesse ser preenchido de maneira dinâmica e que os trabalhos pudessem apresentar uma leitura uníssona, conduzida pela relação formal entre os quadros.

Considero que o processo de desenvolvimento desse conjunto de trabalhos passou pelo domínio da justaposição desses espaços de informação e os espaços de vazio, de silêncio. Assim, a intenção era criar uma organização em que a leitura se dá de maneira circular; isto é, não há um começo e um fim ou uma sugestão de percurso linear. Assim como as pinturas, que exploravam possíveis combinações de um vocabulário formal, a expografia sugeria que esses quadros podem ser entendidos em uma diversidade de ordem, encadeamento e orientações.

“Ver se torna, então, um jogo de posições, oposições e equivalências entre as figuras do ser e seu fundo invisível. Invisível não é o oposto do visível, mas seu encolhimento, seu estar em visíveis outros que não se domina de uma só vez”.²⁵

As pinturas de maior escala estavam todas descoladas das paredes, flutuando no espaço, suspensas por uma madeira que se assemelha à estrutura do teto. Esses suportes foram colocados de maneira a sugerir uma continuação das tesouras de madeira, organizados em duplas de pinturas opostas. Tal estrutura permitia que os trabalhos fossem vistos sempre em relação com os outros, não revelando, de nenhuma perspectiva, a totalidade do conjunto, que se desvelava à medida que se caminhava pelo espaço.

Sendo elas modulares, foi possível trocar as pinturas de lugar, criando uma espécie de quebra-cabeças entre essas imagens. Nesse momento, o procedimento que utilizava na pintura, de recorte de um detalhe para isolar uma figura, é um artifício para criar um jogo de recombinações.

Trago, aqui, imagens do caderno usado para os estudos das pinturas para a exposição, a fim de ilustrar como se dá o processo de elaboração dessas imagens. A primeira imagem traz estudos para a pintura *Amparo*, que tem como referencial um detalhe de ornamento de platibanda de uns dos casarões do Largo do Amparo, em Olinda. O Largo do Amparo é um lugar simbólico para o carnaval da cidade, por onde circulam a maioria dos festejos, e onde está localizado um dos clubes carnavalescos mais tradicionais. As outras duas imagens, por sua vez, trazem estudos para as pinturas *Papangu I* e *Papangu II*. No carnaval Pernambucano e nos reisados, o Papangu é uma figura que se fantasia com uma roupa colorida e uma máscara mimetizando uma maquiagem.

A estamparia das fantasias do carnaval, principalmente dos palhaços, oferece aqui um vocabulário vasto de símbolos e emblemas, explorando potências cromáticas e luminosidade.

²⁵ MERLEAU-PONTY, *Ibidem*, p. 164.



Figuras 48 e 49. Esboços para pinturas realizadas para a exposição Truque, em agosto de 2023.

Aqui, me interessa fazer um paralelo com a figura do palhaço, que aparece, em diferentes mitologias, como um sujeito que prega peças. O *trickster*, que se apresenta como um ser que descumpra normas de comportamento, encontra correspondências na cultura brasileira; a exemplo do saci-pererê, o curupira e Exu, orixá das encruzilhadas, entre outras figuras que confundem a leitura dos caminhos, colocando o interlocutor em um lugar de dúvida. O Coringa, no jogo de cartas, é

outra forma em que se apresenta essa figura. É a única carta do baralho em que não há uma numeração, sendo atribuído o número 0. Ela é livre para assumir qualquer posição de hierarquia no baralho, a depender das regras do jogo de cartas. Assim como o número 0, o coringa pode transformar o um em mil; mas ao mesmo tempo, não significa “nada”. Essa possibilidade de comutação serve como analogia para a potência que há na criação de novos sentidos através de um vocabulário simbólico.

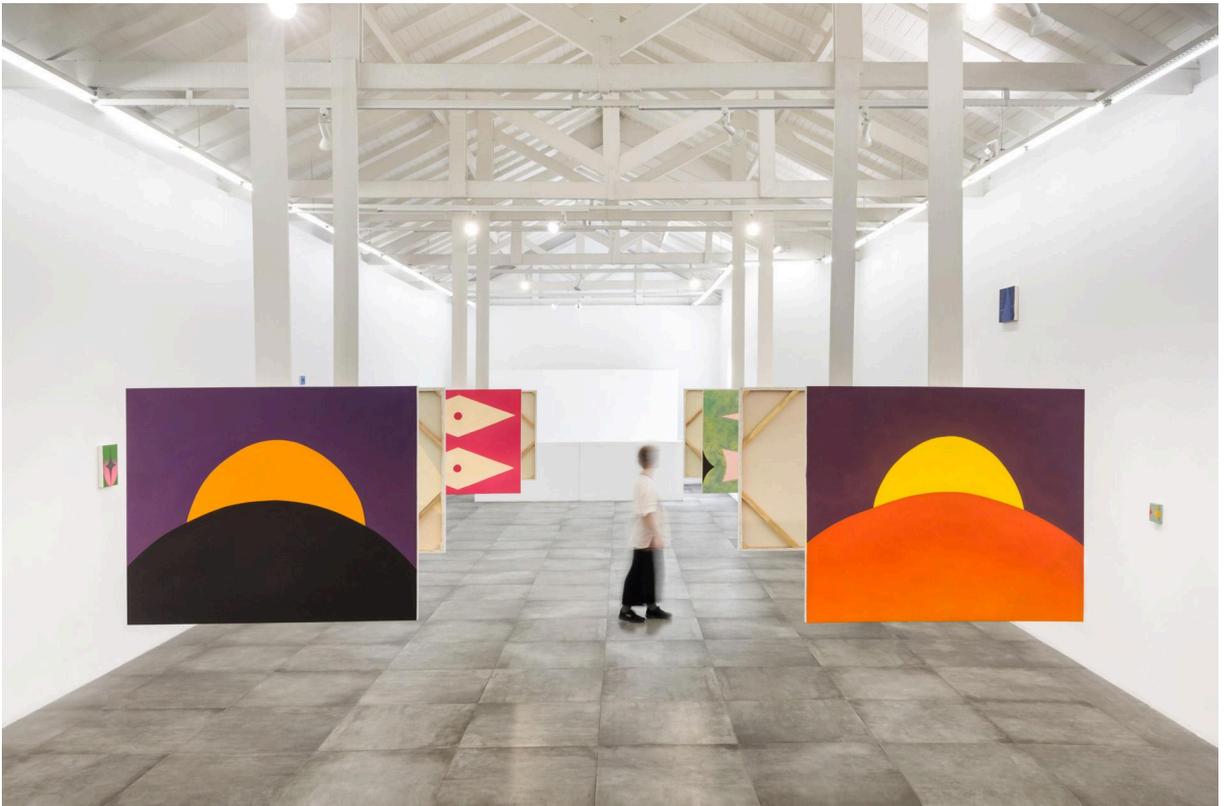
“O descobrimento desse ‘nada’ ampliou de maneira importante a capacidade de pensar do homem. Praticamente, criou o sistema decimal e, filosoficamente, concretizou o assombroso paradoxo de que o ‘nada’ é realmente alguma coisa, ocupa espaço e poder.”²⁶

É possível criar relações entre essa figura e o artista, que também usa do artifício para recriar o mundo, trazendo luz para possíveis caminhos de interpretação de uso da linguagem. O lugar de dúvida que as figuras evocam está como um enigma a ser resolvido pelo espectador, que vai ao encontro de uma leitura que não é estática e não se conforma a uma só interpretação, se transformando à medida que novos elementos aparecem nas pinturas.

²⁶ NICHOLS, Sallie. Jung e o Tarô: Uma jornada arquetípica. Sallie Nichols; introdução Laurens van der Post; tradução Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 2007, p. 53.













Figuras 50 à 60. Vistas de instalação de “Truque” (2023)

4. CONCLUSÃO

Ao longo da pesquisa, busquei olhar para as produções dissidentes na arte brasileira, a fim de construir uma narrativa que foge à história da arte hegemônica, contribuindo para uma compreensão mais aprofundada da trama que compõe a arte brasileira.

Ao adotar uma abordagem que parte diretamente de uma leitura da minha produção autoral e seus temas, procurei não apenas uma compreensão técnica e teórica da prática, mas um exame das implicações poéticas e aspectos culturais e de formação que atravessam minha produção. Para tanto, foi fundamental a articulação e o diálogo com outros artistas como Antonio Dias, Leda Catunda, Rubem Valentim e Yêdamaria, que permitiu um olhar para as maneiras como a pintura brasileira se constitui como um campo híbrido e fértil, capaz de absorver e transformar referências visuais e narrativas de diferentes lugares. A produção aqui apresentada é atravessada por contaminações de outras linguagens, trazendo traços desses interesses, como o gráfico como recurso de sintetização, o uso da cor para a construção de uma volumetria escultórica e a construção de um vocabulário formal que passa pela arquitetura e o *design* vernacular.

O conceito de micronarrativa, presente no trabalho, traz um viés de narrativa visual fragmentada, criando significados múltiplos que coexistem e se transfiguram conforme o olhar do espectador.

A exposição "Truque" vem como síntese dos conceitos aqui apresentados, trazendo elementos que vem das festas populares, da arquitetura e da tradição pictórica brasileira em uma série de trabalhos modulares. Essas obras não se fecham em uma única interpretação, mas se abrem ao jogo de percepções e ao fluxo de significados que surge a partir da leitura das peças.

Apresento, portanto, a pintura contemporânea brasileira como meio de investigação, afirmando um potencial de renovação que traz um diálogo para as tradições, mas com os olhos voltados para as complexidades do presente.

Por fim, esta dissertação contribui para a ampliação do debate sobre as formas de narratividade e figuração na arte contemporânea brasileira, apontando para a relevância de uma prática artística que se articula entre o fazer e o pensar, e que emerge, nesse contexto, como um espaço de ressignificação contínua.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANFAM, David. **Expressionismo abstrato**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla; revisão técnica Marco Gianotti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

CATUNDA, Leda. **Poética da maciez: pinturas e objetos**. 2003. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Acesso em: 20 jun. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

FARKAS, João. **Caretas de Maragogipe**. São Paulo: WMF – COEDIÇÃO; 2018.

_____. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9701/joao-farkas>. Acesso em: 28 de maio de 2024. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

FONTELES, Bené. A poética do sagrado. In: **Rubem Valentim (1922-1991) - Sagrada Geometria**. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p. 23.

FUMAÇA do Prisioneiro. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5790/fumaca-do-prisioneiro>. Acesso em: 12 de abril de 2024. Verbetes da Enciclopédia.

GREENBERG, Clement. Abstrato, representacional e assim por diante. In: **Teorias da Arte Moderna**/Herschel B. Chipp com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor – 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HEFT, Peter. **Betwixt and Between: Zones as Liminal and Deterritorialized Spaces**. Pulse: The Journal of Science and Culture. 8. Budapest: Central European University; p. 1-20.

HYDE, L. **A astúcia cria o mundo: Trickster trapaça, mito e arte.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

KLEE, Paul. Journal. ed. bras.: **Diários**, trad. João Azenha Júnior. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

MAMMÌ, Lorenzo. Arte popular: caminhos. In: **Arte popular brasileira: olhares contemporâneos.** São Paulo: WMF Martins Fontes, Instituto do Imaginário do povo brasileiro, 2018.

MARIANI, Anna. **Pinturas e Platibandas.** São Paulo: Instituto Moreira Salles. 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito:** seguido de A linguagem indireta e as vezes do silêncio e A dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MESQUITA, Tiago. Reflexão, tradição e as artes do povo. In: **Arte popular brasileira: olhares contemporâneos.** São Paulo: WMF Martins Fontes, Instituto do Imaginário do povo brasileiro, 2018.

Modernismo desde aqui/curadoria Claudinei Roberto da Silva. 1. ed. São Paulo: Paço das Artes, 2022. Vários colaboradores.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira** / Rodrigo. Naves — São Paulo : Companhia das Letras, 2011.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o Tarô: Uma jornada arquetípica.** Sallie Nichols; introdução Laurens van der Post; tradução Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 2007

OSTROWER, F. **Criatividade e Processos de Criação.** 25ª ed. Petrópolis, Vozes, 2010, p. 78.

PASTA, Paulo Augusto. “Nasci errado e estou certo”: José Antônio da Silva. In: **A educação pela pintura.** 2011. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de

Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/T.27.2011.tde-13032013-155216. Acesso em: 2019-05-26.

_____. O comum extraordinário (sobre Philip Guston). In: **A educação pela pintura**. 2011. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Acesso em: 2019-05-26.

PASQUINI, Regina Célia Guapo; BORTOLOSSI, Humberto José (2016). **O que é simetria?** Diferentes usos da palavra ao longo da história da matemática. Boletim Cearense de Educação e História da Matemática (9): 6–17. ISSN 2447-8504. Consultado em 01 de maio de 2024.

PETRONÍLIO, P. **O mito de exu e a representação da encruzilhada**. Organon, Porto Alegre, v. 37, n. 74, 2022. DOI: 10.22456/2238-8915.125298. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/125298>. Acesso em: 4 set. 2023.

POE, E. A. **A queda da casa de Usher**. In: POE, E. A. Histórias Extraordinárias. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

The RED Tower. In: **Peggy Guggenheim Collection**, Venice (Solomon R. Guggenheim Foundation, New York). Disponível em: <https://www.guggenheim-venice.it/en/art/works/the-red-tower/>. Acesso em: 21 de abril de 2024.

SOBY, James Thral. **De Chirico**, exh. cat. (New York: Museum of Modern Art, 1955), p. 49–50.

VALENTIM, Rubem. Manifesto ainda que tardio. Depoimentos redundantes, oportunos e necessários. In: **Rubem Valentim (1922-1991) - Sagrada Geometria**. São Paulo: Martins Fontes, 2017, p. 79.

WARHOL, Andy. Painter Hangs Own Painting. **New York Magazine**, February 5, 1979, p. 9–10.

XIAO, Madelyne. **The Pleasant Head Trip of Liminal Spaces**. The New Yorker. Retrieved January 3, 2023.

ANEXO I

olhos vidrados

hoje, 14 de abril, contorno cuidadosamente as janelas azuis. olhando bem, elas são janelas de avião. talvez essa associação seja bem mais óbvia pra quem olha de fora. eu, que estava olhando de dentro, rascunhei essa pintura no meu caderno enquanto voava no trecho salvador-são paulo.

lia um conto de lygia fagundes telles chamado *a espera*. no final, um artigo²⁷ que falava sobre alguns temas que eram recorrentes no obra da autora. um deles era a recusa, o outro era janelas ovais. janelas nesse formato apareciam sucessivamente em textos de 61, de 65 e de 81. lygia é, também, uma mulher que persegue.

nessa história datada de 65, a escritora descreve uma casa com “janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes”. diz o autor do artigo que lygia faz referência à allan poe, que usa a figura “vacant eye-like windows” no conto *A queda da casa de Usher*. ou, na tradução de José Paulo Paes, “janelas paradas como olhos vidrados”. essa figura e imagem atravessou o trecho da viagem junto comigo.

lygia fagundes telles também era amiga de clarice. quando cheguei em são paulo, comprei uma edição usada de *água viva*. persegui, também, clarice, que é outra mulher que segue por caminhos que achei parecidos com os meus. quando dizem que meu trabalho é feminino, fico irritada, mas escondido eu aceno para essas outras mulheres.

²⁷ *A caça*, por Nilton Resende, Professor Adjunto de Literatura da Universidade Estadual de Alagoas/Campus Zumbi dos Palmares.



ANEXO II

portas e passagens

fechei com barulho de tapa meu notebook e fiquei pensando em o'keeffe. pensamento que me passou na semana passada mas agora com mais profundidade depois que me lembrei daquele livro. porque foi um dos primeiros livros de arte que peguei em mãos, na biblioteca de um amigo da família, e mais ou menos por aí fui criando minha própria ficção de me fazer artista. e aí foi nesse encantamento pelas coisas, por um mundo cheio de nuances que se transfiguram num sintetistimo de forma que eu, mesmo em um olhar que era pouco familiarizado com a arte, na época, achei genial. nesta pintura não havia corpos, mas o corpo de mulher ainda assim estava impresso.

o'keeffe disse também que comprou a casa que está no livro por causa de uma porta; que subia em cima do muro pra ficar olhando pr'aquela porta.



In the Patio III, de Georgia O'Keeffe, 1948

e aí eu penso no olhar, penso na porta e na sua invocação, no desejo de passar pela porta mas penso também que passar pela porta significa um abandono de potência.

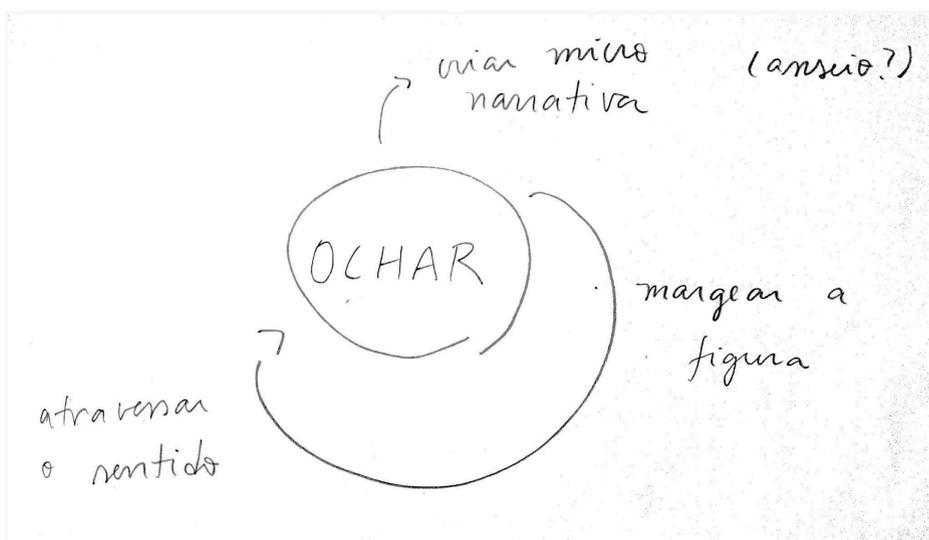
olho e chego ao detalhe. o detalhe que é ínfimo e enorme, e persigo o detalhe.



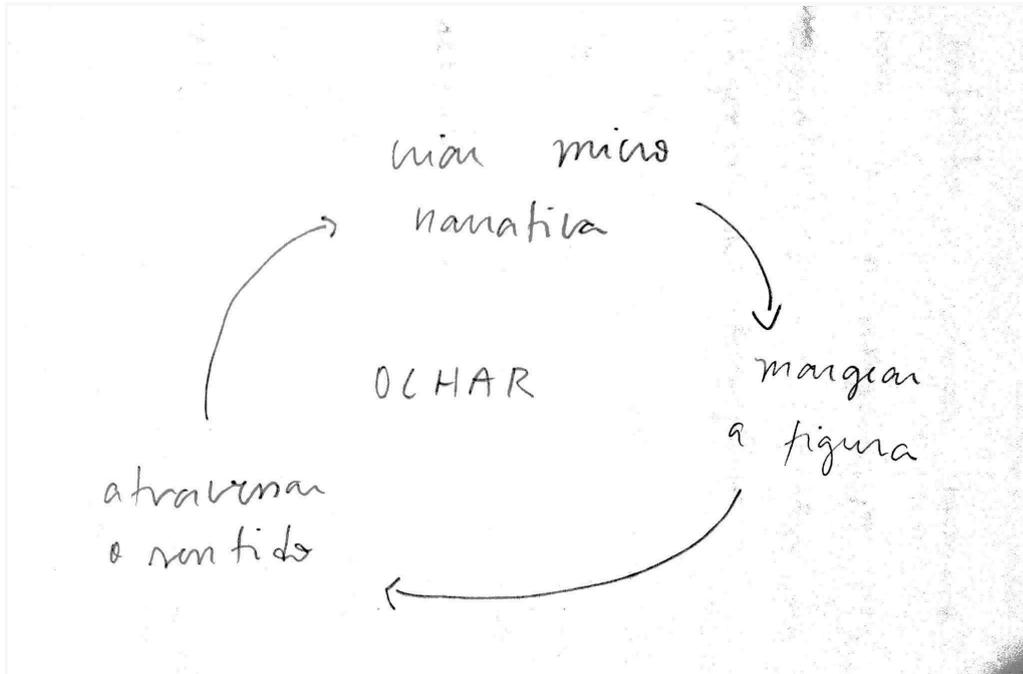
Fuga, pintura minha de 2022. 70x50cm

“quero uma porta não para entrar, mas para imaginar o que tem lá”
me disseram quando mostrei o texto. não lembro quem, mas anotei. então precisei
olhar um pouco para baixo e ver o caminho desse traço invisível do olhar

primeiro eu criei o diagrama assim



mas depois pensei que queria que esse movimento fosse circular, então mexi as coisas e ele ficou assim



ANEXO III

Figura-Camaleoa²⁸

Ariana Nuala²⁹

Com uma breve espiada em gatos, cachorros e pássaros, entre outros animais, conseguimos ver como são feitas diferentes organizações e acordos para desfrutar de prazeres coletivos. Eles, como nós, sem precisar da palavra, criam brincadeiras e as formulam através de gestos silenciosos. Muitas vezes, um olhar é suficiente para indicar a disponibilidade para o início de um jogo.

Dentre os tantos aspectos que poderiam ser acentuados nas pinturas da artista Mari Ra, quero destacar a brincadeira como espectro e semblante. Em seu processo de pintura, o espaço não é desconsiderado, sua amplitude ou pequenez depende do acontecimento que se apresenta a partir daquilo que foi/está impregnado na artista, seja em seu contato com multidões ou em passeios solitários.

Como o coringa no baralho, os cazumbás nos bumbas-meu-boi e os papangus nos carnavais recifenses, vemos nessas figuras-camaleoas uma possibilidade de habitar vários lugares, onde o passe livre de suas brincadeiras fosse um suspiro que

²⁸ Texto crítico escrito em função da exposição “Truque”, realizada em agosto de 2023, em São Paulo.

²⁹ Ariana Nuala (Recife, Brasil — 1993) se relaciona com coletivos artísticos que discutem questões relacionadas a poder e permanência, buscando tramas visíveis e invisíveis que tornam possíveis as existências de práticas coletivas que constantemente atualizam as noções sobre diáspora. Combinando estratégias que começam no corpo e se condensam em escrita, propõe fazer de seu exercício na curadoria um exercício poético. É formada em Lic. em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e mestranda pelo PPGAV da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) em História da Arte. Tem formação no programa acadêmico de campus expandido Museos/Anti-Museos na UNAM (2019) e recebeu diploma superior em Estudos Latinoamericanos e Caribenhos pela CLACSO (2021). Atualmente é Gerente de Educação e Pesquisa na Oficina Francisco Brennand e foi coordenadora do educativo no Museu Murillo La Greca (2018 - 2020). É articuladora no CARNI - Coletivo de Arte Negra e Indígena e também é atuante no Nacional TROVOA, coordena a plataforma independente Práticas Desviantes e o PULO - Plataforma de Estudos sobre Imagens da Diáspora.

encoraja a complexidade do mundo e suas diversas narrativas. Ainda, há uma atração pelo truque, pois para que a ilusão aconteça, se faz necessário despertar a atenção de alguém.

Ao compreender seu corpo como referência para as dimensões da tela, a artista ecoa a presença daquilo que já esteve em seu foco, seja em um cotidiano onírico ou na embriaguez do próprio dia-a-dia. Não é possível definir quais presenças passaram por ali, sejam elas objetos, pessoas, bichos ou seres; mas há neste espaço inventado a combinação de muitas moradias.

Podemos ter a impressão de sermos capturados pelas cores vibrantes nas relações cromáticas criadas pela artista em suas pinturas com formas e grandezas distintas. Estas, nos induzem a uma síntese pictórica que aos poucos se amplia pela mutabilidade dos elementos. A transformação de uma chave que vira olho de bicho ou até mesmo um triângulo, ou apenas aglomerados de tintas em uma forma ou outra, que juntas continuam esse jogo/brincadeira de se transmutar.

Em sua primeira individual, Mari Ra traz títulos como: Poente, Afluente, Amparo, Coelho-espeto, Chapéu de palhaço, Visão, entre outras. As obras intituladas aparentam serem como pistas traçadas pela artista, que assim faz caminhar pelo seu tabuleiro. Sua mesa de jogo por ora são as telas, por ora são as ruas, os quartos e as janelas, tudo depende do ângulo que seu corpo dança, onde os títulos podem nos dizer tudo, mas também adicionam o mistério que faz o jogo acontecer.

Não é imposto pela artista um juízo de valor para cada cor ou elemento, as possibilidades combinatórias parecem ser o que mais interessam. A recusa ao realismo também permite olhar sem os olhos, pontuando cada vibração através de suas escolhas dentro de um vai e vem. No trânsito, marco no jogo da artista, vemos a sedução entre vazio e cheio, e que esta relação nunca se torna inerte, como nas palavras de Roberto Juarroz: "Às vezes parece / que estamos no centro da festa./ No entanto / no centro da festa não há ninguém. /No centro da festa está o vazio. / Mas no centro do vazio há outra festa."

Pernambuco - Bahia - São Paulo, esses são os territórios recorrentemente visitados pela artista, todos eles com marcadores sociais, históricos e culturais com bastante distinção, mas também comungam da transformação de suas identidades a partir da migração, o que os tornaram múltiplos. Essa passagem, entre aqui e lá, também se faz através de espaços de preenchimentos e esvaziamentos, sequência discutida historicamente na pintura e reconhecida no trabalho de Mari Ra.

Não poderia também deixar de pincelar uma discussão sobre a abstração brasileira na década de 50, aquela que tangeu na forma sua expressão máxima, retirando uma literalidade da arte e sublimando aquilo que pareceu obscuro ao Brasil em sua geometria. Dito isto, uma síntese sobre algo que não se relaciona com a brincadeira como ponto de partida.

Escrevo sobre Mari Ra buscando atuar em seu jogo, reconhecendo o ímpeto de uma ação em contraposição ao movimento adversário, mas que se deleita com a possibilidade do risco na sua própria jogada.

Ariana Nuala | Recife, 25 de julho de 2023