



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Beatriz Moreira Barreto Pinto

A heurística do estranho

Rio de Janeiro

2024

Beatriz Moreira Barreto Pinto

A heurística do estranho



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^a. Dra. Paloma Oliveira de Carvalho Santos

Coorientador: Prof. Dr. Erick Felinto de Oliveira

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

P659

Pinto, Beatriz Moreira Barreto.

A heurística do estranho / Beatriz Moreira Barreto Pinto. – 2024.
103 f.: il.

Orientadora: Paloma Oliveira de Carvalho Santos.

Coorientador: Erick Felinto de Oliveira.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Pintura moderna - Teses. 2. Heurística - Teses. 3. Estética – Teses. 4.
Figura humana na arte – Teses. I. Santos, Paloma Oliveira de Carvalho. II.
Felinto, Erick, 1964-. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Artes. IV. Título.

CDU 75.036

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

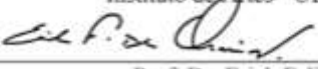
Beatriz Moreira Barreto Pinto

A heurística do estranho

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 20 de maio de 2024.

Banca Examinadora:


Profª. Dra. Paloma Oliveira de Carvalho Santos (Orientadora) Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Erick Felinto Faculdade de Comunicação Social - UERJ

Prof. Drª Cristina Salgado Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Marco Garaude Giannotti Escola de Comunicação e Artes - USP

Rio de Janeiro

2024

DEDICATÓRIA

给我妈妈 (Para a minha mãe)

AGRADECIMENTOS

Ao Erick Felinto e Paloma Carvalho pela orientação enquanto artista e amizade.

Ao Alberto Saraiva pelas dicas de pintura e amizade.

Ao Pedro Hussak pela amizade e apoio.

“É preciso que eu transforme a palavra em carne e que em seguida, eu filme a carne, já que
não posso filmar a palavra”

David Cronenberg

RESUMO

PINTO, Beatriz Moreira Barreto. *A heurística do estranho*. 2024. 103 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Uma hipótese: a matéria pictural em sua imanência, assim como um corpo humano anômalo, é desorganizadamente criativa. Uma questão: como manipular a matéria pictórica enquanto um corpo *estranho*? De modo mais objetivo, como transformar a matéria pictórica em carne? A pesquisa tratou de pensar o meu processo com a pintura. O principal conhecimento da pesquisa foi assimilar em carne pictórica os desvios do corpo humano. Na lida com a pintura abrem-se precedentes em relação à matéria, com todos os acidentes e repertórios que se formam, ela é operada e modificada ao longo do processo. Para pensar o que remete ao *estranho* conceitualmente na experiência estética, uso autores como Freud e Mark Fisher. No percurso da pesquisa a pintura deixa de ser pensada a partir do *estranho*. O *estranho* começa a ser pensado a partir da pintura. Uma questão que resvala toda a especulação do texto se excede: o que é a heurística do estranho? só se sabe quando se vai e pinta, é na matéria mesmo que se descobre.

Palavras-chave: pintura; matéria pictórica; estranho; experiência estética; corpo humano.

ABSTRACT

PINTO, Beatriz Moreira Barreto. *The weirdo heuristic*. 2024. 103 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

A hypothesis: pictorial matter in its immanence, like an anomalous human body, is disorganizedly creative. A question: how to manipulate pictorial matter as a weird body? More objectively, how to transform pictorial matter into flesh? The research tried to think about my process with painting. The main insight of the research was to assimilate the deviations of the human body into pictorial flesh. In dealing with painting, precedents are opened up in relation to matter, with all the accidents and repertoires that are formed, is operated on and modified throughout the process. To think about what conceptually refers to the weird in the aesthetic experience, I use authors such as Freud and Mark Fisher. In the course of the research, painting is no longer thought of from the point of view of the weird. The weird begins to be thought of from the perspective of painting. A question that runs through all the speculation in the text is: what is the heuristic of the weird? you only know when you go and paint, it's in the matter itself that you discover it.

Keywords: painting; pictorial matter; weird; aesthetic experience; human body.

SUMÁRIO

	NOTA INTRODUTÓRIA	9
1	DA PINTURA	12
2	CONHECIMENTO ESPECULATIVO DA MATÉRIA: PROCESSO	67
3	O CORPO DA PINTURA: ALGUNS ENSAIOS.....	76
3.1	Baixo materialismo: cólera na pintura	78
3.2	Matéria da pintura	80
3.2	Colorido Acre	83
4.	RECURSOS E PERCURSOS DO ESTRANHO.....	85
4.1	Violência velada: a angústia freudiana	85
4.2	O diabo mora nos detalhes: weird and eerie.....	87
4.3	Des monstres et des prodiges.....	89
4.4	Um conhecimento especulativo da matéria.....	92
	CONCLUSÃO.....	95
	REFERÊNCIAS	99
	ANEXO A - A pintura... ainda!	102
	ANEXO B - Fascinorante Feiúra.....	103

NOTA INTRODUTÓRIA

A pesquisa pictural, em primeira instância, se desenvolve através de gestos, procedimentos e processos, que não passam pelo verbal e não dependem deste. O meio e o “instrumento”, como diz CATTANI, é plástico: suportes, materiais, cores, linhas, formas, volumes.¹

A arte possibilita, já que se abdica de um discurso duro como o da ciência, a pluralidade de discursos. Em um trabalho de arte todos os discursos podem ser válidos, todas as ficções podem ser aceitas, afinal, nenhum e nenhuma traduzirá de fato o trabalho. A pesquisa em arte tem seu objeto. Tal objeto se apresenta de diversos modos de acordo com os desdobramentos que vão se configurando em cada nova especulação. O objeto de uma pesquisa em arte não é definido a priori, é sempre um aqui- agora que aponta para um vir-a-ser.²

Entre uma tarefa burocrática e outra, meu trabalho de escrita tomou forma em um escritório, mas foi na interseção entre essa rotina pragmática, a prática da pintura e a imersão na leitura que o verdadeiro trabalho nasceu. A ideia para esta pesquisa surgiu durante a eclosão da pandemia de Covid-19, um momento de estranheza sem precedentes (para mim) que provocou certo horror sobre o corpo humano e sua relação com o mundo ao nosso redor. Diante dessa situação absurda, a pintura se afirmou como a linguagem mais adequada para explorar as angústias, deformações e criatividade da matéria do corpo (humano).

Durante a pesquisa mergulhei profundamente no processo da pintura, dando-lhe prioridade. Este mergulho resultou em uma perspectiva singular, em que o *estranho* determinou a forma experimental da minha escrita.

Não apenas a prática da pintura, mas também a própria pesquisa se desenvolveu pelo caminho do desconhecido, afinal, mergulhei no objeto de estudo e acabei incorporando o tema

¹ CATTANI, Icleia Borsa. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: O meio como ponto zero Metodologia da pesquisa em Artes Plásticas. Editora da Universidade, Rio Grande do Sul, 2002. pg. 36-37. Organização: Blanca Brites e Elida Tessler.

² idem, p. 40. “Em arte, mais do que as hipóteses, o que conta em termos metodológicos são os objetivos. Desde a modernidade, com a perda dos parâmetros em arte ou seja, o artista pode figurar o que quiser, como quiser, sobre que suporte quiser. É interessante observar que, a partir da modernidade, a arte começou a trabalhar com o incerto, o indefinido, o inacabado- ao mesmo tempo, evidenciou seus processos construtivos, desnudou seus meios físicos (suportes, materiais) e, por outro lado, desmaterializou-se, desconstruiu-se e, sobretudo, escondeu-se”.

na organização metodológica da pesquisa. Assim, meu texto possui um caráter experimental refletindo não apenas a natureza da pintura, mas também o processo *estranho* pelo qual foi conduzida minha perquirição.

Não tenho a pretensão de com essa pesquisa traduzir a teoria na arte, ou a arte na teoria. Cada linguagem possui sua especificidade e sua resistência, e isso tem que ser respeitado. Por assimilar tal diálogo, a partir de algumas experiências estéticas através de uma perspectiva do *estranho*, gostaria de apontar, ou melhor, quero concluir, por agora, que há um conhecimento **heurístico no e do estranho** na experiência estética, que reverbera não só nas pinturas, mas no modo de acessá-las: em suas ficções.

Para me servir de um modelo de ficção que configure de modo mais organizado o percurso e a importância da experiência estética do *estranho* na minha pintura, na minha visão de mundo e na experiência estética em geral, encarnei uma mitologia na qual como uma teratóloga, investigo sobre corpos considerados monstruosos. Mas diferente de um teratólogo convencional que investiga o caso em um percurso médico, investigo em um percurso pictórico, como uma pintora. Comecei a pintar siameses em 2020. Através do corpo da pintura assimilei a analogia do corpo anormal, articulando na própria sistematização material da pintura, ou seja, através dos materiais que consistem a pintura: seu corpo em si. Em outro aspecto, a reflexão do corpo e sua analogia acontece a partir do modo formal que esses corpos são apresentados:

(...) vias possíveis para escapar ao figurativo: seguir no sentido de uma forma pura, por abstração; ou no sentido de um puro figural, por extração e isolamento. Se o pintor tende à Figura, se ele toma a segunda via, isto será para opor o “figural” ao figurativo. A primeira condição é a de isolar a Figura. O figurativo (a representação) implica, de fato, em relacionar uma imagem a um objeto e buscar ilustrá-lo; mas ela implica também a relação de uma imagem com outras imagens em um conjunto composto que oferece precisamente para cada um o seu objeto. (...) Evidentemente o problema é mais complicado: será que não existiria um outro tipo de relação entre as figuras, não narrativo, e que portanto não destacaria nenhuma figuração?

Figuras diversas que levariam ao mesmo fato, que pertenceriam a um só e mesmo fato único, ao invés de remeter a uma história e de remeter a objetos diferentes em um conjunto de figuração? Relações não narrativas entre figuras, e relações não ilustrativas entre figuras e fatos? (DELEUZE, 2007, n.p.)

O objeto da pesquisa: o *estranho*. O local da pesquisa: a pintura.

A especulação através da matéria da pintura se deu a partir de uma hipótese: a matéria da pintura assim como a matéria do corpo humano anômalo é criativa em sua própria desordem e insubordinação. A questão fundamental que resvala toda a especulação da pesquisa: como transformar a matéria pictórica em carne?

Em sua proposta de escrita experimental este texto tratou de ser uma especulação em dois níveis: direto, a escrita quase como um fluxo de consciência a partir da realidade do processo de pintar no atelier, tal qual um diário de trabalho; abstrato: uma escrita mais conceitual, que parte de uma elaboração ficcional, quase literária, e dialoga com Baselitz, Guston, Bacon, Freud, Mark Fisher e Georges Bataille.

A estrutura do texto se desdobra em três partes distintas, cada uma delas mergulhando em especulações sobre o processo criativo. Dividido em capítulos, o texto transita entre o concreto e o abstrato, oferecendo uma escrita que oscila entre o tangível e o ficcional. Na primeira parte, a abordagem é prática, a narrativa assume uma forma mais concreta, delineando os estudos e trabalhos envolvidos no processo criativo com a pintura. Em seguida, adentro na esfera da ficção, onde ensaios e reflexões sobre a pintura emergem. Por fim, referências conceituais que vão de Freud a Mark Fisher são empregadas para articular o campo da pintura com outras áreas de estudo, ferramentas de investigação sobre o *estranho* na experiência estética.

O texto organizado verticalmente é todo resvalado pela hipótese de que a pintura, não sendo ilusão, é matéria, de modo que o texto tenta ter o mesmo sabor de quando estou pintando: manipulando a massa, a matéria é viva. A matéria sendo viva me apresenta, ao invés de uma figuração sobre o corpo humano, uma via figural que trata de uma ação que configura algo impermanente, se preferir, instável, apontando para o que escapa à representação: uma certa morte da ilustração e afirmação da matéria pictórica enquanto fator primordial.

Como assimilar o estranho em carne pictórica? **A heurística do estranho** surge de um questionamento fundamental, enquanto artista e enquanto espectadora: por que a experiência estética do estranho é tão importante para mim?

Para responder tal questão com a pintura, meu processo prático se divide em dois. No primeiro *modus operandi* da pesquisa estou pensando mais na pintura enquanto um objeto que remete ao *estranho*. No novo *modus operandi*, a fluidez ocasionada pela mudança de processo me despertou o interesse pela pincelada. Nesse percurso, a linguagem da pintura passa a me interessar mais enquanto pintura do que objeto.

Ao fim e ao cabo este texto trata de uma especulação sobre a (minha) pintura e (meu) processo: um diário.

1 DA PINTURA

Estudo cinza i, 2023, Óleo sobre tela, 20x20cm.



Fonte: A autora, 2023.

O cansaço da cabeça, 2023, Óleo sobre tela, 40x40cm.



Fonte: A autora, 2023.

Sem título, 2023, Óleo sobre tela, 40x25cm.



Fonte: A autora, 2023.

Estudo cinza iii, 2023, Óleo sobre tela, 40x30cm.



Fonte: A autora, 2023.

Sem título, 2023, Óleo sobre lona 70x50cm.



Fonte: A autora, 2023..

Sem título, 2023, Óleo sobre lona, 30x40cm.



Fonte: A autora, 2023.

Três cabeças de pedra, 2023, Óleo sobre lona, 30x35cm



Fonte: A autora, 2023.

Estudo cinza iv, 2023, Óleo sobre tela, 20x20cm.



Fonte: A autora, 2023.

Sem título, 2024, Óleo sobre lona 30x30cm.



Fonte: A autora, 2024.

Sem título, de 2024, Óleo sobre lona, 70x40cm.



Fonte: A autora, 2024.

Estudo cinza iii, 2023, Óleo sobre lona, 50x50cm.



Fonte: A autora, 2023.

Sem título, 2024, Óleo sobre lona 40x30cm.



Fonte: A autora, 2024.

Dois homens, três cabeças, 2022, Óleo sobre tela, 30x20cm.



Fonte: A autora, 2022.

Estudo para Bruce Nauman, 2022, Técnica mista sobre canson, 50x40cm.



Fonte: A autora, 2022.

Sem título, 2023, Óleo sobre tela reutilizada, 20x30cm.



Fonte: A autora, 2022.

Sem título, 2022, Óleo sobre tela, 30x20cm.



Fonte: A autora, 2022.

Especulação, 2023, Óleo sobre lona, 60x50cm.



Fonte: A autora, 2023.

Autorretrato, 2021, Óleo sobre lona, 40x30cm.



Fonte: A autora, 2022.

Siamese dream, 2022, Técnica mista sobre papelão, 60x40cm.



Fonte: A autora, 2022.

Sem título, 2022, Óleo sobre algodão cru, 30x40cm.



Fonte: A autora, 2023.

Como manipular a matéria pictórica enquanto corpo, cheio de excessos, que carrega um acontecimento pictórico elementar: a assimilação de tal excesso a partir daquela realidade material? De modo mais objetivo, como transformar a matéria pictórica em carne?

Uma introdução pintando: cheguei ao atelier (no Parque Lage, lugar que estudo e pinto) preparei minhas coisas, abri a caixa de materiais, peguei os tubos de tinta de 100ml cada, limpei o pincel com uma toalha que acompanha os materiais de pintura. Peguei a lona e cortei um pedaço, 50x70cm, com as bordas laterais um pouco irregulares pelo ímpeto da ação de corte que foi realizado a partir de uma pequena ferida feita na lona com uma tesoura, e depois, aproveitando a regularidade das fibras do material, empreendi uma ação violenta de puxar aquele pedaço de lona até a separação total do rolo. Preguei a lona na parede grosseira do atelier com pregos finos, tortos e já usados, e antes de começar a esboçar alguma coisa, espalhei um pouco de tinta preta, terra de siena queimada e rosa nápoles. Misturei rosa nápoles com preto de marte corpo denso criando espécie de acinzentado mais quente pelo rosa e fiz o esboço para configurar o espalhamento dessa tinta. Dividi esse espaço e comecei a aplicação da cor, não pensei especificamente na luz e sombra, ou seja, joguei claro e escuro mas em partes como blocos: preto depois rosa depois ocre depois misturei tudo e costurei uma cor na outra. Quando vi algo mais configurado na pele da lona fiz uns coágulos pictóricos para criar um diálogo entre as pigmentações e as formas, esperando que a matéria conseguisse saltar e mostrar uma sua criatividade. Depois peguei um tom neutro (cinza) e espalhei ao redor, tentando fazer com que essa configuração carne conseguisse ser uma espécie de salto, ou algo expelido, um excesso criativo da pintura na própria pintura, sem colocar certa separação objetiva entre as coisas, mas tudo ser matéria homogênea e espontaneamente.

Figura 1 - *Sem título*, 2024. Óleo sobre lona, 50x25cm. Foto de 2024.



Fonte: A autora, 2024.

Uma pintura sem título. Cortei a lona por volta de 25x50cm. Comecei a pintura com um pincel fino de cerda dura: 8, 121s Keramik, um antigo companheiro que está quase sem cerdas. A lona que utilizo, de gramatura mediana, já vem preparada. Preguei a lona na parede do atelier, uma parede bem grosseira e cheia de irrupções, mas bem espaçosa, e comecei a fazer o contorno com o pincel e a tinta terra de siena queimada, após essa ação, espalhei as cores pela superfície. Tons de carne esbranquiçados, avermelhados, fui espalhando, de modo que o rosa de nápoles e o amarelo de nápoles contaminaram toda a pintura. Coloquei branco e cinza, misturando com amarelo nápoles, tentei criar um efeito de muro, não diretamente me referindo à parede grosseira do atelier, mas pensando em uma pedra com textura de gelatina que ao mesmo tempo que reflete na pele da pintura também expõe uma carne artificiosa que é a conflagração das cores de carne que ali compareceram.

Observando a pintura, principalmente ao vivo, é possível perceber na pincelada agressividade, justamente pelo pincel ser fino e pequeno ele me fez articular a mesma ação várias vezes, de modo que em algum momento esses golpes tornaram-se mais violentos pela compulsão à repetição e à dor no braço causada.

Friccionei mais ainda o pincel na superfície da pintura e notei que essa materialidade da tinta, através da pincelada, demonstra diversas direções que a tinta marcou na pele da lona. Esses fatos, nessas zonas, existem enquanto aglomerados pictóricos, certos coágulos que se dão a uma luz diferente das pinturas antigas que eu fazia. Com essa pintura entendi que devo voltar um passo atrás para entender a linguagem visual enquanto um aspecto mais

fundamental na minha hipótese do pensamento da pintura, voltando mais para o cinza e para o aspecto autômato dos corpos.

Figura 2 - *Autorretrato*, 2021. Óleo sobre tela, 40x30cm. Foto de 2022.



Fonte: A autora, 2021.

Figura 3 - Detalhe da pintura *Autorretrato*, 2021. Óleo sobre lona, 30x40 cm. Foto de 2022.



Fonte: A autora, 2021.

Essa foi a primeira pintura feita na pesquisa do *estranho*.

Ela é importante enquanto produção, ou seja, enquanto o *estranho* é um problema a ser resolvido na e pela pintura. As resoluções que vêm de acordo com os desdobramentos do processo também afirmam o que é essa **heurística do estranho** através da própria matéria pictórica.

Trata-se de um autorretrato, talvez o único que eu tenha feito até hoje. De modo explícito, direto. Uma pintura que é experimental, ela traz em si muitas questões que vêm sendo desdobradas em várias outras pinturas de agora.

*Spetacular corpus meum*³ faz parte da leva da primeira parte da pesquisa e marca um *modus operandi* do meu processo anterior: pegar o chassi, comprar o algodão cru com gramatura mais fina do que o das lonas que utilizo agora, pregar esse tecido no chassi e começar a trabalhar diretamente no suporte, sem nenhum tipo de selamento ou preparo.

Fiz esses tons de cinza com preto em baixo, principalmente nos cantos, dá para perceber que existe um diálogo violento entre as tintas. Essa tinta preta é tinta guache, ou seja, uma tinta à base de água, estava em um pote que eu tinha, antigo, essa tinta parecia estar mofada por seu aspecto e cheiro.

Por ser uma tinta à base de água tem uma secura diferente da tinta à base de óleo. Essas características são mais fáceis de perceber nas áreas em que o pincel com a tinta óleo foi aplicada menos seca e muito chupada pelo tecido, mais rica em pigmento, friccionando o algodão cru o pincel criou uma agonística com o tecido, criando um aspecto de desgaste.

Figura 4 - *Sem título*, 2024. Óleo sobre lona, 40x30cm. Foto de 2024.



Fonte: A autora, 2024.

³ Um nome de referência direta da pintura Autorretrato.

Figura 5 - Detalhe da pintura *Sem título*, 2024. Óleo sobre lona, 40x30cm. Foto de 2024.



Fonte: A autora, 2024.

Me interesse em trabalhar com um pouco mais de gordura e materialidade, a coisa escapa daí.

Quando falo em carne ainda é universal, quer dizer, pensando em aspectos físicos do corpo humano, por exemplo Goya ou Paula Rego tratam do corpo humano, mas de corpos espanhois, de corpos portugueses; Francis Bacon trata de carne, de entranhas. Nessa configuração de como a pintura se dá é que mora a questão fundamental da figura *versus* figural. O que eu quero é tentar passar a ideia de que a primeira realidade do humano é o corpo, que é o material para experimentar o mundo na tentativa de manipulá-lo/ subordiná-lo com suas assimilações e modificações. A matéria da pintura que é plástica, obviamente material: manteiga, óleo, gordura, sujeira difícil de limpar, se espalha e contagia com muita facilidade. Uma analogia.

Com essa pintura é de se notar que a paleta se modificou, está mais clara e os golpes com o pincel estão mais agressivos, porém mais fluidos. Usei pouco preto, substitui pela terra de siena, optei por nuances mais marrons. Tentei configurar uma sensação de uma pele desorganizada, mas ao mesmo tempo possível de reconhecimento, apesar de precário.

Quis dialogar com pintores que são importantes na minha compreensão de processo: Georg Baselitz e Philip Guston. Ambos possuem pinturas de pés configuradas de modo muito singular e que dizem muito sobre o repertório de cada um. Guston construiu seus pés com sua famosa paleta rosa, muito vermelho e branco, um pé que parece ter sido feito muito rápido, cheio de gestos da mão do pintor, a figura chapada e a pintura gorda. Os pés de Baselitz parecem pés não humanos em sua deterioração, mas diferente dos pés de Guston, os de Baselitz parecem uma carne podre, pedaço de carne que poderia pertencer a qualquer parte de

um corpo orgânico em decomposição.

Ao ver as pinturas relatei o pé a motivos muito diretos de um baixo materialismo⁴, conceito desenvolvido por Georges Bataille, e que me interessa na reflexão sobre a materialidade da pintura enquanto afirmação de sua própria insubordinação em seus acidentes, excessos e transgressões. Busquei fotos de um pé que tivesse uma estrutura desorganizada, incongruente, afinal, um pé incongruente torna-se inútil na função sistemática de um corpo. Um pé inútil é pura matéria, aglomerado. Pintar esse pé era pintar o meu problema com a pintura.

Pintei esse pé usando muito rosa nápoles sem abandonar o cinza, nas extremidades um cinza esbranquiçado, para o meio o preto prevalece. Tentei criar um cinza mais complexo em torno do pé, buscando diferentes tons de cinza. Essa é uma das primeiras vezes que consegui traduzir para a linguagem plástica certa deterioração com a própria tinta e pincelada, não na configuração do pé enquanto desenho, mas na própria transação da tinta com as diferentes texturas e cores.

Uma pintura realmente feita a golpeadas, pequenos golpes que olhando de perto nota-se: gestos violentos com bastante aplicação de tinta, em alguns pontos há esfregação com o pincel, em alguns outros o pincel flui mais, com movimento, marcando o rosa nápoles seco e pigmentoso.

Essa pintura é uma hipótese. Para além do movimento tem a afirmação de que é alguma coisa, não necessariamente um pé humano. Um modo interessante de pensar a matéria da pintura no corpo humano, e vice-versa, esse lugar do que é possível de fazer com a pintura na tentativa de acompanhar o sabor dos tempos (não apenas esteticamente, mas enquanto modo de pensar a realidade e sua contingência).

Um pé inútil é pura matéria, aglomerado. Pintar esse pé era pintar o meu problema com a pintura. Pintei esse pé usando muito rosa nápoles sem abandonar o cinza, nas extremidades um cinza esbranquiçado, para o meio o preto prevalece. Tentei criar um cinza mais complexo em torno do pé, buscando diferentes tons de cinza. Essa é uma das primeiras vezes que consegui traduzir para a linguagem plástica certa deterioração com a própria tinta e

⁴ Georges Bataille desenvolveu o conceito de "baixo materialismo" como uma forma de desafiar e subverter as noções tradicionais de materialismo. Ao contrário do materialismo convencional, que foca nas realizações e nos objetos de valor elevado, o baixo materialismo de Bataille enfatiza o valor das coisas consideradas inferiores, abjetas ou excessivas. Ele explora aspectos da existência humana como o erotismo, a transgressão e a decadência, sugerindo que essas experiências, muitas vezes desprezadas ou reprimidas, são fundamentais para a compreensão completa da condição humana. Bataille argumenta que a verdadeira compreensão da realidade material inclui esses elementos baixos e excêntricos, pois eles revelam as forças irracionais e obscuras que moldam a vida e a cultura.

pincelada, não na configuração do pé enquanto desenho, mas na própria transação da tinta com as diferentes texturas e cores.

Uma pintura realmente feita a golpeadas, pequenos golpes que olhando de perto nota-se: gestos violentos com bastante aplicação de tinta, em alguns pontos há esfregação com o pincel, em alguns outros o pincel flui mais, com movimento, marcando o rosa nápoles seco e pigmentoso.

Essa pintura é uma hipótese. Para além do movimento tem a afirmação de que é alguma coisa, não necessariamente um pé humano. Um modo interessante de pensar a matéria da pintura no corpo humano, e vice-versa, esse lugar do que é possível de fazer com a pintura na tentativa de acompanhar o sabor dos tempos (não apenas esteticamente, mas enquanto modo de pensar a realidade e sua contingência).

Figura 6 - *Siamese dream*, 2022. Técnica mista sobre papelão, 60x40cm. Foto de 2022.



Fonte: A autora, 2022.

O suporte de papelão é a capa de um pacote de papel A3. Nesse momento me aventurei a testar algumas possibilidades com pastel seco e com tinta óleo. Na parte inferior tem giz, na parte do corpo tem aquarela, uma marcação preta com giz contorna o corpo dos siameses. Achei esse chassi vazio e coleí o papelão em cima, diferente de certa aridez ou malícia de pensamento pictórico, essa pintura tem um processo mais experimental.

Na configuração do corpo dos siameses tem muitas cores de tinta óleo, algo colorido. Usei um pouco da paleta do Francis Bacon: o vermelho e o verde enquanto preponderantes no espaço da pintura. O vermelho estava muito presente nas pinturas que eu fazia, tinha uma referência direta à arte medieval, que sempre me chamou muita atenção. Não só por questões formais, mas também a simbologia e seus temas, o imaginário medieval, tem uma certa realidade irônica, como, por exemplo, a tortura parecer algo muito prosaico, comum, uma espécie de riso no sofrimento.

Essa pintura faz parte do ciclo dos primeiros trabalhos que realizei na pesquisa, uma técnica mista.

Figura 7 - *Especulação*, 2023. Óleo sobre tela, 60x50cm. Foto de 2023.



Fonte: A autora, 2023.

Figura 8 e 9 - *Detalhes do objeto motivo da pintura*. Foto de 2023.



Fonte: A autora, 2023.

Figura 10 - *Detalhe da pintura Especulação*, 2023. Óleo sobre tona, 60x50cm.



Foto de 2023. Fonte: A autora, 2023.

A singularidade dessa pintura é que ela veio à tona da observação direta de um objeto. Um amigo pintor me deu um objeto que ele construiu com barro e emitia um certo som ao encostar no ouvido (muito inspirado em Celeida Tostes). Esse objeto fica na minha mesa. Certo dia quis desenhá-lo e desenhando decidi pintar. Eu lembro muito bem da escolha de pintar esse objeto porque até então eu só pintava a partir de ideias e observação de fotos.

Desenvolvi o espaço dessa pintura com referências ao esquema do espaço das pinturas de Francis Bacon, pensando em estruturas mais geométricas que organizam o espaço pictórico.

A agressividade da pincelada que hoje faz parte do meu repertório mesclado a uma pincelada mais corrida já aparece nesta pintura, principalmente na pintura do objeto, mas de

modo muito incipiente. A fricção de modo grave, o vermelho muito jogado direto na tela e a divisão do espaço se dá de uma maneira mais cartesiana do que nos outros trabalhos, porém, ainda assim tortuosa. A divisão se dá por várias seções de espaço, rebatendo o cinza e esfumando o preto, quase uma referência ao preto que se esvai da barriga da figura de *Spetacular corpus meum* (também tem um preto que sai desse objeto, uma referência direta), esse preto aqui não é tão plástico, e o vermelho resvala tudo.

Essa pintura faz parte do primeiro ciclo de pinturas realizadas na pesquisa sobre o *estranho*. Uma pintura especulativa, essa pintura trata-se de um desdobramento do autorretrato. Especulativa porque naquela é como algo mais misterioso, em um ambiente auspicioso demarcado por violência, e nesta tem uma questão de a figura se transformar em uma abstração daquele corpo sentado na cadeira, o espaço se aquieta. O preto e o cinza não estão mais em uma agonística e o rosa de fundo aquieta tudo. Uma saída da agonística para a especulação.

Figura 11 - *Sem título*, 2022. Técnica mista sobre algodão cru pregado em papelão 40x30cm. Foto de 2023.



Fonte: A autora, 2022.

Têm partes dessa pintura feitas com giz seco, mas a maioria é tinta óleo. Na miscelânea de cores tentei trazer uma textura diferenciada aplicando bastão óleo de rosa

nápoles, amarelo nápoles e vermelho pyrrole. Para tal, já havia aplicado algumas camadas de tinta óleo, evitando uma fricção que estragasse o tecido, já que os bastões estavam muito secos e para ficarem mais fluidos precisava rabiscar bastante com eles, não era uma matéria que eu conhecia muito bem. Acabei esgarçando um pouco mais do que gostaria o algodão cru, mas não creio que isso tenha prejudicado o resultado esperado. Depois dessa experiência quase não me interessei em usar mais os bastões. Voltando para as cores da pintura, realizei algo de muito grosseiro e as cores não dialogam, não de modo conciliado, não há acordo, tem uma agonística em que a forma que elas estão dispostas não se apresenta em blocos, se apresenta em pequenas aplicações justapostas e sobrepostas e ainda assim não conversam de modo apaziguador.

Eu fiz uma mistura de cores marcando a configuração bicorpórea em relação ao vermelho.

Atualmente tento fazer com que pareça que a própria camada da tinta expõe a configuração principal espontaneamente. A marcação do espaço e do objeto não fazem mais sentido, se tornou muito ilustrativo para mim.

Essa pintura é muito experimental. Nesse momento mais voltado para técnicas mistas, a produção imaginada enquanto puro objeto, quase um documento de ficções propostas por mim, as pinturas eram mais propositivas do que resolutivas. Atualmente estou mais focada nas resoluções do que nas proposições, apesar de saber que em cada resolução apresenta-se um novo problema.

Sem título proporcionou uma experiência com o suporte: um papel cartão muito duro em que preguei um pedaço de algodão cru de gramatura fina, embotado, de modo tosco. Marquei o espaço em forma oval com um pincel sujo de preto de carbono (a forma oval vem de uma relação direta com o maneirismo e pintura medieval, uma espécie de ovo que substitui a racionalidade do círculo renascentista marcando um espaço em que está inserido acontecimentos da pintura).

O tecido acumula mais sujeira por criar muita resistência pelo seu material, tudo gruda nele: tem muito cílio, cabelo e insetos.

O fundo vermelho cria um aspecto tenso e seco. Achei interessante colocar essa tinta ocre em protuberância na parte específica da ligação dos corpos para secar e parecer algo excretado da própria tela, apontando para aspectos de um materialismo baixo.

Figura 12 - *Sem título*, 2023. Óleo sobre tela, 20x30cm. Foto de 2023.



Fonte: A autora, 2023.

Uma tela que achei na rua: me parece que seu corpo estrutural seja um porta-retrato mediano que tinha uma pintura feita em tinta acrílica de uma árvore e muitas folhas, tudo muito verde.

Fiz a demarcação das cabeças, de resto pintei tudo de um preto seco e fosco, que inclusive secou bem rápido. Nas cabeças apliquei, com um pincel de cerda curta e bem dura, o vermelho fosco. Não me interessou embeber o pincel de tinta, nem preta e nem vermelha, até porque eu queria dialogar com o fundo, com a história e transformação desse corpo. Pintei essa tela em menos de 20 minutos, e se tratou mais de pensar em uma experimentação que refletisse a modificação, as sucessões e diferenças ocasionadas a aquele corpo pelo tempo.

Me interessou pensar materialmente no corpo da pintura a partir de um objeto achado no lixo (transformando não sua utilidade mas sua pele). E se em primeira instância a utilidade da pintura é a mesma, a experiência de ver esse corpo material é outra.

Eu sempre deixo alguma parte do suporte à mostra, cru, é fundamental para mim. É como se eu tivesse sempre atrás desse acesso muito direto ao corpo da pintura, para não perder isso de vista, mesmo com as articulações pictóricas postas ali em primeiro plano.

Essa pintura é importante porque ela marca o final do primeiro ciclo de pinturas desta pesquisa. Ela ainda trata da questão do corpo enquanto criação, etc.

Figura 13 - *Crash*, 2021. Óleo sobre tela, 50x60 cm. Foto de 2021.



Fonte: A autora, 2021.

Crash é uma pintura anterior a essa pesquisa, feita em 2020. Era algo que se passava em minha cabeça, pensada enquanto minha apropriação da linguagem da pintura.

Ela, como dito anteriormente, aconteceu na pandemia. Nessa época eu morava em um apartamento pequeno e passava muito tempo pensando em questões de anomalias e transformações do corpo humano, certo horror do corpo⁵, assistindo a muitos filmes e vídeos sobre e a pintura enquanto linguagem que me acompanhava no final da graduação em Belas Artes foi o material que escolhi para pensar sobre essas questões, afinal, me parecia que meu corpo enquanto acesso primeiro a realidade, naquele momento, não bastava, não fazia sentido. Havia toda a questão pavorosa da COVID 19. Nessa época me aproximei muito do trabalho do cineasta David Cronenberg (que trabalha o horror do corpo e também a criatividade

⁵ O body horror é um subgênero do horror que se concentra na representação visual e conceitual do corpo humano de maneira grotesca, muitas vezes envolvendo transformações, deformações, mutilações e outros aspectos perturbadores. Este gênero frequentemente explora o desconforto em relação ao próprio corpo e às suas possíveis mutações ou corrupções. David Cronenberg é um diretor de cinema conhecido por explorar o *body horror* em muitos de seus filmes. Em obras como *A Mosca* (1986) e *Videodrome* (1983), Cronenberg apresenta imagens perturbadoras de corpos sofrendo metamorfoses grotescas e distúrbios físicos, explorando temas como a fusão da tecnologia com o corpo humano e os limites da identidade corporal. Ovídio, um poeta romano do século I a.C., escreveu "Metamorfoses", uma obra literária épica que aborda mitos e lendas da Antiguidade, com uma ênfase especial nas transformações físicas e metamorfoses. Muitas das histórias em *Metamorfoses* contêm elementos que podem ser interpretados como antecessores do *body horror*, explorando temas como a perda de controle sobre o próprio corpo, metamorfoses grotescas e punições divinas que envolvem transformações físicas extremas.

imane do mesmo). Corpos que se desmembram, que se aglomeram, que são criatividades da natureza, criativos enquanto artifício da natureza.

Essa pintura coloca problemas que estão sendo resolvidos até hoje, nas pinturas de agora. Consigo entendê-la mais hoje em dia, melhor dizendo, o percurso material que ela conta. Esses corpos deformados. Eu usava muito a espátula para subordinar a tinta óleo nesse momento, depois eu abandonei a espátula e passei a usar apenas um pincel pequeno, de cerda curta. A cor da carne através de um rosa forte, rosa de nápoles e ocre muito reforçados, e o fundo enquanto espaço que o corpo flutua é preto com cinza, esse cinza é muito misturado com azul ultramar, um tipo de cinza que não uso mais.

Na época eu não sabia, ou percebia, que as questões pictóricas que se colocavam para mim naquele momento me acompanhariam por tanto tempo. Ainda desdobro questões como o corpo anômalo, o cinza e a configuração da carne enquanto espontaneidade da tinta óleo.

Figura 14 - *Estudo i*, 2021. Óleo sobre tela, 20x20 cm. Foto de 2021.



Fonte: A autora, 2021.

Comecei a pintar com cinzas em telas muito pequenas, de 20x20cm. Estava tentando perceber nuances de claro e escuro, buscando produzir mais qualidade formal no que observava melhor a luz na realidade das coisas. Sempre lembro disso quando volto do trabalho e nos poros da minha pele, unhas e concavidades do nariz tem um acúmulo escuro que parece poeira, matéria da realidade que fica impregnada no meu corpo.

Diferente de outras pinturas como a série *insubordinação dos fatos materiais* (fig. 15 e fig. 16), pinturas também feitas na mesma época e também com espátula, participantes do

mesmo processo, dá para perceber que ao mesmo tempo que pertencem a minha trajetória naquele momento não me colocam um problema fundamental como *Estudo i*.

Além das cores e o modo que a tinta óleo é aplicada e desdobrada na tela, a maneira como a figura é pensada e construída através de certa instabilidade formal apontam para o que hoje está sendo produzido.

Figura 15 - *A insubordinação dos fatos materiais iii*, 2021. Óleo sobre tela, 50x40cm. Foto de 2021.



Fonte: A autora, 2021.

Figura 16 - *A insubordinação dos fatos materiais ii*, 2021. Óleo sobre tela, 50x40cm. Foto de 2021.



Fonte: A autora, 2021.

Atualmente, olhando as pinturas que eu tenho feito, estou tentando resolver alguma coisa desde essa pintura. Algo que se desdobra das cores, ao corpo, às configurações e ao abandono da própria espátula enquanto ferramenta dominadora da materialidade plástica.

Quando falo em carne ainda é universal, quero conseguir transpassar a realidade do que eu estou vendo: as desorganizações criativas de um corpo.

Figura 17 - *Sem título*, 2023. Óleo sobre lona, 40x25cm. Foto de 2023.



Fonte: A autora, 2023.

Uma pintura pequena, feita em lona. Tenho pintado muito em lona, primeiro porque é mais fácil de transportar e de guardar, andar com ela pela cidade, agilizando a locomoção. Inclusive, é prático de colocar na parede, e por ser um material mais leve e fino, e claro maleável, ocupa menos espaço. Usar lona preparada modifica de modo significativo o processo de pintar, já que o suporte mudou, o modo como a linguagem se dá também.

Figura 18 - Georg Baselitz. *Die große Nacht im Sumpf*, 62-63. Óleo sobre tela, 200x180cm.



Fonte: <https://vernissage.tv/2018/07/23/an-introduction-to-the-work-of-georg-baselitz-2-8/>

Essa pintura foi feita a partir de uma outra de Georg Baselitz (fig. 18) que me chamou atenção. Ao vê-la (acho importante dizer que a vi através da tela de um celular e depois da tela de um computador) achei curioso o diálogo que se abria para mim, de modo que quis saber o que poderia tirar dali enquanto repertório e conhecimento.

Uma tela que passava por questões que são pertinentes para mim (como a decadência do corpo humano, a expressividade e a importância aos fatos pictóricos: pincelada, tinta e cor) e me ajudou a notar pontos cegos em meu processo, não só pelo tema de um corpo deteriorado, de um baixo materialismo óbvio, mas principalmente pela pigmentação, pela sensação de horror transmitida naquela figura *informe* de um menino com a genitália enorme nas mãos. Uma obscenidade bonita.

Como Baselitz conseguiu manipular a tinta óleo, em um suporte, de modo que o resultado fosse tão poético tratando de coisas tão reais e imundas? A extensão de uma matéria a outra tem uma fratura muito singular. Decidi ter essa pintura enquanto referência de problema colocado e resolvido, uma tentativa minha de chegar a uma pintura mais bem resolvida.

Golpes fortes, tinta preta marcadamente pastosa já que não diluída, mais densa que o branco, encorpamento em uma medida entre o preto e as cores que estão nessa configuração de formas, na mesma altura, parece que pertencem ao mesmo ambiente bidimensional, mas

ainda assim tem uma dureza muito grande, certa aridez na questão das cores.

Na época eu estava pintando três lonas simultaneamente. Gosto de pintar mais de uma coisa ao mesmo tempo, acabo deixando a coisa falar mais, evitando uma investida ansiosa contra a matéria, quero investidas com ela. É um modo de tentar dar tempo e paciência para a matéria, de conhecê-la naquela configuração. Descubro coisas olhando de uma pintura para a outra. Um caminho da ação e do ato, de golpes violentos e curtos.

Figura 19 - *Sem título*, 2023. Óleo sobre lona, 30x40cm. Foto de 2023.



Fonte: A autora, 2023.

Essa foi a primeira pintura que indicou com aspecto muito encorpado a violência dos golpes curtos do pincel. Talvez a primeira que isso de fato veio à tona enquanto uma ação física que pertence ao meu repertório formal. Se eu utilizasse um pincel grande cortaria essa rispidez que pertence ao trabalhoso. A configuração que a tinta expressa com o uso de um pincel pequeno demonstra esse trabalho cansativo, de dor no braço.

As peles desses pequenos círculos irregulares, assim como das mãos, são esquisitas. Associando-se à pele da lona, que por ser maleável é instável, corrobora a inconsistência material dessas coisas. A partir dessa pintura passei a fazer olhos genéricos, com aspecto de morte, manchas pretas que são uma tentativa de desenvolver mais a própria tinta óleo enquanto sintoma humano. Nesse aspecto, tem um certo apagamento do humano nessas

configurações, nessa tentativa de desleixo de pele, do supérfluo, detalhes de movimento interessantes, na mão consigo conflagrar ou flagrar no ato uma ação.

A partir da referência de uma gravura de Francisco Goya fiz essa pintura enquanto referência de configuração e espaço para pensar na localização e disposição das cores e de como a própria tinta se comporta.

Na faculdade estudei pintura mas meu eixo de formação foi ilustração. Era uma ilustração pensada a partir de cinema, ou seja, uma linguagem influenciada por movimento, repertório e forma. Esse modo de pensar a construção de uma pintura, partindo de referências de configuração de cor e forma de outras pinturas e do cinema, foi muito importante para eu pensar em imagem, com todo resguardo ao termo, e também a pensar em composição formal. Eu só comecei a pintar mesmo depois que me formei na faculdade. Minha monografia foi sobre a minha pintura, comecei a levar a pintura a outro nível de vínculo, enquanto linguagem.

Figura 20 - *O cansaço da cabeça*, 2023. Óleo sobre tela, 40x40cm.



Fonte: A autora, 2023.

Encontrei esse chassi na rua, havia uma outra pintura ali que agora não lembro bem o que era. Fiz uma pintura por cima, antes dessa. Uma pintura da época mais experimental: com giz seco, tinha muito vermelho e preto, e aí resolvi cobrir depois. Comprei o gesso acrílico e passei toscamente pela tela, cobri com uma trincha, um pincel largo, a pincelada dessa camada de selamento é horizontal e afirma um certo movimento ordinário. Essa pintura não tem nenhum gesto violento, mas ao mesmo tempo tem uma afirmação em seu próprio corpo de uma realidade crua.

Dá para ver que no fundo possui alguns craquelamentos das outras pinturas,

principalmente da pintura anterior que eu tinha feito ali. Joguei cera de vela tentando criar com a encáustica uma camada espessa de matéria, como se fosse um órgão protuberante, quase escultura, não deu certo.

Figura 21 - Detalhe da pintura *Cansaço da cabeça*, 2023. Óleo sobre tela, 40x40cm.
Foto de 2023.



Fonte: A autora, 2023.

Figura 22 - Detalhe da pintura *O cansaço da cabeça*, 2023. Óleo sobre tela, 40x40cm.



Fonte: A autora, 2023.

O que me chamou atenção para pensar na cabeça enquanto motivo para a pintura foi fazer suposições, morar na filosofia da coisa do corpo e da questão da transcendência: quanto a imanência acessa a transcendência? Afinal de contas, a questão do *estranho* aponta para um mistério muito enraizado em certa transcendência misteriosa que por vezes subordina a

imanência e ocasiona experiências estranhas. É como se tivesse que haver mistério ou não congruência para que algo apareça e seja percebido através do *estranho*.

As fotos de trabalhos do Bruce Nauman, as cabeças de cera coloridas, que dão impressão de látex, um plástico, materialidade que parece chiclete e tem cheiro tuttifrutti, sexual, associado à questões de fetiche, são cabeças grotescas que exalam prazer divertido e doloroso, um horror aquela configuração. Peguei as fotos dessas cabeças de referência pensando na questão do *estranho* e a minha curiosidade nesses acessos, achei que seria interessante vincular a cabeça enquanto um objeto que configura um material pertencente ao corpo humano. Apesar das cabeças terem expressões muito humanas nos olhos, ao mesmo tempo me parecem cabeças-objetos que aparentam totem, como se pudessem ser espécie de excesso de vida em um objeto mudo, uma pedra por exemplo. A cabeça pensada enquanto uma organização material apenas.

Diferente da maioria, essa pintura não apresenta golpes violentos. Ela apresenta um contraste muito marcado e em blocos das cores rosa nápoles, amarelo nápoles, amarelo de cádmio, cinzas. Ela tem uma textura e organização mais homogênea e concisa, as cores conseguem, talvez por estarem dispostas em blocos, se configurar de modo mais cordial. Olhando mais detalhadamente é uma pintura grosseira, dá para ver a grosseria da pincelada, as diferenças de nuance, o modo como elas foram aplicadas, é tudo marcado. O preto e o pouco de amarelo ao fundo resvalam.

A matéria embebida que expõe alguma coisa, deixando transparecer o fundo em dois níveis: o primeiro nível dá a ver diretamente o gesso toscamente aplicado na tela; o segundo nível, que está completamente imbricado no primeiro, dá a ver as camadas coaguladas da pintura anterior.

Poderia dizer que ainda pode-se notar as laterais do chassi largo pintadas de azul, algo que já tinha na tela quando a encontrei.

Essa pintura, como a pintura *Crash* (fig. 13), marca um período específico do meu processo porque ela se resolveu de modo um pouco enigmático para mim, como um salto quântico em relação ao que veio antes. Tornou-se uma questão de desdobramento, como eu consegui resolvê-la?

A resolução que se apresentou para mim enquanto enigma vem com a novidade de propor suas novas questões e também aponta para uma solução interessante: passou a ser uma fonte de questionamentos em relação à ordenação e configuração da matéria, como se ela conseguisse se adequar de modo mais pertinente sobre o que tento plasmar e configurar. Ela possui certa leveza e afastamento da vinculação de figura enquanto matéria humana.

Figura 23 - *Sem título*, 2023. Óleo sobre lona, 70x40cm. Foto de 2023.



Fonte: A autora, 2023.

Comprei uma lona para testar, a mesma já veio preparada, é de gramatura mediana, como nas outras pinturas. Diferente do tecido algodão cru que é bem mais fino e sensível que eu usava antes. Essa pintura tem 50x70cm, foi feita pregada na parede. Apliquei ela na parede do atelier com o auxílio de um prego em cada uma das extremidades, o que me proporcionou ficar cara a cara com ela, ambos os corpos na vertical. Obviamente ela traz mais agressividade já que os golpes de pincel são mais fortes, afinal estou em pé, o braço exige, pelo ângulo, mais esforço, o que faz com que essa pintura seja mais rápida e ágil.

Ela surgiu de uma notícia que li sobre um menino que possuía um desequilíbrio estrutural, pois sua cabeça era deslocada para trás, modificando completamente a relação de acesso que ele possui com o mundo a partir da desorganização do material de seu corpo. Resolvi fazer essa configuração relacionando mais a carne, mais puxada para o rosa e o vermelho, com o fundo cinza e um preto muito denso aplicado diretamente, criando volume e brilho.

Para mim é difícil não manchar a lona, pela sua não dureza e tamanho grande, enquanto uma superfície que parece pele, e a possibilidade maior de carregá-la e guardá-la de maneira muito mais prática, a tinta óleo que nem sempre está seca acaba manchando.

Essa pintura traz uma nuance peculiar: cinzas, pretos e rosas espalhados marcando pontos na própria figura que estão diretamente sem tinta, só com a pele da lona indicando um vazio. É como se fosse um vácuo em que a matéria óleo não acessa, possibilitando de modo objetivo no que direto notar o contraponto entre o vazio e o aglomerado da matéria oleosa no preto, pela textura da tinta, principalmente do lado esquerdo, o acúmulo pictórico preto no “ombro esquerdo” feito a pequenos golpes.

Ao mesmo tempo que ela conduz a essa compreensão de que tem algo ali como um corpo, não se sabe que configuração é essa exatamente: *informe*. Ela tem uma forma muito obtusa, e a cor não ajuda a identificação, contudo propõe um precedente: a incongruência. Não se percebe que tipo de configuração é essa, pode ser uma pessoa anômala, pode ser uma coisa bem outra que essa. É *estranho*.

Figura 24 - Detalhe da pintura *Sem título*, 2023. Óleo sobre lona, 70x40cm



Fonte: A autora, 2023.

Pensando em uma relação de processo e como a diferença de suporte modifica muito o percurso (mesmo que os recursos para tal sejam muito próximos), *O cansaço da cabeça*, que é uma pintura feita em tela, 40x40cm, formato quadrado e chassi largo, demonstra um aspecto mais realista, talvez mais fincado e menos volátil. Me parece que a matéria se firma de modo mais assentado e consistente, o que toca justamente no pensamento das partes do corpo enquanto pedaços formais e não especificamente enquanto sistematização desses pedaços para funcionamento prévio desse corpo.

Figura 25 - *Sem título*, 2024. Óleo sobre lona, 80x50cm. Foto de 2023.



Fonte: A autora, 2024.

Continuo com um interesse peculiar pela cabeça. Objetos que tem me interessado enquanto motivo de pintura. Essa pintura trata de cabeças em sequência, uma cabeça em cima da outra, na vertical. Diferente da pintura *O cansaço da cabeça* que é em tela quadrada essa pintura é em lona, de tamanho 50x80cm, bem maior.

A lona proporciona fazer pinturas maiores. Quando eu pintava em tela o máximo que eu costumava pintar, principalmente pelo espaço que tenho para trabalhar, era 50x60cm. A lona por ser mais regular se torna muito fluida e dificulta um pouco a sensação de agonística, ou melhor, de brutalidade que a outra impõe: aspecto seco daqueles que se passar a mão sai poeira, além de ser uma pintura pequena, 40x40cm, o formato quadrado parece que dá mais firmeza a matéria dessas cabeças-objeto na vertical. Equilibra o peso.

Essa lona grande na vertical, por ser mais fina do que larga deixa as coisas mais corridas, impõe mais dificuldade de trazer equilíbrio entre as cabeças que flutuam. Enquanto aquelas estão fincadas em certa estabilidade óbvia, o estudo de agora com o suporte mais maleável dá um certo peso leve, ou insustentável leveza.

Este estudo é uma espécie de entendimento das proposições postas em *O cansaço da cabeça*.

Figura 26 – *Três cabeças de pedra*, 2023. Óleo sobre tela, 30x35cm.



Fonte: A autora, 2023.

Três cabeças, uma sequência de organizações materiais que se repete mas que apresenta singularidade. Ainda interessada em objetificar a cabeça enquanto um pedaço de material com cavidades, peso e matéria distribuída. Tentei fugir um pouco da constituição física óbvia, do que é perceptível de imediatamente na corpulência humana como os olhos e a cor da pele.

Da cabeça, apesar da forma que remete a algo tão fartamente humano, a pintura aponta

para uma precariedade dessa afirmação com o cinza dominando não necessariamente ao redor mas nas próprias cabeças em si.

As cabeças enquanto hipótese de uma simples configuração material, um motivo, desvinculando-se de modo sutil da questão da robustez humana enquanto um sistema criativo, processo excessivo, a cabeça torna-se um peso como uma pedra. É a tentativa de sair da matéria pensada através da pulsão do humano.

Figura 27 - *Estudo cinza iv*, 2023. Óleo sobre tela, 20x20cm.



Fonte: A autora, 2023.

Essa pintura pequena, 20x20cm, é um registro do processo. Ela é simplesmente um registro material, um anexo, de uma pintura que se resolveu bem. A prova de um diálogo entre as agonísticas das materialidades que eu uso. Consegui o mesmo efeito sensorio que a de *O cansaço da cabeça*, também usei gesso acrílico para selar, também havia uma outra pintura bem protuberante antes dessa, e gostei do resultado seco, da tinta óleo secando mais rápido. Aspecto quase de poeira, de pó. As manchas são pastosas. Essa pintura é uma extensão de resolução de problemas, um rascunho lembrete.

O que o processo me ensinou a entender foi: esperar menos da ideia e mais do acidente na própria matéria. A matéria e a ideia não se configuram como eu queria, e é justamente esse o cerne da compreensão de que a realidade é com isso a pintura e sua matéria, por sua insubordinação, fogem da idealização.

Figura 28 - *Estudo cinza iii*, 2023. Óleo sobre tela, 40x40cm.



Fonte: A autora, 2023.

Essa pintura vem de um estudo de repertório, a partir do cinza, em uma aplicação direta do amarelo de cádmio, amarelo muito suculento e gorduroso, e simultaneamente pigmentado. Tem também a aplicação do rosa nápoles.

Um estudo de referência do *Boi esfolado* de Rembrandt, e claro, também do *Boi esfolado* feito por Chaim Soutine.

É quase um estudo das insubordinações do cinza diante da minha paleta: tem um cinza muito claro, um muito escuro, tem um branco, tem um preto, tem um rosa nápoles, o amarelo de cádmio. As cores estão menos misturadas, tirando a escala tonal do cinza que vai do preto ao branco, as outras cores não estão misturadas, então sobrepostas e justapostas, criando uma separação das cores em blocos que é mais marcada.

Questões de luz e movimento, nada muito profundo, deixando o pincel mais fluido, com a tela preparada e bem selada, a pintura deslizou mais. Ela possui um aspecto sutilmente seco do gesso acrílico mas que não se afirma enquanto textura porque selei a superfície da tela de uma maneira mais consistente. Essa tela é quadrada, de chassi largo e madeira forte, o que acho imponente enquanto corpo estrutural da pintura.

Tem essa sujeira do cinza, como se o cinza estivesse colocando algo em vias de fato. Acho pertinente pensar em uma relação da pintura *O cansaço da cabeça* em questões de repertório formal e resolução de problema, pois, se não pinte pensando no meu processo enquanto gesto, eu utilizei da minha própria paleta enquanto uma apropriação estrangeira. Pensei se essa paleta resolveria problemas fora dos motivos de sempre e do meu *modus*

operandi gestual. Quer me parecer que sim, pois diferente da pintura pequena (fig. 27), essa não é um anexo, é uma outra pintura.

Um motivo que incorpora aquela resolução de problema (fig. 14), me mostrou que consegui certa congruência de linguagem. Não sei se dá para notar que essa figura é referenciada a um boi esfolado, contudo ela carrega o aspecto das minhas pinturas, desse cinza que se espalha em aspecto de lambança mas que ao mesmo tempo deixa vazios na superfície da tela, vazio que luta para estar ali, e que diferente da maioria das pinturas, esse vazio quase não consegue se estabelecer pela insubordinação eloquente do cinza.

Figura 29 - Detalhe da pintura *Estudo cinza i*, 2023. Óleo sobre tela, 20x20cm. Foto de 2023.



Fonte: A autora, 2023.

Uma tela de 20x20cm, em que comecei passando gesso acrílico duas vezes na superfície. Havia outra pintura ali. É uma tela com um suporte pequeno e uma madeira muito fina. O corpo dessa pintura é bem frágil.

Esse foi o primeiro estudo de cinza que fiz. Essa forma me veio à cabeça a partir de outros estudos feitos no *sketchbook*. Joguei a forma ali, traçando uma configuração prévia, e comecei a pintar aplicando claro e escuro, buscando variações de cinza no branco e sempre deixando o espaço para a tela respirar, o vazio, um contraponto sempre posto.

Figura 30 - Detalhe da pintura *Estudo cinza i*, 2023. Óleo sobre tela, 20x20cm. Foto de 2023.



Fonte: A autora, 2023.

Fiquei satisfeita com ela porque consegui entender materialmente que eu realmente estava muito interessada pelo cinza, e como o cinza era importante para mim desde o meu início com a pintura. Em outro aspecto, fiquei satisfeita porque essa pintura é a primeira tentativa de resolução posta do problema da pintura *Crash* (um cinza carregado de preto e azul ultramar) e *estudo i* (um cinza cheio de branco e mais claro), de certo modo trago isso para esta pintura e começo a, de fato, depois de tentar rememorar, exercitar para compreender os recursos das outras e a importância do cinza.

A cor cinza é a cor das pedras. A vida na cidade junto da poeira é algo que me dá senso de realidade. Meu corpo assimila o cinza enquanto noção de realidade, e ao mesmo tempo, de natureza. O vermelho e os tons amarelo rosáceos me chamam atenção para o óbvio da carne. A necessidade de basear tudo em cinza e aplicar os tons rosáceos é uma afirmação disso.

O cinza, situado entre os tons acromáticos, evoca uma sensação de indefinição e incerteza. Expressões como "área cinzenta" e "iminência cinzenta" são usadas para descrever conceitos escusos. Há algo que me interessa nessa tristeza ou neutralidade anunciada pela cor cinza. O cinza se configura na pintura a partir de golpes violentos. Um trabalho que, por vezes, é cansativo, dependendo do tamanho do suporte. As carnes embebidas no cinza anunciam certa precariedade e agressão da realidade.

Figura 31 - Detalhe de uma pintura *sem título*, 2023. Óleo sobre lona, 70x50cm. Foto de 2023.



Fonte: A autora, 2023.

Essa foto é o detalhe de uma pintura feita em lona, 50x70cm. Nessa pintura aconteceu algo curioso porque a lona que eu uso é uma lona de gramatura média e preparada, por algum descuido na hora de pintar, acabei pintado do lado avesso, ou seja, o lado que a lona não está preparada. Só percebi depois, no trato com a matéria, na dificuldade de empurrar a tinta e quando joguei o branco da tinta óleo (que é um branco mais amarelado) estava muito mais branco que o fundo, que era o fundo da lona (do tecido) que em si é meio amarelo.

Figura 32 - *Sem título*, 2023. Óleo sobre lona, 70x50cm. Foto de 2023.



Fonte: A autora.

A pintura *Sem título* me mostra que consigo complexificar as cores, desdobrando a paleta. Apontando para uma certa complexidade dos tons, uma passagem interessante, não coloca as cores em agonística, de modo que a agressividade da pintura não está na luta entre as cores, mas no próprio diálogo que as cores impõem, na própria insubordinação da tinta óleo direto na lona. Essas coisas se acumulam.

Eu não gosto dessa pintura, só a vi duas vezes. Está por algum lugar enrolada e guardada. Contudo, gosto de olhar esse detalhe na foto enquanto possibilidade de aplicação de cor, enquanto criadora de relações.

Figura 33 - Detalhe da pintura *Dois homens, três cabeças*, 2022. Técnica mista sobre algodão cru, 30x20cm. Foto de 2023.



Fonte: A autora, 2022.

Dois homens, três cabeças: uma pintura que é diretamente relacionada à pintura medieval. ela foi feita no início de 2022, uma época que eu estava muito interessada pela arte medieval, eu havia impresso várias pinturas e ilustrações medievais e espalhei pelo quarto todo. Tentava assimilar a cor e a simbologia: como o absurdo é posto de modo frívolo, e como isso é cordialmente colocado de modo ordinário. Toda a simbologia é muito penetrante. O uso das primárias de modo exacerbado é algo que me chama atenção, e claro, a fisionomia tosca das figuras.

Essa pintura é pequena, fiz por cima de uma outra que era feita com giz pastel. Tinha uma pintura que não lembro o que era, arranquei ela, peguei a madeira, grampeei o algodão cru dobrado em dois. Queria que ela ficasse mais rígida, senão ela cria uma barriga para trás e dificulta muito conseguir certa congruência com a tinta. Ela é produto desse maravilhamento que tenho pela pintura medieval. Busquei trabalhar diretamente essas cores aplicadas: o verde e o vermelho e o azul de cádmio (que foram pintadas em cima do giz seco) aplicadas em

bloco. Cores que não costumo trabalhar, ao menos de modo tão extensivo ao longo da pintura.

Trata-se de mais um desdobramento, mais um estudo de caso para o processo. Há um tempo atrás emoldurei e consegui certo vigor ao corpo dela. Afinal, a fragilidade da tela não me convencia muito enquanto corpo, algo funcionou melhor pós moldura.

Figura 34 - *Sem título*, 2022. Óleo sobre tela, 30x20cm. Foto de 2023.



Fonte: A autora, 2022.

Essa pintura também tem uma moldura, e é em algodão, de gramatura mediana (sempre muito mais fina que a lona), pregado a uma madeira frágil de 20x30cm. Em seu corpo é uma pintura muito parecida com *Dois homens, três cabeças*. Também foi feita em 2022, e repercute a fase mais experimental do meu processo.

O cinza e o vermelho muito fortes, o rosa (não nápoles mas um rosa surgido da mistura do vermelho cádmio com o branco de titânio) apontam relações com a pintura estudo *i*: uma pintura rupestre, muito chapada, que traz algumas questões também colocadas nas pinturas *Spetacular corpus meum* (figura 4) e a pintura *Sem título*, dos siameses (figura 14). As pinceladas estão mais fluidas e longas do que nas outras citadas. O vermelho domina muito em uma tentativa de fazer com que a forma transpareça na própria pintura, de modo a se materializar no algodão cru. Os espaços vazios, que são poucos mas existem, corroboram uma pintura árida com certo brilho.

É obviamente uma expressão elaborada do meu repertório até aquele momento. Tem a divisão do espaço, ainda trabalhava dividindo em dois a superfície, com o espaço embaixo configurado pelo vermelho; em cima tem um espaço maior em que as figuras estão dispostas

junto a explosão das cores, marcando a verticalidade da pintura.

Figura 35 - *Sem título*, 2024. Óleo sobre tela, 30x30cm. Foto de 2024.



Fonte: A autora, 2024.

A pintura é um desdobramento, ou tentativa de uma pele artificial. Assistio a muitos filmes de horror, *body horror* e *trash*. Gosto de ver como essas peculiaridades do horror no corpo são resolvidas nesses filmes. Por isso gosto muito do trabalho do David Cronenberg, acho que ele resolve muito bem esses problemas, de maneira elegante: as peculiaridades da criação excessiva do corpo, da contagiosidade de uma doença e suas relações e implicações no corpo humano. Me proponho a resolver esse tipo de coisa na própria pintura, com a matéria da pintura.

É preciso entender como eu me aproprio da matéria pictórica para depois resolver, ou tentar resolver, esses problemas, como o do horror do corpo, por exemplo. Contudo, uma coisa está completamente imbricada na outra, o processo de apropriação de uma linguagem e os problemas que colocamos a ela e que ela nos coloca, de modo que é muito difícil, inclusive ingênuo, achar que dá para separar uma coisa da outra.

Essa pintura tem 30x30cm, um chassi forte, largo e imponente. Uma pintura bem marcada com golpes do pincel, realmente muito marcada a partir do modo como a tinta foi aplicada. Um gesto muito curto, que é quase um pontilhismo expandido. Tentei plasmar movimento nessa pintura, afinal transformação implica movimento e essa transmutação, do tornar-se outra coisa afirma movimento porque afirma mudança.

Tem algum material que parece querer fugir nessa pintura, algo artificial. Um efeito que tentei produzir na pele e no próprio vulto do espaço que é quase todo preenchido com o carma da matéria, quase não tem vazio.

Figura 36 - *Estudo cinza iii*, 2023. Óleo sobre tela, 40x40cm. Foto de 2023.



Fonte: A autora, 2023.

Fiz essa pintura logo depois de sair do cinema. Uma tela de 40x40cm, quadrada, chassi grosso, bem selada, segue um *modus operandi* próximo das outras pinturas feitas desde *O cansaço da cabeça*, com a paleta de cinzas, um vermelho moderado aplicado junto do cinza e do branco em um objeto na parte superior da tela, o espalhamento do cinza, os espaços vazios são muito grandes, o que me parece ser a causa de um desequilíbrio dos elementos da composição, o corpo não é um corpo anômalo ou debilitado (é um corpo que possui as partes, seus órgãos e partes utilizadas de modo padronizado de um corpo humano).

Os rosas nápoles, o vermelho tímido mas presente, partes marcadas de preto e o amarelo nápoles que não gostei porque é uma marca de tinta nova, já conhecia e usava a marca para outras cores, especificamente no amarelo de nápoles a tinta é muito gorda e oleosa, pouco pigmentosa, não me convém.

A título de curiosidade, essa pintura, diferente da maioria que faço que são imagens e ideias que me vêm à cabeça ou fotos pesquisadas na internet, está vinculada à cena do filme *Taxi driver* em que Robert de Niro está parado em frente a um espelho.

Figura 37 - *Sem título*, 2023. Óleo sobre lona, 100x80cm. Foto de 2023.



Fonte: A autora, 2023.

Esse é um pedaço de lona bem extenso. É uma forma de eu me desafiar a pintar em espaços maiores. Por não ter um espaço muito grande para pintar fora das aulas que faço, e depois não ter onde guardar, acabo pintando coisas menores. Pinte este trabalho com a lona estirada no chão. Não gosto dessa pintura, nem de olhar para ela, de qualquer modo, me parece pertinente colocá-la enquanto espécie de desdobramento do processo.

2. CONHECIMENTO ESPECULATIVO DA MATÉRIA: PROCESSO

Processo, palavra que vem do latim *procedere*, trata de um método empregado para se fazer alguma coisa⁶, um procedimento específico. O objetivo desta pesquisa, em última instância, era o de entender um processo: o meu processo enquanto pintora. Em primeira instância era especular sobre o *estranho* e por que ele havia se tornado um modo de experiência estética tão fundamental para mim. Em algum momento da pesquisa a coisa inverteu-se.

Pintar diretamente no algodão cru ou em telas não preparadas tinha muito a ver com a minha prática de pintura no primeiro momento da pesquisa. Eu pegava o algodão cru, esticava o tecido em alguma superfície ou suporte, em sua maioria telas reutilizadas, mas também em alguns pedaços achados de madeira ou papelão na rua/lixo. Com a superfície pronta começava a esboçar uma forma com o próprio pincel, quase sempre com a tinta óleo preto de carbono, e a partir desse ponto começava a aplicar as cores por toda a superfície. Como não eram telas preparadas a tinta óleo era completamente absorvida pelo algodão, encharcando pontos específicos do tecido, de modo que havia uma dificuldade enorme de fazer com que a tinta, sendo chupada quase instantaneamente no suporte, fluísse. Não havia fluidez, o que havia eram coágulos de tinta, espécie de **coágulos pictóricos**, prensados de massa, um aglomerado pontual de tinta.

É perceptível, principalmente ao vivo, ao olhar as pinturas, a dificuldade de manipulação imposta pelo atrito entre os materiais já que a tinta resiste muito ao atrito com o algodão. A dificuldade de movimento se transformou em uma ação violenta de conseguir plasmar uma ideia, mas ao mesmo tempo havia certo prazer nessa dificuldade que estava diretamente relacionada à insubordinação dos materiais que eu usava.

O suporte não preparado, o algodão cru exposto diretamente no tempo e no espaço, por sua natureza árida, absorve ácaros, poeiras, insetos e cabelos. O repertório singular do suporte não preparado me permitiu perceber a dificuldade de manipular a tinta, e com isso, na formação dos coágulos, algo interessante para o meu próprio repertório formal. Em algumas pinturas eu passei a aplicar um excesso de tinta, despejando quase o tubo de 12ml inteiro de uma tinta óleo das mais vagabundas, implantando um acúmulo pictórico excessivo (vide

⁶ Disponível em dicionário Michaelis online <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/processo>

figura 02 e figura 11). Desse acúmulo pictórico resulta algo protuberante, para fora da tela, como um pedaço de plástico colado, ou até mesmo um pedaço de algum material desconhecido inorgânico de aparência apodrecida. Entre algo morto e nojento.

O aspecto grosseiro de como a tinta se comporta, e nas relações que se dão ali, transmite a indocilidade dos fatos materiais. Ou seja, a matéria enquanto entidade que tem sua própria vontade e criatividade marca um aspecto fundamental na pesquisa.

Em outro momento, comecei a preparar as telas. O método se modificou.

Ao encontrar algumas telas já pintadas com tinta acrílica na rua, as levei para casa e comprei gesso acrílico para poder reutilizá-las. Comecei a preparar os suportes de maneira rápida e precária, limpando o suporte, contudo, sem pretensão de apagar completamente da superfície o que existia ali, em algumas telas é possível perceber que havia outra pintura. Os resquícios permanecem.

As telas e lonas preparadas com o gesso acrílico, ao secarem, demonstram aspecto seco e árido (figura 27).

No novo *modus operandi*, preparando as telas e lonas, comecei a observar o óbvio ululante⁷: fluidez na ação de pintar. Algo que eu me recusava. A fluidez me despertou o interesse pela pincelada. Operando do primeiro modo, a pincelada não me interessava minimamente. O que me interessava era conseguir que a tinta ganhasse movimento no suporte a partir de um gesto rápido para evitar que o algodão consumisse toda a tinta, de modo que a minha ação exigia grande violência, magoando tanto o pincel quanto o suporte. Com a mudança de um suporte não preparado para um suporte preparado esse apetite pela violência se transforma.

O tema é pertinente: os bebês siameses, as cabeças, os corpos desviados, monstros. No processo inicial o tema era mais importante do que a produção da pintura. Especular ficções e teorias sobre esses monstros dava o tom da **heurística do estranho**. Na virada do método plástico/prático o tema para de ser algo tão oportuno para se tornar **apenas um motivo para a pintura**.

A pintura é ação. Quando eu pinto é uma ação rápida, o ato de pintar em si não leva muito tempo, é bruto, agressivo. Costumo pintar mais de uma tela ao mesmo tempo, indo e voltando em uma, em outra. Eu uso um pincel, no máximo dois, de cerda dura, curta e fina,

⁷ Expressão destacada pelo escritor Nelson Rodrigues em muitas de suas obras para apontar algo considerado muito evidente.

que costuma ficar todo magoado já que eu vou machucando-o e machucando a superfície da pintura, criando um certo movimento grosseiro no gesto de colocar a tinta na tela que se percebe na própria pincelada, que é pequena e perseverante.

Há uma agressividade que eu imprimo na pintura e dialoga muito com meu temperamento, e toca no conceito do **baixo materialismo**, uma questão trabalhada por Georges Bataille, pensador francês que uso para pensar a matéria e a minha pintura. Desenvolverei em outra parte da pesquisa, de modo mais atento, sobre a hipótese batailleana, mas considero pertinente dizer, por ora, que um baixo materialismo pretende contestar o ideal (idealismo que estende-se para todo o âmbito do racionalismo e do pensamento filosófico e à moral burguesa, por exemplo) de uma figura humana, a partir de certa proporção e a semelhança, e para tal aponta nas anomalias, os monstros, um modo de acesso às peculiaridades da natureza e às insubordinações da matéria. Um "baixo materialismo" na pintura busca revelar e confrontar as noções estáveis da experiência humana e da realidade material, celebrando aquilo que é geralmente oculto ou desprezado. O baixo materialismo reivindica a noção de *informe*.

Reivindicar o *informe* não quer dizer reivindicar não-formas, mas:

Uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz, ainda que à luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre formas. Faz com que formas invistam contra outras formas, faz com que formas devorem outras formas. Formas contra formas e, vamos rapidamente constatá-lo, matérias contra formas, matérias que tocam e, algumas vezes, comem formas. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 29)

Ao ver as minhas pinturas tenho a sensação de que existe uma sujeira que resvala em toda a superfície. Com um pincel jogo tinta por tudo, manchando um pouco cada espaço a partir das exigências que se mostram de acordo com cada pintura. Manchando tudo de tudo um pouco, não me interesso em figura e fundo, tudo informa e é informado por tudo. Tudo se articula com tudo, nada fica intocado, nada é puro. Nas partes em que eu não coloco tinta, mesmo nas superfícies não preparadas, é explícito que o próprio tempo e o ambiente tornam a impureza notável. Essa impureza se reflete na paleta de cores. Como disse Cézanne:

Se o pintor quer exprimir o mundo, é preciso que a composição das cores traga em si este Todo indivisível; de outra maneira, sua pintura será urna alusão às coisas e não as mostrará numa unidade imperiosa, na presença, na plenitude insuperável que é para todos nós a definição do real. A expressão do que existe é uma tarefa infinita.” (CÉZANNE *apud* MERLEAU-PONTY, 2013 p. 118)

Quando comecei a preparar as superfícies fiquei muito interessada nas nuances do cinza a partir do branco de titânio e do preto de carbono (figura 39). O preto de carbono é uma tinta óleo espessa e dura, o branco de titânio é macio e expressivo, de modo que a modulação do cinza é bem variada e congruente.

Figura 38 - *Estudo cinza ii*, 2023. Óleo sobre tela, 20x20cm. Foto de 2023.



Fonte: A autora, 2023.

Os tons rosados, terras de siena e o ocre foram assimilados junto ao cinza. Assim como o amarelo de cádmio. A primeira tela que resultou dessa paleta foi um estudo do *boi esfolado*. O aspecto final me pareceu materialmente motivante, e desde então passei a desdobrá-lo em outras pinturas.

Figura 39 - *Estudo cinza iii*, 2023. Óleo sobre tela, 50x50cm. Foto de 2023.



Fonte: A autora, 2023.

Figura 40 - Rembrandt. *Boi Dissecado*, 1655. Óleo no painel, 95,5 x 68,8 cm. Louvre, Paris.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Boi_Dissecado

Figura 41 - Chaim Soutine *Carne de Vaca Esfolada*, 1925, Óleo sobre tela, 72.5 x 49.8 cm, Kunstmuseum, Berna.



Fonte: <https://queridobestiarior.blogspot.com/2011/09/carne-de-vaca-esfolada-chaim-soutine.html>

Por agora, o meu *modus operandi* está baseado em um processo que se articula da matéria pictórica para o pensamento. A expressão não pode ser então a tradução de um pensamento já claro, pois os pensamentos claros são os que já foram ditos em nós pelos outros. (CÉZANNE apud MERLEAU-PONTY, 2013, p. 120)

Acredito haver uma diferença nas pinturas do início da pesquisa para as pinturas pós virada de método. Técnica e visualmente. Esteticamente, as pinturas pós-virada, tem maior congruência enquanto linguagem visual. A minha hipótese, que talvez seja óbvia, é a de que

essa congruência se dá porque essas pinturas foram feitas enquanto pinturas e não mais objetos que plasmavam a mitologia que eu me propus a criar a partir de um artigo sobre gêmeas siamesas para pensar o *estranho*.

O *estranho* a partir disso passou ser assimilado pela perspectiva da própria pintura enquanto potencial criativo e imanente do próprio material. Uma tentativa de analogia com os desvios da matéria, prefiro dizer: suas resistências e insubordinações, podem ser considerados como obras de arte, artifícios naturais.

Nesse ínterim, conheci a pintura de Georg Baselitz. Um pintor, escultor e artista gráfico alemão, membro do movimento neoexpressionista. Baselitz pensa a criação artística como uma ação agressiva e instintiva. Contemporâneo, o artista se interessa em mostrar a pintura como pintura, cor e forma são os dados genuinamente expressivos do meio. Por volta dos anos 1980, Georg Baselitz não queria que sua pintura fosse antes um reconhecimento da imagem, pelo contrário, queria que a apreciação do trabalho a partir do uso do pincel e as cores da pintura fosse o fator primordial. Enquanto um pintor figurativo, Baselitz precisava de imagens que lhe fornecessem motivos para a pintura, porém, na lógica dos fatos da pintura como mais importantes que o motivo, passou a pintar de cabeça para baixo (o que significa realmente pintar de cabeça para baixo, e não depois virar a pintura ao contrário), essa foi a ação que o artista encontrou em seu processo de pintura, quem sabe por acidente?, para não permitir que a assimilação prévia do motivo, da figura, sobressaísse sobre a pintura em si, de modo que a figura é uma ferramenta ordenadora para a tinta, o pigmento, contudo, a matéria do pigmento em si mesma produz sua própria repercussão.

Para mim trata-se tão somente de saber se eu posso continuar a pintar quadros. De confirmar, se um obreiro brioso, com a alegria de um artífice pode, depois de todo o experimentalismo vanguardista produzir uma obra pessoal, derramando sua alma sobre a tela, sem contudo verter lágrimas, ou seja, criar de maneira biográfica, mas em plena posse do ofício. (BASELITZ apud FABBRINI, 2002, p.42).

Li uma sua entrevista em que ele diz que pinta muito rápido, inclusive, pinta algumas partes com os dedos; o uso extensivo da tinta óleo; a violência. Baselitz, em sua produção, apontou questões estruturais da pintura. Na retomada da pintura na década de 1980, o prazer de pintar era um elemento fundamental, e ele sustenta isso: “Para mim trata-se tão-somente de saber se eu posso continuar a pintar quadros”. (BASELITZ apud FABBRINI, 2002, p. 40).

A pintura do artista alemão me pareceu algo admirável por sua estética e materialidade, especificamente suas pinturas da década de 1960. Fiz relações da pintura de Georg Baselitz com a minha pintura, em estética e em processo. Se tornou um estímulo para o

meu trabalho, no entendimento, e na tentativa de, do que está comparecendo na pintura dele, de olhar e sacar algo de fundamental.

Pintar me mostrou que a própria matéria é uma fonte de conhecimento inesgotável em que através do processo da pintura todos os acidentes e desvios são novidades que se integram em seu sistema. Conforme acolho um desvio aceito um problema da pintura, o repertório trata desses *inputs* e *outputs*.

A pintura de Philip Guston (1913-1980), pintor canadense, também é uma fonte de referência ao meu modo de proceder com meu trabalho, como, por exemplo, a conhecida presença imediata dos materiais da criação plástica no ateliê do artista, e sua nova materialidade:

A última fase de Guston, quando ele retoma a figuração após anos de abstracionismo. As suas figuras, entre divertidas e bizarras, encerradas em uma claustrofobia de almanaque, as imagens construídas e simplificadas pelo pincel, feitas de tinta dúbia e, por isso, nos assombrando também com o enigma dos materiais que a construíram, parecem querer, na sua fatura oleosa e aderente, reconduzir nosso olhar para uma densidade incômoda, como se, antes mesmo de realizarmos a percepção da representação ali posta, a tinta já causasse náusea e a pintura fizesse mal. (PASTA, 2009, n.p.)

O meu contato inicial com a pintura de Guston aconteceu a partir de alguns livros de pintura. Ao me debruçar sobre sua carreira, achei pertinente o fato de o pintor passar da abstração, que estava em voga naquele tempo, a um figurativismo.

São conhecidas as explicações que deu para essa mudança: “Estava cansado de toda aquela pureza”, disse, referindo-se ao expressionismo abstrato. Ou ainda: “Estava subindo a montanha da abstração e percebi que tinha deixado algo para trás, por isso precisei descer”. Em ambas as frases, o que chama atenção talvez seja justamente a percepção de que o seu trabalho precisaria baixar mais ao chão, mas ao nível da rua, para poder estar, assim, mais próximo de si mesmo e de seus recursos criativos. (PASTA, 2009, n.p.)

Paulo Pasta em seu ensaio sobre Guston questiona se a figuração seria, no entanto “algo impuro ou ordinário?” Ele conta, citando um amigo de Guston, que “a exemplo dos sonhos de terror de Beckett e Kafka, o pintor descobriu “o terror que emana dos utensílios mais comuns do mundo da completa estupidez”. Quando olho para a pintura de Philip Guston e todo o caminho inverso que ele fez: do expressionismo abstrato à figuração, aquelas figuras cômicas e ao mesmo tempo irônicas, quase insuportáveis e melancólicas, isso obviamente aparece enquanto sensação.

Figura 42 - Philip Guston. Óleo sobre tela.



Fonte: <http://saopauloreview.com.br/philp-guston-now-o-pintor-e-a-ku-klux-kan/>

A pesquisa contribuiu na compreensão do processo enquanto mais importante que a própria pintura. O contato com o trabalho de Guston, Georg Baselitz e a busca por entrevistas e vídeos para entender seus processos me ajudaram a assimilar como o repertório pode ser incorporado ao trabalho pelo trabalho. Em Guston, a velocidade das informações cotidianas está relacionada à velocidade de sua pincelada e o impasto em certas partes da pintura, além do extensivo uso do rosa, são afinidades com o meu processo de produção.

Na configuração de um repertório, o importante é entender que tais características ligadas são ocasionadas por acidentes, acidentes que podem incidir de uma curiosidade, um pensamento, um gesto. Todas essas coisas estão intrincadas na configuração do repertório de um processo artístico.

Mais objetivamente, o repertório de um artista é a paleta de cores⁸, o tipo de pincel que se usa, o suporte, o tamanho do suporte, a pincelada, o tipo de técnica, de tinta, como se usa a tinta... tudo isso é a configuração óbvia da linguagem. Trata-se de tentativa e dedução: quantidade é qualidade, o tempo vai lapidando o nosso repertório, o modo como escolhemos e utilizamos as coisas. Quero dizer com isso que há uma singularidade que vai se lapidando com o tempo. Cada artista, mesmo comprometido a uma linha ou época específica, possui um modo muito próprio de produzir, e isso está relacionado diretamente com seu repertório, de se associar àquilo, afinal cada um aponta a sua singularidade enquanto pessoa.

A pintura é uma linguagem que dá muita vazão à ação, ao gesto, às sensações. O que entendi, de modo muito profícuo, é que a pintura se dá a partir dos acidentes, desses fatos que

⁸ Como essas cores se articulam, o interesse pelo cinza (o preto e o branco que uso para chegar em tons diferentes com o cinza), meu uso do rosa e do ocre em cima do cinza, o amarelo nápoles, a tentativa de tons de pele artificiais, o vermelho que se esvaiu um pouco da minha paleta, a pouca mistura que faço com as cores já que costumo usá-las diretamente, as manchas que se dão através do pincel sujo que acaba marcando tudo e tudo acaba ficando um pouco cinza.

são anomalias e corruptelas que surgem ao longo do processo. São nesses desvios que você consegue, no interesse pelo desvio, em assumi-lo enquanto percurso, enquanto mais uma ferramenta e desdobrá-lo, até que no desdobramento outro surja, e assim *ad eternum*, de modo que cada vez há um aprofundamento da singularidade no repertório.

Isso é o conhecimento especulativo da matéria: e é aí que reside o meu *estranho* da pintura.

3. O CORPO DA PINTURA: ALGUNS ENSAIOS SOBRE PINTURA

O Pintor deseja ver uma beleza que o encante; está na sua vontade criá-la, e se lhe apraz a evocação de monstros terríveis, de cenas grotescas, ridícula ou comoventes, ele é senhor disso. (Da Vinci)

A matéria pictórica⁹ possui uma afirmação própria de realidade, assim como o corpo humano. Seus modos de expressão e diálogo dão-se a partir de seus meios, obviamente. Uma pintura afirma-se a partir de sua matéria, ou seja, seu corpo. Corpo esse que é um aglomerado material - tinta, tecido, papel, suporte, óleo, água, terra, poeira, materiais orgânicos e inorgânicos, mofo, verniz, etc. - que, dependendo de quem o manipula, torna-se uma narrativa ou figuração visual, seja abstrata, representativa ou **figural** que de modo oposto à figuração, ou ao modelo figurativo (que contém uma significação, afinal, elabora relações entre a pintura em si e o que se ilustra produzindo um sentido no seio de seu discurso), o figural trata de uma ação que configura algo impermanente, se preferir, instável, apontando para o que escapa à representação: uma certa morte da ilustração. Para Deleuze, o figurativo, a representação, se configura na relação de uma imagem a um objeto, ou seja: ilustrar o objeto; a narrativa é o correlato da ilustração. (DELEUZE, 2007, n.p.). Há uma diferença fundamental entre o figural e a figuração. De modo que há algumas camadas que se interpenetram e se retroalimentam, criando a experiência de **ver**¹⁰ a pintura.

Antes da pintura ser algo que mostra uma configuração seja abstrata, seja figurativa ou entre ambos, ela é um corpo.

A estrutura material do objeto pintura é o **corpo da pintura** que é a matéria em primeira instância. **Corpos na pintura** são figuras, não são estrutura.¹¹

⁹ Trato de matéria pictórica todos os órgãos da pintura. Do suporte à tinta, ou seja, os fatos da pintura e seus motivos.

¹⁰ “Segundo o historiador e crítico de arte Ernst Gombrich é impossível recuperar “a inocência do olho”, como queriam Ruskin e os impressionistas, pois as coisas jamais aparecem a um olho virgem, isento de hábitos conceituais. Ver é sempre um aprendizado, através do qual estabelecemos uma relação menos com a natureza que com os esquemas perceptivos anteriores. Mesmo na arte chamada naturalista o artista não transpõe para a tela o resultado neutro e objetivo de sua análise do mundo exterior, mas aplica à análise do real os esquemas perceptivos que herdou da tradição. Desse modo, a história do gosto se apresenta como a “história das preferências”, como a história das “diversas escolhas alternativas”, em situações determinadas”. (SOUZA apud FABBRINI, 2016)

¹¹ “Esta zona objetiva de indiscernibilidade, ela já é o corpo, mas o corpo enquanto carne ou vianda. Sem dúvida

A Figura não é apenas o corpo isolado, mas o corpo deformado que escapa. O que faz da deformação um destino é o fato de o corpo ter uma relação necessária com a estrutura material: não somente esta se enrola nele, mas ele deve juntar-se a ela e nela dissipar-se, e, para que isso aconteça, passar por esses instrumentos-próteses que constituem passagens e estados reais, físicos, efetivos, sensações, e nunca imaginações. (DELEUZE, 2007, n.p.)

A minha tentativa é produzir uma pintura em que o corpo é sua estrutura e figuras que não se estabelece enquanto narrativa ou ilustração. Desde a madeira, o chassi ou a lona, o que está pintado, a tinta, o tipo da tinta, poeira, acúmulos, mofo¹², tudo faz parte desse corpo e sendo um corpo material está disponível no tempo e no espaço e sofre suas contingências: ressecamento, envelhecimento, como ocorre com qualquer corpo humano.

Quero apontar o *estranho* em minha pintura afirmando certa heterogeneidade dos materiais e da forma, enquanto possível corpo *estranho*, *i.e.*, a própria estrutura da pintura enquanto um corpo *estranho* em sua composição.

O que é pintura? Em primeira instância a pintura é um aglomerado de matéria, é um corpo. Corpo é um conceito muito abstrato, talvez a melhor maneira de tratá-lo aqui seja especificando como uma organização material. O corpo humano, por exemplo, é uma organização complexa de sistemas, órgãos, líquidos e células, que se articulam para sua manutenção. Uma tentativa de equilíbrio e consistência constantes. O corpo é uma materialidade que tem sensibilidade pelo mundo que o cerca. Nosso organismo é constituído por uma série de combinações alienígenas que existem e estão disponíveis no mundo. Um vírus, por exemplo, é uma entidade que coloca em questão o que é ser humano¹³ existe no corpo humano algo da ordem do inumano¹⁴.

o corpo também tem osso, mas os ossos são somente a estrutura espacial. Até mesmo na boca e nos dentes, que são pequenos ossos. É o que é próprio de Bacon, o diferindo de Rembrandt, de Soutine. Se há uma “interpretação” do corpo em Bacon, nós a encontramos em seu gosto de pintar as Figuras deitadas, das quais o braço ou a coxa levantada valem por um osso, tal qual a carne adormecida parece descer. Para Bacon, como para Kafka, a coluna vertebral não passa de uma espada sob a pele que um carrasco fez deslizar para dentro do corpo de um inocente que dorme. Pode-se mesmo pensar que um osso foi somente sobreposto, em um jato de pintura lançado ao acaso. A vianda não é uma carne morta, ela guarda todos os sofrimentos e toma sobre si as cores da carne viva. É o que faz jus a Rembrandt de ter sabido pintar um último autorretrato como um bloco de carne sem órbitas”. DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, n.p.)

¹² Fungos, elas se enchem de fungos. E esses fungos vão criando outra coisa com esse corpo, aquela matéria já virou outra coisa.

¹³ Covid 19 é um bom e atual exemplo.

¹⁴ Inconsciente? o que se acha ser o “fora”?

O corpo humano sempre foi material (e matéria) de interesse para as artes. Francis Bacon e Rembrandt foram os pintores a tratar do tema de maneira mais interessante. Jean Genet comenta que todos os corpos pintados por Rembrandt¹⁵, salvo seu filho Titus, parecem conter um drama extremamente pesado e espesso. Como se todas as figuras soubessem da existência de uma ferida, e nela se refugassem. (GENET, 2002, p. 24)

E não é a partir de uma ferida que podemos, também, ver os quadros de Francis Bacon? Em suas pinturas há um excesso de crueza que toca diretamente as sensações do espectador. As camadas de tinta e cor parecem demonstrar que a estrutura do corpo em si, essa matéria que nos mantém, mas que é tão frágil e inconsistente, abriga sua própria doença, seu próprio fim, e nesse acúmulo de realidade é que jaz a beleza dos corpos pintados por Rembrandt e por Bacon. Não pretendo aqui apontar afinidades técnicas entre os pintores, contudo, afirmar a singularidade material do corpo e da carne que cada um conseguiu atingir através da pintura, mediante a contingência do corpo abrigar seu fim.

3.1 Baixo Materialismo: cólera na pintura

Há uma podridão que pertence ao corpo da pintura e não pode deixar de ser contabilizada, ou melhor, apontada.

O baixo materialismo é uma tentativa de criar equanimidade entre o alto e o baixo. Georges Bataille, em seu pensamento, demonstrou esse desprezo pelo clássico, buscando no escárnio demolir a regra através da exceção.¹⁶ Sua articulação se deu do seguinte modo: destruir esses valores tidos como superiores os colocando em justaposição com coisas que são consideradas inferiores, baixas.

A minha pintura, entenda-se enquanto pesquisa, produção e objeto de arte em si, obedece a uma certa ordem de indiferença sobre o material e às referências, a partir de uma

¹⁵ “Rembrandt pertenceu à geração posterior à de Frans Hal e Rubens e sete anos mais jovem que Van Dyck y Velázquez. É visível a influência de Caravaggio, em que na representação de corpos ou objetos, fez uso (da técnica inovadora da pintura renascentista do século XV) do chiaroscuro, i.e. da luz e sombra. Tentando assim reproduzir na tela, através da pintura a passagem da luz que ocorre nos objetos reais em diferentes superfícies, a luminosidade usada por ele vai para lá da composição das suas obras, é como um iluminar do lado oculto da alma humana nos personagens representados que transmitem um estado de reflexão, como que absorvidos pelo seu próprio universo interior, revelando as suas emoções. Definido também a partir da perspectiva, dos brilhos, das tintas e da matização”. (Gombrich, E. H., 2011, p.).

¹⁶ Mesmo que para tal tenha insistido na regra para afirmar a exceção.

perspectiva da cólera de um corpo humano, tornando-se completamente intrincado em pensar na possível cólera do corpo da pintura, ou seja, um lugar onde o desaparecimento, desfazimento, o excessivo, e a determinação de coisas que não possuem um alto valor considerável como material se colocam, se afirmam. A agonística é vencida pela precariedade.

Minha hipótese em relação à indiferença na pintura parte da ação de pintar ao apropriar a pintura enquanto uma linguagem que aponta para o acolhimento do que aparece enquanto conhecimento com suspeição, desconfiança, mas também curiosidade. Um modo de desapego a caminhos considerados já conhecidos e valiosos, sem excluí-los, de maneira que a aceitação de quase tudo governa, isso que é indiferença, não se trata de desprezo, trata-se de ampliação de mundo (já que há ampliação de interesses). (MAGNO, 1999, pg.105). Nessa iconografia, o corpo humano não é mais uma justa medida harmônica entre dois infinitos, mas um organismo destinado à desfiguração, à acefalia, ao suplício, à animalidade.¹⁷

A pintura basicamente convive comigo no meu quarto, é um outro corpo junto do meu, convivendo no mesmo ambiente, onde há trocas. Ao mesmo tempo que quando me coço células da minha pele se soltam e grudam na superfície da pintura, resquícios de tinta param na minha cama e sujaram meu lençol. Tal qual corpos siameses deturpam a ideia da separação, descontinuidade do corpo, em seu excesso, o corpo da pintura e o meu corpo. Nessa convivência e troca a separação torna-se questionável no que há uma relação absurda entre nós que produz uma tentativa de materialização desse **corpo estranho** da pintura¹⁸, que parte dessa vontade de *inconsistência* e de *infirmidade*.

Informe, termo que Georges Bataille esboçou como verbete, e que aparece no número 7 do dicionário crítico constituindo parte de uma seção da revista *Documents*, não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar. O autor não oferece nenhuma espécie de definição precisa do que seja *informe*, isto é, seguindo o modo de pensar, não buscou operar por conceitualizações e ilustrações (não interessa o sentido, mas

¹⁷ Como alguns pensadores dos anos 1920-1930, Georges Bataille buscou pensar o estatuto teórico do chamado materialismo dialético através da afirmação de um materialismo radical, cujas características são a reivindicação do “baixo” e a crítica de toda elevação sublimadora. Para tanto, considera as relações do materialismo com a dialética hegeliana e a genealogia nietzschiana, relações valorizando a presença do “baixo”.

¹⁸ Pensar o corpo da pintura é contabilizar em seu sistema que existem muitos microrganismos, muita sujeira, muita poeira, a tinta óleo e o tecido acumulam muitos ácaros, existem vários seres que estão sobrevivendo a partir da transformação daquela matéria. E talvez, no primeiro momento da pesquisa, a vontade de afirmar nessa falta de selamento o tempo de vida mais curto da pintura, ou seja, uma maior rapidez em sua transformação, no que se degrada, pensando nos vermes que a comem, de um modo muito mais rápido, é justamente produto da insubordinação do material. A contingência não traz resultados óbvios. É sempre um descobrimento.

sua tarefa). Por isso, o *informe* dá-se mais por um modo operacional de desorganização de situações estabelecidas do que como um conceito fechado, pulverizando a noção de limites que separam e condicionam, de modo que é uma postura voltada à ação, não à teoria. Um *modus operandi* que lembra uma pintura intencionada à expressão e à sensação de instabilidade.

O *informe* é um modo de afirmação do baixo materialismo na forma, um ponto que é de interesse para a minha perspectiva com a pintura: a configuração formal que constitui uma pintura que se engendra de um conflito permanente entre a ordem e o caos, entre o figurativo e o abstrato, ou seja, um não-saber.

O processo de pesquisa através da pintura não se contenta em adequar-se à forma, mas antes pretende satisfações mais profundas com a desqualificação de uma possível rigidez. Por isso, no instante em que o processo de pintar em um tempo específico da pesquisa desclassifica as coisas, também afirma suas estruturas a partir da incerteza, da indefinição de seus limites. Posto isso, há uma precariedade inerente à matéria da pintura que é justamente sua massa criativa.

3.2 Matéria da pintura

O que é matéria? A palavra matéria remete a princípio a duas ideias: uma tem a ver com a filosofia e remete aos estudos ontológicos, e basicamente, pensa-se na famosa dualidade entre matéria e ideia, a matéria como a manifestação da realidade. Necessariamente, o materialismo, qualquer que seja seu alcance na ordem positiva, é antes de tudo a negação obstinada do idealismo. (BATAILLE, 2018, p. 154); a outra tem relações com a física e trata basicamente da ideia de que a matéria é tudo que ocupa o espaço, uma substância primal da qual todos os objetos consistem. No dicionário¹⁹ encontramos a seguinte descrição: “substância extensível, divisível, que pode ser pesada e suscetível de tomar todas as formas: a matéria é a causa permanente de todas as nossas sensações.” A matéria é positivada como algo existente, manifestação de realidade e substância na qual todos os objetos se constituem.

No meu processo de pintura faço uma vinculação da matéria a partir de coisas

¹⁹ Dicionário online: <https://www.dicio.com.br/materia>

manifestadas na realidade, contudo, uma realidade que é informada o tempo inteiro, contabilizando que a cada nova informação há transformação, de modo que, através de uma perspectiva estranha em que o baixo materialismo é afirmado enquanto algo positivo, o que é obviamente considerado *informe* é também considerado o mais interessante.²⁰

O importante na matéria é que ela sofre metamorfose. É belo, não porque se modifica de forma bela, mas simplesmente porque se modifica. A matéria sempre se transforma, e é visível, no que óbvia, essa transformação porque a matéria é algo com o que convivemos e podemos observar, tocar, sentir e experimentar porque também nós somos matéria.

Quando a matéria se metamorfoseia, e isso se dá por vários meios, como já disse anteriormente: tem o tempo, o ambiente em que tal matéria está concorrendo para sobreviver, o oxigênio, todos os microrganismos e os não organismos que convivem naquele espaço também estão em plena transa com a matéria, o nosso próprio convívio e toque, tudo isso vai coadjuvando para que ela se desgaste e sofra transformações. Minha hipótese não é, de maneira direta, refletir sobre tempo, mas sobre aquilo que escapa aos cálculos, antitético a qualquer premissa de objetividade – uma espécie de mística em que o mistério do que é familiar é ao mesmo tempo tão estrangeiro.

O tempo pensado de uma forma linear faz com que achemos que a matéria vá findar, mas isso é um pensamento muito simplista, como por exemplo achar que uma pintura é colocada na parede e está finalizada. As pinturas nunca estão finalizadas, elas sempre estão se transformando. O tom colérico que emana do corpo de uma pintura que está desgastada pelos anos não afirma sua morte, afirma transformação. Pinturas antigas perdem a saturação limpa da cor, mas ganham a corrosão da dessaturação, a oxidação vai transformando o próprio material.

Certa vez, Tunga disse sobre a transformação:

No ato de “fazer arte” o processo de transformação é contínuo. Não existe finitude – isso é um idealismo da arte. A palavra “vernissage” é “envernizamento”. Mas se o artista acha que vai passar um verniz no quadro e vai cristalizar aquela imagem, está enganado. Os processos persistem: a luz continua oxidando as cores da tela, por exemplo. Por isso, desde o começo eu me interessei em ver a arte como um processo de transformação contínua e que a grande transformação da matéria passava por mutações paulatinas. Nessas pequenas alterações podemos encontrar a metáfora de uma transformação maior que é contínua e peremptória dos elementos da obra.

²⁰ A matéria costuma ser aquilo do que consistem as coisas, algo que se possa tocar. Realidade? O realismo é uma coisa perturbadora, disse Francis Bacon em uma entrevista (BACON, 2010, p. 23).

Ou seja: é importante saber que as coisas não estão paradas. Não podemos ficar estocados em uma experiência. Elas são dinâmicas – assim como o pensar – e podem se transformar em outras experiências muitas vezes mais sutis e delicadas, mas não menos importantes do que experiências grandes. O período das grandes transformações já aconteceu no século 20 e cabe agora ao artista observar as pequenas mudanças deste tempo. É necessário encontrar macromudanças nas micromudanças. Detectar transformações graves a partir de pequenos fatos.²¹

Todos os materiais, cada um com a sua especificidade, são como órgãos, e cada um desses órgãos dita seu modo de expressão, como um código específico daquele material. Erick Felinto em seu texto *A astúcia da matéria: Notas sobre a animação do inorgânico* comenta o pensamento de Vilém Flusser sobre a “astúcia da matéria que expressa a resistência das coisas às nossas tentativas de dominá-las.” (FELINTO, 2016, p. 15) Por mais que optemos por um material e queiramos transformá-lo ao nosso bel prazer, o material vai mostrar sua linguagem, suas insubordinações.

Flusser provavelmente parafraseia o filósofo Friedrich Vischer, ao falar em uma “astúcia da matéria” (*Tücke der Materie*), que expressa a resistência das coisas às nossas tentativas de dominá-las. Pois a arte, para o pensador tcheco, consiste em um processo de inscrição da memória em suportes materiais. As coisas se obstinam em sua resistência aos nossos esforços de *informá-las*, por isso são “objetos” – em alemão: *Gegenstand*, o que poderia ser traduzido como um ficar ou colocar-se (*stehen*) contra (*gegen*). (FELINTO, 2016, p. 15)

Minha primeira pesquisa com a pintura, **A insubordinação dos fatos materiais** procurou demonstrar, através da experiência com a pintura (figura 45), a ideia de que as coisas manifestam sua essência espiritual, e estranha, mediante sua mudez.

²¹ “A pesquisadora Vanessa Séves Deister de Sousa reflete: “A alquimia é a fonte na qual Tunga busca não só os títulos para alguns trabalhos como também inspiração para uma escolha mais precisa de materiais que trariam seu respectivo simbolismo para o interior da obra artística. São exemplos desse tipo de operação poética os frascos de laboratório utilizados em *Cooking Crystals expanded* (2009), assim como a presença recorrente de materiais como cobre, chumbo, prata, ouro e enxofre que ressoam alquimia tanto no modo como são empregados, como na forma que assumem nas composições dos trabalhos”. A metamorfose, assim como a transformação, é uma situação de movimento entre várias informações, nessa ação não necessariamente alguma coisa se mantém naquela forma antiga, mas uma coisa nova se conflagra a partir das outras. Quando há movimento e troca entre informações/formas há metamorfose. O que não implica a manutenção dos mesmos elementos, mas, quem sabe, há resultante fatual.” Texto disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/confira-nove-elementos-e-conceitos-para-entender-o-trabalho-de-tunga/>.

Figura 43 - *Sem título*, 2020. Óleo sobre tela, 40x30 cm. Foto de 2020.



Fonte: A autora, 2020.

3.3 Colorido acre

A pré-produção de um trabalho começa antes da consciência de que se tornará uma pintura.

Existe um primeiro figurativo, pré pictórico: ele está sobre o quadro, e na cabeça do pintor, naquilo que o pintor quer fazer, antes que o pintor comece, clichês e probabilidades. Este primeiro figurativo não pode ser completamente eliminado, dele conservamos sempre alguma coisa. Mas existe um segundo figurativo: aquele que o pintor obtém, desta vez como resultado da Figura, como efeito do ato pictórico. Pois a pura presença da Figura é bem a restituição de uma representação, a recriação de uma figuração. (DELEUZE, 2007, p. 50)

Na produção, com a prática da pintura, entendi que o próprio material tem suas resistências. Elabora até onde dá as melhores formas de manipulá-lo, como bem disse Vilém Flusser. A pintura faz o caminho para seu próprio meio, seu suporte. É nele que ela declara toda a criatividade de sua imanência. Na tela esticada há de 0 ao infinito de possibilidades de articulação pictural para pensar nas transformações que o corpo produz, sendo a tela em si uma extensão do próprio corpo do artista.

A criatividade, que é artifício da matéria, é a geradora do que é concebido como anomalia, diferença, *estranho*. A transmutação do corpo humano abriga em si o horror do tornar-se outro, a plasticidade é determinante para a experimentação de ultrapassar fronteiras, limites, para que daí alguma singularidade possa vir à tona, capacidade de mutação em modos

outros de conhecimento e criação. Nesse empuxo, estou pensando a pintura em dois níveis fundamentais: 1. O corpo da pintura: a sua estrutura; 2. O figural: o que e como está pintado: a negação do universo enquanto algo imutável, o que justifica o tédio pelo que é oblíquo, vertiginoso. Sua ação se dá no embate com o real, em sua transfiguração. Desconforto a partir dos desvios provocados e assimilados na imagem, tidos como deformações objetivas, impedindo a assimilação das figuras em nossa mente, segundo nossos modelos esquemáticos de acomodação, não se desejando oferecer estruturas estáveis apontando dissonâncias com a ideia de aparência com a natureza.

No figural que Deleuze aponta na pintura de Francis Bacon, a harmonia é trocada pela intensidade, privilégio da tensão, da instabilidade e do fluxo.

O figural não é só um regresso a uma forma primária mas também ao seu processo de formação onde atuam as forças da sua gênese, onde não está ainda sua estabilidade que permita perguntar o que a figura quer dizer mas como se gera. Um esforço para se tornar figura que não tem ainda lugar definido mas que é acontecimento e transitoriedade. (DIAS, 2012, p. 1).²²

Trata-se de um encontro com a carne e nervo da figura, ainda em devir e constitutiva, num movimento ainda à procura de sua estabilidade formal, portanto carregando uma afetação que é sua gênese. portanto carregando uma afetação que é sua gênese.²³

²² DIAS, Rosa Fernando. O expressionismo e a estética do feio. O FEIO PARA ALÉM DO BELO, Lisboa, CFUL, 2012, pp. 147-155.

²³ Ibid. p. 6.

4. RECURSOS E PERCURSOS DO ESTRANHO

4.1 Violência velada: a angústia freudiana

Era maio de 2020, e eu tive um sonho em que eu, Harun Farocki e David Lynch estávamos dispostos em triângulo, um de frente para o outro, em um quintal enorme e cheio de outros seres orgânicos e inorgânicos que coabitavam aquele espaço em plena madrugada.

O quintal era obscuro e parecia um tanto fantasmagórico, produzindo diferentes sons - barulhos de alguns insetos, o vento que movia as folhas de modo pesado - era uma temperatura amena, mas estava frio, o ar parecia quase apreensível com as mãos. Eu conversava com meus interlocutores sobre qualquer coisa enquanto tragava um cigarro.

Houve um momento de silêncio e algo simplesmente mostrou-se. Algo invisível, posso dizer indizível.

Uma sensação de que a ordem das coisas havia escapado de seu eixo. Como se uma brecha tivesse sido aberta, e a dimensão empírica da existência tivesse sido infectada pela presença de uma realidade de dimensão e configuração espaço- tempo estranha ao padrão da experiência cotidiana. Em átomos de segundos, após essa sensação, nada tornou ao encaixe de antes. A sensação só foi expandindo-se, de modo que a estranheza de tal experiência me possibilitasse relativizar uma perspectiva de dentro, desde fora ou vice-versa? (aquilo que não é conceitualizado, aquilo que foge ao padrão de cognoscibilidade da experiência cotidiana).

Eu estava em estado de semi-vigília, e sentia que poderia perder essa experiência assim que acordasse. Muitos elementos do sonho, claro, não me lembro, mas o afeto despertado desde então é-me proficuamente redimensionado a cada nova experiência de rememoração.

*

O aparecimento de David Lynch e Farocki no meu sonho é compreensível. Eu acabara de assistir ao filme *Mulholland Drive*²⁴, e na mesma época estava lendo *Desconfiar de las imágenes*, um livro que traz uma seleção de textos publicados por Harun Farocki entre 1980 e 2010 em revistas, diários, livros e catálogos de exibição de museus e galerias. Ambas as figuras foram incitadas por restos diurnos e já se encontravam inter-relacionadas.

²⁴ Filme dirigido por David Lynch em 2001.

O que interessa à análise de um sonho é a conexão que se faz entre ideias- imagens, sua concatenação, não os elementos em si, mas entre si.²⁵ E percebi que a experiência estética das produções de Farocki, assim como de Lynch, havia se tornado para mim, como para alguns outros espectadores, signo de uma transcendência. No sonho, já não havia nenhuma diferença entre as figuras de Lynch, Farocki e eu, eram todos a mesma coisa sob diferentes formas.

Faço uso de uma experiência própria para falar de uma especulação ensaística. Falo do texto de Freud *Das Unheimliche*²⁶, publicado em 1919, mas pensado já em anos anteriores²⁷, ele próprio um conto *estranho*?²⁸ que busca dar conta da experiência de inquietação vivida diante de algumas formas de produção artística, destacando a relação da experiência estética vinculada à experiência de angústia e estranheza. Para Freud, o *unheimlich* é algo mais do que o mero incomum, uma vez que implica a participação do inconsciente em tal experiência: a sensação angustiante depende do fato de que no *unheimlich* reconhece-se algo do familiar e no doméstico algo do estrangeiro.

Freud recupera o termo *unheimlich* de Jentsch, psiquiatra alemão que escreveu o ensaio *Zur Psychologie des Unheimlichen*, um estudo sobre a psicologia do infamiliar (*unheimlich*), tomando-o como ponto de partida fundamental para sua própria pesquisa.

Em seu texto, o psicanalista insinua que a arte prolonga a experiência de estranheza. Para tal, ele mobiliza o conto *O homem da areia* de E.T.A. Hoffman²⁹, também cita uma passagem do filósofo Schelling que já havia dado uma definição do que era infamiliar “é tudo que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona”. Em suas mobilizações, Freud faz o que pode, pensando a partir das lentes da psicanálise. Se seu próprio texto é um

²⁵ “A interpretação dos sonhos é a estrada real para um conhecimento das atividades inconscientes da mente”. FREUD apud SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Editora da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP): São Paulo, 1990. p. 196.

²⁶ *Das unheimliche*, frequentemente traduzido no Brasil como *o estranho*, vide versão da Imago. A tradução da Companhia das Letras optou pelo termo *o inquietante*. Em minha pesquisa optei pela versão da Editora Autêntica, *Infamiliar*, que mantém o jogo do próximo e do distante.

²⁷ Esse texto foi publicado em 1919, mas pensado, escrito e reescrito nos anos anteriores. Período dos textos que emergiram durante a primeira guerra mundial, o texto pensado foi escrito em um momento específico do pensamento da clínica freudiana. A guerra trouxe para a geração do psicanalista uma desilusão. Nesse período o pensamento de Freud fica impregnado por tais questões: violência, guerra, agressividade, crueldade.

²⁸ Referência ao comentário de Mark Fisher na introdução do livro *The weird and the eerie*.

²⁹ E.T.A. Hoffmann (1776-1822) foi um escritor, compositor e jurista alemão, conhecido por suas obras que mesclam elementos fantásticos, góticos e sobrenaturais, contribuindo para a literatura romântica. Suas histórias frequentemente exploram os limites entre **a realidade e a imaginação**.

conto *estranho*, o psicanalista o faz enquanto especulação sobre um mistério: o que deve continuar oculto, por um lado, e por que isso que a pessoa quer tanto esconder vem à tona? Qual é o mecanismo psíquico que se desenrola aí? Há um mistério de fundo em toda a operação.

O sentimento de inquietação e angústia produzidos pela percepção do *unheimlich* remonta à dificuldade de identificar o objeto percebido e assimilá-lo.

Freud inicia seu texto afirmando que não é um esteta, contudo, diz aquilo que entende como sendo estética: a doutrina das qualidades do nosso sentir. Não julga ou avalia a partir do belo ou feio. Quando pensamos em estética costumamos associar a uma ideia de belo que é histórica e cultural. Essa vinculação da estética enquanto doutrina do belo não dá conta daquilo que Freud pretende mostrar³⁰. De algum modo a percepção nos coloca em contato com esses fenômenos nada apaziguadores que trazem angústia, mas ainda assim vem à tona!

4.2 O diabo mora nos detalhes: weird and eerie

Mark Fisher, em seu livro “*The weird and the eerie*”, publicado em 2016, descreve o *weird*, o *estranho*, e o *eerie*, insólito, como modos narrativos/ experiências estéticas com fascinação pelo desconhecido, pelo que está além da percepção comum, do conhecimento e da experiência. Ou seja, não implicam necessariamente o susto, mas trabalham com o que nos fascina, aquilo que está para além dos limites comuns de cognição - e que pode gerar apreensão e medo. Fisher diz que é comum indicar esses modos como algo sobrenatural, mas aponta que um buraco negro é mais *estranho* que um fantasma, por exemplo. Um buraco negro possui formas bizarras em que dobras de tempo e espaço estão completamente fora de nossa experiência comum, e ainda assim pertence ao material natural do cosmos. Ou seja, o buraco negro possui qualidades de uma “externalidade real” que é crucial para o *estranho*.

A psicanálise por si só é *unheimlich*. Assombrada por um mistério que ela circula, mas que jamais se confirma por completo. Nesse empuxo, inspirado por Freud, Mark Fisher pensa

³⁰ Essa concepção clássica da estética já foi problematizada algumas vezes, inclusive na especulação sobre as atmosferas. Pode-se ver a obra de Gernot Böhme. Ali, temas como o *estranho* e a ideia da estética como estudo das percepções sensíveis -e não do belo - tem lugar marcante.

sobre trabalhos modernistas e experimentais que parecem *estranhos* quando vistos pela primeira vez. O senso de que algo está errado associado com o *estranho* — a convicção de que *isso não pertence* — é normalmente um sinal de que estamos na presença **do novo**³¹. O *estranho* é um sinal de que os conceitos e a forma que empregamos anteriormente agora estão obsoletos e podem ser otimizados, enriquecendo a experiência, contabilizando outros pontos que antes eram cegos, quem sabe o feio, o baixo, o não-harmônico, segundo Fisher.³²

Enquanto o *unheimlich* procura o exterior por meio das lacunas de dentro, *weird/erie* fazem o movimento oposto, procurando a possibilidade de ver o interior a partir da perspectiva do exterior. De modo que o *weird* é aquilo que não pertence, como coisas que não se pertencem, mas estão unidas. O que remete a operação do Surrealismo, que operava pensando o inconsciente como máquina de montagem com estranhas justaposições. (FISHER, 2016, p.30)

Na hipótese freudiana, a mente não possui definição, funciona em *avessamento*, com passagem entre polarizações que costuma estar bloqueada por recalque (experiências cotidianas). A partir de uma experiência de estranhamento radical (uma condição originária de impermanência, lembrança de solidão e nossa inconsistência no mundo) pode-se deformar e transformar mundos, segundo as nossas fantasias. Se aquilo que não é cognoscível altera a percepção, o acesso possível a uma perspectiva outra a partir do despertar de uma experiência de estranheza é uma pedra angular na experiência estética.

O *unheimlich* é frequentemente associado ao *weird* e *erie* — o próprio ensaio de Freud trata os termos como intercambiáveis entre si. Mark Fisher faz a tentativa de recuperá-los apontando certas diferenças entre eles e o *unheimlich*.

Obviamente, a leitura de Freud é psicanalítica, e o seu ensaio é respaldado por tal, de modo que a conclusão freudiana a respeito do “mistério” do *unheimlich* é, de certo modo, ‘reduzida’ ao medo da castração, nas palavras de Fisher. O inglês buscou apontar, apesar de certa intercambialidade, as diferenças dos modos/ afetos, não obstante da influência do ensaio de 1919 ter ofuscado os outros dois modos. Em seu comentário sobre a principal conclusão de Freud, comenta:

But Freud’s ultimate settling of the enigma of the *unheimlich*
— his claim that it can be reduced to castration anxiety — is as disappointing

³¹ Contraponto à ideia freudiana: o inconsciente.

³² É importante contabilizar que Fisher é assolado pelo *estranho* efeito do capital em toda sua materialidade imaterial. Força que não existe substancialmente, mas é capaz de produzir praticamente qualquer efeito.

as any mediocre genre detective's rote solution to a mystery. What enduringly fascinates is the cluster of concepts that circulate in Freud's essay, and the way in which they often recursively instantiate the very processes to which they refer. Repetition and doubling — themselves an uncanny pair which double and repeat each other — seem to be at the heart of every "uncanny" phenomena which Freud identifies. (FISHER, 2016, p. 9)

*

Mark Fisher é um autor interessante que me chamou a atenção para pensar o *estranho* enquanto pesquisa e enquanto experiência estética. Ele vem da filosofia contemporânea inglesa e é comumente vinculado ao realismo especulativo³³. Muito de seu pensamento se desdobra sobre pensar o capitalismo enquanto uma força estranha, obscura e misteriosa, que é altamente adaptável e por isso insondável. O livro *The weird and the eerie* é uma tentativa de pensar o *estranho* a partir de dois modos. Para tal, o pensador se utiliza de filmes, discos, séries, produtos da cultura de massa que estimulam uma experiência estética do *estranho*.

Ao contrário de Freud, que propõe um caminho para o interior, o inconsciente e seus mistérios; Fisher propõe outro caminho: um possível númeno, a especulação de um *outside* que escapa ao correlacionismo kantiano, acesso a um fora que não deixa de ser tão misterioso quanto o percurso freudiano de dentro.

4.3 Des monstres et des prodiges

Em 1573, Ambroise Paré lança *Des monstres et des prodiges*, primeiro livro a apresentar uma lista com causas possíveis do aparecimento dos monstros. Uma das causas que ele cita é a **quantidade excessiva da semente que cria um excesso material que é justamente o traço do desvio**, a causa da dissemelhança. Já no século 18, alguns estudiosos que estavam pesquisando as causas desses desvios da natureza, no caso os monstros, amparadas por um estofo mais científico, menos maravilhoso, dividiram-se em duas linhas de

³³ “O desconforto do realismo especulativo é com um estado de coisas em que a impossibilidade de que possamos ter acesso por pensamento ou conhecimento de alguma coisa para além da nossa correlação com elas – para além do modo como elas se apresentam à nós. Trata-se de um desconforto (percebido) que é facilmente dividido em dois: o desconforto com a falta de tentativas de ultrapassar a correlação e o desconforto com o caráter central atribuído à algo tão demasiado humano como a correlação(...)” Trecho do texto O realismo especulativo e a metafísica dos outros de Hilan Bensusan, disponível em: https://ecopos.emnuvens.com.br/eco_pos/article/download/17764/11804/47810

pensamento: a teoria da pré formação era a mais aceitável, a qual defende que a formação de todos os seres têm o desvio no ato da criação; a outra linha pensa o monstro a partir de resultados ocorridos durante o processo da formação desses seres.

Quando começo a pensar através da pintura e seu processo, reconheço a importância de dois caminhos que não se bifurcam, se retroalimentam. Entre um trabalho que é criado em sua pré concepção e um trabalho que é criado ao longo do processo. Deleuze comenta em seu livro *Lógica da sensação* que a pintura já está acontecendo antes de o pintor esticar a tela, esboçar algo, ela já está mentalmente sendo produzida, mas ao mesmo tempo no processo da pintura, transcorrem muitos acidentes e justamente o acidente é o que traz coisas muito pertinentes para o meu repertório formal: encontrar telas na rua e o material exigir selamento, ou quem sabe, apagamento, e nisso perceber um caminho interessante para pintar conseguindo efeitos mais ásperos. No próprio excesso outro acidente: excessos pictóricos, a tentativa de técnica e assimilação, erro e deduções. **Um conhecimento heurístico através da matéria da pintura.** São nos acidentes do processo que se inauguram novas possibilidades. Esses dois níveis se reúnem, e o meu percurso é uma prova através do processo.

Bataille afirma em seu texto *Os desvios da natureza* ³⁴ que pouco importa se os biólogos, cientistas e médicos, consigam criar categorias para os monstros e encaixá-los nelas, afinal, os monstros não deixam de configurar positivamente os desvios, anomalias e contradições da natureza. Ele defende que esses desvios são responsabilidade da natureza.

Humanos que possuem algo de monstruoso criam sentimento de ambiguidade, ligado às noções de *unheimlich* de Freud, o que veio à tona, mas não deveria; como também ao “erro” ou incerteza a partir de uma experiência estranha comentada por Fisher. Georges Bataille defende os monstros enquanto uma impressão de incongruência, diz ele “apesar disso ser comum a todos os seres humanos” (BATAILLE, 2017, p. 173), o que remete à experiência do *unheimlich*, algo voltado para o interior do humano e o retorno do reprimido. De modo que os monstros, por serem anomalias, têm a capacidade de prover uma experiência da matéria humana que aponta o mal estar, facilitando a experiência do *estranho*.

Endosso a minha hipótese, o meu percurso, com a **heurística do estranho**, me apropriando das anomalias para tratar da matéria pictórica enquanto possibilidade criativa de pintura e experiência estética. “Ao mesmo tempo, a beleza estaria à mercê de uma definição tão clássica quanto a da medida comum mas cada forma individual escapa dessa medida

³⁴ O texto encontra-se no livro *Documents*, da ed. Cultura e Bárbarie, 2018.

comum, e em algum grau, é um monstro" (BATAILLE, 2018, p. 173).

*

A pintura é impura. É o ajustamento de “impurezas” que força a continuidade da pintura. (GUSTON apud PASTA, 2009, n.p.) Parece pertinente aportar esta especulação em uma questão que é fundamental para pensar o *estranho*: os efeitos que as obras de arte modernistas/contemporâneas, a partir da ruptura absoluta entre artes plásticas e a beleza, provocam em seus espectadores e em seus produtores/artistas. Melhor dizendo, Freud utiliza produções de arte, em sua maioria literatura, para apontar um sentimento angustiante que passa pelo *estranho*; Mark Fisher utiliza de produções de cultura de massa com um objetivo muito próximo. Ambos possuem um fio condutor que encaminha a uma certa configuração fantasiosa, grotesca e desarmoniosa. Quero apontar que essas configurações, que não costumam ser identificadas como belas, já que a categoria do belo historicamente era limitada ao não acolhimento dessas qualidades mais desmedidas, são afirmadas enquanto ponto de interesse sobre a **imanência do estranho**.

Figura 44 - *Sem título*, 2021. Técnica mista sobre tela, 70x40 cm. Foto de 2023.



Fonte: A autora, 2021.

Figura 45 - Georg Baselitz *Die große Nacht im Eimer*, 1963. Óleo sobre tela, 30x40 cm.



Fonte: Site <https://dasartes.com.br/materias/georg-baselitz/>

Os temas que Georges Bataille aponta na revista *Documents* são temas que também circulam nas pinturas de Baselitz. Aspecto colérico, algo de angustiante se passa naqueles corpos. Bile expelida pelo próprio artista, a pintura de Baselitz possui contrato com o feio, e claro, com o *estranho*, articulando uma relação com Freud: a sensação do *infamiliar* remete à angústia.

Corpo bizarro, sem alma.

Penso sobre o *estranho* acompanhada da ideia batailleana de que o belo é sempre resultado de uma semelhança, enquanto o feio, o *informe*, não se assemelha a nada, e por isso, se assemelha a tudo.

Na história, ao longo do tempo, humanos sempre tiveram prazer ao encontrar, ou quem sabe imaginar, o maravilhoso no *estranho*, naquilo que é *infamiliar*. As aberrações e as imaginações que se configuram a partir disso sofreram transformações ao longo do tempo, contudo, a persistência de sua permanência dura até os dias de hoje.

Através do meio pictórico as coisas são interpretadas, plasmadas, de modo que para a pintura a afirmação pictórica é mais importante que a afirmação ‘natural’, ou seja, nos fatos da pintura toda deformação em vez de ser precária responde a uma necessidade, aponta a uma questão que toca em certo desconforto provocado por deformações na forma, impedindo a assimilação das figuras na mente do espectador segundo modelos esquemáticos já conhecidos, não oferecendo estabilidade em estruturas estáveis, mas antes, elaborando experiências através do desconforto.

4.4 Um conhecimento especulativo da matéria

Em seu seminário *Mais, ainda*, Lacan faz a seguinte advertência: “o corpo, ele devia deslumbra-los mais”. A minha aposta, que fora também a aposta de Francis Bacon, é como a aposta de Cronenberg, de Baselitz e muitos outros; acima de tudo, vemos ser uma aposta radical na imanência. Começamos a haver quando o corpo começa, quando a matéria há, sendo a matéria do corpo instauradora de um abismo fundamental que separa uma pessoa da outra, uma pessoa de uma obra de arte, que nos condena à solidão absoluta.

Figura 47 - *Perspectiva da carne*, 2021. Óleo sobre madeira, 30x40 cm.



Fonte: A autora, 2021.

O corpo tornou-se, como matéria, substância privilegiada para modificações e adaptações de acordo com seu meio. O caráter mutável do corpo, um sistema auto-organizativo com capacidade de responder às transformações, produzindo mudança, entra em sintonia com um mundo em que os fluxos, movimentos e conexões são cada vez maiores. (SANTAELLA, 2008. pg. 148) Num ambiente tecnologicamente aceleracionista, como o dos tempos atuais, há uma forte acentuação ao que conhecemos e vemos sobre o corpo humano. Não apenas exterior, mas interiormente. Inclusive, há certo tempo, cientistas descobriram que já assimilamos espécie de “contaminação” em nosso organismo por microplásticos, substância que está presente em quase todos os lugares nos quais habitamos.

O pintor tem um corpo. Sente as mudanças em seu corpo. Toca-o e sabe que seu corpo é a maior afirmação de realidade possível. Mas não é em seu corpo que ele elabora, sempre *in*

progress, as respostas possíveis - ou melhor, os questionamentos. Não é mais a situação de observar e pensar nos tons de representação de um corpo. É sobre sentir as modificações na sua própria carne, em sua própria imanência, e tentar especular sobre elas em um suporte estrangeiro. Mas será que é tão estrangeiro assim? Já que para um pintor a tela já se tornou uma prótese, uma extensão de seus olhos, mãos e mente.

A pintura é um registro solitário. Uma cristalização do tempo. Relacionar a pintura como uma extensão (prótese) do corpo do pintor para pensar de modo diretamente material, onde não haja uma fragmentação entre pintora e objeto, mas uma transa simultânea de um ‘corpo’ em um sistema de organização e operação, um campo ampliado onde seja possível estimular e produzir as modificações do corpo humano.

Umberto Eco via para a arte um papel próximo ao apontado por Júlia Kristeva, que indicava as diretrizes para a construção de uma gnoseologia materialista. A possibilidade que se instaura com a arte contemporânea de criar uma nova lógica, anti-causal, anti-aristotélica, anti-binária. Eco, tratava assim, não do reflexo de uma realidade, mas de uma forma de vê-la, de pensá-la e conhecê-la.

Destarte, minha hipótese é a de que a pintura pode expressar de um modo muito aproximado ao do corpo humano, as angústias que nos afligem ao pensarmos que a nossa afirmação primeira - e talvez única - de realidade, nosso corpo, é tão frágil e passível de transformações.

Desde a pandemia o medo do tornar-se outro, do potencial monstruoso que o corpo abriga é um tema constante no imaginário das pessoas.³⁵

³⁵ O excesso possui uma força. Tal força é constante. Se fizermos uma analogia do tesão (pulsão) com a matéria do corpo humano, gêmeos siameses parecem ser uma boa indicação de uma experiência de *excesso* advindo de uma certa energia infinita e criativa da própria carne, ou da própria natureza. A experiência de excesso costuma colocar em questão a apreensão cognitiva, já que deriva de um esquema em que haveriam *coisas* contabilizadas mas que não deveriam estar, a sensação, então, é de erro. A pintura, ao tentar assimilar tal experiência, só que a partir de uma produção estética, instaura a experiência de estranheza em outro âmbito. Primeiro: a pintura em si é uma criação de arte, parte da poética de um artista, do modo como tal artista acessa a realidade. Na lida ao acesso do artista já aceitamos que as situações de estranheza que partem de tal experiência são elaborações de uma Pessoa, não se dão por uma via pulsional da “natureza”. Segundo: Nesse aspecto de a pintura ser como uma prótese, uma ficção, que tenta tocar nessa experiência de estranheza, ela prolonga o acesso a esse estranhamento, pois, diferente de um corpo humano anormal, a pintura que tenta emular um corpo anormal não está passível de aferição científica, médica. O excesso é o numinoso, aquilo que está fora. O *outside*, que nada mais é que o próprio poder criativo do inconsciente. De certo modo, o excesso é testemunha dos sentidos, mas como dar testemunho ao irrepresentável, ao que está além do campo do racional? Quero argumentar que a matéria pode ser o lugar desse tipo específico de conhecimento articulações de uma potência criativa e infinita, e o percurso do estranho trata em grande medida da criatividade de acolhimento de acidentes para a formação de um repertório pertinente.

CONCLUSÃO

Não sabemos por que determinadas coisas nos tocam. É verdade, adoro os vermelhos, os azuis, os amarelos e a gordura da carne. Somos carne, não é mesmo? Quando vou ao açougue, acho surpreendente não estar ali, no lugar dos nacos de carne. E depois há um verso de Ésquilo que me obceca: “O cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim. (*Francis Bacon*)

Uma hipótese: a matéria pictural em sua imanência, assim como um corpo humano anômalo, é desorganizadamente criativa. Uma questão: como manipular a matéria pictórica enquanto um corpo? De modo mais objetivo, como transformar a matéria pictórica em carne?

Quero dizer uma coisa aos que desprezam o corpo: desprezam aquilo a que devem a sua estima. Quem criou a estima e o menosprezo e o valor e a vontade? / O próprio ser criador criou a sua estima e o seu menosprezo, criou a sua alegria e a sua dor. O corpo criador criou a si mesmo e o espírito como emanção da sua vontade (NIETZSCHE, 2002, p. 50).

Entre a hipótese e a proposição não afirmo que obtive respostas, nem se tratou disso. A pesquisa tratou de pensar o processo, o meu processo com a pintura acessando a matéria pictórica de modo direto. Perceber com acuidade o que acontece nesse tempo do processo.

O principal conhecimento que assumi ao longo da pesquisa, e pode parecer óbvio, mas para mim que fiquei muito presa à ideia de conceito sobre o *estranho* foi praticar a proposição: “como pegar tudo isso que eu estou pensando e a partir da pintura assimilar isso em carne pictórica?”. Alguns caminhos se mostraram pertinentes: o uso do pincel fino de cerda dura 8, 121s Keramik aplicado na lona de média gramatura e com alta maleabilidade me mostrou algumas possibilidades da pele pictórica que as tintas mais pigmentadas e menos gordas têm. De modo que na lida com a pintura abrem-se outros precedentes em relação à matéria porque a própria matéria da pintura com todos os acidentes e repertórios que se formam vai sendo operada ao longo do processo, que está relacionado à certa qualidade que vem da quantidade, nesse caso em específico, só se sabe quando você vai e pinta, é na matéria mesmo.

Parou de fazer sentido querer pensar na matéria enquanto algo abstrato, muito conceitual, começou a fazer mais sentido o concreto.

Afirmando a primazia pelo uso ignóbil da cor e da forma liberta da composição tradicional, reforçando certa postura de desprendimento de significação, de motivo, e assumindo preocupação no caráter plástico do tratamento pictórico.

A **heurística do estranho** surge de um questionamento fundamental para mim, enquanto artista e enquanto espectadora, que é "por que a experiência estética do *estranho* é tão importante para mim?"

A proposta inicial desta pesquisa era pensar a **heurística do estranho** a partir de uma ideia mais transcendente e ficcional, quase uma escrita literária. Tal escrita se modificou na primeira parte do texto ao identificar que é a minha lida com a pintura que é o percurso *estranho*.

No percurso da pesquisa afirmei e reconheci afinidades com os pintores Georg Baselitz e Philip Guston, pintores que têm trabalhos com proximidade com a minha pintura. Vê-los pintando e ver suas pinturas foi muito interessante porque me fez assimilar algumas questões no meu próprio trabalho: como a rapidez do gesto com o pincel, a afirmação da tinta óleo enquanto elemento tão ou mais fundamental que a figura e o uso das cores. Ao longo do texto citei pintores e artistas que me ajudaram a pensar na minha matéria, como, por exemplo, Bruce Nauman e David Cronenberg. Busquei entender suas produções através da pintura.

Escolho, de certo modo, não participar de modo cronológico da história da arte. Minha aposta é na coleção de referências e proposições que caminham comigo e assumem a vertente não do irracional especificamente, mas da expressão na pintura, que nada tem a ver com qual artista vem antes ou depois, mas com interesses pontuais de produção e processo.

No primeiro momento prático da pesquisa eu estava pensando mais na pintura enquanto uma figuração que captasse meu lugar de problema com o *estranho*, tentando plasmar um mistério que remetesse a tal. Ao pensar sobre o que remete ao *estranho* em minha experiência prática e estética me pareceu sugestivo me colocar a proposição: qual é a minha pintura?

Nas primeiras pinturas não havia fluidez, o que havia eram **coágulos pictóricos**, prensados de massa, um aglomerado pontual de tinta. Também é perceptível, principalmente ao vivo, ao olhar as pinturas, a dificuldade de manipulação imposta pelo atrito entre os materiais já que a tinta resiste muito ao atrito com o algodão. A dificuldade de movimento se transformou em uma ação violenta de conseguir plasmar uma ideia, mas ao mesmo tempo havia certo prazer nessa dificuldade que estava diretamente relacionada à insubordinação dos materiais que eu usava.

O aspecto grosseiro de como a tinta se comportava, e nas relações que se dão ali, transmite a **insubordinação dos fatos materiais**. Ou seja, a matéria enquanto entidade que tem sua própria vontade e criatividade marca um aspecto fundamental na pesquisa.

No novo momento da prática comecei a observar: fluidez na ação de pintar. Algo que eu me recusava. A fluidez me despertou o interesse pela pincelada. Operando do primeiro modo, a pincelada não me interessava minimamente. O que me interessava era conseguir que a tinta ganhasse movimento no suporte, o que não deixa de ser um interesse diferente pela fluidez do pincel, de modo que a minha ação exigia grande violência, magoando tanto o pincel quanto o suporte. Com a mudança de um suporte não preparado para um suporte preparado esse apetite pela violência de dissolver coágulos se transforma. Nesse percurso, a linguagem da pintura passou a me interessar mais enquanto pintura do que a produção de um objeto.

A matéria pictórica possui uma afirmação própria de realidade. Uma pintura afirma-se a partir de sua matéria, ou seja, seu corpo.

Acredito que o corpo humano é o fato fundamental da existência. Para mim, tudo decorre disso: a filosofia, a religião. Para mim, inventar uma fantasmagoria, criar metáforas do corpo e das coisas que acontecem dentro do corpo, e fazer com que partes internas do corpo saiam do corpo a fim que a gente possa olhá-las e assumir tudo isso... (CRONENBERG apud GRUNBERG, 2000, p.38).

Corpo **figural** que de modo oposto à figuração, ou ao modelo figurativo, trata de uma ação que configura algo impermanente, se preferir, instável, apontando para o que escapa à representação. Para Deleuze, o figurativo, a representação, se configura na relação de uma imagem a um objeto, ou seja: ilustrar o objeto; a narrativa é o correlato da ilustração. (DELEUZE, 2007, n.p.).

As minhas pinturas são grosseiras, dá para ver a grosseria da pincelada, as diferenças de nuance das pinceladas, o modo como elas foram aplicadas, é tudo marcado. A matéria embebida que expele alguma coisa, deixando transparecer o fundo em dois níveis: o primeiro nível dá a ver diretamente o gesso toscamente aplicado na tela; o segundo nível, que está completamente imbricado no primeiro, dá a ver as camadas coaguladas da pintura anterior que eu tinha feito. Pinturas feitas a golpeadas que olhando de perto nota-se: gestos violentos com bastante aplicação de tinta, em alguns pontos há esfregação com o pincel, em alguns outros o pincel flui mais, com movimento, marcando um aspecto seco e pigmentoso.

O que o processo me ensinou a entender foi: esperar menos da ideia e mais do

acidente na própria matéria.

No processo inicial o tema era mais importante do que a produção da pintura: os bebês siameses, as cabeças, os corpos desviados, monstros. Especular ficções e teorias sobre esses monstros dava o tom da **heurística do estranho**. Na virada do método plástico o tema para de ser algo tão oportuno para se tornar **um motivo para a pintura**, perdendo imporância para **os fatos** da pintura.

Na estrutura da pesquisa há três camadas que permeiam o fundamento deste estudo. O primeiro nível, enraizado na prática, é uma imersão na matéria, que transforma pigmentos em carne, e a tela em um corpo. Em seguida, a ficção, onde os ensaios sobre a pintura se tornam uma exploração da materialidade, do excesso e da densidade da tinta a óleo. Por fim, um diálogo com Freud, Georges Bataille e Mark Fisher, pensadores que exploraram o *estranho* na experiência estética.

Neste percurso, a escrita se torna um lugar de encontro entre o concreto e o abstrato, entre a tangibilidade do pigmento e a fluidez do pensamento. Através da pesquisa, a tentativa foi a de um entendimento da pintura como uma forma de conhecimento e expressão que, por vezes, excede os limites do visível: uma especulação.

Já o que se vê na pintura, em sua desorganização intrínseca e processual, evidencia que seu corpo, e todo corpo que ela carrega é a capacidade de negar a própria evidência narrativa. A pintura aponta para as qualidades materiais dela mesma, de seu corpo, não para qualidades ilustrativas, sensação do fato da pintura, sensação estranha. O tratamento da matéria pictórica, que intensifica a coloração em tons carnis, não se sobrepõe à estrutura expiatória da imagem e de suas intenções suspeitas. Os corpos, as cabeças, que remetem a autômatos, pessoas artificialmente deformadas não são vítimas, são monstros inócuos.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Aurélio (Santo Agostinho). **Confissões**. Tradução J. Oliveira Santos, S.J. e A. Ambrósio de Pina, S. J. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004. (Coleção Os Pensadores).
- BARRETO PINTO, Beatriz. **A insubordinação da matéria**: a produção plástica-visual por uma perspectiva do tesão. HUSSAK, Pedro (org.); GUEDES, Alexandre (coord.). Monografia - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Curso de Licenciatura em Belas Artes, 2021.
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior**: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica vol. 1. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BATAILLE, Georges. **Documents**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- BAYER, Raymond. **História da estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- BENSUSAN, Hilan. **O realismo especulativo e a metafísica dos outros**. Disponível em: https://ecopos.emnuvens.com.br/eco_pos/article/download/17764/11804/47810 . Acesso em: 15 mar. 2023.
- BÖHME, Gernot. **Atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics**. 1993. Massachusetts Institute of Technology.
- CALADO, Ana Maria. História da teratologia. **Revistas Puc - História da Ciência e Ensino**, v. 25 esp., p. 305-319, 2022.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**: ensaio sobre o absurdo. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.
- CATTANI, Iceia Borsa. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. *In*: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade, 2002.
- CERÍACO, Luís. Sobre um “Monstro bicorpóreo Eborense do século XVIII”. **Revista Midas Museus e estudos interdisciplinares**, 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/midas/281>; DOI : 10.4000/midas.281.
- COELHO, Jonas Gonçalves. Mente consciente, cérebro e corpo: casos de gêmeos siameses. **Princípios**: Revista de Filosofia, Natal, v. 27, n. 53, maio/ago. 2020.
- CRONENBERG, David. **Cronenberg on Cronenberg**. [S.l.]: Editora Farber and Farber, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 184 p. Tradução de: Roberto Machado (coordenação).
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Como criar para si um corpo sem órgãos. *In*: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 3.

DIAS, Rosa Fernando. **O expressionismo e a estética do feio: o feio para além do belo.** Lisboa: CFUL, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille.** Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quadro = Corte”. Experiência visual, forma e sintoma segundo Carl Einstein. In: HUCHET, Stéphane (org.). **Fragmentos de uma teoria da arte.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

FABBRINI, Ricardo. **A arte depois das vanguardas.** São Paulo: Editora da Unicamp, 2002.

FABBRINI, Ricardo. Pintura e nacionalidade segundo Gilda de Mello e Souza. **Revista-Valise**, Porto Alegre, ano 6, v. 6, n. 11, jul. 2016.

FELINTO, Erick. A astúcia da matéria: notas sobre a animação do inorgânico. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação/ E-compós**, Brasília, v. 19, n.3, set/dez 2016.

FISHER, Mark. **The weird and the eerie.** [S.l.]: Repeater Books, 2016.

FORTES, Isabel. A dimensão do excesso: Bataille e Freud. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, Rio de Janeiro, n. 13, jun. 2010. Disponível em: <https://www.scienceopen.com/document?vid=26da0088-f8a5-4bd9-a3c7-e965c44d02b2>. Acesso em: 13 mar. 2023.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer.** Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, v. 18).

FREUD, Sigmund. **O infamiliar (Das Unheimliche).** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GENET, Jean. **Rembrandt.** Rio de Janeiro: Editora Jose Olympio, 2002.

GIL, José. Monstros. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2000.

GOMBRICH, E. H. **La historia del arte.** Colonia Del Vale, México: Editorial Diana, 1999.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura: o mito da pintura.** São Paulo: Editora 34, 2004. v. 1.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura: o mito da pintura.** São Paulo: Editora 34, 2004. v. 7.

MATESCO, Viviane. O corpo nas performances de Tunga. **Revista Caju**, 2016. Disponível em: <http://revistacaju.com.br/2016/07/19/tunga/>. Acesso em: 15 fev. 2023.

MAUBERT, Franck. **Conversas com Francis Bacon.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010

MD, Magno. **Arte e fato: a nova psicanálise: da arte total à clínica geral**. Rio de Janeiro: Editora Novamente, 2018.

MD, Magno. **A psicanálise, novamente**. Rio de Janeiro: Novamente Editora, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

OVÍDIO. **As metamorfoses**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PASTA, Paulo. **Sobre Philip Guston**. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2011/06/sobre-philip-guston/>. Acesso em: 01 mar. 2024.

PEQUENO, Fernanda. Tunga e Georges Bataille. **Revista Poiesis**, n 27, p. 105-120, jul. 2016.

SANTOS, Paloma Oliveira de Carvalho. A cor na obra de Donald Judd: interação entre matéria e luz. **ARS**, São Paulo, v. 7, n. 13, jun. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/FsSgGHCWTDZWfbn8NHcVMvy/?lang=pt>. Acesso em: 25 mar. 2023.

SYLVESTER, David. **The brutality of fact: interviews with Francis Bacon**. New York: Thames and Hudson Inc., 1981.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. Tradução de: Maria Teresa Resende Costa. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. 208 p.

TUNGA. Capilares. **Revista Revirão - Revista da Prática Freudiana**. Rio de Janeiro: Aoutra editora, 1985.

ANEXO A - A pintura... ainda!**A pintura... ainda!**

A pintura do feio, sem problema de expor isso.

O gosto acre, o agreste, o podre e a morte.

Apesar do expressionismo tem Brasil

Monstro-brasileiro

Vampiro tropical, carne apodrecendo ao sol de 40 graus

Pintei meudeus, meu monstro, a morte

Que não HÁ

Mas dá

horror-zinho

ANEXO B - Fascinorante Feiúra

FASCINORANTE FEIÚRA³⁶

M'eduza, Ponom, se é que tu podes
depois que a tua cara de pau
já não faz o meu rosto de pedra:
porque me viro em magistral catoptria.

Me rio, de janeiro a janeiro, janusado e sem paralisia,
dessa tua careca pseudo rastafari (a peruca de cobras)
e da tua mordida de banguela
com falso veneno de urtiga.

Sua porca pelágica, acalefa, gorgonha, hidra de
merda,
craspedota, água morta, alforreca mesquinha,
beleza anti marinha, fascinorante feirúra!

É que Eu sou Oespelho, aquele que se vira,
a carne muito viva que revira,
mais transparente do que a tua gelatina:
o feitiço e o feiticeiro, o mistério postiço,
o pornada obrigatório e o pavor do dentista.
Porque sou Opoeta,
no que sou também séssil: não me medas nem me usas;

não me entendes;

e te eclusas.

³⁶ Escrito de MD Magno, disponível no livro S'obras. MAGNO, MD. S'obras. Curitiba: Travessa dos Editores, 2002.