



UFMS

Priscilla de Paula Pessoa

**A FOTOGRAFIA COMO REFERÊNCIA
EM PROCESSOS CRIATIVOS DA PINTURA
BRASILEIRA NO SÉCULO XXI:
possibilidades e convergências**

Campo Grande

2023

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

PRISCILLA DE PAULA PESSOA

**A FOTOGRAFIA COMO REFERÊNCIA EM PROCESSOS CRIATIVOS DA
PINTURA BRASILEIRA NO SÉCULO XXI:
possibilidades e convergências**

**Campo Grande – MS
2023**

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

PRISCILLA DE PAULA PESSOA

**A FOTOGRAFIA COMO REFERÊNCIA EM PROCESSOS CRIATIVOS DA
PINTURA BRASILEIRA NO SÉCULO XXI:
possibilidades e convergências**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagens.

Área de concentração: Linguística e Semiótica.
Linha de pesquisa: Práticas e Objetos Semióticos.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Eluiza Bortolotto Ghizzi.

**Campo Grande – MS
2023**

PRISCILLA DE PAULA PESSOA

**A FOTOGRAFIA COMO REFERÊNCIA EM PROCESSOS CRIATIVOS DA
PINTURA BRASILEIRA NO SÉCULO XXI:
possibilidades e convergências**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Estudos de Linguagens da Universidade Federal
de Mato Grosso do Sul, como requisito para
obtenção do título de Doutora em Estudos de
Linguagens.

Campo Grande, 05 de julho de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Eluiza Botolotto Ghizzi
Orientadora – UFMS

Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins
Membro interno – UFMS

Prof. Dr. Paulo César Antonini de Souza
Membro interno – UFMS

Prof. Dra. Luana Maribele Wedekin
Membro externo – UDESC

Prof. Dra. Lucia Isaltina Clemente Leão
Membro externo – PUC-SP

Para Raul e Lara.

AGRADECIMENTOS

Apesar da pluralidade de vozes que compõem esta tese e dos suportes inestimáveis que recebi ao longo da pesquisa, não posso deixar de agradecer antes, e sobretudo, à minha orientadora Eluiza Bortolotto Ghizzi, sempre disponível e generosa ao compartilhar seus conhecimentos e sua clareza de ideias, que contribuíram imensamente no direcionamento e organização do trabalho. Muitas das questões que busquei responder aqui emergiram no decorrer das minhas atividades como docente e artista, por isso, agradeço aos colegas de profissão e aos estudantes, com os quais pude sempre dialogar e refletir. Minha gratidão também aos membros da banca de qualificação, Geraldo Martins e Paulo Antonini, que junto com a Eluiza iluminaram o meio do caminho. Minha família foi fundamental para que eu pudesse ser uma mãe/pesquisadora/viajante, então nem sei como agradecer o apoio e amor incondicional do meu marido Ado, dos meus pais Sonia e Diogo e da minha sogra Nadya. Gratidão também à minha amiga Fernanda pelo acolhimento, nas tantas passagens por São Paulo para as pesquisas de campo. E por fim, um agradecimento mais que especial aos artistas que tão gentilmente abriram as portas de seus ateliês (de forma remota ou presencial) e me deixaram vasculhar seus valiosos documentos de processo: Alice Lara, Ana Elisa Egreja, André Griffo, Camila Soato, Eder Oliveira, Evandro Prado, Fabio Baroli, Flávia Metzler, Giselle Camargo, Mariana Palma, Nina Matos, Rafael Carneiro, Rodrigo Cunha, Tatiana Blass e Thiago Martins de Melo.

A todos vocês, meu muito obrigada e até a próxima empreitada!

RESUMO

Ao pensarmos sobre a pintura produzida a partir de meados do século XIX, é possível observar, por meio de registros históricos, que fotografias são, desde sua invenção, constantemente tomadas por pintores de diversas partes do mundo e das mais distintas vertentes como referência para suas criações; isso tem sido objeto de registros no campo da história da arte e dos estudos teóricos e críticos cujo foco é a gama de relações entre pintura e fotografia, e é nesse contexto que a presente tese se insere, ao dirigir o olhar para parte dessa produção, a partir do campo dos estudos de linguagens. Trazendo a questão para a arte contemporânea brasileira produzida nas primeiras décadas do século XXI, esta pesquisa levantou e analisou os diferentes percursos trilhados por quinze artistas na utilização de fotografias como referência para a produção de quinze pinturas brasileiras recentes, um conjunto de obras escolhido a partir de critérios que atestassem sua relevância e representatividade no cenário artístico nacional, de modo que passaram a ser tomadas como documentos iniciais para a busca de outros documentos sobre seus processos criativos, compondo assim, o *corpus* para as análises. O tratamento metodológico dos documentos foi orientado pela hipótese de que é possível detectar, a partir da análise comparativa de documentos de processos criativos de um conjunto de obras representativo da pintura produzida no Brasil nas últimas duas décadas, tanto uma série de possibilidades nas abordagens adotadas pelos artistas que fazem uso de fotografias em seus processos criativos, quanto certas convergências, que permitiram identificar, delimitar e agrupar vertentes dessa prática em relação ao recorte espacial e temporal de que tratamos. Em nosso percurso, voltamos a atenção para o próprio pensamento artístico em processo através de preceitos da crítica genética, com abordagem teórico-metodológica que se sustentou em aspectos da semiótica e de outros ramos da filosofia de Charles S. Peirce, buscando, na relação entre as obras entregues ao público e os registros sobre seus processos, um espaço para reflexões sobre a questão proposta. Por fim, apresentamos nossas conclusões sobre como se constituem as relações entre as referências fotográficas e as quinze pinturas que compõem o *corpus* desta pesquisa; em seguida, entendendo que a concretude de tais conclusões limita-se ao que foi observado nesse material, mas considerando que a consistência das análises permite traçar um mapa e projetá-lo para um cenário mais amplo – o da produção pictórica brasileira do século XXI –, apresentamos (preservando um caráter hipotético e sujeito a verificações futuras) as generalizações encontradas a partir de três aspectos: a origem das fotografias referenciais, seu papel na fatura da pintura e a natureza da referencialidade. Pretendemos que esta pesquisa seja uma contribuição para o campo educativo e para o campo artístico – um material relevante não só para teóricos das artes visuais, que se interessem pelos processos criativos em pintura, mas também para professores, acadêmicos e mesmo artistas já atuantes que possam aproveitar estes estudos sobre a fotografia como referência na pintura.

Palavras-chave: Pintura brasileira; fotografia; processos criativos; crítica genética; Charles S. Peirce.

ABSTRACT

When we think about the painting produced from the mid-nineteenth century onwards, it is possible to observe, through historical records, that photographs are, since their invention, constantly taken by painters from different parts of the world and from the most different areas as a reference for their works. creations; this has been the subject of records in the field of art history and theoretical and critical studies whose focus is the range of relationships between painting and photography, and it is in this context that the present thesis is inserted, by looking at part of this production, from the field of language studies. Bringing the issue to Brazilian contemporary art produced in the first decades of the 21st century, this research surveyed and analyzed the different paths taken by fifteen artists in the use of photographs as a reference for the production of fifteen recent Brazilian paintings, a set of works chosen from of criteria that attest to their relevance and representativeness in the national artistic scene, so that they started to be taken as initial documents for the search for other documents about their creative processes, thus composing the corpus for our analyses. The methodological treatment of the documents was guided by the hypothesis that it is possible to detect, from the comparative analysis of documents of creative processes of a representative set of works of painting produced in Brazil in the last two decades, both a range of possibilities in the approaches adopted by artists who make use of photographs in their creative processes, as well as certain convergences, which allowed identifying, delimiting and grouping aspects of this practice in relation to the spatial and temporal cut we are dealing with. In our path, we turned our attention to the artistic thought itself in process through precepts of genetic criticism, with a theoretical-methodological approach that was based on aspects of semiotics and other branches of Charles S. Peirce's philosophy, seeking in the relationship between the works delivered to the public and the records about their processes, a space for reflections on the proposed issue. Finally, we present our conclusions about how the relationships between the photographic references and the fifteen paintings that make up the corpus of this research are constituted; then, understanding that the concreteness of such conclusions is limited to what was observed in this material, but considering that the consistency of these analyzes allows drawing a map and projecting it to a broader scenario – that of Brazilian pictorial production in the 21st century – , we present (preserving a hypothetical character and subject to future verification) the generalizations found from three aspects: the origin of the referential photographs, their role in the making of painting and the nature of referentiality. We intend that this research be a contribution to the educational field and to the artistic field – a relevant material not only for theorists of the visual arts, who are interested in the creative processes in painting, but also for teachers, academics and even already active artists who can take advantage of our studies on photography as a reference in painting.

Keywords: Brazilian painting; photography; creative processes; genetic criticism; Charles S. Peirce.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 01 – Athanasius Kirsher. <i>Câmera obscura transportável</i> . 1646. Gravura	25
Fig. 02 – Johannes Vermeer. <i>A leiteira</i> . 1657. Óleo s/ tela, 46 x 41 cm	26
Fig. 03 – Joseph Niépce. <i>Vista da janela em Le Gras</i> . 1826. Heliogravura, 20 x 25 cm	27
Fig. 04 – Louis Daguerre. <i>Sem título</i> . 1838. Daguerreotipo	28
Fig. 05 – Edgar Degas. <i>O absinto</i> . 1873. Óleo s/ tela, 92 x 68,5 cm	32
Fig. 06 – Gustave Courbet. <i>Castelo de Chillon</i> . 1874. Óleo s/ tela, 86 x 100 cm	34
Fig. 07 – Adolphe Braun. <i>Castelo de Chillon</i> . 1863. Fotografia albumina, 36 x 42 cm	35
Fig. 08 – Edgar Degas. <i>Depois do banho</i> . 1896. Óleo s/tela, 89 x 116 cm	35
Fig. 09 – Edgar Degas. <i>Depois do banho</i> . 1896. Impressão em gelatina de prata	36
Fig. 10 – Pedro Américo. <i>Batalha de Campo Grande</i> . 1871. Óleo s/ tela, 332 x 530 cm	36
Fig. 11 – Alberto Henschel. <i>Família imperial</i> . 1870. <i>Carte Cabinet</i> , 10 x 13,9 cm	37
Fig. 12 – Pablo Picasso. <i>Les demoiselles d'Avignon</i> . 1907. Óleo s/ tela, 243,9 x 233,7 cm	39
Fig. 13 – Edmond Fortier. Cartão postal retratando mulheres sudanesas do início do século XX, usado por Picasso como inspiração para <i>Les demoiselles d'Avignon</i> . 1906	40
Fig. 14 – Marcel Duchamp. <i>Nu descendo uma escada n.2</i> . 1912. Óleo s/tela, 147 x 89 cm	41
Fig. 15 – Eadweard Muybridge. <i>Mulher descendo a escada</i> . 1887. Fotografia	41
Fig. 16 – Jackson Pollock. <i>Mural</i> . 1943. Óleo e caseína s/ tela, 242,9 x 603,9 cm	41
Fig. 17 – Fotografias aéreas pesquisadas e arquivadas por Kasimir Malevitch. 1924	44
Fig. 18 – Kasimir Malevich. <i>Composição suprematista: avião voando</i> . 1914. Óleo s/ tela, 58 x 48 cm	44
Fig. 19 – René Magritte. <i>Tempo trespassado</i> . 1938. Óleo s/ tela, 147 x 98,7 cm	46
Fig. 20 – Max Ernst. <i>Aproximando-se da puberdade (As plêiades)</i> . 1921. Colagem de fotografia, guache e óleo s/ papel montado em papelão, 24,5 x 16,5 cm	47
Fig. 21 – Andy Warhol. <i>Marilyn Monroe diptych</i> . 1962. Acrílica e serigrafia s/ painéis, 208 x 290 cm	49
Fig. 22 – Fotografia publicitária de Gene Korman, de 1953, com marcas de corte de Warhol. 1962	49
Fig. 23 – James Rosenquist. <i>F111</i> (detalhe). 1965. Óleo s/ tela e alumínio, 304 x 2621 cm	50
Fig. 24 – Compilação de referências de James Rosenquist para <i>F111</i> . 1964	50
Fig. 25 – Richard Estes. <i>Supreme hardware</i> . 1974. Óleo e acrílica s/ tela, 99 x 167 cm	52
Fig. 26 – Gerard Richter. <i>Tia Marianne</i> . 1965. Óleo s/ tela, 100 x 115 cm	53
Fig. 27 – Autor desconhecido. Retrato de Marianne Schönfelder e Gerard Richter. 1932, Fotografia	53
Fig. 28 – Recorte de fotografia publicada no jornal <i>The financial times</i> arquivada por Luc Tuymans	55
Fig. 29 – Luc Tuymans. <i>Egypt</i> . 2000. Óleo s/ tela, 142,5 x 88 cm	56
Fig. 30 – Ugo Mulas. James Rosenquist em seu ateliê. 1964. Fotografia	59
Fig. 31 – Organização diagramática dos estágios da investigação desta tese	91
Fig. 32 – Organização diagramática dos critérios aplicados na escolha das pinturas	136
Fig. 33 – Ana Elisa Egreja. <i>Banheiro rosa com polvos</i> . 2017. Óleo s/ tela, 190 x 220 cm	141
Fig. 34 – Priscilla Pessoa. Registro da visita ao ateliê de Ana Elisa Egreja. 2022. Fotografia	142
Fig. 35 – Captura de tela de documentário sobre a série <i>Jacarezinho 92</i> . 2022	143
Fig. 36 – Compilação de fotografias de referência armazenadas por Egreja. 2016	143
Fig. 37 – Ana Elisa Egreja. Postagem no <i>feed</i> do Instagram em 27 de abril de 2020. 2020	144
Fig. 38 – Priscilla Pessoa. Computador de Egreja com referência para uma pintura. 2022. Fotografia	144
Fig. 39 – Ana Elisa Egreja. Postagem no <i>feed</i> em 15 de dezembro de 2017. 2017.....	148
Fig. 40 – Evandro Prado. <i>O processo 2010-2016</i> . 2019. Políptico de 97 pinturas em óleo s/ tela, 40 x 30 cm (cada tela). Montagem no Centro Cultural São Paulo, 2019	149
Fig. 41 – Evandro Prado. <i>O processo 2010-2016</i> (detalhe). 2019	149
Fig. 42 – Priscilla Pessoa. Registro da visita ao ateliê de Evandro Prado. 2021. Fotografia	151
Fig. 43 – Laura Prado. Registro da coleção de <i>tazos</i> de Evandro Prado. 2022. Fotografia	151
Fig. 44 – Evandro Prado. Detalhe de uma tela em processo. 2017. Fotografia	151
Fig. 45 – Priscilla Pessoa. Registro de uma pintura e sua referência. 2021. Fotografia	151
Fig. 46 – Autor desconhecido. Dilma Rousseff comemorando um gol. 2014. Fotografia	151
Fig. 47 – Compilação de seis imagens de referência armazenadas pelo artista Evandro Prado	152
Fig. 48 – Evandro Prado. Postagem no <i>feed</i> em 14 de março de 2013. 2013	156
Fig. 49 – Camila Soato. <i>Ocupar e resistir 1</i> . 2017. Óleo s/ tela, 200 x 300 cm	157
Fig. 50 – Jacques David. <i>A Intervenção das sabinas</i> . 1788. Óleo s/ tela, 386 x 520 cm	158
Fig. 51 – Camila Soato. Autorretrato. 2017. Fotografia	158
Fig. 52 – Autor desconhecido. Manifestação estudantil. 2015. Fotografia	158
Fig. 53 – Autor desconhecido. Cachorro roçando perna. Sem data. Fotografia	159
Fig. 54 – Autor desconhecido. Burro. Sem data. Fotografia	159

Fig. 55 – Autor desconhecido. Pombo defecando em criança. Sem data. Fotografia	159
Fig. 56 – Camila Soato. Postagem no <i>feed</i> em 25 de janeiro de 2017. 2017	159
Fig. 57 – Camila Soato. Postagem no <i>feed</i> em 15 de fevereiro de 2017. 2017	159
Fig. 58 – Camila Soato. Postagem no <i>feed</i> em 16 de fevereiro de 2017. 2017	164
Fig. 59 – Alice Lara. <i>Urubus e cágados</i> . 2019. Acrílico e óleo s/ tela, 100 cm x 100 cm	165
Fig. 60 – Alice Lara. Registro de pesquisa visual no Zoológico Municipal de SP. 2020. Fotografia	166
Fig. 61 – Alice Lara. Registro de pesquisa visual no Zoológico Municipal de SP. 2020. Fotografia	167
Fig. 62 – Compilação de capturas de tela de <i>stories</i> de Alice Lara. Alice Lara. 2021	167
Fig. 63 – Alice Lara. Postagem no <i>feed</i> em 28 de setembro de 2020. 2020	167
Fig. 64 – Alice Lara. Postagem no <i>feed</i> em 17 de maio de 2019. 2019	172
Fig. 65 – André Griffó. <i>O golpe, a prisão e outras manobras incompatíveis com a democracia</i> . 2018. Óleo s/tela, 146,5 x 113 cm	173
Fig. 66 – <i>O golpe, a prisão e outras manobras incompatíveis com a democracia</i> (detalhes)	173
Fig. 67 – André Grifo. Referências sobrepostas. 2018. Fotografia	174
Fig. 68 – André Griffó. Cômodo de apartamento desocupado. 2017. Fotografia	175
Fig. 69 – André Griffó. Pintura em processo. 2018. Fotografia	175
Fig. 70 – Compilação de fotografias de referência armazenadas por André Griffó. 2018	175
Fig. 71 – Duas capturas de imagens do vídeo <i>Discurso: Lula vai se apresentar à Polícia Federal</i> . 2018	175
Fig. 72 – Referências fixadas na parede do ateliê de Griffó (incluindo seu retrato). 2021. Fotografia	180
Fig. 73 – Flávia Metzler. <i>A benfazeja</i> . 2011. Óleo s/ tela, 130 x 110 cm	181
Fig. 74 – Priscilla Pessoa. Registro da visita ao ateliê de Flávia Metzler. 2022. Fotografia	182
Fig. 75 – Alfred Maurer. <i>Jeanne</i> . 1904. Óleo s/ tela, 190 x 100 cm	183
Fig. 76 – Caravaggio. <i>David com cabeça de Golias</i> . 1610. Óleo sobre tela, 125 x 101 cm	183
Fig. 77 – Flávia Metzler. Primeiro esboço para <i>A benfazeja</i> . 2011. Grafite s/ papel	183
Fig. 78 – Compilação de referências armazenadas por Metzler para <i>A benfazeja</i>	183
Fig. 79 – Imagem retirada do filme <i>Shy Girl</i> (1924)	183
Fig. 80 – Flávia Metzler. Montagem digital para <i>A benfazeja</i>	183
Fig. 81 – Flávia Metzler. Postagem no <i>feed</i> em 17 de setembro de 2020. 2020	188
Fig. 82 – Mariana Palma. <i>Sem título</i> . 2017. Díptico em acrílico e óleo s/ tela, 110 x 360 cm	189
Fig. 83 – Mariana Palma. <i>Sem título</i> (detalhe). 2017.....	189
Fig. 84 – Priscilla Pessoa. Registro da visita ao ateliê de Mariana Palma. Fotografia, 2022	190
Fig. 85 – Priscilla Pessoa. Compilação de referências registradas no ateliê de Mariana Palma. 2022	191
Fig. 86 – Mariana Palma. Postagem no <i>feed</i> em 18 de dezembro de 2020. 2020	191
Fig. 87 – Mariana Palma. Montagem impressa. 2017	191
Fig. 88 – Mariana Palma. Montagem impressa. 2017	191
Fig. 89 – Mariana Palma. Fotografia de <i>Sem Título</i> em andamento, com interferências à caneta. 2017	191
Fig. 90 – Captura de tela de <i>story</i> temporário de Mariana Palma. Mariana Palma, 2021	196
Fig. 91 – Fábio Baroli. <i>Meu matuto predileto</i> . 2013. Tríptico em óleo e carvão s/ tela. 150 x 260 cm	197
Fig. 91 – Priscilla Pessoa. Registro da visita ao ateliê de Fábio Baroli. 2022. Fotografia	198
Fig. 93 – Fábio Baroli. Retrato do tio. 2013. Fotografia	199
Fig. 94 – Fábio Baroli. Retrato do tio. 2013. Fotografia	199
Fig. 95 – Autor desconhecido. Imagem de referência para <i>Meu Matuto Predileto</i> . 2013. Fotografia	199
Fig. 96 – Fabio Baroli. Galinha. Sem data. Fotografia	199
Fig. 97 – Autor desconhecido. Artista pintando. 2013	199
Fig. 98 – Fabio Baroli. Postagem no <i>feed</i> em 8 de dezembro de 2017. 2017	199
Fig. 99 – Priscilla Pessoa. Registro da visita ao ateliê de Fábio Baroli. 2022. Fotografia	204
Fig. 100 – Tatiana Blass. <i>Fúria feia #1</i> . 2016 . Guache s/ algodão, 50 x 70 cm	205
Fig. 101 – Priscilla Pessoa. Registro da visita ao ateliê de Tatiana Blass. 2022. Fotografia	206
Fig. 102 – Autor desconhecido. Cena de peça teatral. Sem data. Fotografia	207
Fig. 103 – Priscilla Pessoa. Arquivos de provisão de Tatiana Blass. 2022. Fotografia	207
Fig. 104 – Priscilla Pessoa. Carrinho de tinta guache de Tatiana Blass. 2022. Fotografia	207
Fig. 105 – Tatiana Blass. Postagem no <i>feed</i> em 14 de setembro de 2022. 2022	211
Fig. 106 – Rafael Carneiro. <i>Iconoclastas</i> . 2021. Óleo s/ tela, 200 x 240 cm	212
Fig. 107 – Rafael Carneiro. Montagem digital de referência para <i>Iconoclastas</i> . 2021	213
Fig. 108 – Sossa Dede (atribuída). <i>Rei Glèlè</i> . Século XIX. Madeira policromada, 179 x 77 x 110 cm	214
Fig. 109 – Autor desconhecido. <i>Rei Behazin</i> . Séc. XIX. Madeira policromada, 168 x 102 x 92 cm	214
Fig. 110 – Rafael Carneiro. Registro da pintura <i>Sem Título</i> em processo (detalhe). 2011. Fotografia	214
Fig. 111 – Rafael Carneiro. Postagem no <i>feed</i> em 04 de janeiro de 2021. 2021	214
Fig. 112 – Autor desconhecido. Rafael Carneiro pintando. Sem data. Fotografia	218
Fig. 113 – Rodrigo Cunha. <i>Serão no estúdio (after Freud)</i> . 2014. Óleo s/ tela. 140 x 140 cm	219

Fig. 114 – Priscilla Pessoa. Registro da visita ao ateliê de Rodrigo Cunha. 2022. Fotografia	220
Fig. 115 – Priscilla Pessoa. Compilação de referências registradas no ateliê de Rodrigo Cunha. 2022	221
Fig. 116 – Lucien Freud. <i>Serão no estúdio</i> . 1993. Óleo sobre tela, 232 x 196 cm	221
Fig. 117 – Lucien Freud. <i>Retrato noturno</i> . 1986. Óleo sobre tela, 76 x 93 cm	221
Fig. 118 – Rodrigo Cunha. Colagem de referências para <i>Serão no estúdio</i> . 2012	221
Fig. 119 – Lucien Freud. <i>Retrato nu</i> (detalhe), 1986. Óleo sobre tela, 137 x 106 cm	221
Fig. 120 – Rodrigo Cunha. Postagem no <i>feed</i> em 07 de agosto de 2019 (detalhe). 2019	221
Fig. 121 – Priscilla Pessoa. Registro de visita ao ateliê de Rodrigo Cunha. 2022. Fotografia	226
Fig. 122 – Gisele Camargo. <i>Sem título</i> . 2022. Óleo e acrílico s/ tela esticada na madeira, 60 x 60 cm	227
Fig. 123 – Priscilla Pessoa. Registro de visita ao ateliê de Gisele Camargo. 2022. Fotografia	229
Fig. 124 – Priscilla Pessoa. Registro de arquivo de fotos de Gisele Camargo. 2022. Fotografia	229
Fig. 125 – Gisele Camargo. Colagem – série <i>Mini mundos</i> . 2022. Fotografias coladas em papel	230
Fig. 126 – Priscilla Pessoa. Registro de obra da série <i>Brutos</i> em processo. 2022. Fotografia	230
Fig. 127 – Priscilla Pessoa. Registro de <i>Sem Título</i> em processo. 2022. Fotografia	230
Fig. 128 – Priscilla Pessoa. Registro de obra da série <i>Brutos</i> em processo. 2022. Fotografia	230
Fig. 129 – Gisele Camargo. Postagem no <i>feed</i> em 26 de fevereiro de 2022. 2022	234
Fig. 130 – Thiago Martins de Melo. <i>Invasão de demônios a Pindorama, após Jean de Léry, Joãozinho Trinta, Tuiuti e Mangueira</i> . 2019. Óleo s/ tela, 260 x 360 cm	235
Fig. 131 – Priscilla Pessoa. Registro de visita ao ateliê de Thiago Martins de Melo. 2022. Fotografia	236
Fig. 132 – Thiago Martins de Melo. Composição para obra da série <i>Necrobrasilianas</i> . 2022. Colagem digital	237
Fig. 133 – Théodore de Bry. <i>O demônio Aygnan atormenta os selvagens</i> . 1592. Gravura em metal	237
Fig. 134 – Thiago Martins de Melo. <i>Martírio</i> . 2014. Instalação (montada na 31ª Bienal de SP)	237
Fig. 135 – Luiz Vasconcelos. Desocupação de terreno em Manaus. 2008. Fotografia	237
Fig. 136 – Autor desconhecido. Registro do desfile da Beija Flor. 1989. Fotografia	237
Fig. 137 – Autor desconhecido. Registro do desfile da Mangueira. 2019. Fotografia	237
Fig. 138 – Autor desconhecido. Registro do desfile da Paraíso do Tuiuti. 2018. Fotografia	237
Fig. 139 – Autor desconhecido. Registro do desfile da Paraíso do Tuiuti. 2018. Fotografia	238
Fig. 140 – Autor desconhecido. Registro do desfile da Mangueira. 2019. Fotografia	238
Fig. 141 – Thiago Martins de Melo. Postagem no <i>feed</i> em 09 de junho de 2021. 2021	241
Fig. 142 – Nina Matos. <i>À noite no dancing</i> . 2018. Óleo s/ tela. 90 x 130 cm	242
Fig. 143 – Nina Matos. Postagem no <i>feed</i> em 19 de maio de 2020. 2020	244
Fig. 144 – Capa do álbum de fotografias da mãe de Nina Matos	244
Fig. 145 – Página do álbum de fotografias da mãe de Nina Matos	245
Fig. 146 – Página do livro de artista <i>Do lirismo das coisas</i> , de Nina Matos. 2015	245
Fig. 147 – Referência de modelo para bordado em ponto-cruz	245
Fig. 148 – Nina Matos. Estudo para construção digital. 2015	245
Fig. 149 – Recorte de jornal arquivado por Nina Matos. 2010	250
Fig. 150 – Eder Oliveira. <i>Sem título</i> . 2014. Acrílica s/ painel, 385 x 2500 cm (montado na 31ª Bienal de SP)	251
Fig. 151 – Eder Oliveira. <i>Sem título</i> (detalhe). 2014. Acrílica s/ painel, 385 x 2500 cm	251
Fig. 152 – Priscilla Pessoa. Registro de visita ao ateliê de Eder Oliveira. 2023. Fotografia	252
Fig. 153 – Captura de tela de depoimento em vídeo de Eder Oliveira. 2015	253
Fig. 154 – Captura de tela de vídeo sobre a montagem de <i>Sem título</i> , de Eder Oliveira. 2014	253
Fig. 155 – Priscilla Pessoa. Paleta no ateliê de Eder Oliveira. 2023. Fotografia	253
Fig. 156 – Captura de tela de vídeo sobre a montagem de <i>Sem título</i> , de Eder Oliveira. 2014	253
Fig. 157 – Captura de tela de vídeo sobre a montagem de <i>Sem título</i> , de Eder Oliveira. 2014	253
Fig. 158 – Eder Oliveira. Postagem no <i>feed</i> em 30 de julho de 2014. 2014	258

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 – Possibilidades identificadas em relação à origem das fotografias tomadas como referência nos processos criativos em pintura estudados	262
Quadro 02 – Convergências identificadas em relação à origem das fotografias tomadas como referência nos processos criativos em pintura estudados	270
Quadro 03 – Possibilidades identificadas em relação às referências fotográficas durante a fatura das pinturas nos processos criativos estudados	272
Quadro 04 – Convergências identificadas em relação às referências fotográficas durante a fatura das pinturas nos processos criativos estudados	277
Quadro 05 – Possibilidades identificadas em relação à natureza da referencialidade nos processos criativos em pintura estudados	279
Quadro 06 – Convergências identificadas em relação à natureza da referencialidade nos processos criativos em pintura estudados	286
Quadro 07 – Levantamentos sobre o Salão de Abril	318
Quadro 08 – Levantamentos sobre o Salão Arte Pará	320
Quadro 09 – Levantamentos sobre o Salão Anapolino de Arte	323
Quadro 10 – Levantamentos sobre o Salão Paranaense	324
Quadro 11 – Levantamentos sobre Rumos Itaú Cultural – Artes Visuais	326
Quadro 12 – Levantamentos sobre o PIPA	327
Quadro 13 – Recorrência da seleção de pintores nas edições levantadas	331

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
 PARTE I	
PINTURA E FOTOGRAFIA: APONTAMENTOS HISTÓRICOS E QUESTÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS	23
 CAPÍTULO 1	
FOTOGRAFIA, PINTURA E DOIS SÉCULOS	24
1.1 Século XIX – Nuances de uma relação	26
1.1.2 No ateliê: tinta, tela e fotografia	32
1.2 Século XX – A fotografia, o moderno e o contemporâneo	37
1.2.1 A pintura que se tornou fotográfica	42
1.2.2 Surrealismo, Arte Pop e fotografia	45
1.2.3 Parece até foto!	51
1.2.4 Novos e novíssimos realismos	54
1.3 Século XXI	57
 CAPÍTULO 2	
CAMINHOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS: NA ESTRADA DE PEIRCE	60
2.1 Semiótica peirciana	62
2.1.1 Ícone, índice e símbolo	64
2.1.2 Índice, fotografia e pintura	67
2.1.3 Ícone, fotografia e pintura	70
2.1.4 Símbolo, fotografia e pintura	73
2.2 Processo criativo sob a luz de Peirce	75
2.2.1 Um processo contínuo e com tendencialidade: sinequismo e causação final	76
2.2.2 Falibilismo, acaso e causação eficiente como partes do processo	80
2.3 O método investigativo de Peirce e nossa investigação	83
2.3.1 O método científico e os estágios da investigação	84
2.3.2 Os estágios da investigação aplicados à pesquisa	88
 CAPÍTULO 3	
CRÍTICA GENÉTICA E A INVESTIGAÇÃO DOS PROCESSOS CRIATIVOS.....	92
3.1 Redes como modo de pensar a semiose da criação – e a pesquisa	94
3.2 Documentos da crítica genética	97
3.2.1 Documentos públicos e privados	99
3.3 Etapas metodológicas da crítica genética aplicadas à pesquisa	103
3.4 Dossiê genético	105
3.4.1 Coleta de documentos	105
3.4.2 Organização	108
3.5 Observação do material	109
3.6 Análises	113
 PARTE 2	
UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A FOTOGRAFIA COMO REFERÊNCIA PARA A PINTURA BRASILEIRA DO SÉCULO XXI	117
 CAPÍTULO 4	
RECORTES	118
4.1 Recorte inicial: que pintura?.....	119
4.2 A pintura que surge no século XXI	120
4.2.1 Salões de arte	123
4.2.2 Mapeamentos	126
4.3 Levantamentos	128
4.3.1 Quem usa foto levanta a mão	130

4.4 Recorte final: quinze pinturas	132
CAPÍTULO 5	
A FOTOGRAFIA NO PROCESSO CRIATIVO DE QUINZE PINTURAS	138
5.1 <i>Banheiro rosa com polvos, de Ana Elisa Egreja</i>	141
5.1.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico	144
5.2 <i>O processo 2010-2016, de Evandro Prado</i>	149
5.2.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico	152
5.3 <i>Ocupar e resistir 1, de Camila Soato</i>	157
5.3.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico	159
5.4 <i>Urubus e cágados, de Alice Lara</i>	165
5.4.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico	167
5.5 <i>O golpe, a prisão e outras manobras incompatíveis com a democracia, de André Griffo</i>	173
5.5.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico	176
5.6 <i>A benfazeja, de Flávia Metzler</i>	181
5.6.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico	184
5.7 <i>Sem título, de Mariana Palma</i>	189
5.7.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico	192
5.8 <i>Meu matuto predileto, de Fabio Baroli</i>	197
5.8.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico	199
5.9 <i>Fúria feia #1, de Tatiana Blass</i>	205
5.9.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico	207
5.10 <i>Iconoclastas, de Rafael Carneiro</i>	212
5.10.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico	214
5.11 <i>Serão no estúdio (after Freud), de Rodrigo Cunha</i>	219
5.11.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico	222
5.12 <i>Sem título, de Gisele Camargo</i>	227
5.12.1 Análise da obra Sem título, face ao seu referencial fotográfico	230
5.13 <i>Invasão de demônios a Pindorama, após Jean de Léry, Joãozinho Trinta, Tuiuti e Manguera, de Thiago Martins de Melo</i>	235
5.13.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico	238
5.14 <i>À noite no dancing, de Nina Matos</i>	244
5.14.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico	248
5.15 <i>Sem título, de Eder Oliveira</i>	251
5.15.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico	253
CAPÍTULO 6	
DAS POSSIBILIDADES E CONVERGÊNCIAS	259
6.1 Possibilidades relacionadas à origem das referências fotográficas	262
6.2 Convergências relacionadas à origem das referências fotográficas	266
6.3 Possibilidades relacionadas às referências fotográficas na fatura das pinturas	271
6.4 Convergências relacionadas às referências fotográficas na fatura das pinturas	275
6.5 Possibilidades relacionadas à natureza da referencialidade	279
6.6 Convergências relacionadas à natureza da referencialidade	282
CONCLUSÃO	289
REFERÊNCIAS	295
APÊNDICE A – Texto do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	315
APÊNDICE B – Levantamentos sobre o Salão de Abril	318
APÊNDICE C – Levantamentos sobre o Salão Arte Pará	320
APÊNDICE D – Levantamentos sobre o Salão Anapolino de Arte	323
APÊNDICE E – Levantamentos sobre o Salão Paranaense	324
APÊNDICE F – Levantamentos sobre Rumos Itaú Cultural – Artes Visuais	326
APÊNDICE G – Levantamentos sobre o PIPA	327
APÊNDICE H – Recorrência da seleção de pintores nas edições levantadas	331

INTRODUÇÃO

Ao visitarmos, no decorrer das duas últimas décadas, exposições de artes visuais no Brasil em espaços como museus, galerias e feiras de arte, ou mesmo atentando para o entorno urbano, com seus muros e empenas coloridos, foi possível fazer duas observações casuais, ainda sem pretensões científicas. A primeira observação foi que a pintura brasileira não só respira como passa bem – mesmo que essa linguagem, em todo o mundo e também em nosso país, tenha sua atualidade e validade frequentemente questionadas, ainda demonstra ser capaz de se reinventar e ocupar espaços, mantendo sua potência. Longe de ser a vedete indiscutível das linguagens artísticas, espaço onde se travaram as grandes discussões de outrora no campo da arte, ela continua sendo pensada, praticada e exposta, chegando ao público brasileiro.

E dentro da longa e ramificada reflexão que poderia frutificar da questão da permanência da pintura na arte contemporânea, sublinhamos especificamente a segunda observação: basta lançar um olhar atento para a produção pictórica brasileira deste século para, muitas vezes, perceber que um ponto em comum nessa geração bastante heterogênea (formal e tematicamente falando) são os reflexos perceptíveis da fotografia em suas obras; em boa parte da produção recente dos pintores nacionais, mesmo que a foto não esteja lá, incorporada fisicamente à pintura, características próprias desse tipo de imagem reverberam em meio às tintas e é possível perceber que há ali “algo” de fotográfico: são signos distinguíveis nas pinturas que sugerem que esse tipo de influência ocorreu, de alguma maneira, durante o tempo da criação delas.

A segunda observação – e o interesse pelo fenômeno percebido – deve muito a experiências anteriores, mais especificamente, às advindas do fato de que a autora desta tese é pintora (e faz uso de fotografias em seu processo criativo) e que, também, é professora nas graduações em Artes Visuais (licenciatura e bacharelado) da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), onde ensina as disciplinas História da Arte (o que levou a ter conhecimento prévio de que inúmeros pintores mundo afora comprovadamente usaram fotografias como referência, desde sua invenção, no século XIX) e Pintura (e assim conviveu com as práticas pictóricas dos estudantes, muito permeadas pela fotografia). Ainda, desenvolveu uma pesquisa sobre processos criativos em pintura¹, no decorrer da qual foi percebida a recorrência com que, na arte brasileira contemporânea, os pintores têm se valido da fotografia como orientadora para suas produções.

¹ O projeto de pesquisa *Processos Criativos na Pintura Contemporânea – Teoria e Prática* foi desenvolvido entre 2015 e 2019 e teve como objetivo fazer um levantamento das possibilidades e desafios da pintura contemporânea, enfocando principalmente o processo criativo de pintores brasileiros em evidência no circuito de arte nacional.

Mas, mesmo que exista um histórico profissional relacionado ao tema, foi o momento descompromissado das visitas a exposições que suscitou o primeiro lampejo para a realização desta pesquisa, na forma de questionamentos sobre uma crença que até então repousava tranquila – a de que as pinturas brasileiras contemporâneas estão impregnadas pela fotografia: “essa relação referencial é assim tão recorrente? E se for, como se dá?”

No trajeto de concepção da pesquisa, mais dúvidas foram surgindo: “como identificar a função exercida pela fotografia no trabalho de artistas que fazem pinturas tão diferentes entre si? Como acessar procedimentos relacionados à fotografia, mas que são eclipsados pela obra final, que resulta em outra linguagem? Como se dão, durante os fazeres pictóricos desses autores, as ações de escolha e manipulação das fotografias? E quais são as possibilidades e convergências quanto ao uso de fotografias como referências visuais na produção de pinturas brasileiras recentes?”. Nesse trajeto, também se revelou a relevância dessas dúvidas, pois, ao levantarmos um aporte bibliográfico relacionado, encontramos uma vastidão de estudos teóricos e críticos, de várias áreas, cujo assunto são as relações estabelecidas entre pintura e fotografia desde os primórdios desta segunda; mas constatamos, nessa busca, a carência de material específico sobre o recorte nacional e recente observado.

Assim, as questões colocadas desafiaram nosso conhecimento e entendimento sobre a fotografia como referência para a pintura brasileira produzida neste século e, para respondê-las, esta tese se propôs a trilhar um, dentre tantos caminhos possíveis de investigação: ultrapassar a análise de um conjunto de pinturas, em sua materialidade, para buscar, através de preceitos da crítica genética, respostas para nossas questões dentro dos processos pelos quais as obras foram criadas, analisando, com base em um aporte teórico-metodológico fundado em aspectos da filosofia de Charles S. Peirce, os vestígios da ação criativa dos artistas envolvendo as fotografias e as pinturas, tal como entregues ao público.

A partir da escolha da via investigativa, a presente tese tem como objetivo defender a hipótese de que é possível detectar, a partir da análise comparativa de documentos de processos criativos de um conjunto de obras representativo da pintura produzida no Brasil no século XXI, tanto uma gama de possibilidades nas abordagens adotadas pelos artistas que fazem uso de fotografias em seus processos criativos, quanto certas convergências, que permitem identificar, delimitar e agrupar vertentes dessa prática em relação ao nosso recorte espacial e temporal.

Para a verificação da hipótese, nos valem da ideia de investigação conforme proposta por Peirce (sobre a qual discorremos no segundo capítulo), pautada nas mudanças do estado de crença para dúvida, retornando, ao fim, para um estado, ainda que provisório, de crença; e, de modo a apresentar essa jornada de forma clara e organizada, a escrita do percurso investigativo

e dos resultados que obtivemos através dele foi dividida em duas partes, por sua vez, estruturadas em seis capítulos. Mas, sublinhamos que as seções, ainda que distintas entre si, não devem ser entendidas como pesquisas isoladas, e sim como tramas de uma rede, constituída por conteúdos interdependentes e fundamentais para uma compreensão plena da tese. Nesse sentido, a descrição dessa estrutura, apresentada a seguir, tem, por si só, caráter introdutório ao estudo realizado.

Primeiramente, procedemos a uma ampla revisão de literatura; e a Parte I da tese, intitulada *Pintura e fotografia: apontamentos históricos e questões teóricas e metodológicas*, trata do tripé de disciplinas que estruturaram nossa investigação e a condução das análises e conclusões que elas geraram: a história da arte, a filosofia peirciana e a crítica genética – fios condutores escolhidos, entre tantas outras possibilidades, para articular triplamente o exercício de investigação e interpretação.

O expediente criativo que aqui estudamos em relação a pinturas brasileiras contemporâneas não é, de forma alguma, um estratagema criativo novo; podemos afirmar que os artistas nacionais se inserem numa certa tradição: desde que, no século XV, pintores europeus retomaram a ambição grega do naturalismo, iniciou-se a busca por métodos de produzir nas telas e paredes uma ilusão convincente das coisas do mundo. Assim, em nosso estudo, ainda que não haja a pretensão nem a necessidade de se traçar um panorama histórico completo sobre a mútua “contaminação” ocorrida entre as linguagens fotográfica e pictórica a partir do século XIX (o que seria por certo uma outra tese, tão complexos e ramificados são os acontecimentos de que se trata), para abordar obras produzidas no Brasil no século XXI fez-se necessário um prólogo sobre questões que se desenvolveram antes (e em outros lugares) e que tangenciam a pesquisa, uma vez que reverberam profundamente nas práticas pictóricas atuais. Por isso, no Capítulo 1, destacamos alguns pontos (sobre dispositivos, artistas, públicos, movimentos artísticos e obras) que consideramos marcantes e decisivos para as transformações pelas quais passou a pintura produzida nos séculos XIX e XX, os quais permitiram uma abordagem sobre o tema e, especialmente, trouxeram reflexões direcionadas aos encontros entre fotografia e pintura que se deram, nos dois séculos anteriores ao atual, dentro de processos criativos que entregaram ao público obras pictóricas.

Para tecer os apontamentos históricos, foi realizada uma pesquisa bibliográfica, a partir da qual estabelecemos diálogo com estudos de diversos autores, entre os quais destacamos referenciais clássicos, como os livros *Art and photograph*, de Aaron Scharf (1974), *O Ato fotográfico*, de Philip Dubois (1998) e *Sobre fotografia*, de Susan Sontag (2004), além de trabalhos mais recentes, que versam sobre aspectos do nosso tema, escritos por autores

brasileiros, como Annateresa Fabris (2021; 2020; 2005; 2004), Claudio Edinger (2019) e Tiago Mesquita (2017; 2012).

Após as considerações históricas, no Capítulo 2 introduzimos conceitos e métodos investigativos advindos da obra filosófica de Peirce, que foram basilares para pensar as questões que propusemos; mas, posto que as teorias do autor percorrem diferentes ciências, coube delimitar os aspectos delas que efetivamente subsidiariam a pesquisa. Primeiro, a fenomenologia e a semiótica peirciana, com foco na tricotomia do objeto (ícone, índice e símbolo), foram adotadas como fios condutores para estabelecer os conceitos que guiaram as análises, levando em conta que permitem entender de que maneira os signos se reportam aos seus objetos, tornando possível, assim, precisar e analisar a origem e os modos pelos quais se dão as relações de referência entre fotografias e pinturas, numa mirada ampla e dinâmica; para isso, além de textos do próprio Peirce (1998; 1992; 1958; 1977), e dos desenvolvimentos sobre sua obra feitos por outros autores, como Ivo Assad Ibri (2020; 2011; 1992), Lucia Santaella (2017; 2004; 2002; 2001; 1995) e Winfried Nöth (2017; 1995), recorreremos também a outras fontes, como os ensaios sobre fotografia de Dubois, Sontag (com os quais dialogamos no primeiro capítulo) e Roland Barthes (2012).

Em seguida, também na esteira do pensamento de Peirce, propusemos uma teorização de aspectos gerais da criação artística a partir do entendimento do processo criativo como um processo semiótico, estabelecendo relações alicerçadas nos estudos peircianos de Ibri e Santaella, nas pesquisas de Fayga Ostrower (2014; 1998; 1990) e, principalmente, de Cecília Almeida Salles (2017; 2012; 2008; 2006; 2002a; 2002b; 1994; 1990).

E, finalizando o capítulo, discorreremos sobre o modelo científico de investigação proposto por Peirce (valendo-nos, principalmente, de contribuições de Santaella), entendendo essa proposta como a mais adequada para encaminhar nossos estudos investigativos, de modo a desenvolvê-los a partir da hipótese apresentada e, ao menos provisoriamente, transformar as dúvidas em crenças. Com base no modelo peirciano, apresentamos, no fechamento do segundo capítulo, uma estrutura contendo os estágios da nossa própria investigação, conforme localizados na presente tese.

No Capítulo 3, estabelecemos novamente diálogo com as pesquisas desenvolvidas por Salles para construir uma abordagem sobre os processos criativos, propondo que fossem investigados com base em preceitos da crítica genética (com enfoque semiótico, fenomenológico e alinhado com o método investigativo proposto por Peirce), entendendo que nosso objeto de estudo só pode ser observado, refletido e analisado a partir da relação entre as pinturas e os registros sobre seus processos – em especial, as fotografias referenciais. Nesse

sentido, no decorrer do capítulo, apresentamos concepções próprias da crítica genética que permeiam esta investigação, como a ideia de rede de criação, os tipos de documentos de processo com os quais trabalhamos e as três etapas metodológicas da disciplina, às quais adotamos no tratamento do material com o qual lidamos: a composição e observação dos dossiês genéticos e as análises que fizemos sobre eles.

Para estruturar a etapa de análises, também definimos, no decorrer do terceiro capítulo, um conjunto de aspectos comuns a serem observados em todos os processos criativos, desdobrados a partir da hipótese central e que seriam abordados nas análises individuais dos documentos integrantes do *corpus*: a origem da fotografia referencial (abrangendo a identificação de seus objetos dinâmicos, sua obtenção e manipulação, por parte dos artistas, antes do ato de pintar); a fotografia na fatura da pintura (modos como cada artista lida com as fotografias referenciais durante a materialização da sua pintura) e a natureza da referencialidade (relações semióticas de ordem icônica, indicial e simbólica estabelecidas entre a fotografia referencial e a pintura). A delimitação de aspectos comuns visou viabilizar a identificação de possibilidades e convergências dentro das práticas artísticas concernentes ao nosso estudo.

Uma vez estabelecidos, na primeira parte, o lastro histórico, o aporte teórico e a proposta metodológica que regem a pesquisa, encaminhamo-nos propriamente a ela na Parte II da tese, intitulada *Uma investigação sobre a fotografia como referência para a pintura brasileira do século XXI*.

No Capítulo 4, apresentamos o conjunto de quinze pinturas cujos documentos de processo nos propusemos a analisar a partir da hipótese defendida, justificando antes, no decorrer de toda a seção, o caráter representativo desse recorte em relação ao todo da pintura brasileira produzida no presente século, a ponto de poderem ser consideradas uma amostra apta a compor o *corpus*, em conjunto com seus respectivos documentos de processo.

A seleção foi fundamentada em uma série de critérios, cuja aplicação se iniciou com a delimitação sobre com que pintura estamos lidando e, diante da diversidade de obras que podem ser classificadas sob essa denominação (em especial na contemporaneidade), optamos por um delineamento determinado pela materialidade mínima e tradicional relacionada à pintura: tinta aplicada e fixada sobre suporte plano. Em seguida, com base em uma breve discussão, a partir do entendimento de Anne Cauquelin (2005) em *Arte contemporânea* (entre outros autores), sobre o papel legitimador do sistema de arte no cenário das artes visuais, adotamos, como segundo critério, que as pinturas do *corpus* tivessem sido produzidas por artistas que, em algum momento do século XXI, surgiram no cenário contemporâneo brasileiro e foram legitimados por agentes e instituições do sistema de arte vigente. A partir dessa premissa e frente à grande

quantidade e heterogeneidade de eventos inseridos nesse sistema de arte e que exibiram a produção pictórica nacional no período abordado, foi definido que o estudo exploratório se limitaria a seis eventos expositivos: quatro salões – *Salão Anapolino de Arte* (Anápolis/GO), *Salão Arte Pará* (Belém/PA), *Salão de Abril* (Fortaleza/CE) e *Salão Paranaense* (Curitiba, PR) –; e dois mapeamentos – *Rumos Itaú Cultural Artes Visuais* e *PIPA* (Prêmio Investidor Profissional de Arte). A seleção levou em conta, além da vocação desses eventos de serem portas de entrada para o circuito de arte, diversas outras questões que confirmaram sua representatividade como agentes legitimadores do sistema de arte.

Em seguida, apresentamos os resultados de um estudo exploratório composto por levantamentos sobre a incidência de obras pictóricas em todas as edições desses eventos que foram realizadas entre 2001 e 2020 (iniciamos essa parte da pesquisa em 2021 e, por isso, limitamos os levantamentos aos salões e respectivos catálogos lançados nos anos anteriores a esse momento); o levantamento nos legou uma amostragem de sessenta e oito artistas, para cuja a produção direcionamos nossos primeiros estudos genéticos, a fim de identificar os artistas deste rol que utilizam, sempre ou eventualmente, a fotografia como referência em seus processos criativos, elegendo, dentre esses nomes e sua produção, o conjunto de quinze pinturas cujos processos seriam analisados.

Para chegar a este recorte final, os seguintes critérios foram aplicados: em relação aos artistas, levamos em conta (nessa ordem) a relevância destes no circuito de arte nacional, a predominância da pintura na produção, a diversificação das produções, a representatividade regional e a igualdade de representação feminina; e em relação às obras, dentro da produção dos quinze artistas aos quais chegamos, selecionamos uma pintura de cada um que tenha tido fotografia como referência, a partir dos critérios de exposição pública do trabalho, diversificação em relação ao conjunto de obras selecionadas e possibilidade de visitação presencial às obras, por parte da autora.

Chegamos, assim, à definição do *corpus* da pesquisa, composto pelos documentos de processo relacionados às seguintes obras: *A benfazeja*, de Flávia Metzler; *À noite no dancing*, de Nina Matos; *Banheiro rosa com polvos*, de Ana Elisa Egreja; *Cágados e urubus*, de Alice Lara; *Iconoclastas*, de Rafael Carneiro; *Fúria feia #1*, de Tatiana Blass; *Invasão de demônios a Pindorama*, após *Jean de Léry*, *Joãozinho Trinta*, *Tuiuti e Mangueira*, de Thiago Martins de Melo; *Meu matuto predileto*, de Fabio Baroli; *O golpe, a prisão e outras manobras incompatíveis com a democracia*, de André Griffo; *O processo 2010-2016*, de Evandro Prado; *Ocupar e resistir 1*, de Camila Soato; *Sem título*, de Eder Oliveira; *Sem título*, de Giselle Camargo; *Sem título*, de Mariana Palma e *Serão no estúdio (after Freud)*, de Rodrigo Cunha.

Justificado e definido o recorte de pinturas, para cada obra foi organizado um dossiê genético com os documentos públicos e privados remanescentes de seus processos criativos, além de depoimentos concedidos pelos artistas que as criaram – material coletado durante mais de dois anos de intensas pesquisas bibliográficas e, principalmente, de campo, que incluíram visitas a ateliês em várias cidades brasileiras, de modo a intensificar a conexão com os artistas e com os ambientes em que se desenrolam seus processos criativos. No Capítulo 5, apresentamos brevemente cada um dos artistas e a respectiva obra em análise, destacando suas relevâncias dentro do contexto pesquisado, bem como fazemos um breve relato sobre a composição de cada um dos quinze dossiês genéticos.

Após essa apresentação, tomando a semiótica peirciana como base teórico-metodológica e a crítica genética como base metodológica, trazemos as análises individuais das pinturas face aos seus respectivos documentos de processo, com ênfase em investigar como se constituíram as relações de significado com as referências fotográficas durante cada um dos processos (todos repletos de nuances e peculiaridades) que reconstituímos, parcialmente, através de seus vestígios.

E é a partir da identificação, nas análises genéticas individuais, das especificidades de cada processo que, no Capítulo 6, apresentamos as análises comparativas entre elas, no que tange aos aspectos recorrentes que detectamos dentro da relação “fotografia referencial x pintura” (sobre a origem das referências fotográficas, as referências fotográficas na fatura da pintura e a natureza da referencialidade). Entendemos que a palpabilidade dos resultados que obtivemos limita-se especificamente ao que pôde ser observado, individualmente, nos dossiês genéticos, e que a complexidade do que estudamos não pode ser reduzida apenas ao que foi revelado a partir desses documentos. Mas, consideramos, por outro lado, que a densidade das análises acerca desse material – representativo do objeto de estudo – possibilita projetar nossas conclusões para a amplitude da produção pictórica brasileira do século XXI, de forma a traçar generalizações que permitem localizar, inicialmente, o que nos processos em pintura analisados resiste a classificações e, portanto, denominamos como possibilidades nas abordagens adotadas pelos pintores brasileiros contemporâneos que fazem uso de fotografias em seus processos criativos; e, ao final, o que são tendências, ou convergências dentro das possibilidades levantadas, que viabilizaram identificar, delimitar e agrupar vertentes possíveis desta prática dentro de nosso recorte temporal e espacial.

Ressaltamos, por fim, que dentro das premissas da investigação científica conforme proposta por Peirce, as conclusões às quais chegamos têm tanto validade científica quanto mantêm um caráter hipotético e provisório, o que não deve ser visto como paradoxal, mas, como

um reconhecimento de que nossas generalizações estarão sempre sujeitas a verificações futuras, pois só podem ser consideradas verdadeiras até que novas questões despertem dúvidas em relação às crenças que tais verdades propõem, o que as torna, outra vez, passíveis de investigação. Mas, nesse mesmo sentido, adveio da transitoriedade de certezas a liberdade para podermos estudar um complexo aspecto da pintura brasileira dentro do século XXI, mesmo considerando que apenas duas décadas inteiras se passaram até agora e, portanto, há muito ainda por vir. Mais que isso, estando o fenômeno que nos propusemos a investigar situado num terreno tão dinâmico e, ao mesmo tempo, impreciso como é a arte – e seus processos criativos – abraçamos, justamente, essa característica evolutiva e enxergamos esta tese não como um ponto final, mas como um passo importante para a investigação sobre a fotografia como referência para a pintura brasileira produzida na atualidade.

PARTE I
PINTURA E FOTOGRAFIA: APONTAMENTOS HISTÓRICOS E QUESTÕES
TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

1. PINTURA, FOTOGRAFIA E DOIS SÉCULOS²

“Cada pintor resume à sua maneira a história da pintura.” (DELEUZE, 2007, p. 123).

Um dos poucos autores a escrever sobre o fazer artístico durante a Antiguidade – ou ao menos um dos poucos cujos escritos chegaram até nós – Plínio, o Velho (*apud* MANGUEL, 2001, p. 89), nos contou, em 79 d.C., que os gregos acreditavam que a representação de figuras humanas começara com eles, a partir de uma história ancestral em que uma moça contorna a projeção da sombra de seu amado na parede, na intenção de reter sua forma, já que ele está de partida. Essa narrativa informa menos sobre fatos históricos e muito mais sobre como a ideia de apreender as coisas do mundo, inscrevendo-as num suporte físico permanentemente, era cara aos gregos antigos e a todas as sociedades que sua cultura influenciou, e ainda sobre como luz e sombra são fundamentais nesse contexto.

Sabemos que muito antes de Plínio, e em todos os rincões do mundo, o ser humano valeu-se de pigmentos em forma líquida para colorir superfícies – e a esta ação chamamos pintura (MAYER, 2006); mas só dezoito séculos depois seriam inventados métodos fixadores de imagens ópticas, através de aparatos que capturam, organizam e direcionam a luz que emana dos objetos, e esta imagem fixada em um suporte passa a ser comumente chamada, no século XX, de fotografia³. Mesmo que a história da fotografia se inicie muito posteriormente à da pintura, há um elo em suas naturezas que vai além da materialidade, pois está, antes, ligado a algo mais etéreo: a ambição de reter, de alguma forma, aquilo que a luz ilumina e nossos olhos captam sem necessidade de tocar – o mundo que percebemos através da visão. Como afirma Santaella (1997, p. 35), “toda máquina começa pela imitação de uma capacidade humana que ela se torna, então, capaz de amplificar” e sendo assim, pintura e fotografia estão imbricadas desde um tempo imemorial.

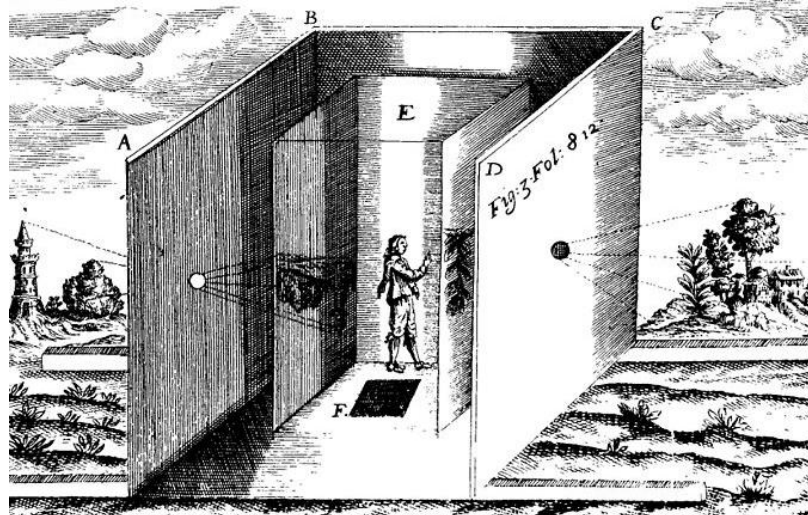
Por exemplo, a partir do século XIV, quando os pintores europeus começaram a tentar retomar, de várias formas, a ambição grega do naturalismo, iniciou-se a busca por métodos que auxiliassem a produzir nas telas e paredes uma ilusão convincente das coisas do mundo; entre tais métodos, está o uso recorrente de câmeras escuras (como a representada na fig. 01). De

² Alguns trechos do primeiro capítulo foram elaborados a partir do artigo *Fotografia como referência em processos criativos da pintura* (PESSOA, 2022a), escrito e publicado pela autora durante o desenvolvimento desta tese.

³ O termo deriva do grego: *phos* (luz) e *graphein* (marca, desenho, registro). De acordo com Kossoy (1980), foi empregado pela primeira vez em 1833 por Hercule Florence em Campinas, onde ele desenvolveu, isoladamente, pesquisas de fixação da imagem. Todavia, o termo foi disseminado a partir de seu uso pelo inglês John Herschel, em 1839.

acordo com Hockney, que em seu livro *Conhecimento secreto* (2001) aborda justamente o uso da câmera escura nas práticas pictóricas, o aparato é conhecido desde a Antiguidade, havendo registros sobre essa tecnologia na China e Grécia do período; consiste num espaço fechado – que pode ser uma caixa ou mesmo um quarto – onde há um buraco, dotado de lente, pelo qual a luz externa passa e atinge o interior, em cuja superfície uma imagem invertida é projetada – ou seja, em seu conceito está a base ótica para a invenção da fotografia. O pintor enxerga a projeção do arranjo original e pode passar o lápis ou pincel por cima da imagem que vê, decalcando-a num suporte e obtendo, assim, um esboço.

Fig. 01 – Athanasius Kirsher. *Câmera obscura transportável*. 1646. Gravura.



Fonte: Dubois (1998, p. 130)

Foram poucos os artistas que registraram em documentos o uso da câmera escura; porém, apesar da carência de registros, estudos como o de Hockney (2001) apontam para a relação antiga entre imagem projetada e imagem pintada; acerca deste tema, o autor pontua que:

[...] a óptica não faz marcas – ela produz apenas uma imagem, uma aparência, um meio de medida. O artista ainda é o responsável pela concepção, e é necessária grande habilidade para superar os problemas técnicos e reproduzir a imagem em tinta. No entanto, tão logo se percebe que a óptica exercia profunda influência na pintura e que era usada pelos artistas, começa-se a observar as pinturas de um novo modo. (HOCKNEY, 2001, p. 131).

Um dos muitos pintores sobre cuja obra Hockney (2001, p. 58) se debruçou foi o holandês Johannes Vermeer, artista que o autor prova, através de documentos biográficos, ter tido contato com instrumentos ópticos; além disso, ao analisar a pintura de *A leiteira* (fig.02), observa, entre outros detalhes, que “a cesta em primeiro plano está fora de foco comparada à cesta pendurada ao fundo, uma distorção que Vermeer não teria visto a olho nu. Nem poderia

ter reproduzido o efeito de halo dos realces fora de foco, vistos aqui na cesta, no pão e no canecão, a menos que o tivesse visto!”.

Fig. 02 – Johannes Vermeer. *A leiteira*. 1657. Óleo s/ tela, 46x41 cm.



Fonte: Hockney (2001, p. 58).

Segundo as investigações de Hockney (2001), além de Vermeer, expoentes da pintura europeia a partir do século XV – como Jan Van Eyck, Masaccio, Giorgione, Leonardo da Vinci, Rafael Sanzio, Hans Hobein, Albrecht Dürer, Caravaggio, Frans Hals, Georges de La Tour, Rembrandt Van Rijn, Diego Velázquez, Francisco de Zurbaran, Canaletto, Anthony Van Dick e Jean Baptiste Chardin, entre muitos outros – provavelmente utilizaram câmeras escuras em suas práticas pictóricas.

A posterior invenção e desenvolvimento da fotografia seria, então, a união de percursos distintos: o da pesquisa ótica, com seus equipamentos de captação da imagem, sendo a câmara escura o destaque; o da pesquisa química, que por sua vez visava a inventar meios de fixação automática de imagens; e o da pesquisa artística, pois não só a fotografia se inscreveria na categoria de arte, como também todas as outras linguagens artísticas seriam afetadas por ela – o que inclui a pintura e seus processos criativos.

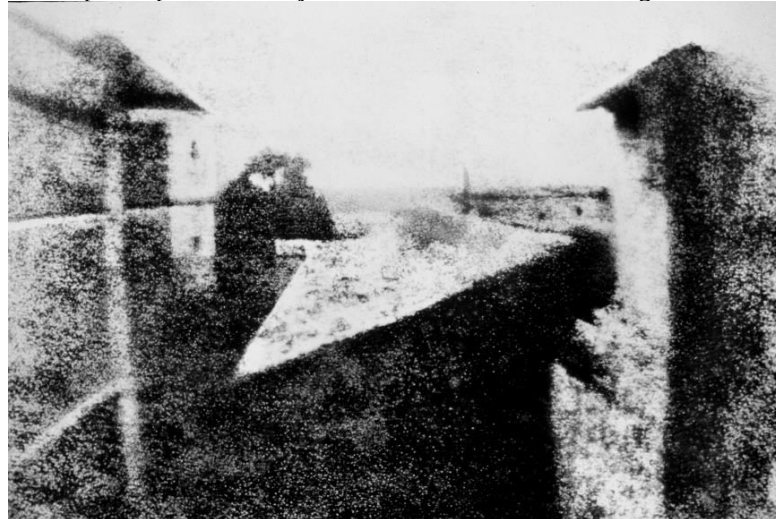
1.1 Século XIX – nuances de uma relação

A mútua e extensa influência entre fotografias e pinturas remonta ao século XIX, marcando a convergência entre uma série de invenções tecnológicas e as novas propostas

formais e temáticas que surgiam na seara da pintura. Romantismo, Realismo, Impressionismo e Pós-impressionismo (para ficarmos só nas nomenclaturas históricas que se referem a movimentos que precipitaram uma ruptura com a tradição pictórica europeia⁴ reinante desde o século XVI) compartilham com a fotografia o mesmo século e o mesmo país de origem, a França.

Na década de 1820, o francês Joseph Niépce, motivado em parte por seu interesse artístico na gravura, foi um entre muitos inventores que, em várias partes do mundo, pesquisaram meios de fixar as já tão conhecidas projeções luminosas. Segundo Manguel (2001, p. 90), depois de anos de tentativas, em 1826, usando uma câmera escura e uma prensa de ar quente movida a motor, Niépce conseguiu produzir em papel sensibilizado, após oito horas de exposição à luz, imagens fidedignas da realidade; a tênue imagem de seu quintal (fig. 03), que ele chamou de heliogravura, foi considerada posteriormente a primeira fotografia permanente.

Fig. 03 – Joseph Niépce. *Vista da janela em Le Gras*. 1826. Heliogravura, 20 x 25 cm.



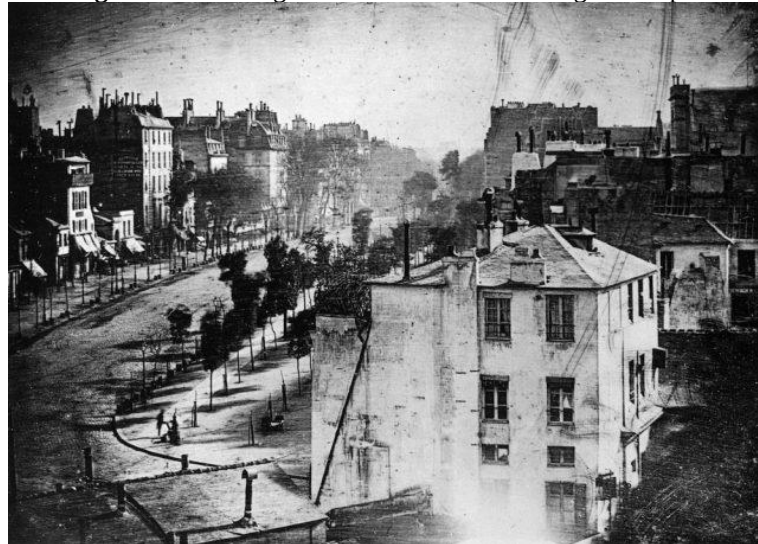
Fonte: Edinger (2019, p. 14).

De acordo com Edinger (2019), em 1838, Louis Daguerre, que fora sócio do então já falecido Niépce, aperfeiçoou o processo – o que reduziu o tempo de exposição de muitas horas

⁴ Referimo-nos, aqui e em outros trechos, à pintura da tradição clássica. Segundo Baumgart (1999, p. 221), todas as manifestações artísticas que surgiram do século XV até o século XVIII baseiam-se quase exclusivamente em formulações da Alta Renascença, que por sua vez, é fundada em conceitos da filosofia e arte gregas da Antiguidade Clássica. São produções determinadas pela religiosidade cristã e que, a despeito de especificidades de época e lugar, apresentam como uma de suas características gerais a representação ilusionística da natureza, através de estratégias diversas de simulação do mundo tridimensional no espaço bidimensional da tela.

para trinta minutos, gerando ao fim, imagens únicas fixadas em placas de metal, como na fig.04. O dispositivo foi chamado de daguerreotipo e está entre os muitos inventados no período⁵, mas nos interessa especialmente por ser o primeiro fabricado em escala comercial, o que contribuiu enormemente para a difusão inicial da novidade e, conseqüentemente, levou aos primeiros contatos com pintores. Como afirma Sontag (2004, p. 11), “a subsequente industrialização da tecnologia da câmera apenas cumpriu uma promessa inerente à fotografia, desde o seu início: democratizar todas as experiências ao traduzi-las em imagens” – e realmente, em 1838, era possível comprar (ainda que por um preço acessível a poucos) câmeras portáteis da marca *Kodak*, que já usavam rolos de filme, possibilitavam revelação em papel e cujo manuseio era relativamente simples.

Fig. 04 – Louis Daguerre. *Sem título*. 1838. Daguerreotipo.



Fonte: Edinger (2019, p.16).

No livro *Fotografia e sociedade* (1989), Gisèle Freund discorre sobre como a fotografia alterou, a partir de sua difusão, nossa ideia de mundo, que passa a ser percebido não mais apenas presencialmente, mas também por meio da imagem tecnicamente⁶ produzida, pois “até então, o homem vulgar apenas podia visualizar fenômenos que se passavam perto dele, na rua, na sua aldeia. Com a fotografia, abre-se uma janela para o mundo” (FREUND, 1989, p.107). Mesmo

⁵ Fox Talbot, Frederick Archer, Hippolyte Bayard, James Maxwell, Richard Maddox e Thomas Sulton estão entre os muitos pioneiros responsáveis pelo célere desenvolvimento da fotografia no século XIX.

⁶ A fotografia é o primeiro exemplo do que Flusser (2002, p. 07) denomina como imagem técnica – produzida por aparatos técnicos de codificação através de processos automáticos; a fotografia é tida como marco inicial não pela sua materialidade ou pelas suas origens físicas e químicas, mas pela lógica do aparelho em si, que leva a uma inédita mecanização do fazer imagens; em contraponto, a pintura encaixa-se no que o mesmo autor chama de imagem tradicional, produzida mediante a capacidade de imaginação humana. Expandiremos no próximo capítulo a diferenciação entre as imagens fotográficas e pictóricas, a partir de um viés semiótico.

hoje, todos conhecemos bem o aspecto das grandes pirâmides egípcias ou estamos familiarizados com o rosto da falecida rainha Elisabeth II do Reino Unido – sem, provavelmente, jamais termos estado frente a nenhuma delas; o que parece uma coisa comum, a ponto de não nos darmos conta, é uma imensa novidade de menos de duzentos anos.

Assim como Freund (1989), não são poucos os filósofos que apontam que, com a fotografia, se estabelece no mundo uma nova ordem imagética; podemos identificar no pensamento de outros autores, igualmente fundamentais para se pensar filosoficamente a fotografia, o reconhecimento do impacto extremo que ela teve nos rumos da humanidade. Walter Benjamin, em seu reverenciado ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* já apontava, em 1936, as mudanças socioculturais detonadas pela invenção da fotografia, bem como discorria sobre as transformações no campo da arte decorrentes da reprodutibilidade inerente às imagens técnicas; nesse sentido, Benjamin (1987, p. 170) afirmou que “cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução”. Susan Sontag, em seu livro *Sobre fotografia* (2004), de 1977, posiciona a imagem fotográfica em um lugar central na cultura contemporânea; ela considera que as pessoas desenvolveram uma compulsão por fotografar, transformando a própria experiência numa forma de visão, a ponto de sugerir que “ter uma experiência é o mesmo que fotografá-la, e participar num acontecimento público é cada vez mais, equivalente a vê-lo fotografado” (SONTAG, 2004, p. 34). Vilém Flusser, em seu curto e seminal livro *Filosofia da caixa preta* (2002), lançado em 1983, formula uma teoria filosófica sobre a fotografia e, em sua concepção, a história da imagem é dividida em três momentos – pré-história, história e pós-história –, sendo a pós-história inaugurada pela fotografia, um tipo de imagem tão importante a tal ponto que

Vivenciar passa a ser recombinar constantemente experiências vividas através de fotografias. [...] *Conhecer* passa a ser elaborar colagens fotográficas para se ter ‘visão de mundo’. *Valorar* passa a ser escolher determinadas fotografias como modelos de comportamento, recusando outras. *Agir* passa a ser comportar-se de acordo com a escolha. (FLUSSER, 2002, p. 93).

Os impactos descritos por Freund, Benjamin, Sontag e Flusser foram sendo sentidos e incorporados ao longo do tempo, mas, já na sua aurora, a fotografia provocou abalos. Nas primeiras décadas após seu surgimento, a verossimilhança em relação ao objeto retratado lhe legou a função principal de documentação do real; de acordo com Gombrich (1999, p. 524) antes da fotografia, o pintor era tido como “alguém capaz de derrotar a natureza transitória das coisas e preservar para a posteridade o aspecto de qualquer objeto”; e o que se verificou foi que

os artistas afeitos ao registro da realidade (retratos, paisagens, ilustrações científicas, cópias de obras, documentação em geral), estes sim, se viram em perigo de extinção.

Todavia, é equivocado supor que foi somente a partir do impacto que a invenção da fotografia teve para alguns nichos de trabalho dos pintores (como os que Gombrich elenca) que os profissionais que se dedicavam a à pintura tiveram que se reinventar – o que de fato muitos fizeram a partir de meados do século XIX. De uma forma geral, a fotografia apenas contribuiu ou acelerou a mudança de rumos nas artes plásticas que já vinha em curso, influenciando o desenvolvimento de novas maneiras de se pensar a pintura, mas longe de substituí-la. Podemos aqui nos apoiar em Sontag (2004, p.57), para quem

Ao tomar para si a tarefa de retratar de forma realista, tarefa que era até então um monopólio da pintura, a fotografia liberou a pintura para a sua grande vocação modernista – a abstração. Mas o impacto da fotografia na pintura não foi tão claramente delimitado. Pois, quando a fotografia entrou em cena, a pintura já estava começando, por conta própria, sua lenta retirada do terreno da representação realista – Turner nasceu em 1775; Fox Talbot, em 1800 –, e o território que a fotografia veio a ocupar com um sucesso tão rápido e completo provavelmente teria sido abandonado de um modo ou de outro.

Dentro disso, Argan (1992) aponta duas direções possíveis para os pintores frente à recém-nascida e já tão perturbadora fotografia: ou desviavam do problema, sustentando, como Baudelaire⁷, que a arte é uma atividade espiritual e, portanto, não pode ser substituída por um meio mecânico; ou reconheciam que a solução era aceitar a delimitação entre funções então cabíveis a cada um dos tipos de imagem – a pictórica e a fotográfica. Os impressionistas⁸, especialmente, abraçaram a segunda via e sentiram-se livres da obrigação, tão arraigada na tradição da pintura europeia, de representar fielmente o mundo; puseram-se, em vez disso, a buscar por realizações que só a pintura poderia alcançar, especialmente em relação aos efeitos da luz e da cor.

Mas, a despeito de serem formas distintas de produção e difusão de imagens, as duas linguagens sempre estabeleceram entre si uma relação intensa: muitas vezes dialogaram, competiram e tomaram emprestado uma da outra várias características. Por exemplo, os

⁷ O escritor francês Charles Baudelaire é talvez a voz mais estridente de uma grande resistência, por parte de artistas e críticos do século XIX, em reconhecer na fotografia um valor estético. Em um influente texto, classifica a fotografia como uma invenção útil, mas lhe nega lugar no campo do artístico, afirmando sobre ela, entre outras coisas, que “se lhe for permitido invadir o domínio do impalpável e do imaginário, tudo o que só é válido porque o homem lhe acrescenta a alma, que desgraça para nós!” (BAUDELAIRE, 1859, *apud* DUBOIS, 1998, p. 29).

⁸ De acordo com Gombrich (1999), em 1874 um grupo de artistas recusados no Salão Oficial de Paris montou uma exposição no ateliê do fotógrafo Félix Nadar. O termo Impressionismo surge da crítica a um quadro de Claude Monet, mas é adotado como nome para o movimento – um dos pontos seminais da arte moderna; até 1886, foram oito exposições de pinturas que davam ênfase à luz natural e à captação da impressão de um momento. Participaram das exposições artistas como Berthe Morisot, Camille Pissarro, Edgar Degas, Paul Cézanne e Pierre Renoir.

mesmos impressionistas que se viram libertos, graças à fotografia, do compromisso realista, foram profundamente influenciados por ela, que exerceu um impacto assim descrito por Sontag:

Os pintores impressionistas aderem a um estilo de composição que é estritamente fotográfico. A tradução, feita pela câmera, da realidade em áreas extremamente polarizadas de luz e sombra, o recorte livre e arbitrário da imagem nas fotos, a indiferença dos fotógrafos quanto a tornar o espaço inteligível, sobretudo os espaços de fundo – essas foram as principais inspirações para as proclamações dos pintores impressionistas de um interesse científico nas propriedades da luz, para suas experiências com as perspectivas chapadas, com os ângulos incomuns e com as formas descentralizadas. (SONTAG, 2004, p. 108).

Na breve observação de Sontag, estão elencados dois dos muitos aspectos que a pintura passou a tomar constantemente emprestados da fotografia desde o século XIX:

- A tradução que a fotografia faz do mundo, pois, quando registra um momento captado, não só pode apresentar as áreas “extremamente polarizadas de luz e sombra” citadas por Sontag, como também há mais uma série de características que são próprias da linguagem fotográfica, como, por exemplo, as distorções ópticas que a lente pode apresentar, se comparada à visão humana (em relação a foco, nitidez e profundidade), além de elementos como iluminação, textura, ou mesmo “defeitos” no processo fotográfico.

Ainda, a impressão fotográfica, quando vista de muito perto ou com lente de aumento, não passa de um amontoado de pontos (cinzas ou coloridos, a depender de a foto ser preto e branca ou colorida) que, quando vistos de longe, são percebidos como manchas de diferentes tonalidades.

- O enquadramento, uma vez que, ao contrário do que ocorre na tradição da pintura, com composições cuidadosamente premeditadas, o recorte que o fotógrafo capta pode ser brusco, com elementos que parecem estar entrando ou saindo do espaço e aparecendo apenas em partes – “arbitrariamente”, como diz Sontag. O enquadramento engloba não só o recorte que se faz da cena, mas também o ponto de vista, ou seja, o ângulo, a perspectiva e a distância de onde se olha o objeto e por onde, conseqüentemente, também o observador entrará na imagem.

Argan (1992, p. 109) chama a atenção justamente para o segundo aspecto, ao comentar *O absinto* (fig. 05), do impressionista Edgar Degas, dizendo “eis a estrutura do fotograma. Grande parte do quadro é ocupada pela perspectiva enviesada, com um abrupto desvio em ângulo agudo, das mesas de mármore. Entra-se no quadro por este rumo imposto, como se estivéssemos pessoalmente naquele café numa das mesinhas”.

Fig. 05 – Edgar Degas. *O absinto*, 1873. Óleo s/ tela. 92x 68,5 cm.



Fonte: Argan (1992, p. 108).

Para além da influência geral que características próprias da fotografia exerceram desde sua invenção não só sobre impressionistas, mas sobre a pintura do século XIX, interessa-nos afunilar os apontamentos em direção ao recorte específico sobre o qual nos debruçamos nesta tese; e são vários os pintores europeus, depois consagrados pela história da arte, que deixaram registros do uso de referências fotográficas específicas durante seus processos criativos, seduzidos pela possibilidade de ter (literalmente) em mãos, ao pintar, uma imagem congelada de um momento, com detalhes que, vistos ao vivo, escapariam rapidamente aos olhos. Desse modo, a fotografia, entre tantas funções que exercerá, passa a integrar o rol de materiais auxiliares à pintura, assim como já constavam dos ateliês, há séculos, lentes, espelhos, lupas e câmeras escuras; a diferença crucial é que ela, a fotografia, adquire tal importância a ponto de sua utilização por vezes substituir total ou parcialmente o esboço, uma das mais tradicionais etapas de preparação para uma pintura.

1.1.2 No ateliê: tinta, tela e fotografia

De acordo com Scharf (1974), no fim na década de 1830, ainda no nascedouro do que se chamaria fotografia (e muito antes dos impressionistas), Jean-Auguste Ingres esteve entre os primeiros artistas, talvez o mais proeminente deles, a usar daguerreótipos como referência para

retratos; Gustave Courbet, na década de 1840, costumava “transpor para a pintura imagens extraídas de fotografias”, bem como o fez Eugène Delacroix (ARGAN, 1992, p. 81). E Edinger (2019) aponta vários pintores europeus que, a partir de meados do século XIX, fizeram uso recorrente de fotografias, já então mais desenvolvidas: Alphonse Mucha, Berthe Morisot, Camille Corot, Dante Gabriel Rossetti, Jean Millet, Joaquin Sorolla, John Ruskin, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Toulouse Lautrec, entre outros artistas – renomados ou hoje esquecidos.

Eram muitas as vantagens encontradas na fotografia pelos primeiros artistas que se valeram delas: economizavam no pagamento de modelos para estudo e composição, diminuía ou mesmo aboliam as sessões de pose para retratos, podiam pintar paisagens remetendo a lugares que sequer visitaram (às vezes de países distantes) e estudavam os mestres da pintura, copiando suas obras a partir de registros fotográficos. Mas, ainda que muitos artistas (como os impressionistas) conhecessem e respeitassem o trabalho dos fotógrafos em seu entorno, professores e críticos de arte muitas vezes incentivavam o uso da fotografia como subsídio de pinturas como uma forma de manter a hierarquia⁹ defendida por Baudelaire, para quem a fotografia deveria, ao invés de pleitear a categoria de arte, retornar “a seu verdadeiro dever, que é o de ser a serva das ciências e das artes” (BAUDELAIRE, 1859, *apud* DUBOIS, 1998, p. 29).

Em alguns casos, fotografias eram produzidas por profissionais sob encomenda para determinada ideia de pintura, atendendo características que o artista desejasse nas imagens, que já nasciam para servir de referência. É o caso das fotos feitas por Eugene Durieu, seguindo instruções estritas de Delacroix; ou dos daguerreótipos comissionados por Ingres, nos quais baseou retratos em sua velhice – procedimento registrado no depoimento de um jornalista seu contemporâneo, Eugène Mirecourt (*apud* HOCKNEY, 2001, p. 16): “Nadar é o único fotógrafo a quem ele envia pessoas de quem quer ter perfeita semelhança. As fotografias de Nadar são tão esplendidamente exatas que o senhor Ingres, com auxílio delas, compõe os mais admiráveis retratos sem nenhuma necessidade da presença do original”.

Outros artistas encontravam ou compravam fotografias já existentes e que lhes serviam de referência. Eram fotografias adquiridas como partes de álbuns, livros ou cartões postais, mas também podiam ser compradas de fotógrafos que as produziam pensando nessa clientela

⁹ De acordo com Dubois (1998), no século XIX a função documental foi largamente abraçada por fotógrafos; todavia, alguns pleitearam que suas imagens fossem consideradas artísticas e eles, artistas. Como uma forma de aproximar-se do artístico, muitos trabalhavam temas e composições baseando-se na tradição da pintura (ainda que a pintura contemporânea a eles estivesse em processo de ruptura com essa tradição); o reconhecimento artístico da fotografia só chegaria no fim do século, a partir de um movimento, com origem na França, denominado Pictorialismo e que buscava dar às fotografias aspectos próximos ao de pinturas, trabalhando efeitos na captação e na edição das imagens. Assim, ainda que não seja nosso foco, é importante demarcar que a via de influência entre fotografia e pintura sempre foi de mão dupla.

específica; por exemplo, o francês Eugène Atget mantinha em seu estúdio fotográfico uma placa em que se lia “documentos para artistas” e há registros de que ele forneceu fotografias (às quais chamava de documentos) “para pintores, arquitetos e cenógrafos” (EDINGER, 2019, p. 62), dentre eles, Andre Derain e Georges Braque.

Com efeito, Argan (1992, p. 79) afirma que um aspecto importante da relação entre fotografia e pintura “consiste no enorme crescimento do patrimônio de imagens: a fotografia permite ver um grande número de coisas que escapam não só à percepção, mas também à atenção visual”. Isso significou, no caso dos pintores, um modo novo de lidar com a imagem a ser produzida no presente; assim, muitas vezes, o primeiro comportamento que os artistas apresentaram frente às recém-nascidas fotografias foi utilizá-las como um intermédio para representar o mundo com um grau elevado de objetividade.

Podemos tomar como exemplo desse tipo de escolha uma obra de Gustave Courbet, pintor que logo que conheceu a fotografia fez uso dela, entendendo que poderia se apoiar nessas imagens para levar à pintura questões que já lhe eram caras: abordar cenas cotidianas, pintar o que se vê sem fantasias. Nas figs. 06 e 07, vemos, respectivamente, uma pintura de Courbet¹⁰ e a fotografia na qual o artista baseou-se, e é flagrante como a utilizou como orientadora durante toda a fatura desta obra: o enquadramento, a composição, as proporções e a iluminação observados na fotografia foram emprestados à tela.

Fig. 06 – Gustave Courbet. *Castelo de Chillon*. 1874. Óleo s/ tela, 86 x 100 cm.



Fonte: Scharf (1974, p. 135).

¹⁰ Tratamos aqui do uso da fotografia por Courbet, especificamente, no processo criativo da pintura *Castelo de Chillon*. Scharf (1974) aponta que o artista lidou de diferentes formas com referência fotográfica a cada trabalho. O mesmo aplica-se a todas as obras comentadas neste capítulo: trata-se apenas do processo criativo delas, e não do todo da produção dos artistas que as criaram.

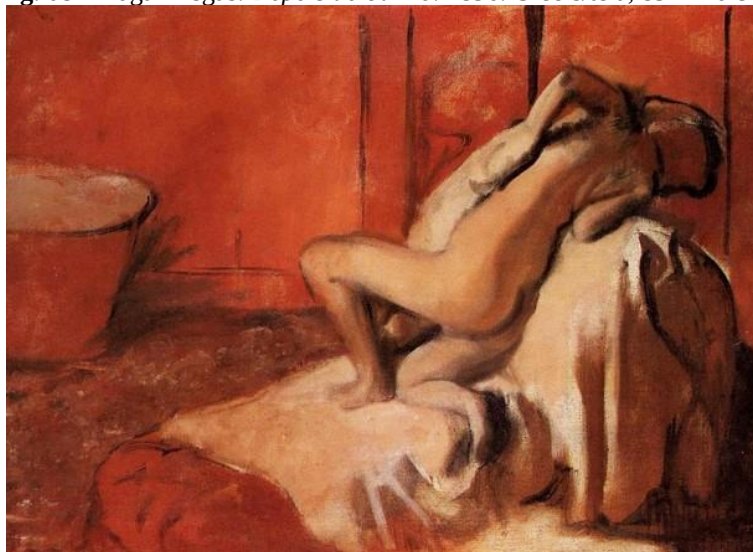
Fig. 07 – Adolphe Brawn. *Castelo de Chillon*. 1863. Fotografia albumina, 36 x 42 cm.



Fonte: Scharf (1974, p. 135).

Por outro lado, na comparação entre as figs. 08 e 09, nota-se que Degas captou, a partir da referência, apenas a estrutura anatômica da banhista, iluminando-a a seu gosto, tornando-a mais gráfica e “montando-a” num cenário – talvez baseado em outra referência, desconhecida. Ao olharmos as duas imagens, é ao mesmo tempo visível a dívida que a pintura tem para com a fotografia referencial, como também que seu uso é apenas uma das partes do processo criativo de Degas, que se serve dela mais livremente do que fazem aqueles que buscam na referência fotográfica uma ponte para o espaço e o tempo que ela captou. Essa maneira de trabalhar seria abraçada – e profundamente ampliada em sua liberdade – por artistas do século vindouro.

Fig. 08 – Edgar Degas. *Depois do banho*. 1896. Óleo s/tela, 89x 116 cm.



Fonte: Edinger (2019, p. 46).

Fig. 09: Edgar Degas. *Depois do banho*. 1896. Impressão em gelatina de prata.



Fonte: Edinger (2019, p. 46).

Um terceiro procedimento de obtenção e uso da fotografia para servir como referência no século XIX pode ser exemplificado a partir do que se conhece sobre o processo criativo da pintura *Batalha de Campo Grande* (fig. 10), do brasileiro Pedro Américo. De acordo com o artigo de Machado (2007) acerca da concepção e fatura de *Batalha*, para pensar sua obra, o artista valeu-se não de um único retrato fotográfico, mas de ao menos três deles – que solicitou e recebeu, por correspondência, de pessoas ligadas aos soldados envolvidos no episódio; ou que comprou de um fotógrafo, no caso um *carte cabinet*¹¹ contendo o retrato de um membro da família imperial brasileira que protagonizou o episódio histórico, o Conde d’Eu (fig. 11).

Fig. 10 – Pedro Américo. *Batalha de Campo Grande*. 1871. Óleo s/ tela, 332 x 530 cm.



Fonte: Machado (2019).

¹¹ Tipo de cartão de visita surgido na Inglaterra em 1866, composto de fotografia revelada em papel de um tamanho maior que o comum – razão pela qual era dito de *cabinet*, de gabinete, em francês. (CARTÃO, 2021).

Fig. 11 – Alberto Henschel. *Família imperial*. 1870. *Carte cabinet*, 10 x 13,9 cm.



Fonte: Machado (2019).

Américo criou sua composição a partir dessas imagens de homens que participaram da batalha, à qual o artista desejava aludir o mais fielmente possível com o auxílio de uma extensa pesquisa prévia, lançando mão não de uma única imagem fotográfica, mas de várias, e valendo-se também de referências de outras ordens, como descrições verbais de vestimentas e paisagens, modelos vivos e mesmo fotografias de pinturas europeias consagradas – coisa que à época já era comum achar em livros, função que outrora fora da gravura.

Ainda sobre *Batalha de Campo Grande*, os registros acerca do processo que a engendrou nos levam a observar que, menos de cinquenta anos após a invenção da fotografia, ela já estava presente em ateliês brasileiros; aliás, seu uso como referência já era feito não só por Américo, mas por muitos outros estudantes e egressos da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), entre eles, de acordo com Chiarelli (2005), expoentes da pintura brasileira do século XIX, como Almeida Junior, August Müller, Benedicto Calixto, Rodolpho Amoedo e Victor Meirelles. Isso nos informa sobre uma prática dentro da criação pictórica que não apenas nasceu e se consolidou dentro do século XIX, mas que, ainda nesses primórdios, se expandiu para onde quer que a arte europeia exercesse influência. Mas era apenas o começo de uma relação de profunda contaminação da pintura pela fotografia que, no século XX, tomou diferentes rumos, acompanhando a efervescência de movimentos e tendências que perpassam o período.

1.2 Século XX – A fotografia, o moderno e o contemporâneo

Em 1936, a Casa da Cultura de Paris organizou debates acerca de arte e realismo, publicados como *A querela do realismo*. Fabris (2005, p.01) destaca a participação de Louis

Aragon, escritor (e um dos fundadores da instituição), que, ao longo dos debates afirmou que havia três possibilidades de relação entre pintura e fotografia divisáveis até aquele momento: pintores que abandonam o realismo, instados por uma percepção da inferioridade do pincel diante da câmera, nesse quesito; pintores que resolvem ser mais realistas que o fotógrafo, pintando o que escapa à monocromia da fotografia; e pintores que se relacionam com a fotografia com um outro e novo objetivo, o de rivalizar com a natureza (como ele aponta em Georges Braque e Pablo Picasso).

De fato, na esteira dos acontecimentos do século anterior, durante a primeira metade do século XX uma das ênfases da prática pictórica continuou sendo a superação das tentativas de representação ilusionística, mas rompendo de forma cada vez mais radical com os cânones da tradição. Segundo Greenberg (1986), a maior premissa da pintura moderna¹² é a de que ela deve mostrar os limites e meios da própria pintura, em detrimento da narrativa – num processo metalinguístico em que discute a si mesma. Nesse momento, a pintura se distanciou da busca pela verossimilhança em relação ao mundo, caminhando gradativamente para processos abstrativos e reforçando a separação entre as funções atribuídas às linguagens pictóricas e fotográficas, como afirma Picasso (1939, *apud* DUBOIS, 1998, p. 31): “por que o artista continuaria a tratar de sujeitos que podem ser obtidos com tanta precisão pela objetiva de um aparelho de fotografia? Seria absurdo, não é? A fotografia chegou no momento certo para libertar a pintura de qualquer anedota, de qualquer literatura e até do sujeito.”

Mesquita (2017) aponta que artistas do mesmo calibre que Picasso, como Alberto Giacometti e Henry Matisse, a despeito de valorizarem a fotografia como uma nova e inspiradora forma de produzir imagens, entendiam que ela é o contrário do que a pintura deveria aspirar a ser. Ainda assim, a fotografia continuou a servir de referência a pintores ligados às vanguardas europeias¹³ ou influenciados por elas, mas seu papel foi mais o de auxiliar na desconstrução do que se vê do que o de apoiar sua apreensão. Foram muitos os momentos, na primeira metade do século XX, em que esse tipo de relação entre as linguagens estabeleceu-se, e aqui apresentamos alguns pontos, de forma a apoiar nossa reflexão.

Tomemos como exemplo inicial o Cubismo, um dos primeiros movimentos de vanguarda, surgido na França em 1907; segundo Argan (1992), a pintura cubista tem como uma de suas premissas a representação do espaço como uma dimensão indefinida e fragmentada.

¹² Argan (1992, p. 185) explica que “sob o termo genérico Modernismo resumem-se as correntes artísticas que, na última década do século XIX e na primeira do século XX, propõe-se a interpretar a civilização industrial”.

¹³ A partir da década de 1910, “formar-se-ão no interior do Modernismo as vanguardas artísticas, preocupadas não mais em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte” (ARGAN 1992, p. 185).

Isso leva ao rompimento com uma regra básica da pintura tradicional: a adoção de uma perspectiva única por parte do pintor, a partir da qual ele organiza seu tema – assim como faz quem fotografa. Como, então, poderia a fotografia servir de referência à pintura cubista?

Sontag (2004, p. 108 -109) afirma que a técnica e o espírito da fotografia influenciaram o Cubismo, de forma direta ou indireta, para logo em seguida pontuar que, a despeito das influências mútuas, “as técnicas de pintores e fotógrafos são basicamente opostas: o pintor constrói, o fotógrafo revela; ou seja, a identificação do tema de um fotógrafo sempre domina nossa percepção – como não ocorre, necessariamente, na pintura”. Essa influência pode ser constatada ao observarmos, à guisa de exemplo, a relação que Pablo Picasso estabelecia com fotografias, elementos presentes nos bastidores de toda sua carreira. Por mais que, ao observarmos (na fig. 12) a obra *Les demoiselles d'Avignon* (pintura de Picasso considerada a obra inaugural do Cubismo), a princípio possa parecer um tanto disparatado relacioná-la diretamente com alguma imagem fotográfica, é preciso ter em mente que:

Picasso utiliza a fotografia como bloco de notas desde o começo do século XX. O Museu Picasso, em Paris, tem vários arquivos documentando a relação íntima de Picasso com a fotografia: ele fotografava, revelava e ampliava as imagens. Muitas vezes, usava as fotos para fazer quadros. [...] Durante décadas Picasso usa a fotografia como pesquisa de seu trabalho, combinando seus desenhos com imagens fotográficas. Picasso não só fazia retratos e autorretratos, mas utilizava a fotografia principalmente para cristalizar suas ideias e para se inspirar. (EDINGER, 2019, p. 92).

Fig. 12 – Pablo Picasso. *Les demoiselles d'Avignon*. 1907. Óleo s/ tela, 243.9 x233.7 cm.

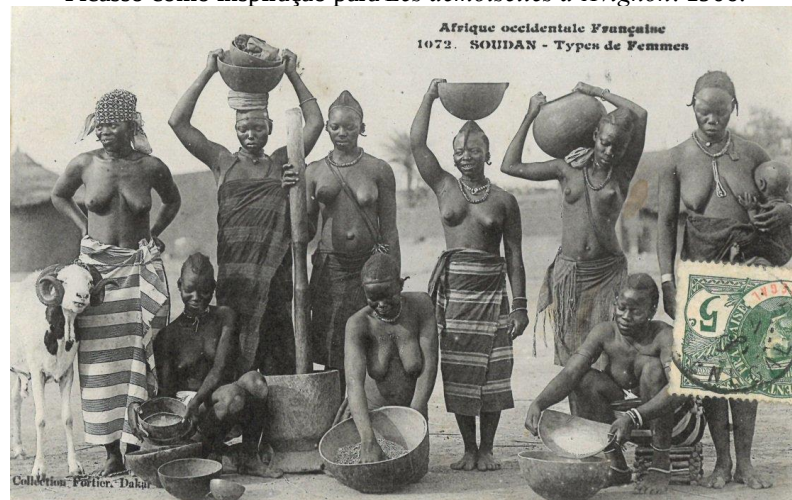


Fonte: Edinger (2019, p. 93).

Picasso não se apoiava apenas na imaginação e no gesto livre (como é comum observar nos processos criativos de muitos pintores que trabalharam contemporaneamente a ele,

especialmente os que cultivavam uma linha tênue entre abstração e figuração); ao contrário, mantinha muitos arquivos, na forma de cadernos de desenhos, objetos e, também, fotografias – as quais tomava como referência de maneira nada estrita, como podemos perceber na comparação das figs. 12 e 13: o artista constrói sua imagem desconstruindo outra, levando à tela o incompleto, o interrompido, o fragmentado, o deslocado em relação ao mundo que julgamos conhecer.

Fig. 13 – Edmond Fortier. Cartão postal retratando mulheres sudanesas do início do século XX, usado por Picasso como inspiração para *Les demoiselles d'Avignon*. 1906.



Fonte: Edinger (2019, p. 93).

Apenas cinco anos após Picasso e suas *Demoiselles*, Marcel Duchamp pinta outra obra fundamental da arte moderna, *Nu descendo uma escada n.2* (fig. 14). Em uma entrevista de 1946, ele cita como uma de suas referências os álbuns do fotógrafo Eadweard Muybridge, afirmando que buscava nas imagens “uma composição estática de indicações de várias posições tomadas por uma forma em movimento” (apud FABRIS, 2004, p. 54).

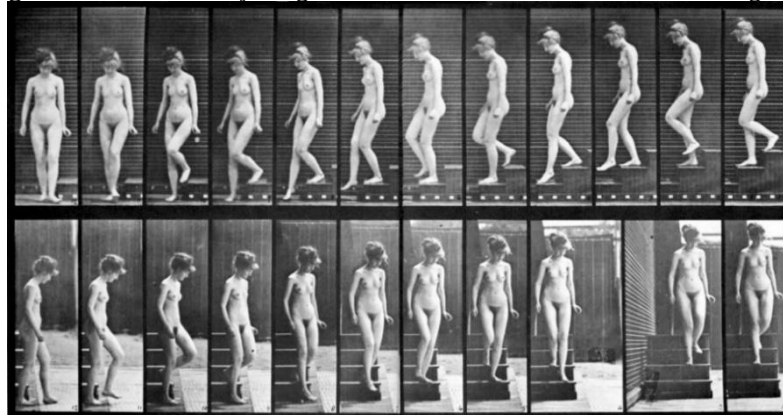
Muybridge está entre os precursores da captação do movimento através da fotografia, tendo publicado suas imagens em álbuns no fim do século XIX. Edinger (2019, p. 38) afirma que suas fotografias influenciaram vários pintores contemporâneos seus, como Degas e o próprio Duchamp, mas é na segunda metade do século XX que suas produções ecoam mais forte, na obra de artistas distintos entre si, como Cy Twombly, Francis Bacon, Jackson Pollock e Jasper Johns. E uma mesma imagem, publicada por Muybridge em 1887 (fig. 15), foi usada como referência no *Nu descendo uma escada n.2*, de Duchamp, e também por Pollock, em uma pintura de grandes dimensões, *Mural* (fig. 16).

Fig. 14 – Marcel Duchamp. *Nu descendo uma escada n. 2*. 1912. Óleo s/tela. 147x 89 cm.



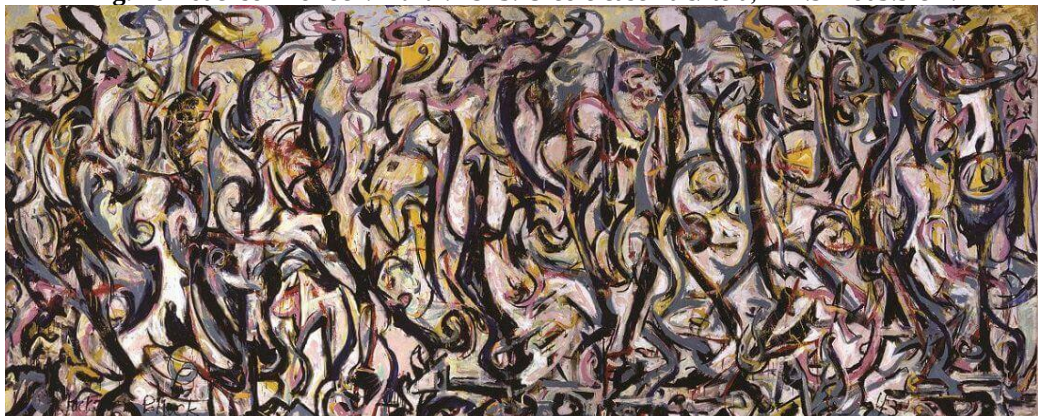
Fonte: Edinger (2019, p. 40).

Fig. 15 – Eadweard Muybridge. *Mulher descendo a escada*. 1887. Fotografia.



Fonte: Edinger (2019, p. 39).

Fig. 16 – Jackson Pollock. *Mural*. 1943. Óleo e caseína s/ tela, 242.9 x 603.9 cm.



Fonte: Edinger (2019, p. 40).

Haveria inúmeras questões e contextos passíveis de se discutir sobre o uso das fotografias de Muybridge por parte dos dois artistas; mas nos atemos a refletir sobre como uma mesma referência pode gerar duas pinturas que, além de se afastarem de qualquer intenção realista, são tão diferentes entre si. Em parte, isto acontece pois os dois artistas adotaram procedimento semelhante ao de Picasso, valendo-se de várias fontes referenciais, mas não se prendendo a nenhuma. No que tange à fotografia, procuraram construir imagens que justamente se afastassem dela, apagando as informações que pudessem fazer de suas pinturas algo consensualmente reconhecível, não só em relação à fotografia em si, mas às coisas a que ela se refere. Como aponta Mesquita (2017, p. 11) ao abordar a relação de pintores modernos com a fotografia, “o princípio é de transformação, da criação de uma nova percepção sobre o visível que destoa da percepção comum”. A diferença entre as duas pinturas em questão dá-se pela própria diversidade de intenções e ações que compuseram os processos criativos de Duchamp e Pollock, cada um adicionando suas formas e significados, a partir e principalmente, além do que encontraram na informação fotográfica.

1.2.1 A pintura que se tornou fotográfica

No decorrer do século XX, a discussão sobre a fotografia poder ou não ser considerada uma manifestação artística – questão premente no século anterior¹⁴ – foi cada vez mais perdendo o sentido, a ponto de deixar de ser, realmente, uma questão. Como argumenta Dubois (1998, p. 253), o que se deu foi uma inversão: “aos poucos, se vai tomar consciência, com mais ou menos nitidez, de que as relações entre arte e fotografia sofreram uma reviravolta e em que a questão é doravante saber se não foi antes a arte (contemporânea) que se tornou fotográfica”. Como pudemos observar nos apontamentos até aqui desenvolvidos e nos exemplos que partem de obras e artistas, a pintura desde o século XIX bebeu, das mais variadas formas, de fontes fotográficas; mas Dubois propõe que, a partir de um certo momento, a arte (especialmente a pintura) absorveu a fotografia de tal forma a reinventar-se a partir da sua lógica formal e de suas possibilidades narrativas e conceituais – ou seja, em níveis icônicos, indiciais e simbólicos, conforme será abordado no capítulo a seguir.

Abraçando esse ponto de vista, fizemos algumas escolhas sobre quais, dentre as muitas vertentes da pintura que se relacionaram com a fotografia no século XX, seria mais pertinente ao contexto da tese destacar a partir do período pós Segunda Guerra Mundial – tendo sempre

¹⁴ Sobre esse tema, ver nota de rodapé n. 9.

em vista a importância histórica dos artistas tomados como exemplo, mas também, e principalmente, a reverberação que alcançaram na prática de pintores da atualidade.

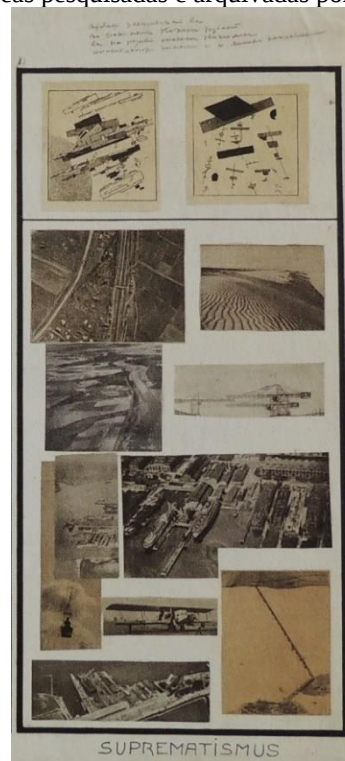
Retomemos então nosso próprio percurso, revendo um tipo de influência exercida pela fotografia desde seus primórdios e que se expandiu à medida que se desenvolveram técnicas e equipamentos: o enquadramento e consequentemente, as possibilidades de pontos de vista. No início do século XX, os meios que permitem ao ser humano sobrevoar a superfície terrestre (especialmente a aviação) estavam em franco desenvolvimento, bem como equipamentos fotográficos tornavam-se cada vez mais potentes; juntas, as duas tecnologias produziram imagens com vistas aéreas tomadas de distâncias jamais antes alcançadas, que acrescentaram ao repertório visual um novo modo de percepção do espaço e do mundo, diferente das perspectivas que orientaram a pintura e mesmo a fotografia até então; o ponto de vista comum é o da pessoa em pé que olha o mundo de frente, de lado, mas raramente de cima e, ainda mais, de tão distante a ponto de perder-se o discernimento visual sobre “o que é o que”. Mas trata-se de mais do que isso, como formula Krauss (*apud* DUBOIS, 1998, p. 262):

O que impressiona é que, ao contrário da maioria das outras fotografias, a vista aérea levanta a questão de interpretação, da leitura. Não se trata simplesmente do fato que, vistos muito de cima, os objetos são difíceis de reconhecer – são efetivamente – mas, mais especialmente do fato de que as dimensões esculturais da realidade são tornadas muito ambíguas. A fotografia aérea coloca-nos diante de uma “realidade” transformada em algo que necessita de uma decodificação. Existe ruptura entre o ângulo de visão sob o qual a foto foi feita e esse outro ângulo de visão que é exigido para compreendê-la. [...] Se toda fotografia promove e aprofunda nosso fantasma de uma relação direta com o real, a fotografia aérea tende – pelos próprios meios da fotografia – a perfurar a película desse sonho.

Devido às características apontadas por Krauss, a fotografia aérea impactou profundamente os primeiros pintores abstratos, em especial aqueles ligados às vertentes russas, de natureza geométrica, como El Lissitsky e o suprematista¹⁵ Kasimir Malevich – que assumidamente tomou como referência, para várias de suas pinturas, imagens obtidas em sobrevoos, que ele colecionava e agrupava (como na fig. 17). Por exemplo, na obra *Composição suprematista: avião voando* (fig. 18) há, analogamente às fotografias tomadas de muito alto, o achatamento das formas, a perda da espacialidade e de um ponto de vista fixo. As vistas aéreas são, segundo Dubois (1998, p. 261), “verdadeiros elementos de base do Suprematismo, e é com base nelas que esses artistas pioneiros da abstração conceberam noções plásticas e teóricas como as de ‘espaço novo’, ‘irracional’, ‘universal’, ‘flutuante’, ‘giratório’, etc.”.

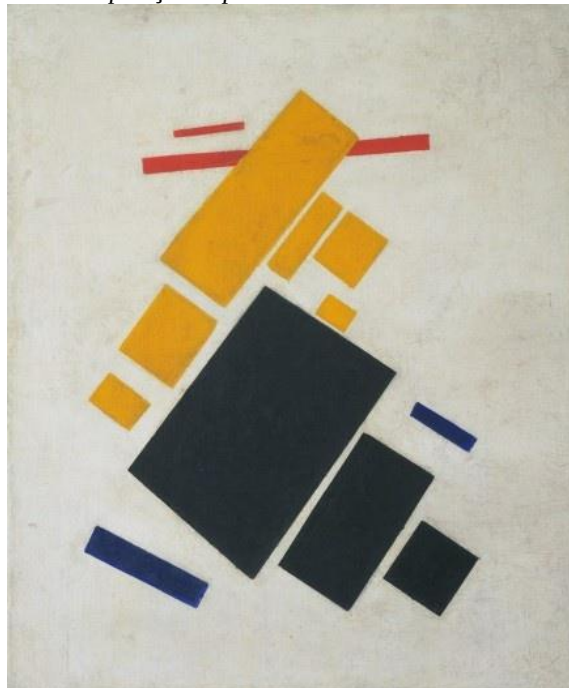
¹⁵ O Suprematismo surge na Rússia por volta de 1913 e, segundo Scharf (1974), é fruto da atuação de um homem só, o próprio Malevitch. As obras são compostas exclusivamente por formas geométricas básicas, sendo o primeiro movimento artístico de pintura abstrata.

Fig. 17 – Fotografias aéreas pesquisadas e arquivadas por Kasimir Malevitch. 1924.



Fonte: Edinger (2019, p. 85).

Fig. 18 – Kasimir Malevich. *Composição suprematista: avião voando*. 1914. Óleo s/ tela, 58 x 48 cm.



Fonte: Scharf (1974, p. 296).

Trata-se aqui de uma relação entre fotografia e pintura que se dá não pela semelhança com o mundo, mas justamente pela ausência dela, por seu caráter abstrato, diluindo assim as possibilidades de identificação consensual dos elementos e da composição pelo espectador. A fotografia está ligada indelevelmente à natureza, enquanto no abstracionismo se rejeita qualquer

relação com uma figuração do mundo. Mesmo assim, não só a fotografia aérea, mas também a microscópica, a telescópica, a obtida por satélites ou mesmo uma foto ampliada e recortada nos lembram que esse tipo de imagem pode fazer oscilar nossa noção e apego pelo real, uma vez que causam uma ruptura interna à própria linguagem em primeiro lugar, pois exigem reconhecer que os registros de mundo nem sempre se parecem com ele.

Assim, são fotografias que permitem dissociar sua parte icônica de sua parte indicial (como é abordado no próximo capítulo) e podem emprestar, ainda, tal propriedade para a pintura: Scharf (1974) aponta que o simbolista Odilon Redon, no final do século XIX, valeu-se de fotografias microscópicas de botânica como referência em suas pinturas e, mais tarde, expressionistas abstratos americanos como Bradley Tomlin, De Kooning, Jack Tworkov e Jackson Pollock tiveram contato com fotografias microscópicas subatômicas e foram influenciados por elas.

1.2.2 Surrealismo, Arte Pop e fotografia

A desconstrução do mundo visível que muitos pintores fizeram em suas telas durante a primeira metade do século XX apoiando-se, entre outras coisas, na fotografia, dá-se não somente no campo das formas; alguns dos artistas pretenderam renovar, primordialmente, as narrativas que suas pinturas ensejavam. É uma tendência que apresentou várias facetas dentro das propostas de pintores e grupos bastante distintos; um dos exemplares é a pintura do Surrealismo, movimento artístico e literário nascido na França na década de 1920; Argan (1992, p. 480) afirma que o Surrealismo assinala uma guinada na história da arte moderna, e um dos motivos para tamanha importância manifesta-se em seu procedimento mais típico: “imagens absolutamente verossímeis, até óbvias, são associadas e combinadas num contexto escandalosamente incongruente, inexplicável, absurdo”.

André Breton (*apud* FABRIS, 2005, p.03), o principal teórico do Surrealismo, aponta para o “choque perceptivo provocado por imagens constituídas a partir de elementos dotados de uma existência relativamente independente, próxima do recorte fotográfico”. De fato, na vertente figurativa do movimento, pintores muitas vezes tomam partido da verossimilhança inerente às fotografias, para, através da junção de partes de imagens, criar suas composições que buscam embaralhar o conhecimento do espectador sobre as relações entre as coisas. Scharf (1974) aponta que Salvador Dali expressou o desejo de aproximar-se do que chamou realismo fenomenal, transmitindo pensamento irracional e fantasia com o máximo de ilusionismo ao simular “fotografias em tinta”. E sobre a pintura *Tempo trespassado* (fig. 19), de René Magritte,

o mesmo autor observa que “a elaboração assídua dos elementos descritivos, a integração cuidadosa dos elementos puramente formais com base na realidade fotográfica, parecem fazer com que o maravilhoso e o impossível pareçam verdadeiros” (SHARF, 1974, p. 290, tradução nossa¹⁶).

Fig. 19 – René Magritte. *Tempo trespassado*. 1938. óleo s/ tela, 147 x 98,7 cm.



Fonte: Scharf (1974, p. 292).

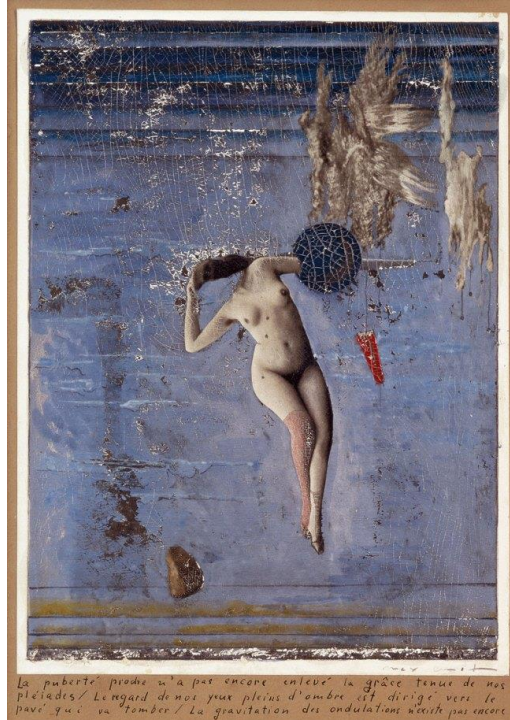
Tempo trespassado e outras obras de Magritte foram chamadas, de acordo com Scharf (1974), de “colagens pintadas”, numa analogia com as colagens materiais de imagens técnicas (como as fotografias), feitas sobre telas e papéis. E, ainda que na próxima parte desta tese nos debruçemos especificamente, ao tratar da produção pictórica brasileira do século XXI, sobre pinturas cujo processo criativo teve como referência fotografias, mas que entregam ao público obras estritamente pictóricas do ponto de vista material, é importante pontuar que muitas vezes as próprias fotografias – reveladas ou impressas – foram inseridas no espaço plano da tela não só por pintores surrealistas mas, até antes, por cubistas e dadaístas¹⁷, não se tratando apenas de

¹⁶ The assiduous elaboration of the descriptive elements, the careful integration of purely formal ones based on photographic reality, would seem to ensure that the marvelous and the impossible should appear true.

¹⁷ O Dadaísmo surge simultaneamente em Zurique e nos Estados Unidos em 1913, tendo como expoentes nomes como Francis Picabia, Hanna Hösh, Man Ray e Marcel Duchamp e Max Ernst. Argan (1992, p. 357) descreve o Dadaísmo como uma “vanguarda negativa” por não buscar, como outras correntes, firmar preceitos artísticos – ao contrário, afirmam a impossibilidade de relação entre a arte e a sociedade – e explica que a produção dadaísta “não produz valor; ela documenta um processo mental, considerado estético por ser gratuito”.

uma referência para a fatura de pinturas, mas de um hibridismo físico entre as linguagens, como nas obras mistas de pintura e colagem de Max Ernst (fig. 20), pintor filiado primeiro ao Dadaísmo e logo em seguida ao Surrealismo.

Fig. 20 – Max Ernst. *Aproximando-se da puberdade (As plêiades)*. 1921, colagem de fotografia, guache e óleo s/ papel, montado em papelão. 24,5 cm x 16,5 cm.



Fonte: Guggenheim Foundation (1975).

Fabris (2004, p. 04) aponta que Breton considera as colagens de Ernst como a primeira manifestação de visualidade surrealista, e que a reorganização dos recortes fotográficos feita pelo artista na composição de suas obras pode gerar uma percepção capaz de contestar os parâmetros corriqueiros, por afastar as imagens da identidade original dos objetos fotografados e as transformar, “ao combinar realidades, à primeira vista, incompatíveis num plano que, aparentemente, não lhes convêm”. Partindo dessa visão, formulada no próprio seio do movimento, é notável como, tanto nas colagens pintadas de Magritte como nas colagens físicas de Ernst, a busca é por produzir uma figuração não realista, de forma que ambos os artistas questionam as concepções tradicionais da narrativa pictórica graças à apropriação de imagens fotográficas preexistentes – sejam elas tomadas como referência no processo criativo ou, além disso, coladas no suporte.

Algumas décadas mais tarde, Dadaísmo e Surrealismo influenciariam fortemente a Arte Pop, vertente artística que surge na Inglaterra em fins dos anos 1950, mas tem presença

marcante e expansão mundial¹⁸ a partir dos EUA, com a produção de artistas que fazem uso de símbolos e produtos publicitários e midiáticos americanos, através da apropriação de imagens reproduzíveis advindas da televisão, cinema, quadrinhos e, também, da fotografia – esta geralmente encontrada em revistas, jornais e propagandas impressas, um tipo de imagem vista tantas vezes nas mais diversas mídias que “acabamos por reconhecê-la sem observá-la” (ARGAN, 1992, p. 647).

No mesmo sentido, Mesquita (2017, p. 61) afirma que “a ideia forte aqui é a de símbolos facilmente reconhecíveis pelo homem comum. Embora muito distante do imaginário popular da cultura de massa, a pintura gira em torno de uma estrutura pronta de fácil identificação”. Dessa forma, as fotografias com as quais os artistas (tanto os que celebravam como os que criticavam a cultura de consumo) estabeleciam algum tipo de relação para produzir suas pinturas deveriam, igualmente, ser identificáveis, ao menos pelo público americano. Para Dubois (2004, p. 273), além do seu aspecto utilitário e formal, a fotografia praticamente exprime a filosofia desse movimento artístico: “a Arte Pop é um pouco a polaroide da pintura”.

Um procedimento técnico para utilizar fotografias na composição de pinturas se tornaria o mais típico da Arte Pop e de sua relação com o que é reproduzível: a transferência da imagem fotográfica para a tela através da serigrafia¹⁹ (sobre a qual eram aplicadas camadas de pintura). Entre os artistas que fizeram uso da técnica está Andy Warhol, que encontrou na reprodução serigráfica de fotografias a possibilidade de produzir pinturas²⁰ que se aproximavam não só das imagens, mas também das técnicas típicas da produção de objetos de consumo. Dentro da vasta produção de Warhol, destacamos as repetições de fotografias (em parte ou inteiras) na forma de retratos múltiplos de ídolos populares americanos – como Elvis Presley, John Kennedy, Liz Taylor e Marilyn Monroe. Nas obras, “Warhol às vezes discretamente varia a coloração ou tom dos detalhes de painel para painel, conscientemente rendendo-se quase inteiramente ao

¹⁸ No Brasil, a partir da década de 1960, também a figuração ganha novo fôlego, na esteira da tendência internacional da Arte Pop – que aqui muitas vezes assume, além das técnicas típicas, também um engajamento político em seus temas (ARTE, 2021). Dentro dessa influência, fizeram uso de fotografias em seus processos, sempre ou eventualmente, artistas como Antonio Dias, Antonio Manuel, Claudio Tozzi, Geraldo de Barros, Humberto Espíndola, Raimundo Colares, Rubens Gerchman, Wanda Pimentel e Wesley Duke Lee, entre outros.

¹⁹ A serigrafia (ou *silkscreen*) é uma modalidade de gravura planográfica usada desde o início do século XX para fins industriais, que permite reproduzir imagens planas, como a fotografia, sobre vários tipos de superfícies. De acordo com Mayer (2006), o processo se dá a partir da aplicação de tinta sobre partes permeáveis e impermeáveis de uma tela feita de tecido de seda, náilon ou rede metálica, que a filtra formando a imagem a ser impressa sobre uma base que pode ser de tecido, metal, papel, madeira, entre outros materiais.

²⁰ A aplicação de tinta por sobre uma base fotográfica, como faz Warhol, já era utilizada desde o tempo dos daguerreótipos, na década de 1840 e se popularizou principalmente a partir de um processo inventado na década de 1860, denominado, no Brasil, como fotopintura (*photography on canvas*, em inglês) em que, sobre uma fotografia revelada em baixo contraste, realiza-se uma pintura (FOTOPINTURA, 2022). A técnica se tornaria comum no mundo todo para colorir fotos antes da invenção do filme colorido.

processo mecânico”. (SCHARF, 1974, p. 316, tradução nossa²¹). As imagens popularizadas pelos meios de comunicação, ao serem replicadas dessa maneira, são multiplicadas até que sua trivialidade abstraia tanto a forma como a humanidade do retratado, como em seus retratos seriados de Marilyn Monroe (fig. 21), feitos a partir de uma fotografia que era parte da divulgação de um filme da atriz (fig. 22) e que é repetida até perder sua força.

Fig. 21 – Andy Warhol. *Marilyn Monroe diptych*. 1962. Acrílica e serigrafia s/ dois painéis, 208 x 290 cm.



Fonte: Scharf (1974, p. 316).

Fig. 22 – Fotografia publicitária de Gene Korman, de 1953, com marcas de corte de Andy Warhol. 1962.



Fonte: Coleções Digitais da Biblioteca da Universidade de Michigan (2023).

²¹ Warhol sometimes discreetly varies the coloration or tone of details from panel to panel, consciously surrendering almost entirely the mechanical process.

Por outro lado, tecnicamente, alguns pintores ligados à Arte Pop mantiveram uma relação com as fotografias semelhante ao procedimento que citamos sobre Magritte e suas colagens pintadas. Como observa Fabris (2019, p. 19), ao debruçar-se sobre a obra *F111* (fig. 23 e 24), de James Rosenquist, as imagens transferidas pelo artista, do lugar onde as encontrou (jornais, revistas e anúncios publicitários) para o espaço pictórico, geram menos uma narrativa incoerente com a nossa percepção da realidade – como faziam os surrealistas – do que transformam “o reconhecível em abstração a partir de algumas operações: isolando e ampliando os detalhes até a escala de primeiros planos de *Cinemascope* e deslocando o familiar, que coloca num novo contexto”, em que se amontoam imagens da extravagância e do excesso característicos de uma sociedade de consumo.

Fig. 23 – James Rosenquist. *F111* (detalhe). 1965, painel em óleo s/ tela e alumínio, 304 x 2621 cm.



Fonte: Museu de Arte Moderna, Nova York (2023).

Fig. 24 – Compilação de referências de James Rosenquist para *F111*. 1964.



Fonte: James Rosenquist Studio (2023).

A relação que a Arte Pop estabelece com as imagens técnicas, especialmente a fotografia, não se encerra apenas no movimento e nos artistas²² a ela relacionados, mas vai influenciar fortemente um grande número (e ainda contando) de tendências artísticas, a começar com uma que se desenvolve em paralelo ao seu auge: o Hiper-realismo, que carrega também em seu espírito a adoção da imagética da vida cotidiana americana e toma emprestados da Arte Pop alguns recursos técnicos, como a ampliação de fotografias para referenciar a pintura.

1.2.3 Parece até foto!

No que tange especificamente ao uso de fotografias como referência para se atingir a objetividade na pintura (nesse caso, a máxima possível), a primeira lembrança que costuma vir à mente de pessoas familiarizadas com as artes visuais é a tendência hiper-realista, que se irradia a partir dos EUA na década de 1960 e tem como alguns de seus principais representantes Audrey Flack, Charles Bell, Chuck Close, John Salt, Malcom Morley, Richard Estes e Robert Cottingham. O Hiper-realismo deriva diretamente do Fotorrealismo²³ – que, como o próprio nome indica, não pode existir sem a fotografia – e há algumas premissas para se considerar uma obra como tal, formuladas por Meisel (1980): uso exclusivo de uma fotografia para coletar informação; utilização de recursos mecânicos para transferir a informação à tela; habilidade do artista para fazer com que a pintura pareça com uma fotografia.

Partindo da última premissa elencada, percebe-se nas representações hiper-realistas (como na obra de um dos expoentes da tendência, Richard Estes, que vemos na fig. 25) uma nova configuração que o real assume ao passar pela dupla mediação, da fotografia e da pintura, que invariavelmente arranca do público comentários do tipo: “Mas parece até uma foto!”. Ou ainda mais que isso, como entende Sontag (2004, p;112), que vê no Hiper-realismo uma proposta “que não se contenta em apenas imitar fotos, mas pretende mostrar que a pintura pode alcançar uma ilusão de realidade ou uma verossimilhança ainda maior”. Pode-se dizer, assim, que se trata de pinturas que pretendem ser mais fotográficas do que a referência fotográfica que as orientou.

²² Segundo Scharf (1974), além dos artistas vinculados à Pop Arte que já citamos, também David Hockney, Richard Hamilton, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein e Tom Wesselman, entre outros, estabeleceram relações entre fotografia e pintura.

²³ O termo Fotorrealismo foi cunhado pelo crítico de arte norte-americano Louis Meisel e apareceu pela primeira vez em 1970 no catálogo da mostra *Twenty-two realists*. Para Meisel (1980), a rigor, somente artistas que produziram até 1972 e que trabalharam durante ao menos cinco anos dentro das premissas fotorrealistas podem ser considerados integrantes do movimento propriamente dito. Todavia, obras que atendem às premissas são rotuladas em geral (e até hoje) não só como fotorrealistas como também são enquadradas em nomenclaturas como Super-Realismo, Novo realismo, Realismo Fotográfico, ou o termo que aqui adotamos, Hiper-realismo. (HIPER-REALISMO, 2022).

Fig. 25 - Richard Estes. *Supreme hardware*. 1974. Óleo e acrílica s/ tela, 99 x 167 cm.



Fonte: High Museum of Art (2020).

O Hiper-realismo – e a influência²⁴ mundial que exerce na pintura – teve por vezes críticos ferrenhos, como Argan (1974 *apud* FABRIS, 2013, p. 238), para quem a literalidade da imagem hiper-realista, elaborada de maneira puramente técnica, paralisa na origem todo possível movimento da imaginação. Sem entrar no mérito da análise crítica dos métodos e resultados desse tipo de pintura, o fato é que nunca antes dos hiper-realistas o papel da fotografia como referência foi tão explícito, como defende Dubois (1998, p. 274), ao dizer que “o Hiper-realismo representa na história das relações entre foto e arte o movimento exatamente inverso do pictorialismo: aqui a pintura se esforça por tornar-se mais fotográfica que a própria foto. O excesso de que se trata é o excesso da fotografia na pintura”.

Um até hoje atuante e influente pintor, que por vezes foi chamado de hiper-realista (e que sempre rechaçou o rótulo), é Gerard Richter, que produz, a partir de 1964, obras que chama de *photo paintings*²⁵ (como a da fig. 26) e que se assemelham muito ao tipo de fotografias que costumamos descartar: as que borram, em alguma medida, a semelhança que se deseja com o objeto. Suas pinturas são concebidas através de um processo que difere do que vimos sobre o Hiper-realismo, pois Richter, segundo Mesquita (2017), projeta a fotografia na tela e pinta da maneira mais esquemática possível, até o ponto em que a pintura esteja semelhante à referência; mas, antes que a tinta seque, pincela a tela toda numa mesma direção. Ainda que não tenha usado uma fotografia “defeituosa” como referência (o que se observa ao comparar as figs. 26 e

²⁴ No Brasil, foram frequentemente associados ao hiper-realismo trabalhos de Antonio Henrique Amaral, Glauco Moraes, Glauco Rodrigues, Gregório Gruber e João Calixto, entre outros.

²⁵ O termo inglês *photo painting* também passa, de acordo com Kusma (2020), a ser largamente utilizado, a partir da década de 1990, para denominar a prática de se retrabalhar fotografias em programas de computador para edição de imagens, utilizando recursos desenvolvidos para possibilitar certos efeitos digitais semelhantes a técnicas de pintura, através de simulações de pincéis, máscaras e camadas. Em português muitas vezes se utiliza o termo fotopintura para este tipo de produção, como se denominavam, também, as impressões fotográficas coloridas à mão de antigamente (ver nota de rodapé n. 20).

27), é nesse tipo de imagem que Richter faz pensar, devido ao efeito que a pincelada causa na tinta molhada. Podemos rever a fala de Sontag (2004, p. 108) ao referir-se à “tradução que a fotografia faz do mundo”, característica dessa linguagem que os impressionistas tomaram emprestada – assim como fez Richter e fazem outros artistas que se interessam pelo que há de exclusivamente fotográfico na fotografia: seus efeitos – e no caso, “defeitos” – particulares: o desfocado, o tremido, o ruído, a cor mal ajustada, a baixa resolução, a dupla exposição.

Fig. 26 – Gerard Richter. *Tia Marianne*. 1965. Óleo s/ tela, 100 x 115 cm.



Fonte: Mesquita (2012, p. 257).

Fig. 27 – Autor desconhecido. *Retrato de Marianne Schönfelder e Gerard Richter*. 1932. Fotografia.



Fonte: Kirf (2017).

Apesar de apresentarem produções formalmente muito diversas, Mesquita (2017, p. 174) afirma que “Andy Warhol e Gerhard Richter são alguns dos primeiros artistas a tratar a

difusão de imagens como uma questão estética. Para eles, lidar com esses meios é inevitável. Esse novo regime visual é uma condição dada”; na obra desses dois expoentes – e entendemos que também na dos hiper-realistas e de tantos artistas do pós-guerra – a criação gira em torno da fotografia, da mediação que esse tipo de signo faz entre o mundo e as pessoas. Em consequência, as pinturas que resultam dessas relações referenciais, propositalmente, ficam mais semelhante a uma imagem fotográfica do que a uma imagem pictórica. Mas há muitas outras formas de operar com imagens fotográficas, para além do que Dubois classificou como “o excesso da fotografia na pintura”, que habitam os ateliês desde 1960: são outros realismos.

1.2.4. *Novos e novíssimos realismos*

A despeito das rupturas cada vez mais radicais com a representação ilusionística na pintura, capitaneadas pelas vanguardas do início do século XX, sempre houve artistas modernos que resolveram pintar com um viés realista, mantendo em suas obras questões formais caras aos artistas de séculos anteriores. Desde então, alguns movimentos (como Nova Objetividade Alemã, Realismo Socialista e Muralismo Mexicano) e também artistas isolados, como Edward Hopper, Francis Bacon, Georgia O’Keeffe e Lucian Freud, no decorrer do século, cultivaram algum grau de proximidade entre o que se vê e o que se pinta. Após a predominância da abstração imediatamente em seguida à Segunda Guerra Mundial, as artes plásticas, a partir da década de 1960, experimentaram uma forte retomada da figura – que aqui já exemplificamos a partir da Arte Pop e do Hiper-realismo. Além desses movimentos, Dubois (1998, p. 277) afirma:

Nos anos 1965-1970 (e até hoje), sob a denominação variável de Nova Figuração, Figuração Narrativa, Figuração livre, Mitologias cotidianas etc., encontram-se artistas tão diferenciados como, por exemplo, V. Adami, R. Adzak, E. Arroyo, L. Cremonini, Erro, G. Fromanger, J. Kermarrec, P. Klasen, J. Monory, J. Rancillac, A. Recalcati, Sandorfi, G. Schlosser, P. Stampfli, H. Telemaque, V. Velickovic e muitos outros. Todos esses artistas, de formas variadas, mantiveram relações mais ou menos estreitas e intensas com a fotografia.

Na citação, cabe ressaltar que o “até hoje” a que Dubois se refere é o ano de 1986, quando ele escreve o trecho citado, já em meio portanto à penúltima década do século XX; mas, mesmo que avancemos até à década de 1990, estando portanto a arte contemporânea²⁶

²⁶ Menegazzo (2004) aponta a dificuldade de se elaborar uma teoria que dê conta da diversidade e fragmentação da arte contemporânea; indica, porém, dois pontos de consenso: o de que tudo começa após a Segunda Guerra Mundial (final da década de 1940) e que o ser humano experimenta, a partir de então, uma expressiva mudança de sensibilidade. Além desses pontos, enumera ainda: substituição das narrativas mestras modernistas por discursos

plenamente estabelecida, nota-se que a pintura figurativa resiste, quando emergem artistas de relevância no cenário artístico internacional como Adriana Varejão, Eric Fischl, Jenny Saville, Julian Schnabel, Luc Tuymans, Marianna Gartner, Mark Tansey, Marlene Dumas, Matthias Weischer, Michael Borremans, Neo Rauch, Paula Rego, Peter Doig, e Wilhelm Sasnal, entre muitos outros²⁷, que mantiveram, de várias maneiras, relações referenciais com a fotografia.

As operações através das quais os pintores citados (e outros tantos que despontaram nas últimas três décadas do século XX) lidam com a fotografia em seus processos criativos, ainda que sejam amplamente variadas e cheias de especificidades, relacionam-se intimamente com os procedimentos que já abordamos aqui. Nesse sentido, Dubois (1998, p. 278) divisa dois grandes caminhos: alguns trabalham a imagem fotográfica “sob as noções de marca, de contato, de vestígio, de impregnação, de transferência” (ou seja, tomando-a primordialmente como índice do que foi fotografado), enquanto outros partem da foto como um elemento indispensável na elaboração da pintura, elemento no qual “sempre se reinveste, que deve sempre ser interpretado, manipulado, do qual sempre se deve desviar, com mais ou menos violência, ou mais ou menos insidiosamente, pelo enquadramento, pela cor, ou pela montagem” – esta segunda via de procedimento podemos identificar, por exemplo, observando a referência utilizada (fig. 28) e a respectiva pintura de Luc Tuymans, *Egypt* (fig. 29).

Fig. 28 – Recorte de fotografia publicada no jornal *The financial times* arquivada por Luc Tuymans.



Fonte: Mendes (2017, p. 23).

individuais, fragmentados e plurais; construção de imagens tendo como referência outras imagens; ênfase no local e no regional que, paradoxalmente, convivem com a pasteurização da cultura de massa.

²⁷ Além de Adriana Varejão, muitos artistas brasileiros que despontaram no cenário artístico nas décadas de 1980/1990 também operam, de várias maneiras, com fotografias na construção de suas pinturas, entre os quais podemos citar Claudio Fonseca, Cristina Canale, Daniel Senise, Luis Zerbini, Rodrigo Andrade, Sandra Cinto Sérgio Niculitcheff e Sergio Romagnolo.

Fig. 29 – Luc Tuymans. *Egypt*, 2000. Óleo s/ tela, 142,5 x 88 cm.



Fonte: Mendes (2017, p. 21).

É notável também como, a despeito dos avanços tecnológicos que legaram aos artistas visuais inúmeras mídias com as quais podiam trabalhar, a pintura figurativa resistiu e chegou viva ao fim do século XX, mesmo após suas tantas mortes²⁸ anunciadas messianicamente. Ao invés de provocar o fim da pintura, a fotografia e outros meios de produção mecânica de imagens a abasteceram e renovaram, continuamente. Ainda, com o advento e popularização de dispositivos de produção de fotografias digitais²⁹, e tendo em vista o infinito repositório de imagens em que a internet já começava a se configurar a partir da última década dos 1900, as possibilidades de utilização de fotografias como referência em processos criativos da pintura só se alargaram. Como em nenhum outro momento da história, a imagem fotográfica se torna infinitamente transmissível e compartilhável, uma vez que não se encontra mais exclusivamente

²⁸ Em diversos momentos, nos séculos XIX e XX, artistas e teóricos da arte anunciaram o fim da pintura. Bois (2006) aponta alguns momentos em que a morte da pintura foi proclamada: quando do aparecimento da fotografia; por abstracionistas como Malevitch, Mondrian e Rodchenko; e frente ao ready-made de Duchamp, à arte conceitual e à ideia de fim do objeto de arte.

²⁹ Como explicamos no início deste capítulo, a fotografia é uma imagem óptica fixada através de aparatos que capturam, organizam e direcionam a luz que emana dos objetos. A definição é válida tanto para um daguerreotipo como para uma *selfie* feita com um celular de última geração, com um adendo: a câmera fotográfica, se analógica, captura e direciona a luz emanada pelo objeto até um suporte físico (como o negativo) ou, se digital, até o dispositivo eletrônico – um sensor, dispositivo que responde a estímulos físicos ou químicos, produzindo a partir disso sinais traduzidos em outra grandeza física – como os pixels, no caso de sensores digitais de câmeras. (REGINA; TAKAZAKI, 2015).

no âmbito da manipulação física de matéria plástica, podendo ser facilmente disponibilizada e acessada através da rede mundial de computadores, a internet.

Assim, além de todas as formas de obter fotografias já disponíveis aos artistas, surgem no limiar do século XX para o XXI os *sites* de busca – onde é possível fazer pesquisas simples, por palavras-chave, e obter-se imediatamente em resposta uma quantidade enorme de fotografias; é como que um armazém inesgotável dessas imagens, alimentado constantemente por pessoas do mundo todo; pode-se, ainda, encontrar outro manancial fotográfico nas redes sociais (algumas predominantemente imagéticas³⁰) e, ali, deparar-se com uma referência. E cabe ressaltar também a popularização e simplificação de programas de edição de imagem, que não exigem conhecimentos matemáticos, fazendo com que o artista possa manipular suas referências fotográficas (traduzidas em pixels³¹) das mais variadas maneiras: recortes, montagens, efeitos, iluminações – tudo o que sempre pôde ser feito manualmente, pode agora se realizar no âmbito digital, de forma mais ágil e eficiente.

Mas, independentemente da tecnologia que lhes era disponível, podemos considerar, a partir das obras e dos artistas do século XIX e XX dos quais tratamos brevemente neste capítulo (que são uma parcela mínima, mas que serve de amostra para nosso tema), que a fotografia como referência no processo criativo da pintura foi mais que importante – não seria exagero dizer indispensável – para a produção pictórica do período.

1.3 Século XXI

Nossa investigação tem como foco temporal o século XXI, e, dentro disso, em toda a segunda parte da tese, o olhar é lançado sobre um recorte específico: o da pintura brasileira, a partir de quinze obras de artistas representativos do cenário artístico nacional deste século e sustentando a hipótese de que é possível traçar, a partir da análise das obras e de seus documentos de processo, um mapa de possibilidades e convergências do uso de fotografias no processo criativo de pinturas brasileiras. Para esses artistas e para a maioria das pessoas da atualidade, como já abordamos, o mundo é visualizado, para além do que está ao seu redor, principalmente pela mediação da linguagem fotográfica, em detrimento de outras linguagens, como o desenho e a própria pintura; o tipo de imagem que surge com o advento da fotografia

³⁰ Flickr, Pinterest e Instagram são exemplos de redes sociais que existem atualmente em que predominam as postagens de imagens em detrimento a textos verbais por parte dos seus usuários. No quarto capítulo, abordaremos a importância das redes, especialmente do Instagram, para as coletas de documentos de processos criativos.

³¹ Pixel é um termo derivado da aglutinação das palavras em inglês *picture* e *elemento*; trata-se do menor ponto que forma uma imagem digital, com cor e luminosidade próprias. (REGINA; TAKAZAKI, 2015).

tornou-se corriqueiro, a ponto de mal ser percebido – e a pintura, completamente à vontade neste contexto, utiliza constantemente a foto como estratégia para interpretar a contemporaneidade; como aponta Dubois (1998, p. 278), “a obra elabora-se, isto é, faz-se e pensa-se pela fotografia (a partir e por meio dela), cabe a cada artista investi-la de seu universo singular. Afinal de contas, ainda, a foto como tal desapareceu, foi incorporada, tragada pela tela, foi apenas um instrumento num processo”.

Porém, por mais naturalizada que essa relação esteja, a bagagem de quase duzentos anos de contaminação mútua entre fotografia e pintura se faz presente e reverbera nos ateliês ao redor do mundo. Assim, ainda que apenas tocando a superfície da vasta e profunda relação que se dá entre as linguagens desde meados do século XIX, este capítulo pretendeu fornecer um retrospecto sobre o tema, fundamental para se analisar e tecer considerações acerca de pinturas que são atuais, mas que estão impregnadas por todo o acúmulo histórico das manifestações pictóricas que as antecederam. Apresentamos um resgate sobre questões marcantes e momentos decisivos e influentes dentro de nosso enfoque; citamos ao todo noventa e quatro pintores que tomaram fotografias como referências nos últimos dois séculos, o que, ainda que seja uma amostragem pinçada dentro da pequena porcentagem dos artistas que é abordada em livros de história da arte – e são muitos mais os que não são³² –, dá uma ideia da extensão, abrangência e continuidade da prática em questão.

E essa herança histórica foi investigada, neste capítulo, não só nas pinturas em si, mas principalmente a partir de estudos publicados sobre suas gêneses, buscando compreender retrospectivamente o processo criativo das obras, especialmente em relação aos momentos em que ocorreu o diálogo com fotografias tomadas como referência. E é essa proposta investigativa que será aprofundada e expandida ao tratarmos o escopo desta tese, a pintura brasileira recente – daí a importância de colocar em cena, nos capítulos a seguir, as bases teóricas e metodológicas

³² Cada historiador tem um recorte dentro do tempo a que vai se referir, que tende a privilegiar alguns dentre aqueles que participaram do circuito da arte e, predominantemente, dos grandes centros. Além desses eleitos e desses circuitos, contudo, há muitos outros. A título de exemplo, não podemos deixar de refletir, ainda que brevemente, sobre a quantidade tão pequena de referências a artistas mulheres neste capítulo. Para isto, valemos-nos de um trecho do livro *Por que não houve grandes artistas mulheres?* de Linda Nochlin (2016, p. 7-8): “Não existem mulheres equivalentes a Michelangelo, Rembrandt, Delacroix, Cézanne, Picasso ou Matisse, ou mesmo nos tempos recentes, a Kooning ou Warhol, assim como não há afro-americanos equivalentes dos mesmos. [...] Como todos sabemos, as coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens. [...] Na verdade, o milagre é, dadas as esmagadoras chances contra as mulheres ou negros, que muitos destes ainda tenham conseguido alcançar absoluta excelência em territórios de prerrogativa masculina e branca como a ciência, a política e as artes”. Nesse sentido, o recorte que definiu as obras que integram o *corpus* desta tese, ainda que as tenha localizado dentro de um circuito de arte institucional, foi estabelecido a partir de critérios que levam em conta a descentralização da produção e a inserção feminina nesse circuito, questões aprofundadas no quarto capítulo.

que permitiram entender as origens e a lógica das imagens e processos de que tratamos, bem como definir métodos e procedimentos a serem empregados para reconstituir os bastidores das pinturas analisadas, lançando um olhar para os processos que as geraram. A imagem que vemos na fig. 29, que flagra James Rosenquist em seu ateliê em 1964, talvez fale sobre isso, como diz o ditado, mais que mil palavras.

Fig. 30 – Ugo Mulas. *James Rosenquist em seu ateliê*, 1964. Fotografia.



Fonte: Art Basel (2015).

2. CAMINHOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS: NA ESTRADA DE PEIRCE

“A mera imaginação seria de fato insignificante; porém nenhuma imaginação é *mera*.” (CP³³ 6.286, tradução nossa³⁴).

O título desta tese anuncia, logo de início, a proposta de pensar um tipo de ligação que pode se dar, numa situação específica, entre duas linguagens: a fotografia como referência para processos criativos da pintura. Com efeito, tratamos no capítulo anterior de diversos aspectos dessa relação, dentro de uma perspectiva histórica, sem, contudo, aprofundar-nos muito sobre conceituações e reflexões teóricas acerca do tema; ora, sabemos todos do que se está falando quando usamos as palavras fotografia e pintura; não são assuntos restritamente acadêmicos, ao contrário, estão inseridos e mesmo entranhados em nosso cotidiano – especialmente a fotografia, com a qual, mesmo que não tenhamos qualquer pendor artístico, lidamos constantemente não só como observadores, mas também como produtores.

Mas, como ocorre com qualquer assunto, mesmo o mais corriqueiro (tente conceituar a palavra vida), quando se busca analisá-lo para além do viés empírico despretensioso, surgem nuances e mais nuances relacionadas à sua natureza, à lógica que o envolve e às relações que estabelece internamente e com seu contexto. Percebemos, então, que são necessários teorias e métodos para entender melhor determinado tema, de modo que ele se torne, de novo, simples. Partindo dessa demanda, apresentamos neste capítulo os caminhos teóricos e metodológicos eleitos para refletir sobre a fotografia, a pintura e a relação referencial que pode ocorrer entre elas, bem como sobre o momento em que tal relação se dá, o do processo criativo. Falamos em caminhos pois são muitos os estudiosos, das mais diversas áreas, que versaram sobre parte ou o todo desse assunto e/ou que disponibilizam meios para que seja possível investigá-lo e analisá-lo, tendo sido necessário escolher a linha com a qual julgamos ser mais pertinente estabelecer diálogo, a fim de chegar a uma base para nossas discussões – mas, podemos adiantar, todos os caminhos que elegemos partem de e levam a Charles Sanders Peirce.

Peirce (1839-1914) foi um filósofo, cientista, linguista e matemático americano, cujo pensamento é fundamental para o desenvolvimento da fenomenologia, da semiótica e do

³³ Como convencionado em trabalhos acerca de Peirce, utilizamos as seguintes abreviaturas para referir à sua obra: CP: The Collected Papers of Charles S. Peirce (PEIRCE, 1994); EP: The Essencial Peirce: selected philosophical writings (PEIRCE, 1998). As citações traduzidas estão acompanhadas da referência aos autores dos textos dos quais foram extraídas ou indicadas como tradução nossa.

³⁴ Mere imagination would indeed be mere trifling; only no imagination is mere.

pragmatismo. Entre o final do século XIX e início do XX, formulou seus conceitos semióticos, e, segundo Nöth (1995, p. 09), é hoje tido como o mais importante dos fundadores da moderna semiótica geral³⁵ – ciência que ele definiu como a "a quase-necessária, ou formal, doutrina dos signos" (PEIRCE, 1977, p.45) e sobre cujos aspectos tratamos neste capítulo. Ainda que Peirce nunca tenha desenvolvido uma semiótica voltada especificamente à imagem³⁶, as teorias que desenvolveu nos provêm uma rede de conceitos elementares e abstratos capazes de atuar “como um mapa de orientação para a leitura precisa e discriminatória das leis que comandam o funcionamento de todos os tipos possíveis de signo” (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 59). Daí termos escolhido seu legado como caminho teórico para um melhor entendimento da fotografia e da pintura enquanto signos, posto que suas premissas permitem explorar questões ligadas ao pensamento, à experiência e à criação (e às relações entre essas dimensões) sob uma lógica que não é mecanicista ao tratar de coisas tão absolutamente humanas.

A escolha pelo pensamento peirciano não compreende apenas as contribuições de suas teorias semióticas; amplia-se para outros elementos de sua filosofia como suporte na construção de conhecimento que propomos através das investigações. Dessa forma, para alicerçar a condução da pesquisa, tomamos como aporte a teoria de investigação de Peirce, uma lógica de estudo pragmático baseada em seu método científico. E, por fim, pesou também para a nossa opção a aplicabilidade dos estudos peircianos à crítica genética, disciplina cuja metodologia específica adotamos para investigar os documentos dos processos criativos que perfazem o *corpus* da tese, especialmente a partir da abordagem proposta por Cecília Almeida Salles, professora e pesquisadora cujos estudos genéticos são influenciados pela obra de Peirce.

A despeito de sua enorme contribuição para várias áreas de conhecimento, Peirce jamais publicou um livro: suas propostas foram compiladas a partir de uns poucos artigos publicados, de cartas e, principalmente, de manuscritos e anotações, reunidos inicialmente nos *Collected Papers*³⁷ e posteriormente reorganizados nos *Essencial Peirce*³⁸. Tomamos como base, além

³⁵ Estudos que apresentam fortes aproximações ao que hoje se denomina como semiótica remontam à Antiguidade grega e perpassam vários momentos do pensamento humano; porém, a especialização e sistematização desta ciência ocorre, segundo Santaella (1983), no início do século XX quando, de modo quase simultâneo, surgem matrizes que basearam vertentes de estudos semióticos contemporâneos – nos EUA, com as Peirce; na França, com Ferdinand Saussure; e na antiga União Soviética, com Alexander Potiebnia e Alexander Viesselovski.

³⁶ Segundo Santaella e Nöth (2017), uma semiótica específica da imagem, e não apenas baseada em modelos da linguagem verbal, só começa a ser teorizada sistematicamente a partir da semiologia estruturalista dos anos 1960, com a difusão de estudos sobre a imagem estruturados a partir do resgate da semiótica geral de Peirce.

³⁷ Como explica Ibri (2015), os *Collected Papers* são os manuscritos (aproximadamente quatro mil páginas) de Peirce que se encontram sob os cuidados do Departamento de Filosofia da Universidade de Harvard. A Universidade organizou e publicou esse material em 1931-35 e em 1958.

³⁸ Posteriormente, porém, edições como a dos *Essencial Peirce* (dois volumes lançados em 1998), entre outras obras, reorganizaram cronologicamente a obra peirciana.

dessas compilações, autores cujas investigações centram-se nos textos de Peirce, especialmente os professores e pesquisadores brasileiros Lucia Santaella e Ivo Assad Ibri e o alemão Winfried Nöth; suas obras foram fundamentais em nossa introdução ao pensamento peirciano e no direcionamento dos apontamentos, diante da complexidade dos textos do autor. Ainda, dialogamos com alguns autores cujos estudos corroboram com ideias de Peirce, mesmo que não o tomem como base nem adotem termos típicos de sua filosofia.

Dada a extensão das questões tratadas por Peirce, não cabe aqui percorrer todo seu pensamento; por isso, destacamos a seguir questões pertinentes à investigação que propomos e, ao longo do texto, retomamos e desdobramos aspectos de sua filosofia que podem ser relacionados a nosso estudo, uma vez que elementos de diferentes áreas exploradas pelo autor permeiam-se e interestruturam-se. Começemos, então, pelas perguntas básicas, buscando uma resposta que seja o mais redutora possível e, ao mesmo tempo, capaz de mostrar uma característica que seja comum a ambas as linguagens com as quais lidamos e desencadeadora da relação que estabelecem nos processos criativos aqui investigados:

Pergunta: O que é fotografia? O que é pintura?

Resposta: São imagens.

2.1 Semiótica peirciana

A discussão sobre vários aspectos das imagens é o tema do livro *Imagem: cognição, semiótica e mídia*, de Santaella e Nöth (2017), que foi essencial para o entendimento sobre o assunto a partir de uma visada peirciana, de modo a complementar a resposta dada acima: uma imagem é a representação de qualquer objeto. Ainda que pareça uma definição simples, não foram poucos os autores que se debruçaram – e divergiram – em relação ao conceito de representação, que é o âmago da definição de imagem; eminentes filósofos como John Locke, Michel Foucault e Jacques Derrida estão entre eles. Todavia, como nossa escolha de caminho, consideramos a representação a partir da teoria dos signos de Peirce (à qual retornamos logo adiante), que define representar como “estar para, ou seja, algo está numa relação tal com um outro que, para certos propósitos, ele é tratado pela mente como se fosse aquele outro” (CP 2.273 *apud* SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 18); Também a partir de Peirce (CP 2.232) entendemos o objeto de uma representação de forma ampla, considerando que este pode ser qualquer coisa existente, perceptível, ou apenas imaginável.

De acordo com Santaella e Nöth (2017, p. 15), a imagem é classificada, basicamente, em dois tipos: mental – como por exemplo as imagens que evocamos na mente ao lermos um

livro ou pensarmos em alguma coisa; ou visual, possuindo assim forma visível – como pinturas, fotografias, vídeos, mas também um reflexo no espelho ou uma projeção luminosa. Os conceitos unificadores desses domínios – mental e visual – são, justamente, os de signo e representação. Todas as imagens visuais surgiram, antes, de imagens na mente daqueles que as produziram, bem como as imagens mentais têm alguma origem no mundo que vemos; decorre disso que a imagem visual – uma representação pública – é um signo, ao passo que a imagem enquanto representação mental é um interpretante sýnico.

A semiótica – à qual Peirce também denomina lógica – é a ciência que trata dos signos, propõe a investigação do modo como geram significação e sentido, a partir da observação e generalização de suas características. Peirce (1977) explica que signo (ou representamen) é algo que representa outro algo para alguém, denotando um objeto perceptível, imaginável ou mesmo inimaginável: “só pode funcionar como signo porque substitui, registra, está no lugar de alguma outra coisa que não é ele próprio” (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 135). A ação do signo em uma mente é definida como semiose por Peirce, para quem (1977, p. 76), “um signo se constitui em signo simplesmente ou principalmente pelo fato de ser usado e compreendido como tal [...] nada é signo a menos que seja interpretado como signo”. Desenvolve-se, assim, na mente de um receptor³⁹ (e só na mente o signo existe), um signo equivalente ou mais desenvolvido – o interpretante, que é o efeito que o signo produz numa mente, existente ou potencial; assim, semiose é um processo que envolve três elementos: signo, objeto e interpretante.

Na relação entre signo e objeto, de acordo com Santaella (2002), distingue-se o objeto dinâmico do objeto imediato. Em Peirce (1977, p. 162-163), encontramos o seguinte:

Quanto ao Objeto, pode ser o objeto enquanto conhecido no signo, e portanto uma ideia, ou pode ser o objeto tal como é, independentemente de qualquer aspecto particular seu, o Objeto em relações tais como seria mostrado por um estudo definitivo e ilimitado. Ao primeiro destes denomino Objeto Imediato, ao último, Objeto Dinâmico. Pois o último é o objeto que a ciência da Dinâmica (aquilo que atualmente se chamaria de ciência "Objetiva") pode investigar. Seja, por exemplo, a sentença "O sol é azul". Seus objetos são "o sol" e "o azul". Se por meio de "o azul" pretender-se significar o Objeto Imediato, que é a qualidade da sensação, isso só poderá ser conhecido pelo Sentimento (Feeling). Mas se se estiver referindo á condição "Real", existencial, que faz com que a luz emitida tenha um comprimento de onda curto, Langley já provou que a proposição é verdadeira [e esse seria seu Objeto Dinâmico]. Assim, o "Sol" pode significar uma ocasião para diversas sensações, e desta forma é Objeto Imediato, ou então pode significar nossa interpretação habitual de tais sensações em termos de lugar, de massa, etc. quando se torna Objeto Dinâmico. Em relação tanto ao objeto imediato quanto ao objeto Dinâmico, a verdade é que o conhecimento deles não pode ser dado por um Retrato ou Descrição, nem por qualquer outro signo que tenha o Sol por Objeto.

³⁹ É importante observar que Peirce não entendia esse receptor como necessariamente humano; de acordo com Santaella (1995, p. 22), “o equívoco que parece mais renitente é aquele que está na ideia de que o signo necessariamente representa alguma coisa para alguém (um ser humano, psicológico, existente, palpável)”.

Sucintamente, se tomamos a imagem que vemos em uma fotografia como signo, o objeto imediato é aquilo que a imagem sugere e evoca, a partir de características que lhe são próprias (composição, forma textura, luz etc.). Os objetos singulares e que necessariamente devem existir ou ter existido para que houvesse fotografia, pertencem ao conceito de objeto dinâmico. Cabe observar, todavia, que nenhuma fotografia atende os critérios para representar o todo desse objeto dinâmico, podendo apenas indicá-lo em algumas de suas singularidades.

As considerações que apresentamos adiante sobre a semiótica da fotografia e da pintura têm como ponto de partida o aspecto da relação das imagens com seus objetos, ou com aquilo a que se referem, observando-se que há duas relações de referência relevantes para a tese: a das fotografias em relação aos seus objetos singulares e a das pinturas em relação às fotografias. Quando, no processo de escolha do título, adotamos o termo “referência”, pensamos justamente nesta última relação: em nossa investigação, a fotografia é tomada como objeto de referência da pintura, que se refere a ela, interpretando-a; trata-se de uma referência parcial, ou seja, de tomar a fotografia como um dos objetos da pintura. Este é um recorte que vamos buscar não só nas pinturas, mas nos documentos sobre os processos que a engendraram. Entendemos, contudo, que é a primeira relação, a capacidade das fotografias de referirem-se indicialmente ao mundo, a motivadora da segunda, das escolhas dos artistas por inseri-las em seus processos; daí que ambas as referências são reconhecidas como associadas e relevantes para o recorte.

Nesse sentido, é importante destacar que, para Peirce (1977), a principal função de um signo é, ao mesmo tempo, interpretar e ser interpretado. Se, por definição, um signo é tudo o que, por um lado, é determinado por um objeto e, por outro, determina um efeito na mente que interpreta (efeito este que é definido por aquele objeto), temos uma série de relações infinitas e contínuas: um signo está ligado a outro signo que, por sua vez, dá origem a outro, e assim por diante. Segundo Salles (1994), a semiose infinita manifesta aquilo a que Peirce se referiu por meio do conceito de *sinequismo*, o princípio de continuidade que atua na evolução permanente do universo, tanto *sínico* quanto ontológico, rumo ao crescimento constante da complexidade e das relações que dela decorrem – mais uma razão que torna a semiótica de Peirce um solo fértil para elaborarmos um estudo que trata da relação entre imagens e da análise delas em um processo que se pode dizer evolutivo, pois envolve transformação contínua e complexificação.

2.1.1 Ícone, índice e símbolo

Para o entendimento e aplicação da semiótica de Peirce, é de fundamental importância considerar, ainda que brevemente, o modo triádico como ele categoriza sua filosofia, dividindo-

a entre fenomenologia, ciências normativas (estética, ética e semiótica) e metafísica. A ciência que configura a base de sua arquitetura filosófica é a fenomenologia⁴⁰, que trata da classificação de tudo aquilo que se apresenta, dos fenômenos que aparecem à mente, e que também é dividida em três categorias. Tratamos aqui dessas categorias a partir da sintetização acerca dos três tipos de olhar requeridos do estudante de fenomenologia, proposta por Ibri em seu livro *Kosmos Noetós* (2015): ver, atentar para e generalizar.

A categoria da primeiridade, ligada ao “ver”, é a forma de ser do que, segundo Ibri (2015, p. 30), simplesmente é, “sem nenhuma referência a qualquer outra coisa”; como quando ouvimos um ruído ou sentimos um sabor – um sentimento, signo que apenas experimentamos sem relacioná-lo com nada que experienciamos no passado e sem intenção de algo futuro; pensando na leitura de uma pintura, é quando somos invadidos por sensações a respeito da obra. A segundidade⁴¹ é a categoria do “atentar para”, baseia-se na relação de um primeiro com um segundo, na “ideia de outro, de não, toma-se o próprio pivô do pensamento” (CP 1.324 *apud* IBRI, 2015, p. 29); é a categoria da ação e reação quando o signo é associado a algo, como em uma relação com experiências passadas – na leitura de uma pintura, é quando ocorre a comparação com o mundo e com outras imagens, por exemplo. E a terceiridade é a categoria da mediação entre duas coisas, observando-se que “representação geral, mediação, pensamento, síntese e cognição estão, assim, sob o mesmo modo de ser fenomênico” (IBRI, 2015, p. 37); na terceiridade, temos o momento de “generalizar”, quando eventos do pretérito, em que repousam os fragmentos de espaço e de tempo, assumem a condição de vivências e, uma vez mediados e generalizados, irmanam-se também ao futuro, como forma de ditar a conduta e a ação – e é por um processo análogo que ocorre a leitura propriamente crítica e analítica de uma pintura.

Considerando as categorias fenomenológicas, os signos pertencem à terceiridade, pois unem o veículo do signo a um objeto representado no signo em um terceiro, o interpretante. Mas os aspectos da primeiridade e da segundidade podem, em certos casos, predominar, de maneiras distintas, no signo: caso o signo seja observado primariamente em si mesmo, no seu fundamento, predomina a primeiridade; quando pensamos o signo em relação a seu objeto, prevalece a segundidade; e sendo o signo considerado sobretudo a partir de sua interpretação,

⁴⁰ Peirce não é o primeiro nem o único a propor o estudo dos fenômenos (que ele denomina *fanerons*); porém, como aponta Ibri (1992, p.21), a abordagem fenomenológica de Peirce, sua faneroscopia, entre outras características próprias “restringe-se a modos de ser das aparências, enquanto para Aristóteles, Kant e Hegel este conceito é propriamente utilizado no interior de suas respectivas lógicas.” Assim, sempre que nos referirmos à fenomenologia, trata-se, nesta tese, da maneira como essa ciência é concebida por Peirce.

⁴¹ Adotamos a tradução de segundidade para o termo em inglês *secondness*, conforme utilizada por Ibri em *Kosmos Noetós* (2015). Todavia, há autores em língua portuguesa (como Santaella e Nöth) que usam a tradução secundidade, que mantivemos quando citamos trechos de seus livros.

trata-se da sua terceiridade. Ainda, as categorias podem funcionar como subaspectos, como, por exemplo, no caso do signo icônico, comumente chamado de signo de primeiridade: de um lado, ele é um signo (uma terceiridade), observado sob o aspecto da relação entre signo e objeto (da secundidade), mas que gera essa relação a partir de si mesmo, do seu fundamento (primeiridade); nesse caso, então, podemos dizer que “há uma primeiridade, uma secundidade e uma terceiridade na primeiridade, assim como na secundidade e na terceiridade” (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 147). Assim, de várias maneiras, a fenomenologia permeia as relações semióticas e, para tratar dessas relações, Peirce (1977) estabeleceu uma série de divisões triádicas dos signos⁴² – e entendia que a principal delas é a que distingue, do ponto de vista da relação com o objeto, os signos em ícones, índices e símbolos.

O ícone é um tipo de signo que apresenta relação de similaridade com seu objeto de referência, mas “não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para qual é uma semelhança” (PEIRCE, 1977, p. 73). De um ponto de vista da relação com as categorias fenomenológicas, é um signo que coloca ênfase na primeiridade, pois é algo da ordem do sentimento imediato e presente nas coisas que orientam as relações por analogia com o objeto que representam (e com o qual o signo apenas se parece, com maior ou menor intensidade). O ícone responde por um amplo leque de relações: um círculo no papel pode fazer pensar em muitas coisas distintas e que têm em comum a forma circular; ou tanto uma casinha desenhada com cinco retas por uma criança quanto uma rebuscada maquete arquitetônica funcionam como ícones que representam uma casa.

O signo é um índice quando está associado àquilo de que é indicação por uma relação física, existencial, de causa e efeito; alguns exemplos de índice são clássicos, como a fumaça para fogo: ainda que não tenham semelhança, fumaça indica que há fogo, mesmo que não o vejamos. Tudo o que atrai a atenção, assim, é índice, uma vez que sinaliza a junção entre duas experiências: “na medida em que o índice é afetado pelo objeto, tem ele necessariamente uma qualidade em comum com o objeto, e é com respeito a esta qualidade que ele se refere ao objeto” (PEIRCE, 1977, p. 52). Fenomenologicamente, o índice enfatiza a categoria da secundidade, pois aponta para uma dualidade formada pelas coisas físicas, em que um fenômeno se relaciona a outro; quando ela é uma relação existencial, o índice é chamado, na categorização de Peirce

⁴² A semiótica peirciana, segundo Santaella (2002), se divide em três ramos principais: a gramática especulativa, na qual são estudados os tipos de signo e suas propriedades, comportamentos e modos de significação, informação e interpretação; a lógica crítica, que estuda os tipos de inferências e raciocínios; e a retórica especulativa, que analisa os métodos relacionados a cada tipo de raciocínio. Aqui, nos atemos especificamente à gramática especulativa e é nesse ramo da sua semiótica peirciana que se dá, entre várias outras, a divisão dos signos.

(CP 2.283, *apud* SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 153), de genuíno; sendo a segundidade uma referência, tem-se um índice que pode ser chamado, na semiótica peirciana, de degenerado ou referencial (adotamos preferencialmente o segundo termo nesta tese).

O caráter simbólico de um signo se revela quando está arbitrariamente ou convencionalmente ligado a seu referente, pois “o símbolo está conectado a seu objeto por força da ideia da mente que usa o símbolo, sem a qual essa conexão não existiria” (PEIRCE, 1977, p. 73). Em associação com a fenomenologia, liga-se à terceiridade, à categoria da mediação, “do hábito, da memória, da continuidade, da síntese, da comunicação, da representação, da semiose e dos signos” (NÖTH, 1995: 65 - 66). Assim, o símbolo se dissemina e cresce através de seu uso e sua prática – como, por exemplo, a cruz para o cristianismo – e pode mudar com o tempo; com isso “um símbolo é um signo naturalmente adequado a declarar que o conjunto de objetos que é denotado por qualquer conjunto de índices que possa, sob certos aspectos, a ele estar ligado, é representado por um ícone com ele associado” (PEIRCE, 1977, p. 72).

Sobre a última citação, podemos entender que o que Peirce descreve não são distinções de categorias impenetráveis; são aspectos dos signos, analogamente ao que já comentamos sobre a relação entre os tipos de signos e as categorias fenomenológicas. Por isso, “um mesmo signo pode ser considerado sob vários aspectos e submetido a diversas classificações” (NÖTH 1995, p. 86); pode, portanto, possuir propriedades de ícone, índice e símbolo ao mesmo tempo.

Refletimos, a seguir, sobre as características dos signos, com foco na relação referencial entre fotografias e pinturas; e uma vez que a semiótica geral de Peirce (e mesmo os desenvolvimentos sobre sua obra feitos pelos autores com os quais dialogamos) não contempla uma semiótica específica da arte, tomamos como exemplos para nossas reflexões algumas obras e outras questões às quais nos referimos no primeiro capítulo, de forma a construir pontes que tornem mais divisíveis os caminhos de leitura que trilhamos dentro da generalidade da semiótica peirciana, de modo a alicerçar esta pesquisa específica.

2.1.2 Índice, fotografia e pintura

Como vimos, Peirce não produziu uma teoria semiótica da imagem, e, menos ainda, da fotografia. Mas, em um dos trechos de seus escritos em que se refere a esta, é preciso sobre a categoria que predomina em sua relação sêmica com o objeto:

[...] as fotografias, especialmente as do tipo “instantâneo”, são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam. Esta semelhança, porém, deve-se ao fato de terem sido produzidas em circunstâncias tais que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza. Sob

esse aspecto, então, pertencem à segunda classe dos signos, aqueles que o são por conexão física. (PEIRCE, 1977, p. 65).

Dubois (1998) é um dos muitos autores que, no século XX, adota, em parte, a abordagem peirciana em suas análises sobre fotografia, e entende que esse tipo de imagem pertence à categoria dos signos que são afetados diretamente por seus objetos por se conectarem fisicamente com eles, tornando-a inseparável do ato que fez com que existisse. Essa abordagem identifica nas fotografias qualidades indiciais: a singularidade (que repousa na unicidade do objeto com que estabelece contiguidade referencial); o testemunho (uma vez que, por sua origem, a foto necessariamente testemunha, certifica algo que houve); e a designação (qualidade de indicar a singularidade do seu objeto). Nessa concepção, a primeira condição para as imagens fotossensíveis existirem é ser, na sua origem, um índice, podendo assemelhar-se e tornar-se um ícone, para, por fim, alcançar a condição de símbolo (com dimensão histórica, convenção cultural e forma plástica). Ao basear-se na tríade peirciana da relação signo-objeto, Dubois (1998) retirou a ênfase da ideia de fotografia como espelho do real (a ênfase no ícone), bem como descartou a prevalência da transformação do real, do caráter simbólico da fotografia, para demarcar sua especificidade semiótica na característica primordial de ser um “traço do real”.

Na mesma linha de pensamento⁴³, ainda que sem referir-se a Peirce, Sontag (2004, p. 10) afirma que “uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem”. E Barthes (2012, p. 72) localiza o tempo e o espaço do referente da fotografia, sempre, no passado: “o nome do noema da fotografia será então: ‘*Isso foi*’, [...] isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*)”. Nesse mesmo sentido, Dubois (1998, p. 168) pontua:

O ato fotográfico implica, portanto, não apenas um gesto de corte na continuidade do real, mas também a ideia de uma passagem, de uma transposição irreduzível. Ao cortar, o ato fotográfico faz passar para o outro lado (da fatia); de um tempo evolutivo a um tempo petrificado, do instante à perpetuação, do movimento à imobilidade, do mundo dos vivos ao reino dos mortos, da luz às trevas, da carne à pedra.

A partir disso, podemos pensar que, em algumas situações, um pintor toma a fotografia por referência dando ênfase a seu caráter indicial⁴⁴, e, em consequência, ao seu poder de retorno ao objeto, de trazer, para dentro do ateliê, um recorte de espaço/tempo que, de outro modo, seria

⁴³ Observamos que os livros de Dubois, Sontag e Barthes, aos quais nos referimos neste item, foram publicados em anos próximos entre si: *O Ato fotográfico* é de 1986, *Sobre fotografia* é de 1977 e *A câmara clara* é de 1980.

⁴⁴ Adotamos os termos indicialidade e indicial, tendo em vista a tradução em português para o termo inglês *index*: índice. Alguns autores optam por *indexical* e *indexicalidade*, e mantivemos dessa forma no caso de citações diretas.

fugidio – e na verdade o é: “isso foi”, mas a fotografia permite uma memória, um registro na forma de imagem. E quando se toma uma fotografia por referência com foco em sua indicialidade, torna-se possível uma visada para os objetos a que elas, por sua vez, se referem; e essa visada, por estar congelada, pode levar o tempo que se desejar e repetir-se quantas vezes for preciso em um processo criativo. A esse tipo de efeito de significado de um signo, Peirce (1977, p. 56) denomina como dicente, “um signo que, para seu interpretante, é um signo de existência real”, e os índices tendem a produzir esse tipo de interpretante, chamado energético, com mais intensidade, pois eles dirigem nossa atenção ao objeto que indicam.

Ainda que, de acordo com Santaella e Nöth (2017), o protótipo da imagem indicial seja a fotografia, também a pintura realista se configura no plano da indicialidade, uma vez que o pintor que busca o realismo tem, como princípio de sua representação imagética, interpretar os objetos da forma como os percebeu. Porém, só na fotografia a conexão entre imagem e objeto é existencial, uma vez que se originou de uma relação de causalidade a partir das leis da ótica – enquanto na pintura realista não há, entre imagem e objeto, uma relação existencial, mas sim referencial. Podemos aqui citar Barthes (2012, p. 109), para quem a pintura pode simular a realidade sem a ter visto, posto que seu “discurso combina signos que têm, certamente, referentes, mas esses referentes podem ser (e, na maior parte das vezes são) 'quimeras'. Ao contrário dessas imitações, na fotografia não posso nunca negar que a coisa esteve lá”. No mesmo sentido, também Sontag (2002, p. 116) tece considerações comparativas sobre o caráter indicial de fotografias e pinturas:

As imagens fotográficas são, de fato, capazes de usurpar a realidade, porque, antes de mais nada, uma fotografia não é só uma imagem (no sentido em que a pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também uma marca, um rastro direto do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. Enquanto uma pintura, ainda que conforme aos padrões fotográficos da semelhança, nunca é mais do que a afirmação de uma interpretação, uma fotografia nunca é menos do que o registro de uma emanção (ondas de luz refletidas pelos objetos), um vestígio material daquilo que foi fotografado e que é inacessível a qualquer pintura.

Assim, quando fotografias são tomadas como referência para uma pintura, podemos identificar duas relações de tipo indicial: uma que se dá entre imagens fotográficas e os objetos a que ela se refere; e outra que se dá entre as imagens fotográficas e as pinturas que representam, com variáveis graus de realismo, elementos que estão por sua vez representados nas fotografias que serviram de referência – garantindo, assim, alguma conexão entre os dois tipos de imagem e o objeto de referência. No primeiro caso, fenomenologicamente falando, a segundidade é uma relação existencial, e o índice é genuíno; no segundo caso, sendo a segundidade uma referência, tem-se um índice referencial.

Podemos, à guisa de ilustrar essas relações indiciais, observar as figs. 06 e 07 apresentadas no capítulo anterior, que mostram uma pintura realista de Courbet e a respectiva fotografia que serviu de referência durante o processo criativo do artista – e, além desse exemplo mais evidente, há muitos pintores já citados que tomaram a fotografia como referência buscando com isso se referir, em alguma medida e com grandes variações de resultados, às coisas do mundo através da mediação de uma fotografia que as captou. São casos em que o artista se vale da relação indicial (e icônica) entre a fotografia e seu objeto para obter semelhança (relação icônica) entre a pintura e o mesmo objeto.

2.1.3 Ícone, fotografia e pintura

Embora a gênese e a marca distintiva de uma fotografia sejam seu aspecto indicial, o conteúdo da fotografia apresenta, também, aspectos icônicos. Aliás, Santaella (2002) considera que todos os índices envolvem, necessariamente, ícones, na medida em que o signo mantém alguma semelhança com aquilo que representa. Dentro da terminologia peirciana, os signos são icônicos pelo aspecto da sua primeiridade – meramente por suas qualidades – ou são hipoicônicos, atenuados (referenciais) por sua similaridade com o objeto. Referimo-nos aqui a esses últimos tipos de ícones, cuja similaridade com o objeto pode ser de ordem qualitativa, singular ou geral.

Há uma similaridade formal entre os objetos e o modo como são representados nas fotografias e nas pinturas figurativas; a relação entre eles é, portanto, hipoicônica, e a iconicidade pode ser verificada nas cores, linhas, texturas, e em outros elementos que determinam que uma imagem fotográfica ou pictórica se assemelha com os objetos que representam. E, ainda que consideremos o caráter indicial como predominante em uma fotografia (e o efeito de significado que o caracteriza, como vimos, é o dicente), o tipo de interpretante que os ícones tendem a produzir é o rema – em geral, o primeiro efeito que um signo está apto a provocar em um intérprete. De acordo com Santaella (2002), o rema é um interpretante emocional, que traz a qualidade de sentimento em primeiro plano.

Lançando o olhar para o capítulo anterior, o exemplo mais extremo da relevância do interpretante remático é o da relação entre fotografias aéreas com as pinturas abstratas (como nas figs. 17 e 18). Ao artista que se vale de fotos, elas mesmas de aparência abstrata (um signo que não representam coisa alguma fora de si) interessa sobretudo o caráter icônico das imagens (ainda que elas tenham como objeto algo do mundo, mas que é difícil de divisar). Sobre as imagens fotográficas que tendem para a iconicidade (desviam do índice para o ícone) na relação com o objeto, Santaella e Nöth (2017, p. 154) apontam que não funcionam de maneira dicente,

como fotos identificadoras – são signos remáticos e pertencem, do ponto de vista da sua relação com o interpretante, à primeiridade, uma vez que “não pretendem afirmar nada concreto na sua identidade, mas somente mostrar algo, algumas vezes a si próprias”.

Ainda, Santaella e Nöth (2017) consideram, do ponto de vista do grupo de imagens abstratas, limitadas ao aspecto da primeiridade, que há uma classe de imagens icônicas, que funcionam com qualidades de segundidade, como sinsignos (resultado da singularização do qualissigno, apto a gerar uma convenção que substitui o conjunto que a singularidade representa). Segundo os autores,

o aspecto da singularidade é, de certa forma, inerente a qualquer pintura, na medida em que qualquer pintura, como original de um determinado artista, tem a marca desse pintor. No entanto, isso só aparece como aspecto dominante em imagens nas quais a presença do pintor encontra-se totalmente em primeiro plano na forma de gesto específico. (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p.151).

A *action painting*⁴⁵ seria, nesse sentido, a representante mais destacada da imagem icônica que funciona como sinsigno, na qual os vestígios dos gestos executados pelos pintores são evidenciados, como um rastro de sua presença. Sobre as pinturas fruto da *action painting*, Santaella e Nöth (2017, p.151) pontuam que “as qualidades imagéticas deixam perceber o vestígio dos meios, dos instrumentos e da mão, que levaram à produção desse signo”. A pintura de Pollock, representada na fig. 16, é exemplar de uma estrutura imagética que, ainda que tenha tido a fotografia como referência em algum momento de seu processo, não se refere a nada em nosso mundo que possa ser consensualmente reconhecível, a não ser aos gestos do artista no momento da fatura da pintura.

A pintura abstrata, seja ela geométrica ou gestual, pode ser considerada como o protótipo da imagem icônica (assim como a fotografia é o protótipo da imagem indicial). Todavia, também na pintura figurativa a iconicidade pode sobressair; tomemos como exemplo a contemplação de uma imagem desse tipo, descrita pelo próprio Peirce:

Ícones (isto é, signos icônicos) substituem tão completamente seus objetos a ponto de se distinguirem deles com dificuldade. [...] Assim, quando contemplamos uma pintura, há um momento em que perdemos a consciência de que ela não é a coisa, a distinção entre o real e a cópia desaparece, e ela é para nós, por um momento, um puro sonho – não uma existência particular, nem geral. Nesse momento, nós estamos contemplando um ícone. (CP 3.362 *apud* SANTAELLA, 2001, p. 194).

⁴⁵ Segundo Argan (1992), é uma técnica de pintura praticada primeiramente por pintores expressionistas abstratos norte-americanos a partir da década de 1940, com destaque para Jackson Pollock. Trata-se da aplicação de tinta através de gestos vigorosos (uma pintura de ação), por vezes até salpicando-a na tela durante uma caminhada.

Peirce (1977, p. 65) aponta, ainda, que “uma importante propriedade peculiar ao ícone é a de que, através de sua observação direta, outras verdades relativas a seu objeto podem ser descobertas além das que bastam para determinar sua construção. Assim, através de duas fotografias, pode-se desenhar um mapa, etc.” Num gancho com essa afirmação, podemos ler no “etc.” a possibilidade de, através de duas ou mais fotografias, se pintar um quadro, numa operação viável em processos criativos de pintura, em que o artista utiliza não só uma, mas diversas referências fotográficas (entre outras referências) para pensar sua composição, de modo que o interesse nas construções possíveis a partir de dois ou mais signos não tem compromisso com a verdade do objeto, embora possa tangenciá-la. Podemos extrair exemplos desse tipo de procedimento do capítulo anterior, observando as considerações sobre pinturas como as de Pedro Américo (fig. 10), René Magritte (fig. 19) e James Rosenquist (Fig. 23).

A ligação entre iconicidade e indicialidade leva ao aspecto da referência, na fotografia, de maneira mais ampla. Nesse sentido, a foto é tomada como referência pelo pintor não só pelo que ela representa (a relação indicial que destacamos no item anterior), mas também pelas suas próprias características formais: apesar do “real” que ela indelevelmente carrega em si devido à causalidade que a originou, a fotografia é capaz de transfigurar a realidade, mostrando-a de uma forma jamais antes vista. Sontag (2004, p. 53) trata da questão ao observar que “as fotos se tornaram a norma para a maneira como as coisas se mostram a nós, alterando, por conseguinte, a própria ideia de realidade e de realismo”.

Além da perda da terceira dimensão (limitando-a à bidimensionalidade que é peculiar à sua condição de imagem) e da inexistência de movimento, a tradução que a fotografia faz do mundo – ideia de Sontag (2004, p. 108) sobre a qual discutimos no capítulo anterior – apresenta características formais que são próprias das imagens (contrastes, iluminação, textura, distorções, modo de impressão) e que fazem com que as coisas adquiram um caráter singular quando fotografadas; se considerarmos, além desses aspectos, a fotografia modificada (manual ou digitalmente), podemos fazer uma lista infinita de distinções possíveis de serem construídas em relação à cena que efetivamente foi captada: distorções e saturações cromáticas, retoques, inserções ou subtrações de elementos...

Todos esses fatores interferem na similaridade entre a fotografia e seu referente, afetando o aspecto icônico e fazendo com que essas imagens não sejam, de forma alguma, meras janelas pelas quais flagramos a realidade; ao contrário, “como quaisquer outros tipos de signos imagéticos ou não, agregam-se à realidade, aumentando sua complexidade e tornando-a mais densa” (SANTAELLA; NÖTH, 2017, 130). E essa complexidade, que resolvemos

começar a abordar pela característica indicial da fotografia, só se realiza plenamente se considerada também no plano icônico e, ainda, no simbólico.

2.1.4 Símbolo, fotografia e pintura

Os aspectos simbólicos, tanto da fotografia como da pintura, residem no fato de que ambos os tipos de imagem são criações convencionais, culturais, ideológicas e, assim, perceptivamente codificadas. Sobre a fotografia especificamente, há autores que, inclusive, discordam da interpretação que Dubois faz da hierarquia da tríade signo-objeto de Peirce (a imagem fotográfica como primordialmente indicial), como, por exemplo, Arlindo Machado (2001, p. 129), para quem uma fotografia pode ser considerada um “signo predominantemente simbólico, pertencente prioritariamente ao domínio da terceiridade peirciana, porque é *imagem científica*, imagem informada pela técnica, tanto quanto a imagem digital, ainda que um certo grau de indicialidade esteja presente na maioria dos casos”. O autor entende que o aspecto simbólico advém do fato de que a fotografia (e as imagens técnicas em geral) são fruto da aplicação de conceitos científicos desenvolvidos durante milênios de pesquisas óticas, mecânicas, químicas e matemáticas.

Sendo as fotografias realizações de potencialidades programadas, inerentes ao aparelho, o caráter simbólico teria início, então, na própria lógica e uso da câmera por parte do fotógrafo; nesse sentido, Flusser (2002) considera que a diferença fundamental entre instrumentos (como pincéis e espátulas, por exemplo) e aparelhos (como uma câmera fotográfica ou filmadora) é que os primeiros trabalham e os segundos, não – por consequência, para o autor, os fotógrafos não trabalham, agem, pois produzem símbolos, manipulando-os dentro de um limite programado; ocorreria aí a complementaridade entre aparelho e fotógrafo, cabendo a esse agente produtor explorar os potenciais da programação. Podemos retomar também o aspecto do enquadramento, o recorte que o fotógrafo faz da fatia temporal/espacial que capta, imprimindo seu ponto de vista (o ângulo, a perspectiva, a escala e a distância de onde se olha o objeto), e tornando este, dessa forma, o ponto de vista a partir do qual o receptor olha os objetos representados – tipo de escolha comum aos pintores, quando da composição de um quadro, e sempre convencionalizada histórica e culturalmente.

Embora sem nos aprofundarmos nos desdobramentos das discussões propostas por Machado e Flusser sobre a fotografia ter uma base primordialmente simbólica, cabe observar que essa perspectiva não permite marcar a condição distintiva da fotografia em relação às outras imagens. Mantemos, por isso, o entendimento de base semiótica, a partir de Peirce e

corroborado por Santaella e Nöth (2017), que classificam a fotografia como protótipo da imagem indicial, de que a especificidade da imagem fotográfica em relação às outras imagens é a sua indicialidade. Nesse sentido, reafirmamos Dubois (1998): para que a imagem se torne um símbolo na mente de quem interpreta o signo, ela passa necessariamente pelas etapas da indicialidade e da iconicidade, e é só a partir do reconhecimento icônico (sua semelhança com o referente) que a fotografia está apta a tornar-se um símbolo – ou seja, “o veículo do signo (primeiridade) e objeto (secundidade) têm que ser associados através de um terceiro, a convenção cultural” (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 155).

A associação através de convenções culturais se dá quando o signo é lido a partir de regras interpretativas internalizadas pelo intérprete; sem essas regras o símbolo não tem o poder de significar nada, uma vez que “está conectado a seu objeto por força da ideia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria” (PEIRCE, 1977, p. 73). Os símbolos são o tipo de signo necessário à construção do argumento, terceiro efeito significador da tríade rema-dicente-argumento, por meio do qual o interpretante lógico na semiótica peirciana se desenvolve, ou seja, está apto a participar de processos investigativos e criativos. Sobre o nível do interpretante lógico, Santaella (2002, p.25) explica que este “se realiza por meio de uma regra associativa, uma associação de ideias na mente do intérprete, associação esta que estabelece a conexão entre o signo e seu objeto”.

De forma semelhante, Dubois (1998, p. 26) observa, sobre o aspecto simbólico, que “a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, também, culturalmente codificada”. Lançando um olhar para o capítulo anterior, a exemplificação mais latente dessa afirmação está na relação entre as figs. 21 e 22: quando Andy Warhol tomou como referência aquela fotografia específica, interessou-lhe que ela tenha tido, por sua vez, como objeto uma pessoa chamada Marilyn Monroe, e que fosse índice da sua existência em um espaço e tempo específicos; interessou-lhe que a imagem, ainda que tratada para obter grande contraste entre claro e escuro, mantivesse semelhança icônica com Marilyn Monroe; e interessou-lhe fundamentalmente a carga simbólica, codificada culturalmente, intrínseca a essa imagem e que ganha sentido ao ser lida por alguém familiarizado com as características atribuídas a Marilyn dentro da cultura estadunidense de meados do século XX: o da estrela mundial de cinema, protótipo da beleza e da sensualidade, objeto de desejo e de consumo. O aspecto simbólico da fotografia é transportado, junto com os outros, para a obra de Warhol, na qual replica a imagem da atriz até que ela esmaça, retira-lhe progressivamente a cor, num efeito de leitura icônica, mas, também, passível de ser simbólica: ao mesmo tempo que transforma a imagem de uma

pessoa num mero padrão reprodutível, uma estampa, vai “apagando” Marilyn a partir da repetição excessiva de sua imagem.

Nesse exemplo e em muitos outros possíveis, a fotografia tomada como referência para a pintura amplia o funcionamento semiótico dos níveis icônico e indicial para o simbólico. No caso de imagens simbólicas, esse funcionamento cresce em direção ao interpretante argumental, constituindo uma narrativa complexa e de leitura variável, a partir de uma ou mais convenções combinadas, conforme o caso. Ou seja, no exemplo das figs. 21 e 22, a hipoiconicidade e a indicialidade das imagens, repetidas cinquenta vezes (e todas as repetições registram/se assemelham a Marilyn Monroe), ainda não bastam para sua interpretação: regras culturais também são necessárias. Reforçamos, a partir desse exemplo, a ideia de que, conforme o caso, algumas relações entre signo e objeto podem sobressair em relação a outras.

Por fim, observa-se que, ainda que tenhamos dividido nossos apontamentos em itens separados para índice, símbolo e ícone – e mesmo assim apenas resvalamos a superfície da complexidade dessas categorias da semiótica peirciana –, destacamos a necessidade inescapável de se pensar a fotografia e a pintura levando em conta, simultaneamente, os três aspectos sígnicos. Como alerta Dubois (1998, p. 1993), apesar da ênfase que destina à indicialidade em seus estudos sobre fotografia, “nenhuma dessas três categorias existe em estado puro – Peirce insiste nisso – e cada uma delas se apoia sempre, de uma maneira ou de outra, de acordo com as mensagens, nas duas outras”. E, dessa forma, também, os processos criativos em pintura, tendo em destaque a fotografia tomada como referência, devem ser pensados e analisados a partir de teorias que considerem a sua natureza sígnica tríplice e que entendam o próprio processo como uma semiose.

2.2 Processo criativo sob a luz de Peirce

Voltemos agora o olhar para o processo criativo em arte⁴⁶, contexto em que se dá a relação referencial que nos propusemos a estudar, de forma a demarcar a importância do conceito de semiose ao se teorizar aspectos gerais da criação artística, para além das questões fenomenológicas e sígnicas que já abarcamos. Sublinhamos, sempre, que nossas discussões sobre as teorias formuladas por Peirce, e outros conceitos filosóficos que trazemos à tona, são

⁴⁶ Tratamos aqui de questões relativas especificamente aos processos criativos que geram objetos artísticos, mas cabe observar que tais processos estão presentes nas vidas humanas desde os primórdios e com os mais variados objetivos, posto que somos seres criativos e estamos constantemente estruturando pensamentos e ações de forma a exercer a criatividade aplicada à realização de alguma atividade.

pontuais, não pretendendo exaurir assuntos extremamente complexos como os que aqui relacionamos aos processos criativos: desde as noções peircianas de acaso, sinequismo e falibilismo, até conceitos com uma longa tradição na história da filosofia, como causação eficiente e final.

Utilizamos essas concepções para melhor compreender e analisar algumas das características mais importantes dos processos através dos quais um artista traz uma pintura à existência; para isso, continuamos a tomar como base escritos do próprio Peirce e os desenvolvimentos sobre sua obra feitos por Ibri e Santaella, bem como estabelecemos diálogos com as reflexões sobre a criação artística deixadas pela artista e pesquisadora Fayga Ostrower⁴⁷ e introduzimos, sobretudo, apontamentos alicerçados na pesquisa de Cecília Almeida Salles acerca de processos criativos que abarcam diversas linguagens artísticas, e cujos estudos, como já abordamos, estabelecem importante filiação com a semiótica peirciana e são a base para o entendimento e aplicação de conceitos e metodologias específicos da crítica genética a esta pesquisa, conforme é detalhado no capítulo seguinte.

Salles (2002a, p. 185) conceitua semiose de modo coerente com a semiótica peirciana: um processo infinito, envolvendo ação sígnica e geração de interpretantes; como tal, é um “movimento falível com tendência vaga, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para o mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de ideias novas. Um processo em que a regressão e a progressão são infinitas”. A partir dessa concepção, a autora (2002a) define o processo criativo em arte como um trabalho sensível e intelectual de construção de objetos artísticos através de um conjunto de reflexões e ações contínuas, que partem de um propósito ao mesmo tempo em que navegam na incerteza e indeterminação e convivem com a intervenção do acaso. Temos, nas duas definições de Salles, pontos de convergência entre os conceitos de semiose e de processo criativo que tornam possível tomar a semiótica peirciana como caminho teórico geral para nossa investigação.

2.2.1 Um processo contínuo e com tendencialidade – sinequismo e causação final

Considerando o processo criativo como um movimento em que não é possível determinar os pontos exatos de início e fim, no qual regressão e progressão são infinitas, podemos entender que, no seu andamento, um signo está inevitavelmente ligado a outro signo

⁴⁷ Ainda que tenhamos estabelecido diálogos entre ideias de Peirce e Ostrower, aplicando-as a processos criativos artísticos e destacando seus pontos de contato, é importante salientar que, no contexto geral da obra dos autores, há entendimentos diferentes relativos a questões como o acaso e a intuição, por exemplo.

que, por seu turno, dá origem a outro signo, que enseja outro... É, novamente, o conceito que está definido na semiótica como semiose e que, na filosofia peirciana, é coerente com a doutrina do sinequismo (à qual já nos referimos), da continuidade e é um dos princípios ativos da evolução permanente do universo sógnico – evolução que, segundo Salles (1994), significa crescimento constante da complexidade e das novas relações que dela decorrem. Peirce aponta que “um signo é objetivamente vago, na medida em que, deixando sua interpretação mais ou menos indeterminada, ele reserva para algum outro signo ou experiência possível a função de completar a determinação” (CP 4.505 *apud* SANTAELLA, 1992, p. 50). Com um sentido semelhante – ainda que sem remeter às teorias peircianas –, Ostrower (2014, p. 09) afirma que criar é dar uma forma a algo novo, e que “o ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar.”

Dessa forma, pode-se dizer que os elementos que constituem o processo de criação se relacionam em uma trama de continuidades em que as ações antecedem, sucedem, retornam e geram outras; e se todo signo gera ao menos outro signo (tendendo para o futuro), da mesma forma, todo pensamento é naturalmente uma inferência – pressupõe a existência de um ou mais pensamentos (e signos) anteriores. E a natureza inferencial está presente também nos processos criativos e nos remete ao modo de raciocínio⁴⁸ (1977, p. 220) que Peirce considera responsável pela introdução de novas ideias – a abdução, que “é o processo de formação de uma hipótese. É a única operação lógica que apresenta uma ideia nova”. É uma conjectura ou antecipação de algo – um *insight*⁴⁹; para a ciência, algo que pode vir a ser confirmado como uma verdade no processo investigativo; para a arte, a visão de algo que poderá mostrar-se favorável às buscas do artista no processo criativo, ainda que tais buscas nem sempre se tornem explícita para ele.

Mas é importante ressaltar que o sinequismo, que está na raiz das nossas ações e pensamentos, rejeita a hierarquia entre *insights* e o conhecimento mediado. Salles (1994) afirma que a cognição é um sistema de traduções e não uma coleção de dados isolados – assim, todos os signos que a compõem possuem o mesmo valor cognitivo. O artista, da mesma forma que o cientista (e por isso muitos conceitos que utilizamos para falar de processo criativo estão presentes também quando tratamos do método de investigação científica de Peirce), sempre parte do que já conhece para adquirir um novo conhecimento e inseri-lo em sua prática, de modo a constantemente expandir seu domínio sobre os assuntos, as linguagens e os materiais

⁴⁸Os detalhamentos sobre a abdução e os outros modos de raciocínio são apresentados no desenvolvimento do item 2.3 deste capítulo.

⁴⁹ Palavra inglesa composta da junção de *in* (dentro) e *sight* (visão); para Peirce, “a sugestão abdutiva advém-nos como num lampejo. É um ato de introvisão (*insight*), embora de uma introvisão extremamente falível.” (CP.5.181).

com os quais opera. Porém a ação sígnica, ainda que contínua, é um processo que age por causação final, de forma que o pensamento tende a um propósito. Segundo Peirce (CP 1.269 apud SALLES, 1990, p. 225), “a mente tem o seu modo universal de ação, ou seja, por causa final”; acerca dessa afirmação, cabe esclarecer que o conceito de “mente” em Peirce não está circunscrito à mente humana, sendo essa apenas uma instância de um fenômeno mais geral⁵⁰.

Uma vez que esse pensamento tende a um propósito, é importante ressaltar que a tendencialidade, implícita no conceito de causação final, pertence, conforme Santaella (1992, p. 78), ao reino da categoria fenomenológica da terceiridade, “ou seja, da generalidade, continuidade, tempo, mudança, evolução”. Trata-se, para Peirce, não de uma tendência rígida e pouco aberta a mudanças, como ocorre com as leis físicas, que agem por necessidade, do tipo “se A, então B⁵¹”; ao contrário, como aponta Ghizzi (2014), a noção de tendencialidade alia-se ao conceito peirciano de lei da mente, que se liga à ideia de algo vivo e se traduz na premissa de que a nossa mente, assim como o Universo, que tem uma natureza eidética, tende a realizar autocríticas e a adquirir novos hábitos. Vale observar que, na filosofia peirciana, a lei da mente é primordial e as leis físicas são derivadas (são mente esgotada de hábitos); mesmo nelas, contudo, há um elemento de possibilidade. Daí ele também usar o termo “causa bruta”, ao referir-se a uma questão que é bruta, não racional e que deve ser analisada sempre à luz do conceito de tendencialidade.

O propósito do movimento evolutivo do signo, aquilo a que ele tende, no campo das artes, equivale ao propósito que move o artista em direção ao desenvolvimento de uma ideia para a realização de uma obra de arte. É importante aqui ressaltar que o conceito de propósito, conforme aplicado por Peirce e adotado por nós, não tem o sentido necessariamente de intencionalidade pré-fixada e rigidamente seguida, pois, além de a semiótica geral não tratar de processos exclusivamente humanos, como pontua Santaella (1992, p. 82), “a causação pode ser inconsciente, um dos casos em que o propósito é desconhecido”. Dessa forma, podemos pensar que, tanto para um artista que tem desde o início uma concepção nítida (para ele) do que pode ser sua obra, quanto para aquele que se lança ao processo criativo sem grandes planejamentos,

⁵⁰ Acerca da generalidade da mente, Ibri (2020, p. 175), escreve que o idealismo realista de Peirce “deriva a mente humana da *mente* da natureza” e, também, que “associado a este idealismo está o *Sinequismo* do autor, asseverando que fundamentalmente deve-se supor continuidades na Natureza e, mais que isto, continuidade entre mente e matéria, tese essencial daquele mesmo idealismo.” (p. 187).

⁵¹ Santaella (1992) explica que causação final é um termo que surge na obra de Aristóteles e é usado por Peirce, mas com algumas ressalvas em relação ao entendimento do filósofo grego. A ideia de uma tendência rígida é um dos pontos em que Peirce diverge do pensamento aristotélico, principalmente de seu entendimento implícito nos estudos do filósofo alemão David Hume, que faz uma análise positivista dos processos de causação de acordo com a qual “dizer que A causou B é dizer que coisas do tipo A sempre são seguidas de coisas do tipo B, se A ocorreu B também ocorreu.” (SANTAELLA, 1992, p. 77).

o que os move é a maneira como eles se apaixonam por uma ideia de forma a serem compelidos a materializá-la. Ousamos usar o verbo “apaixonar” inspirados na explicação que Peirce (*EP* 1345, *apud* IBRI, 2020, p. 183) dá para esse tipo de crescimento do pensamento, que ele denomina como “amor evolucionário”:

Suponha, por exemplo, que eu tenha uma ideia que me interessa. É minha criação. É minha criatura [...] é uma pequena pessoa. Eu amo isso; Eu a amo, e aprofundar-me-ei para aperfeiçoá-la. Não é por aplicar justiça fria ao círculo de minhas ideias que eu posso fazê-las crescer, mas por acarinhá-las e zelar por elas como faço com as flores do meu jardim.

No mesmo compasso, Ostrower (2014, p. 39) aponta que “a imaginação criativa nasce do interesse, do entusiasmo de um indivíduo pelas possibilidades maiores de certas matérias ou certas realidades”. Assim, o artista dirige seus esforços para a realização de um ideal que o atrai e com o qual se compromete de forma a trazer à existência um objeto artístico – o propósito artístico e a sedução desse propósito são indissociáveis e, juntos principiam o processo criativo, compelindo o artista a exercer sua autorregulação para alcançá-lo.

Uma das implicações do conceito de causação final é que este envolve a determinação do passado pelo futuro, observando-se que, em uma teoria que dialoga com o indeterminismo, o ideal (final) perseguido tem um caráter que não pode ser precisamente conhecido com antecedência, só podendo ser definido como o resultado de um processo: “a existência do pensamento agora depende do que será no futuro, de modo que tenha apenas uma existência potencial, dependente do pensamento futuro da comunidade.” (*CP* 5.316, *apud* Salles, 1994, p. 03, tradução nossa⁵²). Podemos destacar, citando Ostrower (1998, p. 55), a importância, para o artista, da imprevisibilidade irmanada ao sinequismo: “Toda criação na arte envolve um processo de transformação, processo essencialmente dinâmico, flexível e não-linear. [...] Trata-se de um processo de qualificações mútuas e cambiantes, cujo final – quando? como? – não é previsível”.

Se o considerarmos como um exemplo típico de causação final, o processo criativo, de acordo com Salles (1990), emerge de um campo de insatisfação e tende para um estado de satisfação. Do início do percurso que trilha (sem mapa ou bússola) até a realização de sua obra, quando a considera acabada, o artista não tem uma compreensão completa de seu propósito: este vai se tornando claro apenas durante o processo, no trajeto da vontade para a satisfação. O esclarecimento do objetivo do artista está, assim, intimamente ligado ao prazer que o próprio

⁵²The existence of thought now depends on what is to be hereafter; so that it has only a potential existence, dependent on the future thought of the community.

processo provoca nele, ao ver seu propósito sair paulatinamente da imaginação para uma situação nítida e concreta, que o satisfaz.

2.2.2 Causação eficiente, falibilismo e acaso como partes do processo

Uma importante premissa a se considerar sobre a causação final é que se trata de um processo que pressupõe uma explicação física; “sugere uma máquina de eficiência para ocasionar o fim – uma maquinaria inadequada talvez – ainda que deva contribuir com alguma ajuda para o resultado” (CP 1.269 *apud* SALLES, 1990, p. 20). Trata-se do conceito de causação eficiente: se a causação final é um modo de produzir algo a partir de uma descrição geral do resultado – ainda que nada garanta que o propósito se dará da maneira pensada nem determine de que maneira particular ele deve ser provocado – a causação eficiente, por sua vez, é uma compulsão a agir de modo a fazer com que essa situação comece a mudar, de forma determinada. Os dois conceitos estão relacionados, conforme elucida Santaella (1992, p. 77), com base na fenomenologia e na semiótica peircianas:

[...] há duas e não mais que duas ações operativas no universo: ação diádica, mecânica ou dinâmica e ação triádica, inteligente ou sígnica. É evidente a correspondência da ação dinâmica com a segunda e a ação inteligente com a terceira categoria, não havendo, obviamente, modo de ação correspondente à primeira categoria porque esta é pura possibilidade, anterior a qualquer ação. A ação diádica pode ser também chamada de causação eficiente e a triádica, de causação final.

Assim, a causação final não pode ser pensada sem a causação eficiente – ainda que seus modos de ação possam ser considerados opostos – pois “as ações, que movem o mundo, são de duas ordens irreduzíveis, mas inseparáveis e superpostas” (SANTAELLA, 1992, p.77).

Em um processo criativo artístico, podemos pensar na causação eficiente como sendo o planejamento e os métodos, meios, materiais e práticas adotados pelos artistas para transportar seu propósito do campo do ideal para o da realidade, da imagem mental para o da imagem visual. Salles (1994), refletindo sobre a relação que Peirce estabelece entre causações finais e eficientes, coloca que a maneira como o artista chegará ao trabalho concluído não está incluída na ideia geral que ele tem sobre a obra. Os meios são, portanto, influenciados pelos fins: o artista busca o “maquinário” eficiente que o leve a seu objetivo. Um meio usado pelo artista, por exemplo, é a própria imaginação: Peirce (1977, p. 75) discorre sobre como nós construímos diagramas na imaginação – que, no caso do artista, é o modo pelo qual ele visualiza a ideia – para verificar se algo que ele está fazendo é semelhante a ela; e, pela visualização desse

diagrama (ícone diagramático), "ele pode assegurar-se se aquilo que está propondo é bonito ou satisfatório".

No caso da pintura, podemos citar, além da escolha de materiais e suportes, os esboços, as anotações e as referências a que um artista recorre. Ao fazê-lo, passa do geral para o particular, revela ou, conforme o caso, experimenta os caminhos para a realização de sua obra. Desse modo, um dos passos concretos e físicos, que torna o propósito do pintor atingível e o ajuda na jornada através de seu próprio mundo na criação, pode ser a adoção de uma ou mais fotografias que lhe sirvam de referência, de forma a materializar, ao menos em parte, seu propósito. E encontramos aqui, na confluência entre causação final e eficiente, a localização onde se situa, no processo criativo pensado à luz de Peirce, a prática que é nosso interesse nesta tese. Todavia, de acordo Santaella (1992, p. 80), “a diferença de graus entre os processos de causação depende de um maior ou menor, mas sempre relativo, autocontrole que pode ser exercido sobre o resultado final. Daí que sejam processos guiados, ao mesmo tempo, pela autocorreção, pela escolha e pelo acaso”.

Dentro disso, tratemos primeiramente de que os princípios de causação final e causação eficiente ligam-se indelevelmente, também, à indeterminação e à incerteza – portanto, ao conceito peirciano de falibilismo, a possibilidade de erro desenvolvida por Peirce, para quem “nosso conhecimento nunca é absoluto, mas é como se sempre flutuasse em um *continuum* de incerteza e indeterminação” (CP, 1.171 *apud* SALLES, 1994, p. 03, tradução nossa⁵³); de fato, durante o fluxo contínuo do processo criativo, o artista inevitavelmente vai incorrer no que ele considera erros, em relação ao seu propósito. “Ser artista é falhar como nenhum outro se atreveu a falhar” – a afirmação é do dramaturgo Samuel Beckett (*apud* Rocha, 2014, p. 162), mas é cabível a qualquer linguagem artística; o erro é um componente basilar e intrínseco aos processos criativos.

Segundo Salles (1998), em um percurso artístico, a indeterminação do caminho leva à ideia de que ele precisa ser explorado, para ser mais bem desvendado. Dessa forma, trata-se de um processo regido pela “maravilhosa propriedade autocorretiva da razão” (CP 5.579, *apud* SALLES 1994, p.03, tradução nossa⁵⁴), que é comum a todas as ciências e artes. Podemos reconhecer aspectos dessa teoria quando Ostrower (2014, p. 32) afirma, sobre as impossibilidades que surgem durante um processo criativo artístico, que “se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois

⁵³ our knowledge is never absolute but always swims, as it were, in a continuum of uncertainty and of indeterminacy.

⁵⁴ Marvelous self-correcting property of reason.

dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo ampliá-lo em direções novas”.

Ainda, alguns momentos do processo criativo podem ocorrer não intencionalmente nem devido a erros – é o reconhecimento da ação do acaso, ou seja, a ideia do inevitável, uma vez que não pode ser previsto com base em qualquer coisa conhecida. Do ponto de vista da filosofia peirciana, de acordo com Ibri (2011, p. 209), o acaso é “um princípio metafísico de distribuição das qualidades nas coisas, e que apenas pode atuar na medida em que há um mundo externo de individuais existentes, associado, é sabido, à segundidade”. Ele intervém na existência (em tudo o que está fora e existe materialmente), produzindo diversidade. Sobre o tema, Peirce é categórico ao afirmar:

Certamente, não posso visualizar como alguém possa negar que a infinita diversidade do universo, que denominamos Acaso, possa trazer ideias à proximidade, as quais não são associadas em uma ideia geral. Ele deve fazê-lo frequentemente. Daí, então, a lei de expansão irá produzir a associação mental; e isto, suponho, é a forma abreviada do modo como o universo tem evoluído. (EP 1.327, *apud* IBRI 2020, p. 179).

Ostrower (1990) sustenta que a criação artística não existe sem acasos – a inspiração e as soluções para a construção de uma obra de arte podem surgir do entorno e da própria rotina do artista, em elementos que, em dado momento, recebem um olhar diferente e são incorporados à criação. E ao mesmo tempo em que considera acaso e criação como inseparáveis, a autora questiona se os acasos não seriam “catalizadores potencializando a criatividade, questionando o sentido de nosso fazer e imediatamente redimensionando-o. Talvez contenham mensagens, propostas nossas endereçadas a nós mesmos” (OSTROWER, 1990, p. 01). De acordo com Peirce (*apud* SANTAELLA, 1995, p. 52), “só percebemos aquilo que estamos equipados para interpretar” e, desse modo, o acaso só pode sugerir algo ao artista que esteja aberto a incorporá-lo à sua pesquisa, como se durante o processo criativo a sensibilidade estivesse a florada – uma parabólica pronta para captar qualquer sinal mental ou físico, tal qual em uma frase atribuída a Picasso (*apud* LACAN, 1960, p. 149), que teria dito ao ser questionado sobre o que procurava em seu trabalho: “Eu não procuro, eu acho”. E essa abertura ao inesperado pode ser considerada, justamente, uma consequência da vagueza do propósito, da causação final, que permite incorporar “desvios” como o acaso e a falha – mais que isso, nutre-se deles para poder evoluir.

Por fim, é preciso ter sempre em mente que os documentos de processo que nos propomos a observar, analisar e apontar generalizações a respeito são índices de complexos movimentos de criação artística, no interior dos quais interagem um conjunto de ações para uma causação eficiente (entremeado pelo falibilismo e pelo acaso) que podem abrigar, além da

coleta e utilização de referências, as pesquisas, as experimentações, os descartes, as correções, os desvios, os retornos e as reviravoltas empreendidos pelo criador até chegar ao final do processo – o momento de satisfação do artista, quando o propósito que o atraiu é concretizado e oferecido, na forma de uma pintura, à fruição do público, na esperança de que este seja, também, cativado.

Dessa forma, esta investigação científica é feita não só a partir das pinturas que os processos engendraram, mas também por meio dos vestígios que as ações tomadas pelos pintores deixaram – as fotografias e outros documentos sobreviventes dos processos de criação, signos que embasam a investigação sobre a gênese das obras. Mas, antes de passarmos aos fundamentos específicos da disciplina que lida com esses documentos, apresentamos outra importante contribuição de Peirce à nossa pesquisa, dessa vez, para a orientação metodológica, que toma como fio condutor sua teoria de investigação a partir do método científico.

2.3 O método investigativo de Peirce e nossa investigação

Uma vez que classificamos esta pesquisa como uma investigação científica, cabe apresentar a diferenciação que Peirce faz entre as ciências, de modo a situar nossos estudos dentro dessa delimitação. Recorremos, novamente, aos desenvolvimentos sobre a obra do autor feitos por Santaella (1992), que explica que a classificação das ciências se dá em matemáticas, filosóficas e especiais – sendo que, ao passo que as observações da filosofia se voltam para fenômenos comumente reconhecíveis, as ciências especiais cobrem todas as ciências específicas que existem (e que podem vir a existir) e dividem-se em físicas e psíquicas: “as físicas se caracterizam como as ciências das coisas como tal, e as psíquicas como as ciências das coisas governadas pelo intelecto” (SANTAELLA, 1992, p.142).

Isso posto, as ciências psíquicas abarcam todas as ciências humanas e sociais, como psicologia, linguística, história ou crítica de arte. Santaella (1992, p. 142) ressalta que “toda ciência psíquica é, de uma certa forma, interpretação de signos, interpretação da interpretação”; ou seja, os objetos dessas ciências são processos de semiose. E como entendemos que os processos criativos que investigamos são processos de semiose, isto, entre outras características, situa esta pesquisa dentro da classificação peirciana de ciências especiais e psíquicas. Ainda segundo Santaella (1992), ambas as ciências especiais se dividem em níveis que seguem princípios de interdependência (as mais abstratas fornecem princípios e as menos abstratas provêm os dados): as ciências nomológicas tratam das leis (por exemplo, uma teoria semiótica da arte); as classificatórias lidam com tipos, classes e classificações (como tipos de

imagens e gêneros artísticos); e as explanatórias ou descritivas investigam eventos individuais e objetos singulares (como biografias e críticas).

Dentro disso, temos que nossa pesquisa tem relação com as duas últimas divisões: ela está no campo explanatório da crítica (genética, no caso), mas os resultados alcançam um nível mais abstrato quando nos propomos a fazer comparações e extrair procedimentos que são comuns entre os processos criativos de artistas cujas obras analisamos, mas que podem ser comuns também a outros não estudados no recorte, gerando generalizações sobre o tema – o que torna a pesquisa, também, classificatória.

Santaella (1992, p. 141) pontua que as ciências especiais, “através de treinamento especial, instrumentos especiais, ou circunstâncias especiais, investigam eventos particulares passíveis de experiência e inferem a verdade que é usualmente *apenas plausível*, mas não obstante passível de teste”. Entendemos que esses treinamentos e instrumentos através dos quais as investigações científicas devem ocorrer podem ser entendidos como os métodos investigativos gerais que estruturam as metodologias específicas aplicadas à cada pesquisa – metodologias, no nosso caso, próprias da crítica genética. Sobre a crítica genética, dedicamos a ela todo o próximo capítulo; antes, discorreremos aqui sobre a teoria de investigação pragmática proposta por Peirce, realizada a partir do método científico.

2.3.1 Método científico e os estágios da investigação

Peirce propõe que toda investigação (da mais cotidiana à científica) começa a partir de um estado de dúvida, e então, aquele que investiga esforça-se para colocar fim à dúvida e voltar a um estado de crença. Waal (2007), localizando esta questão dentro do pragmatismo peirciano⁵⁵, versa sobre a teoria da crença e dúvida estabelecida por Peirce, e aponta que a dúvida seria uma inquietação mental, a qual somos instados a resolver, ao passo que a crença é um estado satisfatório que desejamos manter; assim, a dúvida gera o desejo de alívio, que seria a investigação, enquanto a crença conduz ao estabelecimento do hábito, que nos guiará em várias oportunidades – o que leva a concluir que o objetivo da dúvida seja o restabelecimento da crença ou, como Peirce denomina, a “fixação da crença”; mas através de quais métodos investigativos as crenças podem ser fixadas?

⁵⁵ Pragmatismo pode ser resumidamente definido como um método de investigação lógica que pretende alinhar teoria e prática; e, apesar de Peirce ser apontado como um de seus precursores, nos EUA do século XIX, há ideias e desenvolvimentos semelhantes desde a Antiguidade, dos quais ele se vale para formular suas teorias pragmáticas. Segundo Waal (2007, p.18), para Peirce, “o pragmatismo é somente um critério de significação, que estipula ser o significado de qualquer conceito nada mais do que a soma total de suas consequências práticas concebíveis”.

De acordo com Peirce (1977), argumento (ou inferência) é um signo que é interpretado com força de lei ou regra, e pode ser de três tipos, de acordo com o modo de raciocínio que o caracteriza: abdução, dedução e indução; Santaella (2004, p. 167) aponta que, após o ano de 1900, Peirce passa a conceber os modos de raciocínio como estágios interconectados da investigação. Isso posto, a teoria da investigação proposta por Peirce⁵⁶ (também denominada teoria do método científico) busca compreender o funcionamento do processo lógico do investigador e propõe que apenas o método científico⁵⁷ pode levar à verdade, através de um longo percurso em que se questiona a dúvida – o que constitui o processo de investigação. Santaella (2004, p. 153) afirma que são três os principais estágios desse processo: a observação, a abdução e a verificação (que se divide em dedutiva e indutiva).

Uma vez observado o fenômeno e suscitada sobre ele uma dúvida capaz de desestabilizar ou sugerir revisão de uma ou mais crenças a ele associadas, inicia-se o estágio abdutivo da investigação. A abdução, de acordo com Peirce (1977, p. 220), “é o processo de formação de uma hipótese. É a única operação lógica que apresenta uma ideia nova”; além de ser um modo de raciocínio, pode ser entendida como um método, cujo propósito é formar uma predição geral sobre os fatos observados que, mesmo vaga e sem certeza, ainda, de que seja verificável, exerce forte influência sobre nossa disposição, de modo que somos levados a aceitá-la como ponto de partida para orientar ações vindouras, entendendo-a como o único meio de orientar nossa conduta futura. Na abdução, ressalta-se o fato de que os elementos da hipótese já habitavam a mente, “mas é a ideia de juntar o que nunca havíamos sonhado em juntar que ilumina a nova sugestão diante de nossa contemplação” (CP 5.181, tradução nossa⁵⁸).

Num primeiro momento, o estágio abdutivo é uma conjectura, um *insight* – que, como abordamos ao tratar do processo criativo, pode ser traduzido por intuição, uma sugestão abdutiva que nos chega como num lampejo e que é extremamente falível. Porém, como argumenta Santaella (2004, p. 115), “o momento do *insight* é instantâneo, assim como o ato de adotar a hipótese assoprada pelo instinto é igualmente sentido como um flash. Mas o processo de construção e seleção da hipótese é consciente, deliberativo, voluntário e controlado”. Desse modo, temos que a formulação de uma hipótese envolve o *insight*, o sugestivo, mas também

⁵⁶ De acordo com Waal (2007), as proposições de Peirce sobre a questão dúvida/crença, o método científico e a investigação foram publicadas em 1878 numa série denominada *A lógica da ciência*, composta por seis artigos: *Fixação das crenças*, *Como tornar nossas ideias claras*, *A doutrina dos acasos*, *A probabilidade da indução*, *A ordem da natureza* e *Dedução, indução e hipótese*.

⁵⁷ Em seu artigo *Fixação da crença*, Peirce distingue quatro métodos para fixação das crenças: o da tenacidade, o da autoridade, o método *a priori* e o método científico.

⁵⁸ but it is the idea of putting together what we had never before dreamed of putting together which flashes the new suggestion before our contemplation.

outros momentos de processo ordenado, e Santaella (2004) aponta que, após o primeiro momento intuitivo, uma segunda fase do estágio (método) abdutivo diz respeito ao processo de construção e seleção da hipótese. Dentro disso, a autora (2004, p. 126) elenca três considerações gerais elaboradas por Peirce para se chegar à seleção de uma hipótese a ser testada, que deve, resumidamente:

- ser capaz de explicar os fatos surpreendentes postos diante de nós;
- ser passível de ser submetida ao teste da experiência
- sendo apenas uma hipótese entre tantas outras possíveis, deve se considerar o princípio da economia de pesquisa (economia de tempo, de recursos financeiros, de energia física e mental, de desperdícios, etc.).

Tendo as hipóteses sido construídas e selecionadas no estágio abdutivo, suas consequências devem ser verificadas – e a primeira parte da verificação é regida pelo raciocínio dedutivo. Peirce (1977) explica a dedução como um raciocínio necessário, pois a relação entre as premissas é entendida como uma relação entre regra (premissa geral) e caso (premissa particular), cabendo à conclusão apenas aplicar a regra ao caso; ou seja, a conclusão é meramente derivada, não poderia ser outra. Assim, se as premissas forem verdadeiras, então a conclusão também o será.

A dedução não verifica na experiência se as premissas são ou não verdadeiras, apenas as verifica pelo raciocínio, permitindo avaliar se elas são verificáveis na experiência, através de uma predição virtual, que, segundo Peirce (1977, p.30), é uma “consequência experimental deduzida da hipótese, e escolhida entre possíveis consequências, independente do fato de ser conhecida, ou acreditada, de ser verdadeira ou não”. Seu papel no processo investigativo, por conseguinte, é a ação de projetar tudo o que pode desenrolar-se a partir da hipótese. Santaella (2004, p. 154) elucida que “a dedução é, portanto, o desenrolar de consequências experimentais a partir de hipóteses explanatórias. Tem por função explicar a hipótese, extraindo consequências experimentais dela”.

Após passar por uma verificação de cunho dedutivo, as hipóteses são verificadas através de experimentos, tendo como guia o pensamento indutivo; é o momento em que são testadas, de modo a se chegar ao resultado de uma investigação:

Para verificar se as predições se confirmam ou não, deve-se passar para a fase indutiva, do que decorre que a indução é o processo pelo qual o pesquisador analisa a natureza para ver se as consequências observáveis preditas realmente ocorrem; ele julga as hipóteses de acordo com seu sucesso em predizer e, dessa avaliação, procede para adotar, ajustar, modificar ou rejeitar a hipótese. (SANTAELLA, 2004, p.154).

Isso posto, o fim da indução é uma generalização, a partir de um determinado número de casos sob verificação na experiência. Com base em exemplos extraídos de um conjunto maior, são identificadas aquelas propriedades que não são meramente particulares, mas comuns a vários individuais tomados como exemplo. Por fim, generaliza-se a partir dos casos analisados, considerando-se que os resultados obtidos podem aplicar-se a outros casos que pertencem à mesma classe, mas que não foram analisados. No estágio indutivo, portanto, a generalização é constatada a partir da experiência com casos concretos, considerados suficientemente confirmadores do fenômeno investigado.

Encerrando a parte geral das considerações sobre o método científico, é importante sublinhar que todo o universo do pensamento de Peirce não admite certeza absoluta, é uma filosofia evolutiva que toma a continuidade, a dúvida, a falibilidade e o acaso como elementos fundamentais para o crescimento do conhecimento – questões que relacionamos antes ao processo criativo e que valem igualmente para a pesquisa científica, vista sob essa luz. Assim, a teoria da investigação de Peirce se opõe a um pensamento de ordem cartesiana⁵⁹, e tem como premissa que a investigação científica não é capaz de resultar em um conhecimento absolutamente correto. Segundo sua doutrina, todas as leis e conceitos estabelecidos podem ser revisados pois, como já citamos, “nosso conhecimento nunca é absoluto, mas é como se sempre flutuasse em um *continuum* de incerteza e indeterminação” (CP, 1.171 *apud* SALLES, 1994, p. 03, tradução nossa⁶⁰).

Isso nos leva a entender que os resultados de qualquer pesquisa são provisórios, podendo ser considerados verdadeiros só até que novas questões suscitem dúvidas em relação às crenças, o que as torna, novamente, passíveis de investigação – daí podermos estudar um aspecto da pintura dentro do século XX, mesmo considerando apenas as duas décadas que se passaram até agora. Por outro lado, de acordo com Santaella (2004), Peirce propõe que as investigações fundadas nos estágios baseados na abdução, indução e dedução podem progredir de um estado de crença menos estável para outro mais crível; e estando o fenômeno que nos propomos a observar situado num terreno tão dinâmico e, ao mesmo tempo, impreciso como é a arte – e mais ainda, seus processos criativos – optamos por trilhar o método peirciano de investigação

⁵⁹ Peirce defendia que o conhecimento científico não pode fundar-se apenas na intuição e que a aquisição de conhecimento se dá através de uma vasta cadeia de inferências, evidenciando que “cognições intuitivas, caso existam, não podem ser tomadas como sinônimos de certeza e infalibilidade” (SANTAELLA, 2004, p. 47). Um dos mais influentes filósofos que legaram à intuição o papel rebatido por Peirce foi René Descartes, que tinha como regra geral que tudo aquilo que concebemos de maneira clara e distinta é, necessariamente, uma verdade. Assim, ainda que o pensamento dos dois filósofos tenha muitos pontos em comum, Peirce refuta o cartesianismo no que diz respeito à função da intuição num processo de investigação científica.

⁶⁰ our knowledge is never absolute but always swims, as it were, in a continuum of uncertainty and of indeterminacy.

em nossa pesquisa, entendendo-o como perfeitamente cabível para se transitar em um terreno instável e abraçando, justamente, sua característica evolutiva.

2.3.2 Os estágios da investigação aplicados à pesquisa

A pesquisa científica, como vimos, nasce de uma curiosidade de investigação, “da observação de algum fenômeno surpreendente, de alguma experiência que frustra uma expectativa ou rompe com um hábito de expectativa” (SANTAELLA, 2004, p. 112). Com esta pesquisa não foi diferente: como relatado na Introdução, observamos, ao visitar diversas exposições de arte no Brasil (ou tendo acesso a seus catálogos) durante as duas primeiras décadas deste século, que muitas das pinturas expostas pareciam ter tido fotografias como referência para sua fatura, ou seja, tinham características que remetiam à imagem fotográfica, ainda que nada em suas fichas técnicas apontasse para isso.

Da crença, até então estabelecida, de que fotografias serviram de referência para várias das pinturas observadas, em algum momento surgiram dúvidas: “essa relação referencial é assim tão recorrente? e se for, como se dá?” – e a segunda pergunta é a que origina a tese, cuja primeira concepção de hipótese, vaga, fruto de um *insight*, foi que a fotografia é muito usada como referência para a pintura brasileira recente, e isso se dá de diferentes maneiras nos processos criativos – e, assim, adentramos ao estágio abdutivo da investigação.

Dessa hipótese desajeitada, mais questões foram se desdobrando – “como identificar a função exercida pela fotografia no trabalho de artistas que fazem pinturas tão diferentes entre si? Como acessar procedimentos relacionados à fotografia, mas que são eclipsados pela obra final, que resulta em outra linguagem? Como se dão, durante os fazeres pictóricos desses autores, as ações de escolha e manipulação das fotografias? E quais são as possibilidades e convergências quanto ao uso de fotografias como referências visuais na produção de pinturas brasileiras recentes?”.

A partir disso, o pensamento abdutivo foi também evoluindo, de modo a construir e selecionar uma hipótese explanatória, tendo sempre em mente as três considerações gerais elaboradas por Peirce, de acordo com Santaella (2004), para se chegar à seleção de uma hipótese apta a ser testada (ser capaz de explicar os fatos surpreendentes postos diante de nós; ser passível de ser submetida ao teste da experiência; e considerar o princípio da economia de pesquisa). No caso da nossa pesquisa esta é a hipótese que a rege: é possível detectar, a partir da análise comparativa de documentos de processos criativos de um conjunto de obras representativo da pintura produzida no Brasil no século XXI, tanto uma gama de possibilidades

nas abordagens adotadas pelos artistas que fazem uso de fotografias em seus processos criativos, quanto certas convergências, que permitem identificar, delimitar e agrupar vertentes dessa prática em relação ao nosso recorte espacial e temporal.

Contida na hipótese está a delimitação do *corpus* da pesquisa (os documentos de processos relativos a um conjunto de pinturas), e esse componente fundamental precisou também ser selecionado cuidadosamente, de forma a ser, efetivamente, um exemplo representativo dos objetos a cuja classe pertence (o universo da pintura brasileira produzida no século XXI). Para isso, foi realizado um estudo exploratório⁶¹, detalhadamente apresentado no quarto capítulo desta tese, juntamente com os critérios a ele aplicados, de forma a chegar a um recorte de quinze pinturas adequadas a evidenciar as generalizações que propomos.

Uma vez definida a hipótese, adentramos ao estágio verificativo da pesquisa em sua primeira parte, a dedutiva, procurando limitá-la e defini-la claramente - uma fase de diagnóstico do problema a ser resolvido, em que previsões virtuais são desenvolvidas. Trata-se, primeiramente, da aquisição de aporte teórico pertinente ao nosso estudo, a partir de extensa pesquisa exploratória bibliográfica⁶², a qual apresentamos em toda a primeira parte desta tese, a saber: os apontamentos históricos sobre o tema, no primeiro capítulo; neste segundo capítulo, os conceitos peircianos para uma compreensão relativa à fotografia, à pintura, à referencialidade e ao processo criativo; e o entendimento sobre a pesquisa de processos criativos a partir de preceitos da crítica genética, no terceiro capítulo.

Ainda, fizemos as escolhas metodológicas, apresentadas tanto com a presente descrição do método investigativo que estrutura a pesquisa, bem como através de etapas metodológicas específicas da crítica genética, explicadas no terceiro capítulo – em que também elencamos três aspectos desdobrados a partir da hipótese que foram abordados nas análises de base semiótica, de modo a permitir as generalizações do estágio indutivo: a origem das fotografias referenciais, seu papel na fatura da pintura e a natureza da referencialidade.

⁶¹ Para conceituar alguns aspectos da investigação, recorremos, da nota de rodapé 61 até a 66, aos delineamentos de pesquisa propostos por Antonio Gil (1987) em *Métodos e técnicas da pesquisa social*. Assim, de acordo com Gil (1987, p. 27), pesquisas exploratórias têm como principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, através de levantamento bibliográfico e/ou documental, tendo em vista a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores.

⁶² Pesquisa desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e textos científicos publicados (GIL, 1987).

E na última parte da verificação da hipótese, o estágio indutivo, foram feitos experimentos⁶³ a partir das questões definidas nas deduções, que se deram através da constituição dos quinze dossiês genéticos (frutos de levantamentos bibliográfico e documental⁶⁴ sobre os processos das pinturas selecionadas, com coleta através de pesquisas de campo⁶⁵, no segundo caso) e das análises individuais deles, no quinto capítulo; e por fim, no sexto capítulo, apresentamos as análises comparativas⁶⁶ dos aspectos abordados nas análises individuais, de forma a identificar generalizações que permitissem identificar (ou não) as possibilidades e convergências previstas na hipótese.

Destacamos que, apesar da organização geral dos estágios do método de investigação peirciano parecer retilínea e sequencial, não ocorre exatamente assim. Observa-se também aqui o sinequismo, o princípio de continuidade que atua na evolução permanente do universo sógnico em direção a um crescimento constante da complexidade dos signos e de novas relações entre eles; numa investigação, isso significa que outras hipóteses associadas à hipótese principal e às etapas da pesquisa podem surgir: deduções podem levar a outras deduções, induções podem não comprovar hipóteses e assim retorna-se a esse estado – entre tantas outras trajetórias dinâmicas possíveis, dentro de um processo investigativo inserido na lógica crítica.

Dessa forma, nossa investigação lidou com a interação dos modos de raciocínio que se fundiram e se implicaram continuamente: no estágio de abdução e de verificação da hipótese, geraram-se hipóteses colaterais, que também careceram de verificação dedutiva e indutiva para se retornar à hipótese principal. Assim, a tríade abdução/dedução/indução foi constantemente exigida ao nosso pensamento investigativo e, apesar da aparente linearidade dos estágios da pesquisa que apresentamos, se tratou de um processo investigativo repleto de ramificações, ainda que preso a um tronco que o estruturou. Ao longo do texto, procuramos identificar essas ocorrências, relacionando-as aos modos de raciocínio e às etapas fenomenológicas, mas, pensando na imagem ilustrativa do tronco e das ramificações, apresentamos um diagrama que resume a organização dos estágios da investigação, dentro dos capítulos da tese:

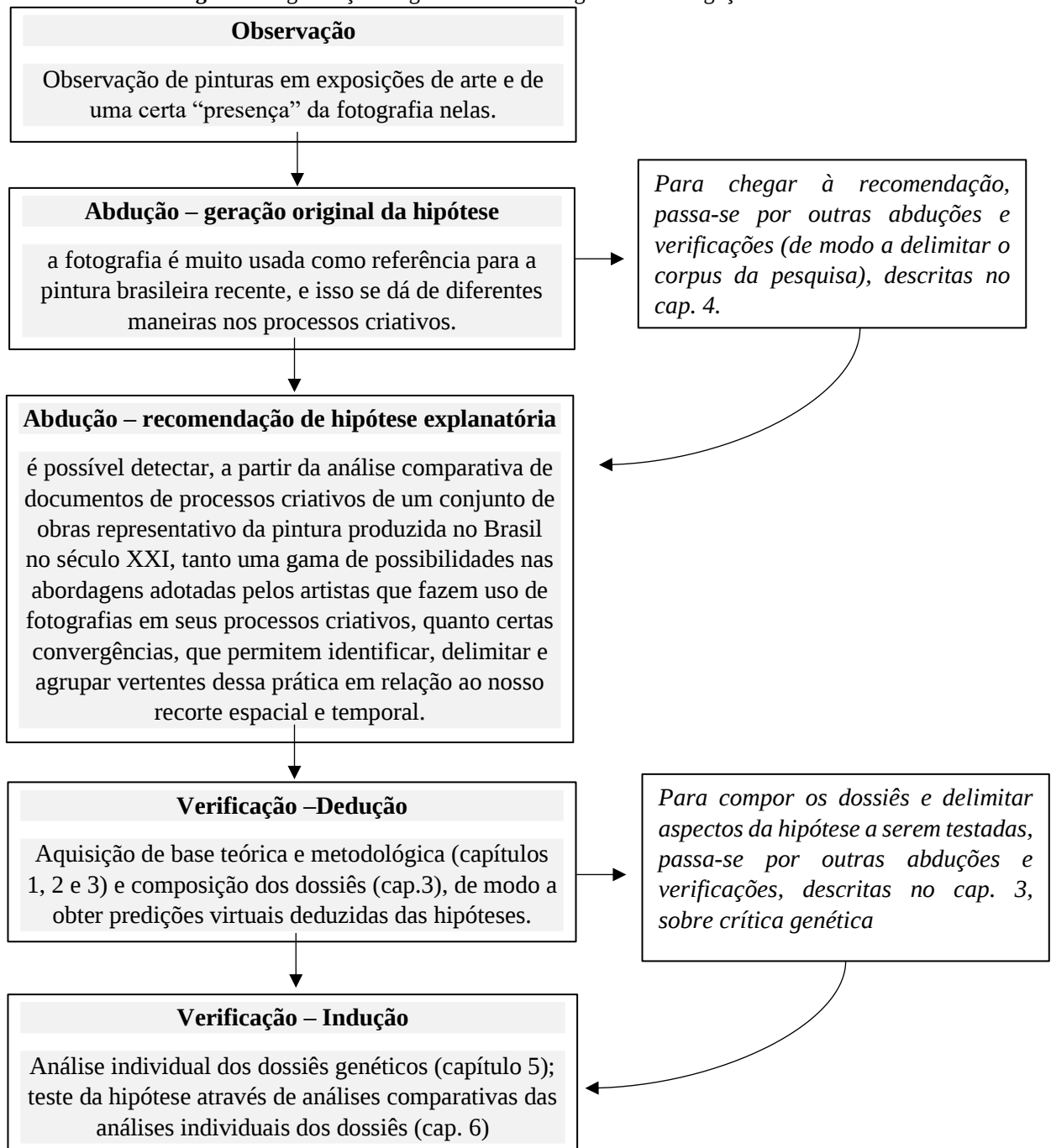
⁶³ Segundo Gil (1987, p.16), uma pesquisa experimental “consiste essencialmente em submeter os objetos de estudo à influência de certas variáveis, em condições controladas e conhecidas pelo investigador, para observar os resultados que a variável produz no objeto”.

⁶⁴ Diferente do levantamento bibliográfico, o documental, de acordo com Gil (1987), vale-se de materiais que não receberam um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetos da pesquisa.

⁶⁵ Na pesquisa de campo, “procede-se à solicitação de informações a um grupo significativo de pessoas acerca do problema estudado para em seguida, mediante análise quantitativa, obter as conclusões correspondentes dos dados coletados” (GIL, 1987, p. 55).

⁶⁶ De acordo com Gil (1987), uma pesquisa comparada é definida a partir da confrontação de dois ou mais elementos, de modo a identificar semelhanças e diferenças entre eles, bem como a viabilizar a compreensão do fenômeno que está sendo estudado.

Fig. 31 – Organização diagramática dos estágios da investigação desta tese.



Fonte: arquivo particular da autora.

Como informamos no início deste capítulo, todos os caminhos teóricos e metodológicos que optamos por trilhar, ainda que dialoguem com outros autores, partem de e levam a Charles S. Peirce. Por isso, este foi um momento dedicado a apresentar e explicar alguns pontos relativos, principalmente, a suas fenomenologia, semiótica e teoria da investigação – linhas com as quais costuramos a pesquisa à luz do pensamento peirciano e a cujos conceitos nos referimos constantemente nos próximos capítulos, à medida em que são aplicados.

3. CRÍTICA GENÉTICA E A INVESTIGAÇÃO DOS PROCESSOS CRIATIVOS

“Raspas e restos me interessam.”
(CAZUZA; FREJAT, 1984)

A partir da década de 1960, uma linha de pesquisa fundamental para nossos estudos começou a constituir-se, sendo filiada, em algumas de suas segmentações, à teoria semiótica de Peirce: a crítica genética, que estuda processos criativos com base nos registros gerados por um autor ao longo da produção de uma obra (ou de um conjunto delas), indagando-a a partir de sua gênese – uma reflexão de caráter eminentemente epistemológico, ou seja, que se ocupa das condições de produção do conhecimento. É uma disciplina que tem origem na França, em 1968⁶⁷, a partir do trabalho de pesquisadores sobre literatura que se dedicavam exclusivamente ao estudo de manuscritos literários. Todavia, não se ignora a existência de estudos anteriores acerca de processos artísticos, ainda que sem a conceituação e metodologia da crítica genética, conforme aponta Brandão (2002, p. 09):

Se a Crítica textual tradicional – penso especialmente no conjunto composto pela Filologia e pela Edótica, com suas ciências auxiliares: a Paleografia, a Diplomática, a Codicologia, a Hermenêutica, etc. – tinha por missão principal garantir ou restituir a forma e a mensagem originais de um texto ou documento que, pelos naturais problemas de conservação, reprodução ou transmissão, corriam risco de não se preservarem em sua integridade, a Crítica genética moderna, embora não dispense tais recursos nem objetivos, quer principalmente “mapear” o percurso da escritura, com suas variantes, rasuras, emendas e toda sorte de modificações que configuram a “gênese” do texto como o espaço onde o escritor testa as muitas alternativas que o processo criativo, tanto como experiência pessoal quanto prática histórica e social da escritura, vai pondo diante de si.

Assim, ao passo que outras linhas se ocupam em reconstituir um texto tal qual era em sua origem, a crítica genética investiga o percurso criativo do texto a partir do conteúdo presente em seus manuscritos, considerando “a engenharia do texto, ou seja, o processo de sua produção, fundamental para se compreender não apenas a obra acabada, mas sobretudo as implicações históricas, estéticas e literárias que nela atuaram para torná-la o que é ao fim do processo” (BRANDÃO, 2002, p. 10). Uma vez instaladas esta e outras discussões, com o desenvolvimento da crítica genética (da França para o mundo), surgiram inúmeras vertentes e, principalmente, desde a década de 1980, a disciplina foi se abrindo para pesquisadores de outras áreas além da

⁶⁷ Nesse ano, de acordo com Salles (2008), uma pequena equipe de pesquisadores, capitaneada por Louis Hay e Almuth Grésillon, foi incumbida de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, recém-chegados à Biblioteca Nacional da França. Da simples organização, iniciou-se um estudo associativo dos escritos e houve aumento no número de pesquisadores interessados, constituindo-se a partir daí um grupo voltado ao estudo sistemático de manuscritos literários, o *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* (ITEM). O termo “crítica genética”, em si, aparece pela primeira vez em 1979 como título de uma coletânea publicada por Louis Hay, os *Essais de critique génétique*.

literatura (como cinema, teatro, música, moda, publicidade, jornalismo e artes visuais), que também desejavam lançar um olhar para os processos que engendram outras obras, que não livros. A crítica genética passou a abarcar não só manuscritos, mas todo tipo de documento que seja vestígio material do processo criativo. Já no início deste século, Ferrer (2002, p. 203) afirma que “a crítica genética já é transdisciplinar, transartística e transsemiótica”.

No Brasil, a partir de 1985⁶⁸, estabelecem-se importantes nichos de pesquisadores voltados à crítica genética, dentre os quais destacamos o Centro de estudos de crítica genética⁶⁹, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) que, desde 1993, é referência nacional em pesquisas sobre processos criativos, marcadas principalmente pela transdisciplinaridade (estão entre os pioneiros na abertura para outras áreas que não a literatura) e pelos estudos comparados, tanto no que diz respeito a diferentes autores de um mesmo meio de expressão ou entre processos de criadores de diferentes áreas. O grupo foi criado e ainda hoje é coordenado por uma das principais pesquisadoras brasileiras em crítica genética, a professora Cecília Almeida Salles, que se debruça sobre a investigação de processos criativos que abarcam diversas linguagens artísticas, e cujos estudos, conforme já destacamos, estabelecem diálogo com a semiótica de Peirce:

Falo de uma Crítica genética em expansão, no âmbito do Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, que começou a ser desenvolvida no início dos anos 1990. [...] Havia a convivência com classes formadas por alunos de formações e interesses bastante diversos, tais como jornalismo, publicidade, artes visuais, arquitetura, artes cênicas, cinema, literatura, design, etc. A interdisciplinaridade do corpo discente levou à necessidade de escolhas de caminhos de pesquisa que dessem conta de tal diversidade. Por outro lado, havia o diálogo com as teorias semióticas, especialmente nesse primeiro momento, a de Charles S. Peirce, que propõe instrumentos teóricos de natureza bastante geral. (SALLES, 2017, p. 42).

Salles (2006) considera que uma forma eficiente de apreender a complexidade por trás de um trabalho de arte, de qualquer natureza, é passar a enxergá-lo não como um elemento

⁶⁸ Em 1985, ocorreu o *I Colóquio de crítica textual: o manuscrito moderno e as edições na USP*, organizado por Philippe Willemart, evento inaugural dos estudos genéticos no Brasil.

⁶⁹ Em meados da década de 2010, o Centro de estudos de crítica genética passou a denominar-se Grupo de estudos em processos de criação. Sobre a mudança, Salles (2017, p. 47) explica que a opção se justifica “por [grupo] ser o termo usado pela plataforma do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e processos de criação, respondendo às inquietações dos alunos e minhas, em relação aos rumos que as pesquisas tomaram e às restrições à denominação crítica genética”. Nesta pesquisa, optamos por nos referir ao termo crítica genética em vez de crítica de processo, levando em conta seu uso mais recorrente nas bibliografias pesquisadas e, também, nosso entendimento de que a ideia de gênese, ainda que possa limitar outros estudos, desde que tomada a partir da noção de que toda gênese está situada em algum ponto de uma semiose potencialmente infinita, não sendo absoluta, mas relativa a uma parte dessa semiose, cabe ao nosso direcionamento, que situa um determinado ponto da criação (o da relação referencial estabelecida com a fotografia) como o momento da natureza de uma gênese, a partir do qual se olha para o *corpus*.

estático ou de desenvolvimento linear, mas como algo em movimento constante e difuso – um sistema em permanente interação com seu entorno. Essa mudança de paradigma, rejeitando sobretudo a linearidade, seria necessária “para se discutir arte em geral e aquela produzida nas últimas décadas de modo especial” (SALLES, 2006, p. 09); nesse sentido, desde a pesquisa que resultou em sua tese de doutorado e depois, em vários artigos e livros, apoia-se na ideia do processo de criação como um processo de semiose e entende que, em seu percurso de expansão, e especialmente dentro do grupo com o qual trabalha, a crítica genética chega a um conceito amplo de processo que permite uma “abordagem cultural em consonância com as interrogações contemporâneas” (2008, p. 129); afirma também que encontrou, na semiótica peirciana,

[...] um instrumental teórico abrangente para se lidar com signos de natureza diversa, que descreve um processo ou um modo de ação. É exatamente nesse modo de ação do signo que o crítico genético encontra ferramentas que lhe permitam olhar para o movimento geral do processo criativo, como um processo sógnico ou semiose. (SALLES, 2002b, p. 66).

Salles (2002a) defende a ideia de que é justamente o entendimento da criação como semiose que torna possível uma teoria geral dos processos que abarque tantas áreas, permitindo a leitura de documentos com signos de naturezas diversas, isto é, que se atualizam em diferentes linguagens, mas que podem ser vistos sob uma perspectiva comum: são todos signos e realizam semioses. Da mesma forma, as análises comparadas entre aspectos recorrentes dentro de um conjunto de processos – tal qual os que interessam à esta pesquisa – são abarcadas nesse modelo, que fornece meios de comparação e contraste, “tanto no que diz respeito a diferentes autores de um mesmo meio de expressão ou estudos comparados entre processos de criadores de diferentes áreas” (SALLES, 2002b, p. 65). Por isso, tomamos como ponto de partida os desenvolvimentos sobre a crítica genética publicados por Salles, de modo a estabelecer os caminhos metodológicos pelos quais seguimos, e assim traçar, com base em nossa proposição de análise semiótica do percurso criativo de um conjunto de pinturas, um mapa de possibilidades e convergências do uso de fotografias no processo criativo de pinturas brasileiras no século XXI.

3.1 Redes como modo de pensar a semiose da criação – e da pesquisa

Assumindo o processo criativo como sendo um processo semiótico, a investigação foi feita entendendo a crítica genética como uma disciplina que nos permite observar os diversos componentes do ato criador na combinação de suas relações, responsáveis pelo movimento da criação. E ao olhar para esse estado efervescente que gera a obra – levando em conta os

princípios de sinequismo, causação final, causação eficiente, falibilidade e acaso – mesmo ao separar um determinado aspecto para análise, não se pode perder a noção do todo no qual cada parte se insere; “o crítico genético lida com a ausência de linearidade e a simultaneidade do processo” (SALLES, 2008, p. 54), daí a importância de pensarmos os documentos e suas análises dentro da ideia de rede. Consideramos que, de uma forma geral,

as metáforas da rede parecem inscrever-se/situar-se a meio caminho entre a árvore e o caos, entre uma ordem linear hierarquizada e uma desordem absoluta. A imagem da rede é a de uma figura intermediária: uma trama mais aberta e mais complexa que a árvore, porém estruturada demais para dar conta do aleatório e da desordem. Enquanto, no início do século XIX, a figura da rede se opunha à da árvore, a modernidade coloca a rede entre a árvore e a nuvem. A rede permite opor uma forma geral à pirâmide ou à árvore, lineares e hierarquizadas, mas impede de cair no caos e na desordem (MUSSO, 2010, p. 34).

Partindo do entendimento proposto pelo filósofo francês Pierre Musso, aplicável a várias áreas do conhecimento, Salles (2006) desenvolveu um modelo de redes de criação – adequado não só para investigar, mas também para analisar um encadeamento complexo, uma vez que se mostra apto a abarcar as relações, contradições, transições, simultaneidades, desvios, interações, conexões e nexos típicos de um processo semiótico.

Salles (2006, p. 18) pontua que os elementos de interação (como a que se estabelece entre a fotografia, o artista e a pintura nos processos que investigamos) são os picos ou “nós” da rede, ligados entre si: um conjunto instável e repleto de ações recíprocas que modificam o comportamento ou mesmo a natureza dos elementos envolvidos; são as conexões da rede da criação, existindo numa constante influência mútua, algo agindo sobre outra coisa e algo sendo afetado, ainda, por outros elementos – um processo sígnico em rede.

Para nossa pesquisa, interessa especialmente poder enxergar na rede uma dinâmica semiótica, que seja coerente com os processos de produção e de análise de uma obra – ou seja, “precisamos construir uma rede para falarmos de uma rede em construção” (SALLES, 2006, p. 17). Assim, o conceito de rede é aqui assumido como orientador em uma via de mão dupla, pois, se buscamos compreender determinados processos de criação como um encadeamento de “nós”, necessitamos de uma abordagem que se situe, igualmente, nesse paradigma: para apreender um pensamento em rede, há que se pensar em rede, de maneira que os processos criativos podem contribuir também para os desenvolvimentos desse conceito no próprio andamento da pesquisa. Temos, segundo Morin (*apud* SALLES, 2006, p. 17), “um velho paradigma que nos obriga a disjuntar, a simplificar, a reduzir sem poder conceber a

complexidade e buscamos outro capaz de reunir, de contextualizar, de globalizar, mas, ao mesmo tempo, capaz de reconhecer o singular, o individual, o concreto”.

Devemos pensar, também, a obra em criação como um sistema aberto que troca informações com seu meio. Nesse sentido, as interações envolvem as relações do artista não só com seu projeto pessoal – a causação final que direciona seu percurso – mas também com a cultura na qual está inserido, ou com um campo dela, como ocorre com toda pintura que faz parte de uma grande rede, que é a arte. Entra aqui a necessidade de considerar a importância do primeiro capítulo desta tese para as análises que tecemos na segunda parte dela, pois cada projeto de cada artista, como explica Salles (2002a, p. 193), “é o diálogo de uma obra com a tradição, com o presente e com o futuro. A cadeia artística trata de relação entre gerações e nações: uma obra comunicando-se com os seus antepassados e futuros descendentes”.

Há ainda que se considerar que as obras cujos processos investigamos, conforme dadas a conhecer ao público, se situam rigorosamente na categoria de pinturas; porém, seus percursos são intersemióticos, isto é, a tessitura dessas redes é feita – no mínimo – de fotografia e pintura, ainda que só a última apareça materialmente na obra entregue ao público. Sobre este tipo de cruzamento, Salles pontua:

As linguagens que compõem esse tecido e as relações estabelecidas entre elas dão singularidade a cada processo. Percebemos, portanto, que há uma estreita relação entre as tramas semióticas dos processos e o modo de desenvolvimento do pensamento de cada indivíduo. Para que esta discussão não fique no campo da mera constatação da intersemiose (da inter-relação das linguagens) e da descrição de seus componentes, é necessário mostrarmos como estas participam do processo de construção, senão nada saberemos sobre o modo como se dão as relações do pensamento. (SALLES, 2006, p. 99).

Sob esse prisma, todos os registros deixados pelo artista importam, uma vez que podem oferecer informações significativas sobre o ato criador; cabe ao pesquisador genético destacar nesses dados as relações nas quais se situam os nós da rede que devem ser destacados na análise. Ao assumirmos o conceito de rede, abrimos o caminho (indispensável no contexto da pesquisa) para a procura por nexos: “o crítico, ao estabelecer nexos a partir do material estudado, procura refazer e compreender a rede do pensamento do artista” (SALLES, 2006, p. 22).

Podemos dizer, em conexão com a base peirciana tanto desta pesquisa como da própria crítica genética, que o pesquisador genético lança mão dos modos de raciocínios (abdução, dedução e indução) para estabelecer os nexos que façam sentido tanto em relação ao que analisa quanto à hipótese que investiga através da análise. E assim, para além da análise individual de cada processo, o estudo de documentos resultantes da criação de pinturas diversas torna possível identificar alguns procedimentos de natureza geral, que ganham nuances em processos

específicos, mas que nos permitem encontrar conexões entre eles, pois “a crítica genética não escapa do propósito da ciência de encontrar explicações e generalizações. Seus pesquisadores estão empenhados em buscar as características gerais (ou algumas características gerais) que regem a criação artística” (SALLES, 2008, p. 74).

O olhar para o processo como uma rede de criação, um olhar notadamente semiótico, permite ultrapassar os limites de um tratamento meramente descritivo que possa ser dado à documentação, pois a simples identificação dos documentos, analisados em suas individualidades, não é capaz de levar às relações entre eles e, em uma perspectiva mais ampla, às generalizações possíveis sobre seus aspectos. Mas a que nos referimos, exatamente, quando usamos em nosso contexto um termo que pode abarcar tantas coisas, como documento?

3.2 Documentos da crítica genética

Ainda que a ênfase da crítica genética seja o processo criativo, o documento que a rege, o primeiro a ser considerado, é a obra, assim como é mostrada publicamente: é ela a referência principal da análise, pois representa a materialização daquilo que o artista almejava (ou daquilo que no final o satisfaz), a realização da causação final que moveu seu processo criativo – e inversamente, da parte do pesquisador, se não existisse a obra, não haveria algo em relação a que compreender a construção. Mas, para além desse material básico e que é o ponto de “partida retroativa” de uma pesquisa genética, interessa todo registro sobre o que levou até a existência da obra – os documentos de processo⁷⁰.

Salles (2008) pontua que o que distingue a crítica genética de outros estudos, que também têm documentos gerados durante a fatura de uma obra de arte como material de análise, é o fato de tomá-los como índices das ações do artista no processo de criação, a partir dos quais se pode inferir sobre o funcionamento desse mesmo processo. Falamos aqui de índice no sentido peirciano do termo, conforme já abordamos ao tratar da natureza indicial da fotografia (índice genuíno) e da pintura (índice referencial). Propõe-se, portanto, a compreensão dos processos de criação não só a partir da análise das obras que eles geraram, mas também dos rastros deixados pelos artistas, na forma dos documentos de processo, das mais diversas naturezas: “rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, copiões, projetos, ensaios, contatos”

⁷⁰ Como a crítica genética em seus primórdios tratava apenas da literatura, seu documento de análise por excelência era o manuscrito. Mas, diante da dificuldade de usar o termo manuscrito ao lidar com manifestações artísticas diversas, outras terminologias foram sendo propostas. Sobre como resolveu essa dificuldade em seu percurso dentro das pesquisas genéticas, Salles (2017, p.46) afirma: “busquei outra palavra: documentos de processo pareceu cumprir esta tarefa, dando destaque à função desempenhada pelos registros – necessidade de reter algumas ideias ou ações – e não à sua materialidade”. Nesta pesquisa, adotamos o mesmo termo.

(SALLES, 2008, p. 40). Podem ser encontrados registros verbais, visuais ou sonoros, num contínuo movimento de tradução intersemiótica, de passagem de uma linguagem para outra, com propósitos e aproveitamentos diversos; assim, no caso da pintura, podemos listar como documentos de processo possíveis de serem encontrados também as imagens usadas como referência – entre elas, as fotografias.

Essa documentação, ao sobreviver ao tempo da criação e escapar do descarte, mostra a necessidade, por parte dos artistas, de reter informações acerca de sua produção. Salles (2016, p. 41) pontua que “a necessidade de criar provisões é geral, no entanto, aquilo que é guardado e o como é registrado varia de um processo para outro, até mesmo em processos do mesmo artista”. Independentemente de quais sejam suas materialidades, podemos entender que o armazenamento de documentos tem dois papéis gerais: o de nutrir o artista em seu processo criativo (criando uma provisão), e o de registrar as experimentações feitas nesse percurso.

O ato de armazenar pode ser primeiramente relacionado à nossa ancestral necessidade humana (e de alguns outros animais) de fazer estoques de coisas que não usamos imediatamente, mas projetamos poder precisar em nossas vidas – como alimentos, vestimentas ou mesmo dinheiro; analogamente, o armazenamento para um artista, de acordo com Salles (2006, p. 47), funciona como “um potencial a ser, a qualquer momento, explorado; atua como uma memória para obras”, lembrando ao artista os ingredientes criativos de que ele pode dispor em sua prática:

Às vezes, os próprios objetos, livros, jornais ou imagens que pertencem à rua são coletados e preservados. Em outros casos, é encontrada uma grande diversidade de instrumentos mediadores, como os cadernos de desenhos ou anotações, diários, notas avulsas para registrar essa coleta que pode incluir, por exemplo, frases entrecortadas ouvidas na rua, inscrições em muros, publicidades, fotos ou anotações de leitura de livros e jornais. (SALLES, 2006, p. 41).

Outro motivo que leva os artistas a armazenar documentos relativos aos seus processos é, ao contrário de guardar elementos para uso futuro, o de arquivar registros de experimentações que ele efetivamente, de alguma forma, fez. Salles (2006, p. 41) afirma que “no momento de concretização da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e testadas. São possibilidades de obras”; os registros de experimentação guardam em si índices desse momento. Ao abordar os registros de experimentação, Salles (2006) vale-se muitas vezes da ideia de desenho; ora trata do desenho gráfico (do traço sobre uma superfície), e ora faz uso do conceito metafórico de desenho:

A discussão do desenho como concepção visual não está limitada, como se pode perceber, à imagem figurativa, procura abarcar todas as formas de representação

visual de um pensamento. Falamos de diagramas, em termos bastante amplos, como desenhos de um pensamento, uma concepção visual ou um pensamento esboçado. (SALLES, 2006, p. 110).

Nesse trecho, Salles refere-se ao desenho como sendo um diagrama, e aqui cabe considerar brevemente que Peirce, conforme explica Santaella (2001, p. 348), considera que todo pensamento se dá por meio de diagramas e que raciocinar é uma ação organizada a partir da diagramação de conceitos e inferências que ela principia. Assim, uma noção ampla de desenho como um procedimento mental – a ideia de que a obra vai sendo “desenhada” ao longo do processo criativo – pode abarcar uma infinidade de tipos de documentos de experimentação, de modo a considerarmos que mesmo uma fotografia, tomada como referência, faz parte desse desenho em processo.

Pode-se ainda, a partir da ideia de desenho, dizer que a experimentação se encontra, dentro dos modos de raciocínio propostos por Peirce, caracterizada como um procedimento indutivo: "o desenho de criação, na especificidade das artes visuais, age como um campo de investigação, ou seja, são registros de experimentação: hipóteses visuais são levantadas e vão sendo testadas e deixam transparecer a natureza indutiva da criação" (SALLES 2008, p. 40). É importante notar que também há um caráter indutivo no raciocínio a ser desenvolvido pelo pesquisador genético no momento da análise dos documentos de processo que lhes chegam às mãos (como apontaremos mais à frente, ao tratar das metodologias), mas, antes, tratamos de um ponto fundamental: onde encontrar esse material?

3.2.1 Documentos públicos e privados

Os documentos gerados durante os processos criativos de obras têm como característica geral o fato de que pertencem ou pertenceram ao artista. Não são públicos, como uma pintura que participa de exposições, mas pessoais, privados por natureza, cabendo ao pesquisador genético buscá-los junto ao próprio artista (caso este esteja vivo) ou à sua família e outros guardiões legais, caso falecido o autor. Por sorte (para nós que lidamos com artistas vivos), Salles (2008, p. 18) aponta que, na atualidade, há uma “valorização e consequente preservação dos documentos de processos criadores pelos próprios criadores ou por suas famílias e, ainda, em alguns casos, no acompanhamento interessado dessas novas pesquisas” – questão que, como é relatado ainda neste capítulo ao abordar a etapa de coleta de documentos, podemos comprovar: da mesma forma que o crítico genético anseia por conhecer e investigar os

processos criativos, há também interesse dos artistas, não só em colaborar, mas também em conhecer os estudos desenvolvidos sobre a criação de suas obras.

Há que se considerar, ainda, o fato de cada vez mais artistas terem um olhar investigativo sobre seus próprios processos, conduzindo uma pesquisa em arte⁷¹ de modo autônomo, o que os leva a armazenar mais documentos relativos à sua produção. Sobre esse tema, Piau (2005, p. 12) aponta:

Esse tipo de investigação [a pesquisa em arte] é recente no meio acadêmico, mesmo porque historicamente a própria arte constitui um campo de conhecimento relativamente novo no âmbito das universidades, possuindo mais tradição em relação ao ensino do que à pesquisa. Até 1980 grande parte das pesquisas, mesmo as desenvolvidas por artistas, focalizavam o estudo do produto final e geralmente em relação às obras de outros artistas, poucos se aventuravam, no âmbito acadêmico, a investigar seu próprio processo de criação. Porém, muitos artistas que atuam fora da academia se preocupam com caminhos que levam à produção da obra de arte."

Podemos aqui fazer um parêntese para ressaltar o trabalho de crítica genética como uma oportunidade de dois caminhos investigativos se encontrarem, em alguns casos: o do artista que já é um investigador autônomo de sua própria criação, e o do pesquisador genético, geralmente acadêmico, que se ocupa cientificamente dos documentos de processo desse artista em uma pesquisa sobre arte.

De qualquer forma, o pesquisador genético, recorrendo aos armazenamentos do artista como fonte, busca levantar e investigar todos os documentos de processo que lhe são possíveis acessar. Há, porém, muitos vestígios materiais que não são armazenados e, além disso, o processo criador é repleto de decisões que não deixam documentação – as coisas que são privadas em um sentido ainda mais radical, pois são exclusivamente mentais. Desse modo, por mais volumoso que seja o material com o qual se lida, nunca se alcança a completude de um caminho criativo; podemos aqui retornar ao sinequismo peirciano, sua doutrina da continuidade, para explicar isso melhor: o que nós acessamos pela percepção são as coisas que existem, e cada uma delas tem origem no *continuum* de possibilidades e, ao mesmo tempo, é um ponto de descontinuidade, uma vez que resulta da transformação da potência em ato.

De um lado, o “tornar ato” elimina certas possibilidades, pois aí o artista já se decidiu por um caminho, já realizou uma escolha; de outro, esse ponto de descontinuidade é gerador de novas possibilidades e se liga ao *continuum* por meio da ideia que carrega ou de suas próprias qualidades. O que o pesquisador genético busca é delinear uma cadeia semiótica, dentre as

⁷¹ Rey (2002, p. 125) explica que geralmente a pesquisa em arte é entendida como aquela realizada pelo próprio artista-pesquisador a partir do seu processo de criação, enquanto a pesquisa sobre arte é desenvolvida por pesquisadores que têm como tema uma obra de arte ou conjunto delas, um artista, um recorte histórico, entre outros.

muitas possíveis, a partir de um mesmo conjunto finito de pontos (no caso, os documentos de processo). O que lhe permite decidir entre uma cadeia e outra é, primeiramente, como já abordamos, uma coerência com o que está na obra; depois, as relações que ele pode encontrar entre um ponto e outro, que permitem organizá-los temporalmente – por exemplo, quando enxerga relações de causa e efeito.

Nesse sentido, como aponta Salles (2006), cada documento deixado pelo artista fornece informações diversas sobre a criação e coloca ênfase, de forma retrospectiva, a momentos de seu percurso. Esses documentos são tomados pelo pesquisador genético como testemunhas dos processos semióticos de criação que ele sabe que existiram, mas que não presenciou, obrigando-o a desenvolver o que Morin (2003, p. 23) chama de a “arte de transformar detalhes aparentemente insignificantes em indícios que permitam reconstituir toda uma história”, de forma a, quando em contato com a materialidade que restou do processo, poder conhecê-lo melhor.

Isso nos leva, novamente, à ação do acaso, dessa vez no percurso do pesquisador genético, agindo por meio dos processos fenomenológicos e semióticos deste. Do ponto de vista peirciano, observamos aqui o poder das experiências de primeiridade, de liberdade, “da importância de olhar para o mundo sem mediações e perceber o quanto de assimetria, irregularidades e diferenças ele contém” (IBRI, 2012, p. 213), de observar os documentos de processo exercitando um olhar novo, de primeiridade, ao invés de se deixar orientar apenas pelo conhecido, pelas leis que geram redundância, pois “o mais relevante para o crítico genético é não sair em busca daquilo que ele imagina encontrar, mas estar aberto para essa diversidade de formas da documentação” (SALLES, 2008, p. 47).

Assim, além dos documentos privados e inéditos gerados durante o processo, cabe aqui também relevar o papel que documentos públicos podem desempenhar numa pesquisa genética, pois, como aponta Salles (2008, p. 42), “entrevistas, depoimentos e ensaios reflexivos são documentos públicos que oferecem, também, dados importantes para os estudiosos do processo criador”. É um tipo de material que pode ser encontrado em espaços físicos, como bibliotecas, livrarias e bancas de revistas, bem como também nas mídias digitais; mas, além dos depoimentos publicados, o pesquisador genético pode, ainda, tomar pessoalmente depoimentos dos artistas, de forma a complementar as informações presentes nos documentos de processo, ou até para descobrir, a partir dos depoimentos, a existência desses materiais. Todavia, Salles pontua:

Poéticas, ensaios teóricos sobre o processo criativo, depoimentos e entrevistas já foram também fonte de estudos sobre a criação de um determinado autor. Sem dúvida alguma, não podemos negar a relevância dos dados fornecidos por essas fontes;

informações essas que, aliás, muitas vezes, auxiliam o crítico genético. No entanto, não podemos nos esquecer que poéticas e ensaios teóricos são textos que já sofreram uma elaboração criativa, passaram por seu processo criador e, muitas vezes, até passaram por editores. De modo semelhante, se procuramos por informações sobre o processo criativo, depoimentos e entrevistas exigem do criador um poder introspectivo bastante desenvolvido. O crítico genético depara-se com a grande complexidade do processo criativo. É nesse contexto que entendemos a dificuldade que muitos artistas enfrentam ao responder à pergunta tão comum: "como é seu processo criativo?". Qualquer resposta que seja envolve seleção de algum aspecto ou, talvez, alguns aspectos dessa densa rede de acontecimentos. (SALLES, 2008, p. 118).

Gresillon (2007), referindo-se à crítica genética literária, denomina esses materiais como “peri-prototextos”: documentos periféricos à realização da obra em si e que orbitam os manuscritos, podendo ajudar a elucidar a gênese das obras. A autora, assim como Salles, afirma a importância de se utilizar esse tipo de documentos:

Nós queremos falar de qualquer outro vestígio, além dos manuscritos da obra, que pode ilustrar sua gênese: testemunhos de amigos, menções na correspondência, entrevistas, diários, autobiografias – são igualmente documentos que, para nós, indicam a crítica genética da obra e que poderiam ser chamados de peri-prototexto. (GRESILLON, 2007, p. 129).

Entendemos que esses documentos são, no mais das vezes, externos ao processo e possuem caráter retrospectivo, o que os coloca fora do movimento da produção das obras; são relevantes, desde que sejam estabelecidas relações com os documentos de processo em si, obtidos ao longo da pesquisa. Retomando aqui a ideia da rede de criação como uma malha pela qual também o pesquisador genético deve trafegar, não se pode tomar nenhuma informação de modo absoluto, nem isolado – e a incompletude do processo destaca também a relevância de qualquer documento a partir da inter-relação com outros, “exigindo, portanto, permanente atenção a contextualizações e ativação das relações que o mantêm como sistema complexo” (SALLES, 2006, p. 15). Isso posto, o peri-prototexto pode ser considerado um tipo de documento auxiliar para o pesquisador, usado, sobretudo, para iluminar questões cujas respostas não puderam ser satisfatoriamente encontradas nos documentos de processo.

E, ainda, é possível encontrar documentos de processo que eram privados e tornaram-se públicos por vontade dos próprios artistas: são textos verbais, fotografias e vídeos sobre processos criativos que eles eventualmente compartilham em suas próprias redes sociais digitais⁷². Nesses ambientes (mais informais que outras mídias digitais, como os *sites* profissionais), os artistas deixam, muitas vezes, entrever algo de suas pesquisas, das práticas de

⁷² Recuero (2009, p. 24) entende que uma rede social é composta por alguns poucos elementos básicos: atores (pessoas, instituições, grupos) e suas conexões e interações, num tipo de dinâmica que ocorre desde quando existe vida em sociedade. Como redes sociais digitais, podemos citar o Facebook, Instagram, YouTube, Twitter, TikTok, Flickr, entre outros.

ateliê e do pensamento em processo, ao abastecer seus perfis com fotos e vídeos, por exemplo, de referências visuais, esboços, preparações de suporte, paletas de cores, desenhos estruturais, pinturas em andamento e toda sorte de registros que constituem verdadeiras preciosidades para um pesquisador genético. Salles (2012, p. 759), ao falar sobre a disponibilização de arquivos de experimentação em redes sociais de artistas, pontua que são “arquivos virtuais bastante numerosos, que são responsáveis por registros de processos de criação, em suas mais diversas manifestações. Trata-se de mais um desdobramento do arquivo que também dialoga com a criação.”

São, assim, muitas as possíveis fontes de informação às quais o pesquisador genético pode ter acesso, e a rede constituída por esse material está sempre em construção e expansão, tal qual o processo de que os documentos são índice; de posse desses materiais, o pesquisador genético entra em contato com o tempo e com a própria continuidade do processo criativo, e é no confronto que se estabelece entre a obra de arte e todas as possibilidades que a antecedem e sucedem que se encontra seu trabalho. Tudo é importante, tudo é informação e todo documento está relacionado a outro e os significados são construídos somente quando esses nexos são estabelecidos; novamente, trata-se de um processo semiótico em que o estudo de documentos de artistas diversos nos permite encontrar alguns procedimentos de natureza geral, através de metodologias próprias da crítica genética – em nosso caso, entremeadas por uma base teórico-metodológica legada por Peirce.

3.3 Etapas metodológicas da crítica genética aplicadas à pesquisa

Uma investigação genética exige, da parte do pesquisador, uma série de reflexões sobre documentos que permitem reconstituir e analisar aspectos do processo de criação de uma obra (ou de um conjunto delas). A partir desses elementos, é possível reorganizar os momentos fragmentados e variados dos processos criativos, colocando-os numa certa ordem. Como aponta Gresillon (*apud* PINO & ZULAR, 2007, p. 15), numa fala voltada para a literatura, mas que também aqui é pertinente, “os manuscritos não constituem em si um processo: é na leitura desses documentos que um processo será construído”. Assim, como vimos no decorrer deste capítulo, o objeto de estudo da crítica genética não é coisa material, nem mesmo apenas a obra (esta é, como vimos, também um dos documentos de processo); é o processo criativo – não o que foi trilhado pelo artista, irreconstituível, mas aquele que o pesquisador genético estrutura com base nos documentos sobre a criação das obras.

Em linhas gerais, a metodologia da crítica genética, conforme proposta por Salles, consiste em um acompanhamento teórico-crítico dos percursos de produção, por meio de uma abordagem fenomenológica, de forma que “a atenta observação dos documentos propicia o estabelecimento de relações entre as informações oferecidas pelos documentos, assim como entre os documentos e a obra entregue ao público” (SALLES, 2008, p. 54). A partir do levantamento dos documentos, são três as etapas metodológicas específicas da crítica genética, assim descritas por Salles (2008): constituição de um dossiê genético com os documentos relativos à obra ou conjunto de obras que será analisada (à qual já se sobrepõe, em alguns momentos, a etapa da observação); a observação do material para estabelecimento de relações entre os diferentes documentos, dando ênfase a aspectos do processo que interessam à pesquisa; e a análise dos documentos, de acordo com o recorte proposto e a abordagem teórica escolhida.

Cabe aqui abrir um parêntese para notar que as etapas propostas por Salles (2008), dentro da metodologia específica da crítica genética, não devem ser tomadas como equivalentes aos estágios do método de investigação peirciano, a que nos referimos a partir de Santaella (2004), ainda que em ambos os casos se trate de três etapas e que uma delas, a da observação, seja homônima. Por outro lado, com base no que explanamos sobre esses estágios no segundo capítulo, é possível identificar algumas relações entre, de um lado, a observação (1), a abdução (2) e a verificação (3) – que se divide em dedutiva e indutiva –, no processo investigativo peirciano, e, de outro, as etapas da constituição do dossiê (a), da observação (b) e da análise (c), da crítica genética. O estágio da observação (1), do processo investigativo peirciano, já envolve a primeira e a segunda etapas da crítica genética: coleta (a) e dossiê (b). Mas, esta segunda etapa da crítica genética associa-se, duplamente, com os estágios da observação (1) e da abdução (2), no processo investigativo, na medida em que é nesse momento de constituição do dossiê, principalmente, que ocorre a geração de hipóteses explicativas. Já a terceira etapa da crítica genética, a da análise (c), associa-se predominantemente ao estágio da verificação (3) do processo investigativo.

Por fim, em ambos os casos, uma postura fenomenológica orienta o início da investigação, gradualmente dando lugar a uma postura semiótica. Mas reforçamos que essas divisões não são rígidas, pois, assim como devemos procurar manter a postura fenomenológica, mesmo quando o processo analítico e interpretativo é predominante, a fim de nos mantermos sempre disponíveis para o que os documentos de processo têm a dizer, abduções complementares podem acontecer, mesmo após já ser vencida a etapa da hipótese, bem como a observação nunca cessa.

A seguir, detalhamos cada etapa metodológica da crítica genética, abordando sobretudo a maneira como elas foram aplicadas à nossa pesquisa.

3.4 Dossiê Genético

O trabalho do pesquisador genético começa com a constituição do material com o qual lida; é a elaboração do dossiê genético contendo documentos sobre o processo (no nosso caso, são quinze dossiês), também chamado, principalmente nos estudos genéticos literários, de prototexto. Salles (2008, p. 62) aponta que o termo foi introduzido por Jean-Bellemin-Noel em 1972 e passou a ser usado para deixar evidente que a composição do dossiê com os documentos a serem estudados já é resultado de uma elaboração teórico-crítica, denotando que não se trata de um simples conjunto de documentos, mas de um novo texto, uma nova tessitura de rede. A composição do dossiê pode ser dividida em duas partes – coleta e organização; detalhamos a seguir essas etapas, já discorrendo sobre a forma como foram percorridas para a composição dos dossiês que compõem o *corpus* desta tese.

3.4.1 Coleta de documentos

Uma vez definidos os artistas a serem pesquisados (conforme critérios justificados e explicados detalhadamente no quarto capítulo), iniciamos, para cada um deles, a coleta de todo e qualquer documento público referente aos seus processos criativos. Isso porque, em nossa pesquisa, começamos a composição do dossiê tendo como ponto de partida ainda não uma obra específica, mas a produção geral em pintura de cada artista, para, durante a busca inicial, definir cada obra que seria analisada; pois, uma vez que a condição *sine qua non* para a seleção das obras era, justamente, que tivessem em sua gênese a fotografia como referência, essa característica só poderia ser investigada a partir da coleta de documentos de processo. Dessa forma, já na primeira etapa, o propósito geral da pesquisa perpassa o trabalho:

O recorte do material já é feito, de certo modo, em função do que nele procuramos, associado àquilo que somos capazes de ver. A preparação do dossiê para uma futura análise do processo exige uma metodologia de trabalho inicial comum a outras pesquisas que lidam com esse tipo de documentação. Estamos nos referindo a uma série de operações necessárias para estabelecer o dossiê a ser estudado. Essas etapas são indispensáveis para dar aos documentos da obra o estatuto de objeto científico, pronto para ser descrito e analisado. (SALLES 2002a, p. 63).

Além disso, considerando a base peirciana que permeia a crítica genética, tal como desenvolvida por Salles e adotada nesta tese, podemos identificar que a esse momento de composição do dossiê já se sobrepõe, também, o início da segunda etapa metodológica da crítica genética, a da observação do material, na qual se inicia a relação fenomenológica com os registros (conforme tratamos ao nos referir no próximo item, especificamente, a essa etapa).

Buscamos inicialmente por diversos tipos de documentos públicos (pesquisas, textos críticos, entrevistas, documentários, relatos, imagens, etc.), que pudessem trazer qualquer informação sobre os procedimentos adotados pelos artistas em seus processos criativos em pintura, qualquer vislumbre, não só os relacionados à fotografia como referência. Buscamos por esse conteúdo em livros, revistas científicas ou não, catálogos, *sites*⁷³, bem como, também, nas redes sociais de cunho pessoal, alimentadas pelos próprios artistas, com destaque para as coletas feitas no Instagram⁷⁴.

Sobre o Instagram, trata-se de um ambiente digital mais informal que os *sites* profissionais dos artistas, e é na informalidade que eles deixam entrever, muitas vezes, algo de suas pesquisas e referenciais, das práticas de ateliê e do pensamento em processo – e, assim como os *sites*, todos os artistas pesquisados possuem um perfil nessa rede. No caso do Instagram, uma primeira coleta foi feita em todos os perfis, através das capturas de tela⁷⁵ de todas as imagens e textos referentes a processos criativos, disponibilizados pelos artistas, até então, no *feed* do seu perfil. Depois, dada a efemeridade dos *stories*, estabeleceu-se um padrão de visita diária ao perfil de cada artista, em busca de capturar qualquer documento de processo que fosse postado, procedimento realizado até a etapa de análise dos dossiês.

Uma vez estabelecidas as pinturas cujos processos investigamos (momento da pesquisa também permeado pela crítica genética e cujos critérios de seleção detalhamos no quarto capítulo), buscou-se, sempre que viável, um contato presencial com as obras e, principalmente, a obtenção de um registro fotográfico profissional delas para compor o dossiê, de forma que, na terceira etapa, se permitisse uma análise o mais apropriada possível a partir de fotografias

⁷³ A maioria dos artistas possui *site* próprio, um portfólio digital ou uma página no *site* da galeria que os representa.

⁷⁴ O Instagram é uma rede social digital mundial, usada para compartilhamento de fotos, vídeos e textos entre seus usuários. Nela é possível montar perfis pessoais e institucionais, com a opção que as postagens sejam públicas ou de visualização restrita apenas a seguidores autorizados pelo dono do perfil. Os conteúdos podem ser postados de forma que fiquem permanentemente disponíveis, no *feed* (até 10 fotos ou vídeos de no máximo 1 minuto por postagem) ou de maneira efêmera, nos *stories*, que duram poucos segundos e ficam visíveis por 24 horas; *stories* podem ainda ser colocados como destaques, o que os torna permanentes. Também é possível, desde 2018, divulgar vídeos mais longos que um minuto, que são direcionados para outra plataforma associada.

⁷⁵ O Instagram não possui um comando para salvar as imagens nele postadas. Para arquivá-las, é preciso “capturar a tela”, ou seja, salvar em arquivo a imagem inteira que aparece naquele momento na tela do celular ou computador.

das pinturas. Tendo como “ponto de partida retrospectivo” as quinze obras, teve início, para cada dossiê, uma coleta mais específica em relação aos seus documentos privados.

Todos os artistas sobre cujas pinturas pesquisamos estão vivos e atuantes; dessa forma, entramos em contato direto com cada um deles (através de meios digitais como *e-mails* e aplicativos de mensagens) e apresentamos o projeto de pesquisa, solicitando um encontro – presencial ou remoto – de modo a poder colher depoimentos e, principalmente, documentos remanescentes de seus processos criativos. Duas das coletas de documentos privados foram feitas de forma remota e digital (uma em 2020 e outra em 2023)⁷⁶; e, entre 2021 e 2023, ocorreram oito viagens para visitas presenciais (modo priorizado, sempre que possível) a treze ateliês, situados em São Paulo/SP (cidade pela qual passamos três vezes, posto que muitos artistas oriundos de outros estados lá residem e trabalham atualmente), Rio de Janeiro/RJ, Belo Horizonte/MG, Serra do Cipó/MG, Santa Catarina/SC e Belém/PA. Nos encontros, foi apresentado aos artistas um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido⁷⁷ (TCLE, disponível no apêndice A), em que eles expressaram conhecimento do teor e do propósito da pesquisa e explicitaram sua permissão para que fossem registrados, em fotografias, os documentos de processo, e em áudio, seu depoimento.

Cada visita, cada contato com os artistas, através de meio digital ou (especialmente) em seu ambiente de trabalho, foi uma experiência única e fundamental para a pesquisa, e nos permitimos, no momento dos depoimentos, em parte, receber livremente as possibilidades de conhecer mais sobre a pintura posta em questão, o processo que a gerou e as relações que o próprio artista estabelece entre essa obra específica e sua produção que a antecede e sucede, bem como também como a pintura se relaciona com o universo em que seu criador está inserido. Deixamos que um assunto fosse levando a outro e a outro, respeitando a ideia de sinequismo e o modelo de rede de criação que abraçamos; tomamos como orientadoras, apenas, duas questões fundamentais e abordadas em comum em todos os depoimentos:

- De forma geral, como lida com a fotografia em seus processos criativos em pintura?
- O que se recorda do percurso do processo criativo da pintura em questão – especialmente o papel da fotografia como referência – e do contexto em que está inserida?

⁷⁶ Em 2020, durante o período de rígidas restrições sanitárias vigentes devido ao quadro de pandemia decorrente do “novo coronavírus”, foi necessário colher um depoimento e documentos privados de uma obra, de modo a escrever um artigo pertinente a uma disciplina do doutorado; a situação não permitiu uma viagem ao ateliê da autora da obra escolhida, Camila Soato, e por isso a coleta se deu de forma remota; posteriormente, em 2021, ela foi selecionada como uma das artistas integrantes desta pesquisa, e o material coletado foi aproveitado para integrar seu dossiê. Em relação à coleta remota de 2023, referente ao material privado sobre a obra da artista Nina Matos, o formato deu-se por uma incompatibilidade de datas possíveis para um encontro presencial.

⁷⁷ Conforme aprovado pelo comitê de ética para pesquisa com seres humanos da UFMS.

Assim, à medida que os depoimentos se desenvolviam, fomos solicitando acesso a todos os documentos de processo cuja sobrevivência era ali ensinada, materiais fundamentais ao nosso estudo e que encontramos algumas vezes na forma física, mas, predominantemente, na forma digital e arquivados pelos artistas em seus computadores e celulares. Dado o teor da pesquisa, um documento comum, presente em todos os dossiês, é a fotografia (e/ou a montagem fotográfica) com a qual os artistas lidaram no percurso de criação das pinturas. Mas, para além desse tipo específico de documento – que, junto com a pintura, é nosso documento referencial, o nó da rede criativa onde repousa nosso assunto – obtivemos toda sorte de vestígio: objetos, cadernos, anotações, livros pesquisados, matérias jornalísticas, paletas de cores, estudos preliminares, estudos abandonados, imagens de obras de outros artistas, registros das pinturas em processo e do ato de pintar, entre outros itens arquivados, em maior ou menor quantidade, por cada artista.

Ainda, muitas vezes os depoimentos e outros documentos privados nos levaram a retornar à busca por documentos públicos, cuja existência e importância para a pesquisa era percebida através desse contato; em alguns casos, a obra que havia sido escolhida antes da visita ao artista foi trocada, em função do que o desenrolar da coleta nos apresentou, como obstáculo ou como melhor alternativa; outras vezes o próprio decorrer das análises nos fez procurar os artistas novamente, através de mensagens, para obter informações que só então se mostraram relevantes. E, como em toda a investigação científica, o acaso em muitas ocasiões se fez agente, na forma de materiais públicos com os quais nos deparamos fora dos momentos de busca efetiva. A coleta, portanto, pode ser considerada uma atividade que esteve sempre em aberto, passível de bem-vindos acréscimos aos dossiês.

3.4.2 Organização

Para a continuidade de uma pesquisa genética e em nosso caso específico, dado o volume de documentação pública e privada coletada para compor os quinze dossiês, foi fundamental que os materiais estivessem organizados de maneira clara e inteligível, de forma a facilitar o acesso aos documentos que viabilizassem o estabelecimento de relações na etapa de observação. Salles (2008, p. 67) aponta que cada pesquisador genético encontra seu modo de ordenar o material coletado, de acordo com suas necessidades e as dos documentos, uma vez que “a expansão dos estudos genéticos fez o crítico genético passar a lidar com uma grande diversidade de documentos, de materialidades diversas, daí a dificuldade de generalizações no que diz respeito ao tratamento dado aos documentos que serão estudados”.

Tratando especificamente da nossa organização, uma vez que os documentos que coletamos estão predominantemente em formato digital (e o que era físico foi fotografado, digitalizado ou transcrito – no caso dos áudios dos depoimentos⁷⁸ presenciais – para arquivamento), os dossiês foram organizados e armazenados em um computador e, por segurança, hospedados também em um servidor de armazenamento em nuvem.

Para cada dossiê, foi criada uma pasta principal, nomeada com o título da obra cujo processo é investigado; dentro da pasta, visando a facilitar as observações e as análises, optou-se por ordenar os documentos não por sua natureza (público ou privado, textos verbais ou imagens etc.), mas por aquilo a que se referem. Assim, em cada pasta contendo um dossiê foram organizadas subpastas compostas por documentos sobre: 1. processos criativos em geral; 2. processos da série da qual a pintura a ser analisada faz parte; 3. processo criativo da pintura em análise; 4. fotografias como referência para a pintura em análise.

Em nossa extensa jornada, partimos desses arquivos para acessar os processos criativos, percurso que nos levaria a reencontrar cada documento dos dossiês sob uma nova abordagem, nas etapas metodológicas seguintes.

3.5 Observação do material

Uma vez coletados e organizados os documentos na forma de dossiês, de acordo com Salles (2008, p. 67), “o crítico genético se expõe a esse labirinto criativo e o observa. É nesse sentido que falamos da postura fenomenológica”. Tomamos aqui a referência da fenomenologia peirciana para abordar essa postura, entendendo que são predominantes, na etapa de observação do material, dois tipos de olhar, um orientado pela primeiridade e outro pela segundidade fenomenológicas, sendo a eles que nos referimos neste momento. O olhar de terceiridade vai sendo embasado pelos outros dois, mas é explicitado na passagem para a etapa de análise, ou seja, da postura fenomenológica para a semiótica. Ainda, esclarecemos que os fenômenos a que nesta tese nos referimos são aqueles observáveis nas pinturas, fotografias e outros documentos que sugerem uma referenciação fotográfica durante os processos criativos estudados.

Assim, o primeiro tipo de olhar que devemos lançar para os documentos é aquele que nos permite “ver o que está diante dos olhos, tal como se apresenta sem qualquer interpretação”

⁷⁸ Os depoimentos foram transcritos e armazenados em arquivos digitais, mas somente a pesquisadora tem acesso aos mesmos, com a finalidade de garantir a manutenção do sigilo e da privacidade dos artistas participantes da pesquisa durante todas as suas fases; por isso, as transcrições não constam dos apêndices e apenas alguns trechos dos depoimentos são citados no quinto capítulo, quando isso é pertinente às análises. Ao final da pesquisa, todo material será mantido em arquivo por pelo menos 5 anos, conforme Resolução CNS n. 466/2012.

(CP, 5.42. EP, 2. 147 *apud* IBRI, 2015, p. 24), por meio do qual temos para com os fenômenos uma experiência de primeiridade – conforme já abordada no capítulo anterior – em que eles nos aparecem, de acordo com Santaella (2002, p. 07), como “acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mônada”. Semioticamente, é um olhar regido pela relação do signo com ele mesmo, contemplativo e despojado de interpretações prontas; dessa forma, olhamos a princípio para os documentos sem buscar, nos vestígios da criação de cada artista, nada tão delimitado a ponto de perder-se o encantamento e a abertura de possibilidades em relação a cada um dos registros sobre processos criativos que encontramos.

No segundo tipo de olhar, orientado semioticamente pelo vínculo que se dá entre signo e objeto, estamos atentos à relação referencial entre as imagens e o mundo que nos cerca, buscando distinguir algo que está sendo estudado; para nós, esse “algo” são os aspectos da fotografia como referência no processo criativo das pinturas selecionadas e, por meio deles, os fenômenos nos aparecem como segundidade, e na sua singularidade, distinguem-se do contexto. Sobre esse momento, Salles (2008, p. 68) pontua:

Esse trabalho inicial com o dossiê exige uma fase de identificação da combinatória de deslocamentos, substituições, expansões e retrações que os documentos manifestam, a fim de assinalar e sistematizar o conjunto de operações genéticas daquele processo. Essa fase de identificação do material é indispensável, porém não suficiente. A identificação surge como uma forma de o crítico genético preparar sua pesquisa.

O tempo da observação do material, portanto, é a etapa que propicia o desdobramento das hipóteses que, no decorrer da análise, são testadas, permitindo avançar na construção do conhecimento sobre o modo como se desenvolve o processo criativo. Isso se dá sob a forma de interpretações dos documentos de processo criativo, tratando-se de uma relação sógnica interpretante e generalizadora que pretende dar conta de um recorte de obras que representa a produção pictórica brasileira nos últimos quinze anos, a partir do aspecto que relevamos. Estamos em meio, assim, aos caminhos – não menos labirínticos do que o processo criativo em arte – do processo de investigação científica.

Desse modo, como apontado no item anterior, desde a coleta de documentos para os dossiês, é possível identificar momentos característicos da observação de material, especialmente porque, em nosso caso, no decorrer da coleta de documentos públicos, ocorreu a definição da pintura a ser analisada, um recorte que nos exigiu lançar mão de raciocínios abduativos e dedutivos já naquela fase inicial. Dirigimos àquele material parcial, primeiramente, um olhar mais contemplativo, desinteressado, que foi se tornando mais claro em um segundo olhar, em que atentamos especificamente para os documentos que indicavam o uso de

fotografias nos processos criativos de determinadas pinturas, sobre os quais os critérios detalhados no quarto capítulo foram aplicados, de modo a selecionar uma obra específica de cada artista para análise, de forma a poder, assim, seguir em frente com a coleta de documentos privados e a organização do dossiê para podermos passar, novamente, à observação do material.

Porém, ainda que a etapa da observação inevitavelmente permeie a etapa de constituição do dossiê, Salles (2008) considera que o primeiro contato do pesquisador com o dossiê considerado completo talvez seja um dos mais importantes da pesquisa genética: o momento de observar e estabelecer relações entre os diferentes documentos, um tempo de convivência com todo o material coletado e arquivado, que revela recorrências que vão levar o crítico para uma delimitação definitiva de sua pesquisa. Segundo Salles (2008, p. 68), “a pergunta que nos guia é: o que esse material me oferece sobre o processo criativo do artista estudado? Que aspectos de seu processo criativo estão aqui evidenciados?”

Para esta pesquisa, os quinze dossiês foram longamente observados, dedicando-se dias à convivência com cada um deles, individualmente, de modo a contatarmos as questões referentes ao processo criativo em pintura dos artistas que pudessem ser percebidas através dos documentos, especialmente no que tange à sua relação com a fotografia, e refletirmos sobre eles tendo em vista as análises de que seriam objeto – numa alternância entre o primeiro e o segundo olhar fenomenológico e, da mesma forma, entre os estágios investigativos correspondentes.

Dentro da necessidade de desdobrar a hipótese a ser verificada nas análises, foi essencial, nessa fase, situar o começo e o término de cada processo criativo investigado. Levando em conta o princípio peirciano do sinequismo, que rege os processos semióticos e, por extensão, o processo criativo, entendemos que não é possível determinar com exatidão seu começo e mesmo seu fim; mas, mesmo diante da continuidade do movimento criador, é o momento de estabelecer limites. Salles (2008) alerta que, sem limitar, torna-se impossível dimensionar o fenômeno – o que não significa que esses são os limites do fenômeno; os dossiês têm limites, os processos, não. Isso posto, é necessário traçar uma delimitação “artificial”, ao demarcar um início e um fim dos processos.

Quanto ao ponto final do processo, como é praxe na crítica genética, tomamos por referência cada uma das quinze pinturas selecionadas, assim como foram exibidas ao público – sendo essa a configuração mais próxima do que o artista buscava naquele processo, o norte para o acompanhamento retrospectivo dos rumos trilhados ao longo do percurso. Sobre a delimitação de um ponto inicial, pensando na especificidade da nossa pesquisa, pareceu mais coerente demarcar a ênfase que guia as análises sobre os documentos a partir da pergunta: quais “nós”

da complexa rede de processos serão evidenciados, sobretudo? Em resposta, optamos por delimitar como ponto inicial o primeiro momento, em cada processo criativo, relacionado à fotografia como referência para as pinturas e que pudesse ser, de alguma forma, reconstituído a partir dos documentos. Mas isso não significou, em nenhuma das etapas metodológicas da crítica genética, desconsiderar todos os outros momentos da criação cujos vestígios pudemos encontrar nos documentos de processo; o que ocorreu, ao contrário, foi que os trouxemos à baila sempre que puderam ajudar a reconstituir ou refletir sobre o papel da fotografia nos processos criativos de cada pintura.

E, entre o ponto inicial e final, foi necessário também demarcar outros pontos, os nós das redes de criação, comuns a todos os processos investigados que, de algum modo e com mais ou menos ênfase, deveriam ser abordados em todos os quinze textos analíticos sobre os dossiês, com o intuito de viabilizar as comparações necessárias à segunda parte da análise. Esses aspectos foram estabelecidos a partir da observação dos próprios dossiês, ao atentar-nos para momentos que ocorrem em todos eles (ainda que as possibilidades de ação do artista em relação a esses aspectos sejam diversas, de acordo com a hipótese explanatória); e foram também pensados com base em nosso aporte teórico sobre as relações historicamente estabelecidas entre a pintura e a fotografia tomada como referência por pintores no século XIX e XX, em que os mesmos momentos comuns que observamos nos dossiês foram apontados, na pesquisa bibliográfica acerca de estudos sobre o tema.

São aspectos, portanto, que identificamos como gerais, e para a generalização, já nessa etapa, nos foi exigido um pouco de raciocínio indutivo, ainda que antes das análises em si – aliás, para poder chegar bem estruturados até ela. Ficaram, então, assim sistematizados os três nós das redes de criação a serem iluminados nas análises, categorias aqui brevemente explicadas quanto às questões que abordamos ao lidar com cada uma delas:

- Origem das referências fotográficas: trata-se do que pôde ser observado acerca das características, reflexões e ações, relacionadas às fotografias, que se deram antes da fatura da pintura em si – questões ligadas à identificação dos objetos a que as fotografias se referem (daquilo que foi capturado pela câmera e que deu origem à imagem fotográfica), do contexto em que se deu a obtenção dessas fotografias pelos artistas (quem as produziu e como chegaram até eles) e da maneira como foram manipuladas para servir de referência para as pinturas.

- Referências fotográficas na fatura da pintura: busca-se aqui identificar os modos como cada artista lida com as fotografias referenciais durante a materialização da sua pintura – sua execução física, considerada, neste aspecto, a partir do momento em que o artista lida já com o

suporte da pintura –, abrangendo desde a estruturação prévia, passando pelas etapas de aplicação de tintas aos suportes, até chegar ao estado em que o artista a considera terminada.

- Natureza da referencialidade: investigamos, nesse aspecto, os níveis icônicos, indiciais e simbólicos identificáveis nas relações sógnicas estabelecidas entre a fotografia referencial e a pintura tal qual foi apresentada ao público, destacando ainda quais níveis são predominantes em cada caso.

Ressaltamos que a seleção dos aspectos a serem desenvolvidos nas análises levaram em consideração as premissas recomendadas por Peirce para desdobrar a hipótese: ser capaz de explicar os fatos surpreendentes postos diante de nós (uma vez que a análise dos aspectos permite acompanhar, em seus desdobramentos, as reflexões e ações possíveis de serem desenvolvidas por uma artista, em relação à fotografia, durante a criação de uma pintura); ser passível de ser submetida ao teste da experiência (pois os aspectos constam de todos os processos criativos analisados, podendo assim ser identificados em suas nuances e testados); e considerar o princípio da economia de pesquisa (os aspectos possíveis de serem observados foram reduzidos até chegarmos aos mais gerais, em número de três). Assim, passamos ao teste da experiência: as análises individuais e comparadas dos documentos.

3.6 Análises

A crítica genética não se exime do propósito comum das ciências, o de encontrar explicações; nesse sentido, outra vez uma etapa fenomenológica se torna premente: a terceiridade, relacionada à “consciência sintética, ligação com o tempo, sentido de aprendizagem, pensamento” (*CP* 1.377 *apud* IBRI, 2015, p. 35), e que, embora já esteja presente em outras etapas do método investigativo peirciano, conforme abordados por Santaella (2004), estará mais plenamente desenvolvida no estágio da verificação indutiva. É um momento da investigação que exige que o pesquisador genético lance mão do aporte de bases teóricas que adquiriu e que o torna apto a analisar e interpretar seu material para poder falar em explicações de natureza geral. Todavia, é importante considerar, como aponta Ferrara (1981, p.85), que “não há continuidade necessária da teoria à prática da linguagem porque o objeto cultural repele, de certa forma, a teoria, na medida em que propõe sua constante revisão”. Assim, as análises não configuram uma exemplificação de determinada teoria ou um modo de avaliar sua validade, mas devem, em vez disso, “permitir que aspectos conceituais iluminem a especificidade de linguagem de cada objeto de leitura ao mesmo tempo em que, dialeticamente, esses objetos possam confirmar ou acrescentar a teoria” (FERRARA, 1981, p. 86).

No mesmo sentido, Salles (2008, p. 71) afirma que “o crítico genético escolhe um arsenal teórico que parece explicar aquilo que ele busca; o que ele procura em uma teoria é o que percebe naquele objeto de estudo; e instrumentalizado, por qualquer teoria que seja, ele percebe o que está equipado para ver”. Dessa forma, ainda de acordo com Salles (2008, p. 75), “cada investigador direciona sua pesquisa para metas mais específicas, de acordo com o que seu material fornece, isto é, as especificidades dos documentos com os quais ele está trabalhando”. Ao decidir por trabalhar com análises de base semiótica, podemos acessar uma leitura sobre a natureza dos elementos que nos propusemos a analisar, entendidos aqui como signos e que, como tal, paralelamente a serem plenos de poderes de referência, transmitirem informações, e se estruturarem em sistemas, são dotados de uma potencialidade capaz de provocar os mais diversos tipos de efeitos no intérprete.

De acordo com Santaella (2002), a gramática especulativa, conforme proposta por Peirce – e mais especificamente a tríade ícone/índice/símbolo –, fornece formas lógicas que orientam a análise tanto do signo em si mesmo, como também da relação do signo com aquilo que ele indica, a que se refere ou que representa, e aos tipos de interpretante que ele tem o potencial de gerar nos seus intérpretes – todos conceitos que já abordamos e que são constantemente retomados, e cujo papel no percurso de uma análise semiótica são resumidos por Santaella (2002, p. 42-43):

A característica fundamental do percurso de uma análise semiótica é que seus passos buscam seguir a própria lógica interna das relações do signo. [...] Assim, o fundamento do signo, em nível 1, deve ser analisado antes da relação do signo com o objeto, nível 2. O objeto imediato, nível 2.1, deve anteceder o exame do objeto dinâmico, nível 2.2, e assim por diante. É claro que, na percepção, todos esses níveis sempre se misturam, mas o percurso analítico, que é um percurso autocontrolado, e tanto quanto possível autocriticado, deliberadamente estabelece passos para a análise.

Com isso, a opção pela análise semiótica de linha peirciana nos permitiu adentrar no próprio movimento da criação e na rede de signos em que ela se configura. Todavia, Santaella (2002, p. 05) esclarece que, ainda que a semiótica se comporte como um mapa lógico, traçando as linhas para a condução das análises, ela não carrega em si todos os conhecimentos específicos relativos, por exemplo, à história e à prática de um determinado processo de signos. Assim, ao lidar com documentos como as fotografias, por exemplo, precisamos nos apoiar em outros conhecimentos para lidar com características que lhe são próprias: suas tecnologias e técnicas. O mesmo procedimento vale para a pintura e, considerando as duas linguagens, para os aspectos próprios de cada uma delas e para as questões históricas que as envolvem.

Salles (2008, p. 77) aponta que, “quando os estudos genéticos passaram a se ocupar de uma grande diversidade de processos criativos, ativou-se a interrelação dessas teorias específicas com a discussão de aspectos gerais da criação”. A abordagem teórica que escolhemos, a semiótica de Peirce, tem um alto grau de generalidade, que lhe garante um caráter transdisciplinar e, assim, passa a funcionar como uma lente, uma camada mediadora entre o olhar e o objeto da pesquisa e, também, da relação com outras teorias que precisem ser ativadas. Ainda, consideramos fundamental que a interpretação dos documentos que compõem nosso *corpus* permitisse encontrar alguns procedimentos de natureza geral, mas que ganhassem nuances em processos específicos; ou seja, buscamos um estudo comparado que tornasse possível apontar convergências e valorizasse, também, as possibilidades no uso da fotografia, exploradas pelos artistas que as produziram e presentes nas obras. Assim, para dar conta dessa complexidade, optamos por dois momentos de análise, apresentados na próxima parte da tese.

Primeiro, foram feitas análises individuais sobre os dossiês genéticos de cada uma das quinze pinturas selecionadas, entendendo-as como fruto de um processo semiótico (contínuo, com causa final e eficiente, passível de erro e exposto ao acaso) que gerou vestígios diversos que perfazem uma rede de criação complexa, mas sobre a qual colocamos foco nos “nós” delimitados na observação do material – a origem das fotografias referenciais, seu papel na fatura da pintura e a natureza da referencialidade –, e que se encontram nas relações que podem ser estabelecidas ao se investigar a obra e as fotografias tomadas pelo artista como referência em sua produção, bem como os demais documentos que permitem reconstituir o processo em que essas relações ocorreram.

Tendo em mente a ideia de rede, foi possível, a partir desses aspectos, reorganizar momentos dispersos e heterogêneos da criação numa determinada ordem, estruturada com base nos documentos; um encadeamento que, ainda que fragmentário, consiste num movimento com tendência. E nas análises de processos criativos, de base semiótica, examinamos especificamente três tipos de relações que entremeiam as ligações entre fotografia e pintura, a partir da tríade ícone/índice/símbolo. Assim, entendemos que pode haver relações icônicas, indiciais e simbólicas – sendo as três relações consideradas em todas as análises, ainda que, na lógica que rege cada uma das redes de criação, possa haver a prevalência de uma ou duas delas.

Com base nas análises individuais, passamos à fase da análise comparativa entre esses textos, na qual foram testadas as hipóteses de generalização que buscamos identificar através das questões-guia; trata-se do momento culminante da pesquisa, em que apresentamos seus resultados. Essa etapa analítica final foi organizada, justamente, a partir dos aspectos considerados em todos os processos estudados nas análises individuais e que passaram a ser,

também, os pontos que analisamos comparativamente com o intuito de discriminar o que, nos processos em pintura analisados, resiste a classificações e, portanto, identificamos como possibilidades nas abordagens adotadas pelos pintores brasileiros contemporâneos que fazem uso de fotografias em seus processos criativos; e o que são tendências, ou convergências – consideradas a partir da recorrência em ao menos um terço dos casos estudados – que permitiram identificar, delimitar e agrupar vertentes possíveis dessa prática dentro de nosso recorte temporal e espacial.

A seguir, procedemos à segunda parte desta tese, dedicada, propriamente, à investigação e aos resultados que obtivemos; sendo assim, o quinto capítulo é todo dedicado às análises individuais, bem como o sexto trata das análises de possibilidades e convergências, tendo, em ambos, a semiótica peirciana como base teórico-metodológica e a crítica genética, cujos princípios acabamos de apresentar, como base metodológica. Mas, antes das culminâncias da pesquisa, é necessário apresentar um outro percurso: os caminhos que levaram à escolha das quinze pinturas que são ponto de partida para as análises, justificando a relevância do nosso tema e, principalmente, a representatividade dos artistas que as criaram, de forma a poderem ser tomadas como um recorte significativo do cenário da pintura brasileira produzida neste século, tendo, em alguma medida, a fotografia como elemento estruturador de sua criação e vestígio guiador das análises.

PARTE 2
UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A FOTOGRAFIA COMO REFERÊNCIA PARA A
PINTURA BRASILEIRA DO SÉCULO XXI

4. RECORTES

“Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no Universo.” (PESSOA, 2006, p. 43).

Enquanto tratávamos, no decorrer do primeiro capítulo, da fotografia como referência para a pintura a partir de um viés histórico – sua ocorrência no cenário mundial nos séculos XIX e XX –, pudemos recorrer a informações sedimentadas em diversos estudos alheios, nos quais há alguns consensos sobre os objetos mais importantes e reverberantes nesse contexto; e, principalmente, mesmo que tenhamos lançado um olhar para algo que ainda se desdobra em consequências e leituras, esse algo está, em si, estático – já ocorreu. Ao se abordar a mesma prática no presente – terreno movediço e ainda não consolidado por um olhar recorrente – tateia-se e, sobretudo, recorta-se: de que material tratar, em particular, para chegar a conclusões sobre um todo em movimento?

A princípio, pensamos em vinte pinturas para compor o conjunto cujos processos criativos analisaríamos (é, inclusive, o número que propusemos quando da apresentação do projeto de pesquisa e também é a quantidade que consta no texto do TCLE). Porém, com o andamento da pesquisa e das reflexões sobre ela, e atentando-nos sobretudo ao princípio da economia proposto por Peirce, estipulamos, o número de quinze pinturas – uma quantidade que consideramos significativa e, principalmente, possível de se analisar dentro dos limites de tempo da construção de uma tese e dos custos de pesquisa de campo (que envolveu viagens e estadias), mantendo o nível de excelência pertinente a esse tipo de trabalho. Também é necessário corresponder a outras recomendações para seleção de hipótese – que seja capaz de explicar os fenômenos investigados e que seja passível de ser submetida ao teste da experiência; assim, é fundamental que o conjunto de pinturas apontado na hipótese seja, de fato, um recorte representativo da cena artística contemporânea brasileira, obtido de modo cuidadoso e criterioso.

De forma a esclarecer como se deu a definição desse ponto crucial em nossa investigação, dedicamos o presente capítulo a detalhar e justificar as escolhas de critérios e consequentes recortes feitos a partir de levantamentos sobre a presença da pintura na arte brasileira recente. Assim, aplicamos, constantemente, as considerações elencadas por Peirce para se chegar à seleção de uma hipótese (ou de aspectos dela, no caso) a ser testada, até chegarmos à delimitação do conjunto final de quinze pinturas que passaram a ser tomadas como

documentos iniciais para a busca de outros documentos sobre seus processos criativos, compondo, assim, o *corpus* para as análises.

4.1 Recorte inicial: que pintura?

O recorte de pintura de que tratamos foi feito a partir dos materiais e métodos utilizados pelos artistas; delimitamos nossos estudos a um modelo tradicional de pintura, em que a tinta é aplicada e fixada em um suporte plano. Tinta é aqui entendida a partir de uma definição mínima, conforme proposta por Mayer (2002), que a classifica como a mistura de pigmentos com um líquido que lhes serve de veículo, o que resulta num composto que permite a aplicação e fixação de uma ou mais camadas em um suporte. Nesse sentido, são tintas tanto aquelas assim identificadas e comumente utilizadas por artistas ao longo dos séculos (óleo, têmpera, aquarela, guache, nanquim, acrílica, esmalte, epóxi, látex, entre outras), como também qualquer outro material que caiba na definição proposta: há pinturas feitas com sangue, xaropes medicinais, líquidos resultantes de oxidações, entre tantos materiais que podem ser entendidos como tinta. Da mesma forma, a superfície plana de que tratamos pode tanto ser do tipo comumente observado na pintura artística – como telas de tecido, madeiras, papéis, chapas de metal ou a própria arquitetura – como também qualquer outra superfície bidimensional que possa ser pintada.

Nesses moldes, elegemos uma delimitação de pintura que abarca a imensa maioria dos objetos artísticos produzidos sob essa denominação, desde algumas das figuras rupestres que nos restaram de milênios atrás até grande parte do que observamos em mostras de arte que apresentam a produção pictórica mais recente. Mas é uma escolha importante, de forma a excluir (sem ignorar a existência e importância) outras formas de pensar, produzir e classificar pinturas que surgem principalmente a partir do século XX.

É o caso das obras em que se hibridizam materiais próprios da pintura (tinta e suporte) com outros, concernentes ao desenho, gravura, escultura ou mesmo à fotografia, de modo a não ser possível classificá-las dentro de uma única linguagem – a obra de Max Ernst apresentada na fig. 20, no primeiro capítulo, é exemplar dessa hibridização: sobre um suporte plano, foram aplicadas tintas, mas também foi colada uma fotografia. E há, ainda, que se considerar o conceito de campo expandido ou ampliado da arte, proposto por Krauss (1984) em torno das esculturas produzidas no final dos anos 1970, mas depois desenvolvido por muitos teóricos e artistas para nomear outras proposições que borram as fronteiras entre linguagens e meios. Segundo Krauss (1984), há obras que já não podem ser definidas em relação aos seus meios,

mas o são em relação a operações lógicas próprias de cada linguagem, de forma que não só a escultura, mas também outras categorias, como a pintura, foram sendo “moldadas, esticadas e torcidas, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo” (KRAUS, 1984, p. 129).

E é justamente essa extrema ampliação que tornaria inviável uma pesquisa sobre pinturas (que, além disso, já em sua gênese, abrem-se à influência de uma outra linguagem), se não restringíssemos o estudo estritamente a esse recorte inicial, uma definição mensurável pelos próprios materiais que tradicionalmente compõem obras da categoria – o que, por si só, resultou em uma quantidade enorme de trabalhos, que continuamos a restringir em outras delimitações que se centram não só nas pinturas, mas também em seu contexto.

4.2 A pintura que surge no Brasil no século XXI

Apesar de tratarmos da arte brasileira na atualidade – as primeiras décadas do século XXI –, na escrita desta tese utilizamos recorrentemente o termo “arte contemporânea”, entendendo que, além da questão temporal (que abordamos brevemente na nota de rodapé n. 26), que considera como ponto de partida o final da década de 1940, há uma distinção entre este termo e arte “atual”. Anne Cauquelin (2005, p. 129), em seu livro *Arte contemporânea*, enfatiza que atual é “o conjunto de práticas executadas nesse domínio, presentemente, sem preocupação com distinção de tendências ou com declarações de pertencimento, de rótulos”. Por outro lado, a arte dita contemporânea, segundo a mesma autora, não somente se situa temporalmente em dado período, como também questiona, confronta e reflete sobre a contemporaneidade, gerando leituras e discursos; mas, além disso, só existe enquanto tal se inserida em seu próprio sistema.

Abraçando essas concepções, o estudo de qualquer aspecto sobre a pintura produzida no Brasil no século XXI está ligado, portanto, a todo um contexto artístico que a envolve e a classifica (ou não) como contemporânea – um sistema da arte, termo que pode ser definido por um “conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos, por eles mesmos rotulados como artísticos e, também, pela definição dos padrões e limites da arte para uma sociedade, ao longo de um período histórico” (BULHÕES, 2014, p. 15). Para uma abordagem da pintura como uma linguagem artística contemporânea, é primordial considerar que sua produção/recepção não está limitada à dualidade de suas extremidades (artista e público), mas que está perpassada por um conjunto de elementos que abrigam as criações em um âmbito social, composto por instituições públicas e privadas (como museus, fundações, institutos, universidades), pelo mercado (como as galerias e feiras) pela

imprensa (jornais, revistas e outras mídias), e por diversos agentes (como críticos, curadores, historiadores, professores, galeristas, *marchands*, produtores culturais e diretores de instituições).

Considerando o sistema de arte e seu funcionamento como orientadores para nossos recortes, é importante abrir um parêntese para esclarecer que o termo arte, da forma como é concebido nesse sistema, é uma conceituação europeia recente, formulada e expandida apenas a partir do século XVIII; antes dela, como pontua Dewey (2010), vigia um sistema mais amplo e utilitário de produção de imagens, que remonta à pré-história – e que hoje chamamos de arte pré-histórica, arte suméria, arte asteca, arte românica etc. Porém, desde o século XVIII, quando a estética se firma como disciplina autônoma, começa-se a fazer a distinção entre artistas e artesãos, e em sequência ocorre, também, o estabelecimento das academias de arte (e de seu papel na chancela sobre o que é ou não um objeto artístico), dos museus (tidos como espaços primordiais de abrigo para as obras de arte) e das galerias comerciais (o traço capitalista mais evidente). Dewey (2010, p. 68), ao fazer uma crítica à forma como essa situação passou a afetar a experiência estética, aponta:

Objetos que no passado foram válidos e significativos, por seu lugar na vida de uma comunidade, funcionam hoje isolados das condições de sua origem. Em vista disso, são também desvinculados da experiência comum e servem de insígnias de bom gosto e atestados de uma cultura especial.

Isso nos leva a entender que, dentre todos os artefatos produzidos atualmente, somente uma porcentagem mínima é considerada comumente como artística, e uma fatia ainda menor é tida como arte contemporânea, e o que define essa parcela é, além das características intrínsecas a cada obra, sobretudo, um sistema que a institucionaliza, acolhendo-a em seu circuito⁷⁹. Sem adentrar nas críticas que podem ser dirigidas ao sistema de arte contemporânea, o tomamos como um conceito que proporciona maior compreensão das dinâmicas que regem as complexas relações que ocorrem no campo da arte, no qual a produção pictórica atual está inserida. Dessa forma, afirmar que uma pintura é representativa da produção contemporânea brasileira no século XXI, significa dizer que a obra recebeu alguma forma de legitimação outorgada pelo sistema de arte vigente, e o artista que a produziu detém, assim, o que Bourdieu (2006) denomina como “capital simbólico”, um poder não palpável, que se refere a conhecimentos e atividades reconhecidas por protocolos institucionalizados e que tornam possível identificar os agentes em um espaço social.

⁷⁹ Cauquelin (2005) propõe a ideia do sistema da arte como um circuito fechado, que se retroalimenta através de suas redes de comunicação e de relacionamento; é nele que ocorrem as relações entre produção, distribuição e consumo que legitimam os objetos ali inseridos e demarcados como artísticos.

A partir disso, apresentamos a segunda escolha de recorte: pinturas produzidas durante o século XXI por artistas legitimados pelo sistema de arte vigente no Brasil. Isso não significa, de modo algum, dizer que não haja produção de pinturas fora dessas chancelas – as pessoas pintam em casa, nas ruas, nas escolas, nos ateliês livres, nas graduações universitárias, e seus trabalhos podem ser exibidos e/ou adquiridos em espaços informais; há, ainda, os inúmeros artistas que tentam inserir-se no sistema de arte e não conseguem. Mas trata-se de uma produção impossível de se mapear, mensurar, delimitar e, mais ainda, de justificar dentro do aspecto com o qual lidamos para chegar às pinturas que integram o conjunto para as análises.

Daí a opção por ater nossos levantamentos a um circuito institucional de arte contemporânea que, segundo Cauquelin (2005), é regido por um regime de eventos, que selecionam e dão visibilidade a artistas e obras e, sendo assim, “a exposição, a colocação no circuito por si só institui o valor do signo, valor especulado que pertence de pleno direito, de um direito teoricamente axiomatizado, ao domínio da arte” (CAUQUELIN, 2005, p. 99). Nesse sentido, a aceitação de determinados objetos como artísticos (e, por extensão, de seus autores como artistas) ocorre a partir da premissa que, “se um objeto é consensualmente comentado, transacionado e exposto como se fosse uma obra de arte, então ele é, na sociedade e na situação dadas, uma obra de arte” (MELO, 2012, p. 139).

Ainda observamos que, em cada evento de caráter expositivo, interagem vários dos elementos que configuram uma síntese do sistema de arte na contemporaneidade – artistas, obras de arte, instituições, mercado, produção cultural, imprensa, curadoria, crítica, teoria e público: estão todos lá. São muitos os eventos expositivos, individuais ou coletivos, que compõem o circuito institucional de arte e também diversas são suas propostas, proporções e alcances – vão desde as megaexposições, como as bienais internacionais, até pequenas mostras em salas de centros culturais no interior do país, passando nesse caminho pelos programas, prêmios, festivais, salões e tantas outras modalidades.

Muitos artistas brasileiros cuja produção em pintura emergiu e foi reconhecida e legitimada no decorrer do século XX – alguns dos quais citamos no primeiro capítulo – continuam em plena atividade, expondo seus trabalhos nos eventos do circuito; todavia, interessa-nos pesquisar exclusivamente obras que não só foram produzidas nas duas primeiras décadas do século XXI, mas também cujos autores sejam representativos exclusivamente do período. Assim, para determinar a escolha sobre em quais eventos levantar objetos para a pesquisa, fez-se um terceiro recorte: artistas que surgem no circuito institucional de arte contemporânea brasileira no século XXI; pensando nessa especificidade – ao mesmo tempo em que buscamos emprestar do sistema de arte a legitimidade para a escolha de pinturas – elegemos

dois tipos de eventos expositivos coletivos, a partir dos quais fizemos levantamentos documentais: os salões de arte e os mapeamentos. A seguir, apresentamos sucintamente cada modalidade, justificamos as escolhas e elencamos os eventos específicos que foram pesquisados.

4.2.1 Salões de Arte

Os salões de arte surgem na Europa, ligados a instituições oficiais de ensino artístico (as academias de arte), e têm seu início com tal nomenclatura em 1667, precisamente na França⁸⁰. Segundo Motta (2007, p. 13), “antes dessa data já se organizavam mostras de arte para diferentes grupos sociais, mas é o Salão de Paris que institucionaliza a exposição de objetos de arte para a coletividade chamada *público*”. O evento, que reunia obras enviadas pelos artistas para julgamento e selecionadas por membros da Academia Real de Pintura e Escultura da França, teve grande importância para a construção do modelo de salão de arte que vige até hoje: uma mostra coletiva, pública, composta por obras de artistas selecionados por um júri e geralmente com premiação para os primeiros colocados.

No Brasil, a AIBA iniciou suas atividades em 1826, no Rio de Janeiro, e a partir de 1840 passou a organizar, a cada dois anos, a *Exposição Geral de Belas Artes*, com forte papel legitimador: algumas das mais renomadas obras de arte do período imperial foram apresentadas nessas mostras e hoje fazem parte de coleções de museus. Luz (2006, p. 59) considera que esse modelo propiciou uma experiência democrática e rara, uma vez que a submissão era aberta a todos os artistas brasileiros, independentemente da sua origem ou formação artística. Ainda de acordo com Luz (2006), o evento continuou no século XX e, em 1934, passou a ser designado *Salão Nacional de Belas Artes*. Em 1940, divide-se em duas seções, a de Belas Artes e a Moderna e, em 1951, a Divisão Moderna dá origem ao *Salão Nacional de Arte Moderna*, numa coexistência que se dá até 1976, quando ocorrem pela última vez. Dois anos mais tarde, é reformulado e se torna o *Salão Nacional de Artes Plásticas*, que objetivava alcançar artistas fora do eixo Rio-São Paulo, porém, a falta de recursos para o deslocamento de curadores acaba com a nova proposta, sendo a última edição organizada pela Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), em 1990.

Por outro lado, apesar da iniciativa de expandir o alcance do *Salão Nacional de Artes Plásticas* para todas as regiões do país ter sido abortada, a partir da década de 1940, começam

⁸⁰ O nome é derivado, segundo Baumgart (1999), do local onde a exposição ocorria na França, o Salon d'Apollon, que, situado no Palácio de Versalhes, foi configurado inicialmente para ser o quarto de Luís XIV.

a surgir salões regionais, organizados por instituições geralmente ligadas a estados e municípios, com uma expansão maior a partir da década de 1970 – e, ainda hoje, este é um modelo de evento artístico presente em todas as regiões do país. Em seus primórdios, as edições buscavam uma maneira de fomentar os artistas do cenário local e costumavam abrir inscrições limitadas à cidade, estado ou região de realização; mas, no decorrer do século XXI, observa-se a predominância de salões abertos à participação de qualquer artista brasileiro ou que resida no Brasil – uma estratégia dos organizadores para levar obras de outras partes do país a cidades onde pouco circula a produção nacional e que visa, também, à constituição de um acervo para museus locais com essas obras, por meio de prêmios aquisitivos.

Ao escrever o texto de apresentação do *70º Salão de Abril*, o crítico de arte Ricardo Resende aponta que são poucos os salões que ainda funcionam em outros países (enquanto no nosso ainda ocorrem em grande escala), e sua formatação, feita por meio de editais, é algo tipicamente brasileiro. Resende (2013, p. 10) disserta sobre a importância dos salões na trajetória de um artista contemporâneo que pretenda ingressar no circuito nacional:

Os salões são antes um espaço de exposição em que qualquer artista pode enviar a sua proposta expositiva, sem hierarquias, para um júri formado por artistas, curadores e críticos de arte, que se dispõem a circular o país para fazer estas seleções. É uma forma hoje eficiente de circulação da arte. Com o fim pura e simplesmente do modelo salões, acabaríamos com esta chance que muitos artistas ainda não encontraram de expor os seus trabalhos, e têm nos salões a sua primeira vez e a chance, talvez o mais importante para os artistas, de serem vistos nos seus portfolios pela comissão de seleção.

A fala de Resende é representativa do que encontramos em muitos dos textos escritos sobre salões realizados ao longo dos últimos anos no Brasil, que apontam que, a despeito de algumas críticas sobre a obsolescência do modelo e sobre aspectos de sua realização, esse tipo de evento artístico consolidou-se como uma instância de legitimação para artistas que iniciam seu percurso. Na mesma direção, Farias e Anjos (2007), ao tratar da arte contemporânea brasileira no raiar do século XXI, entendem que os salões no Brasil estão entre os poucos mecanismos que garantem uma visibilidade inicial para a enorme quantidade de artistas que surge todos os anos (autodidatas ou saídos das graduações) e que, por isso, são mantidos, ainda que seja um modelo tão antigo, como uma espécie de porta de entrada do circuito – uma estratégia para contemplar os que ainda não encontraram espaço de exposição nos museus e galerias de arte comerciais.

Assim, tendo em vista esta característica, justificamos a escolha por buscar, em salões de arte contemporânea cuja seleção tem abrangência nacional, nomes de artistas que surgiram

no período compreendido entre 2001 e 2020⁸¹ no Brasil e que elegem a pintura como linguagem. Dada a impossibilidade de realizar tal levantamento em todos os salões ocorridos nesse intervalo⁸², selecionamos, dentre eles, quatro: *Salão Anapolino de Arte* (Anápolis/GO, desde 1994), *Salão Arte Pará* (Belém/PA, desde 1980), *Salão de Abril* (Fortaleza/CE, desde 1943), *Salão Paranaense* (Curitiba, PR, desde 1944).

A escolha desses salões específicos levou em conta uma série de questões que confirmam sua representatividade como agentes legitimadores do sistema de arte. Uma delas é a continuidade: todos têm uma trajetória que os identifica como eventos tradicionais no calendário de salões de sua região e do país, sendo realizados durante todo o decorrer do século XXI e mesmo bem antes disso – o de *Abril* foi lançado em 1943. Por outro lado, ao mesmo tempo em que a longevidade é vista como garantia de êxito e eficácia, pode também sinalizar um evento como ultrapassado, o que os salões que selecionamos buscam evitar, adequando a cada ano seus modelos de forma a serem sempre reconhecidos como importantes dentro do circuito nacional; com esse intuito, no decorrer do presente século, todos desenvolveram ações educativas, produziram material gráfico e virtual de divulgação e documentação, expuseram obras de artistas convidados e homenageados para mesclá-las à produção de artistas emergentes e ofereceram premiações acima da média para esse tipo de evento.

Todavia, a principal forma de estabelecer o reconhecimento de um salão como legitimador do sistema de arte nos leva à terceira justificativa para a escolha dos quatro eventos:

⁸¹ Iniciamos a parte da pesquisa abordada no presente capítulo em 2021 e, por isso, limitamos os levantamentos aos salões e respectivos catálogos lançados nos anos anteriores a esse momento (de 2001 a 2020). O mesmo procedimento observa-se também em relação aos mapeamentos.

⁸² Em uma busca por salões realizados no Brasil entre 2001 e 2020, na Enciclopédia Itaú Cultural (ITAU CULTURAL, 2021), pudemos levantar que houve no Brasil, nesse período, ao menos sessenta e um salões de artes visuais diferentes, com edições realizadas de forma esporádica ou regular, a saber (na ordem em que apareceram na busca): *Salão de Arte de Ribeirão Preto*, *Salão Nacional de Arte de Goiás*, *Salão Unama de Pequenos Formatos*, *Salão Quarta Parede*, *Salão de Arte do SESC Amapá*, *Salão da Bahia*, *Salão Arte Pará*, *Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba*, *Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte*, *Salão Paranaense*, *Salão de Arte Contemporânea Luiz Sacilotto*, *Salão do Mar*, *Salão Nacional Victor Meirelles*, *Salão de Abril*, *Salão de Artes Plásticas de Petrópolis*, *Salão de Artes Plásticas de Pernambuco*, *Salão de Artes Plásticas de João Pessoa*, *Salão dos Artistas Sem Galeria*, *Salão Mestre D'Armas*, *Salão de Arte Contemporânea de Guarulhos*, *Salão Jovem Arte MT*, *Salão de Artes Plásticas de Praia Grande*, *Salão de Artes Plásticas de Jacarezinho*, *Salão de Vinhedo*, *Salão Bunkyo*, *Salão de Outono da América Latina*, *Salão de Artes Visuais do SESC*, *Salão Paulista de Belas Artes*, *Salão de Artes Visuais Novíssimos*, *Salão de Artes Plásticas de Santa Maria*, *Salão de m.a.i.o.*, *Salão de Artes Plásticas de Arceburgo*, *Salão Municipal dos Novos*, *Salão Anapolino de Arte*, *Salão Primeiros Passos*, *Salão Arte Londrina*, *Salão dos Novos de Joinville*, *Salão de Arte 10 x 10*, *Salão de Arte de Jataí*, *Salão Sobral de Arte Contemporânea*, *Salão de Artes de Itajaí*, *Salão de Artes Plásticas de Teresina*, *Salão Paulista de Arte Contemporânea*, *Salão de Arte Jovem de Santos*, *Salão de Artes Plásticas de Mococa*, *Salão das Artes de Mogi das Cruzes*, *Salão de Artes Plásticas de Rio Claro*, *Salão Hélio Melo de Artes Plásticas*, *Salão de Arte Contemporânea de São Bernardo do Campo*, *Salão de Artes Plásticas de São José dos Pinhais*, *Salão das Águas*, *Salão de Artes de Toledo*, *Salão Regional de Porto Seguro*, *Salão de Arte Uni-BH*, *Salão de Belas Artes de Ubatuba*, *Salão de Artes Plásticas de Atibaia*, *Salão de Artes Visuais do Iguazu*, *Salão de Artes Plásticas de Suzano*, *Salão de Artes Plásticas de Umuarama*, *Salão de Artes Visuais de Novo Hamburgo*, *Salão de Arte Contemporânea de São José dos Campos*, *Salão de Artes Visuais de São Caetano do Sul*.

a composição das suas comissões de seleção. É perceptível, em todos eles, a busca pelo caráter consagratório do evento advindo da participação de jurados – críticos, curadores, professores, artistas – já eles mesmos consagrados no meio artístico, investidos do poder simbólico conceituado por Bourdieu (2006). É um poder que, de certa forma, contamina os eventos de que os jurados participam, bem como os artistas que eles selecionam e premiam.

Nos apêndices B, C, D e E, estão listados todos os componentes das comissões de seleção e/ou premiação das edições pesquisadas, mas citamos aqui alguns jurados de renome nacional que participaram delas, como Agnaldo Farias, Angélica de Moraes, Annateresa Fabris, Bitu Cassundé, Celso Fioravante, Cristiana Tejo, Daniela Labra, Daniela Name, Divino Sobral, Eder Chiodetto, Emmanuel Nassar, Fernando Cochiaralle, Ivo Mesquita, Luiz Camilo Osório, Marcus Lontra, Maria Adelaide Pontes, Marília Panitz, Ricardo Resende, Tadeu Chiarelli e Vânia Leal, entre muitos outros.

Uma última justificativa para nossa escolha diz respeito à alta quantidade de inscritos nos quatro salões. Podemos citar como exemplo o número de inscritos na 25ª edição do *Salão Anapolino de Arte*, realizada em 2020: 1178 artistas concorreram a 24 vagas – o que reflete o grande interesse nesse tipo de evento por parte dos próprios artistas, que enxergam, além da possibilidade de premiação, o efeito consagratório e legitimatório proporcionado pela simples seleção e exposição de suas obras em um salão de arte.

4.2.2 Mapeamentos

Ainda que sem uma definição tão clara, tampouco uma história tão longa como a dos salões, detectamos a ocorrência no presente século de um tipo de evento que culmina em exposições, mas passa, antes disso, por um processo de seleção que se propõe a ser um mapeamento da recente e emergente produção contemporânea brasileira em artes visuais. Esse propósito, por si só, já é a principal justificativa da nossa escolha por esse modelo, de modo a complementar os dados obtidos em levantamentos sobre salões; dentro disso, escolhemos os dois mais abrangentes mapeamentos sobre artistas visuais realizados no Brasil neste século: o *Rumos Itaú Cultural Artes Visuais* e o *PIPA* (Prêmio Investidor Profissional de Arte).

O *Rumos* é um programa desenvolvido pelo Instituto Itaú Cultural desde 1999, abrangendo várias áreas artísticas e que, entre 2001 e 2013⁸³, dedicou quatro de suas edições às artes visuais. O processo, no período citado, incluía um extenso mapeamento de artistas de

⁸³ A partir de 2013, o programa adotou outro modelo, que não contempla mais nem mapeamentos nem exposições dos selecionados.

todas as regiões do país, que se dava tanto através da inscrição no edital lançado, como também de um levantamento de campo feito pelos curadores (divididos em coordenadores e viajantes) de cada edição, em visitas a um grande número de cidades brasileiras. Tanto a inscrição espontânea como a estimulada durante os levantamentos resultavam no recebimento de portfólios, dentre os quais eram selecionados os artistas que participariam de uma exposição final, com itinerância nacional. No catálogo publicado sobre a primeira edição, a organização descreve, dessa forma, a iniciativa:

O programa "Rumos Itaú Cultural Artes Visuais" fornece um retrato da presente situação da arte no Brasil. [...] Se, como documento, esta seleção de nomes e obras permite a visualização do contexto de atuação do artista, também propicia uma muito necessária exposição do que se faz no país. Peça fundamental para o futuro da produção artística brasileira, jovens autores enfrentam obstáculos de toda ordem para a divulgação de seu trabalho e reconhecimento de seus méritos, problema tanto mais sério quando se leva em conta a diversidade regional que muitas vezes impede o desejável trânsito de informação cultural. (ITAÚ CULTURAL, 2000, p. 7).

No trecho acima, identifica-se outra característica do mapeamento feito pelo *Rumos* que é uma das justificativas para nossa escolha: a preocupação em traçar um panorama nacional da produção emergente que incluísse efetivamente artistas de regiões periféricas em se tratando de arte contemporânea brasileira – especialmente estados das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste. Ainda que os salões permitam a inscrição de qualquer artista de qualquer parte do país, as itinerâncias feitas pelos curadores viajantes (que incluíam palestras, oficinas e visitas a ateliês) funcionavam como uma espécie de busca ativa por esses agentes, que trabalham tão distantes da realidade do tradicional circuito representado pelas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Destacamos ainda, assim como ocorre com os salões, a intensa procura dos artistas pelo edital do *Rumos* (e, implicitamente, pela legitimação que a própria seleção representava): na última edição voltada para as artes visuais dentro do modelo mapeamento/exposição, que ocorreu entre 2011 e 2013, foram 1770 inscritos para 69 selecionados.

Da mesma forma, o *PIPA* (organizado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro [MAM-RJ] e pela empresa Investidor Profissional) é um evento anual que, desde 2010, culmina na exposição de obras de parte dos selecionados, mas que, antes disso, realiza um mapeamento de artistas que emergem no circuito de arte nacional. Porém, seus mecanismos diferem bastante dos eventos de que tratamos até aqui, pois não há um edital para inscrições: os artistas são diretamente indicados por extenso comitê (ver apêndice G), dividido por regiões de origem (ao menos dois membros de cada região do país), o que denota uma tentativa de inserção de artistas atuantes fora dos circuitos principais de arte, localizado, como já abordamos, no eixo Rio-São

Paulo. Dos indicados, apenas uma pequena parte participa da exposição realizada anualmente no MAM-RJ, mas todos os artistas ganham intensa visibilidade e divulgação através do *site* do prêmio (<https://www.premiopipa.com/>), que produz conteúdos individuais com imagens, textos e vídeos que ficam permanentemente acessíveis e são expandidos a cada ano, como um mapeamento da recente arte contemporânea brasileira em constante construção.

No mais, outras características que justificaram os salões como nossa escolha de espaços de legitimação e consagração replicam-se nos mapeamentos propostos tanto pelo *Rumos* como pelo *PIPA*: a continuidade (cada um abrangendo uma das duas primeiras décadas do presente século); a incrementação de suas exposições com ações educativas e material gráfico e digital de divulgação e documentação; e a distribuição de premiações atrativas. Mas, principalmente, destacamos outra vez a composição de juris de seleção/indicação/premiação formados por profissionais eminentes no meio artístico e que transferem sua importância para os eventos e artistas participantes. Além de vários dos nomes que citamos como jurados dos salões pesquisados repetirem sua participação no *Rumos* e no *PIPA*, juntam-se a eles curadores, professores e artistas como Aline Figueiredo, Antônio Dias, Carlito Carvalhosa, Carlos Vergara, Cauê Alves, Daniel Senise, Gilberto Chateaubriand, Leda Catunda, Lisette Lagnado, Paulo Miyada, Rosângela Rennó, Raphael Fonseca e Waltércio Caldas, entre outros⁸⁴.

4.3 Levantamentos

Uma vez justificados e definidos os salões e mapeamentos a serem pesquisados, lançamo-nos a uma parte exploratória da pesquisa, que buscou identificar, nesse conjunto, questões sobre a pintura brasileira recente, até chegar à seleção de artistas cujas obras e processos analisamos no capítulo a seguir. Tomamos como fontes primárias os catálogos⁸⁵ dos eventos, referentes às edições compreendidas entre 2001 e 2020; de posse desse material, no caso dos salões, primeiramente separamos apenas aqueles que indicavam que as edições tiveram abrangência nacional, o que nos levou à seguinte delimitação: *Salão Anapolino* de 2014 a 2020 (com exceção de 2018, quando não houve edição); *Salão de Arte Pará* de 2001 a 2016 (com exceção de 2014, quando a exposição não teve caráter de salão, sendo composta só por artistas convidados); *Salão de Abril* de 2007 a 2015 e *Salão Paranaense* (2001, 2002, 2003,

⁸⁴ A lista completa consta dos apêndices F e G.

⁸⁵ Os catálogos dos eventos estão disponíveis nos seus respectivos *sites*, exceto os catálogos do *Salão Paranaense*, cujos arquivos foram consultados diretamente no acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), através de envio digital por parte da equipe do acervo.

2005, 2007, 2009, 2013, 2014 e 2017). Já nos mapeamentos, trabalhamos com os catálogos do *Rumos* referentes às edições iniciadas em 2001, 2005, 2008 e 2011 e com os do *PIPA*, lançados anualmente entre 2010 e 2020.

Nos cinquenta e um catálogos correspondentes a todas as edições elencadas, levantamos os nomes dos componentes das comissões de seleção e/ou premiação, a quantidade de artistas selecionados em todas as linguagens (excluímos os convidados e homenageados) em cada edição, o nome e estado em que trabalham todos os artistas que participaram com pinturas⁸⁶, as quantidades totais de artistas selecionados em todas as edições de cada evento, bem como o percentual de participações com pinturas. A tabulação completa dos resultados desses extensos levantamentos é apresentada nos apêndices B, C, D, E, F e G desta tese.

A partir desses dados, pudemos observar que as porcentagens de pinturas apresentadas em relação ao todo de obras que compuseram as edições corroboram, nessa amostra do cenário da arte contemporânea nacional, com aquilo que intuímos e apresentamos no primeiro parágrafo da Introdução: a pintura continua presente (ainda que sem a predominância de outrora), ocupando espaços expositivos e mantendo-se relevante enquanto linguagem, sendo escolha tanto de novos artistas que optam por ela como também das comissões que as selecionam. Ainda que não seja o objetivo da pesquisa atestar essa presença, a conclusão fez parte, incidentalmente, do caminho que percorremos e levou a que, numa média geral da amostragem de eventos pesquisados, 16% de todas as participações ocorreram mediante a apresentação de obras produzidas na linguagem pictórica – um percentual relevante, considerando tantas outras possibilidades indicadas nas fichas técnicas, como escultura, desenho, gravura, fotografia, objeto, vídeo, performance, instalação, intervenção, além das técnicas mistas e outras possibilidades de hibridismos e ampliação de campo.

Ao todo, levantamos os nomes e estado em que atuam duzentos e trinta e três artistas que apresentaram pinturas (ver lista completa no apêndice H). Mas, dentre esses nomes, de forma a assegurar a escolha por artistas com maior legitimidade dentro do sistema de arte em que estão inseridos e também para afunilar nossos levantamentos (o princípio da economia...), elencamos em foco aqueles que têm alguma recorrência de participação nos salões e mapeamentos pesquisados (ao menos duas edições), chegando a sessenta e oito nomes, a saber:

⁸⁶ Dado o recorte de pintura que adotamos (a partir de uma definição material tradicional), para classificar as obras apresentadas nos salões e no *Rumos* dentro dessa linguagem, levamos em conta as fichas técnicas das exposições e selecionamos apenas aquelas indicadas na categoria específica “pintura”, ou cuja identificação de técnica indicava adequação à nossa delimitação (como em óleo sobre tela, acrílica sobre painel, aquarela sobre papel etc.). No caso do *PIPA*, além dos catálogos, visitamos as páginas criadas dentro do *site* do evento (<<https://www.premiopia.com/>>) para cada artista indicado e observamos, nos trabalhos ali apresentados, a presença de ao menos um terço de pinturas.

Acacio Sobral – PA, Adriano Motta – RJ, Alice Lara – DF/SP, Alice Shintani – SP, Alvaro Seixas – RJ, Ana Elisa Egreja – SP, Ana Prata – SP, Ana Ruas – MS, André Griffio – RJ, Antonio Bokel – RJ, Arjan Martins – RJ, Arthur Arnold – RJ/SP, Bento Leite – CE, Bettina Vaz Guimarães – SP, Bruno Drolshagen – RJ, Bruno Dunley – SP, Camila Soato – DF, Connceyção Rodriguez – PR, Daniel Lannes – RJ, Danielle Fonseca – PA, David Almeida – DF, Daré – SP, Debora Santiago – PR, Desali – MG, Deyson Gilbert – PE, Éder Oliveira – PA, Eduardo Berliner – RJ, Elder Rocha – DF, Elton Lucio – MG, Elvis Almeida – RJ, Estevão Machado – MG, Evandro Prado – MS/SP, Fabio Baroli – MG, Fábio Magalhães – BA, Flávia Metzler – RJ, Gilvan Tavares – PA, Gisele Camargo – RJ/MG, Gokula Stoffel – SP, Hugo Houayek – RJ, Jair Jr – PA, Leonardo Mathias – SP, Loise Rodrigues – DF, Lucia Laguna – RJ, Marcelo Amorim – SP/GO, Marcelo Cipis – SP, Marcone Moreira – PA, Maria José Batista – PA, Maria Klabin – RJ, Maria Lynch – RJ, Mariana Palma – SP, Marina Rheingantz – SP, Mauricio Adinolfi – SP, Maxwell Alexandre – RJ, Nina Matos – PA, Paulo Almeida – SP, Paulo Nimer Pjota – SP, Pedro Varela – RJ, Rafael Alonso – RJ, Rafael Carneiro – SP, Regina Parra – SP, Ricardo Mello – RS, Rodrigo Cunha – SC, Rodrigo Dutra – SP, Rodrigo Bivar – SP, Sergio Allevato – RJ, Tatiana Blass – SP/MG, Tatiana Stropp – PR, Thiago Martins de Melo – MA/SP e Ulysses Boscolo – SP.

Cabe ressaltar que o que buscamos, nos levantamentos feitos a partir dos seis eventos selecionados, não é um panorama completo e definitivo, mas uma amostra representativa de artistas visuais cujo perfil de produção e difusão de seus trabalhos atende nossos recortes iniciais: são artistas que trabalham com pintura num sentido tradicional e que, em algum momento do século XXI, surgiram no cenário contemporâneo brasileiro e foram legitimados por agentes e instituições do sistema de arte vigente. Partindo desse material, passamos aos recortes finais, que fizemos com que em nossos levantamentos precisássemos, a partir de então, lançar um olhar não mais para o sistema de arte, mas, agora, para a produção dos artistas – e principalmente, para a gênese da produção.

4.3.1 Quem usa foto levanta a mão

Começamos então mais um levantamento, fruto de uma investigação sobre a produção dos sessenta e oito artistas que elencamos a partir dos levantamentos iniciais, e que consistiu na busca por informações sobre a produção de cada um deles, que foi orientada por mais um recorte, essencial nesta pesquisa: artistas que utilizam fotografias como referência em seus processos criativos em pintura. Trabalhamos tendo como base apenas – e parcialmente – a

primeira parte da primeira etapa metodológica da crítica genética: a coleta de documentos de cada artista, conforme descrita no terceiro capítulo (ainda que esta já abrigue em si a etapa de observação do material, guiada pelos modos de raciocínio abduutivo e dedutivo); dentro disso, dada a grande quantidade de nomes, optamos por limitar a coleta apenas a documentos públicos relativos aos processos de cada um, os quais procuramos em livros, revistas e, principalmente, nas mídias e redes sociais digitais (alimentadas pelos próprios artistas ou que publicaram conteúdos relativos a eles). Em meio a esse vastíssimo material, realizamos uma intensa, mas bastante específica busca por fotografias, vídeos, entrevistas, textos críticos ou qualquer vestígio documental que pudesse ser lido como um índice de que aquele artista utiliza, sempre ou eventualmente, fotografias como referência durante seus processos criativos em pintura.

Dizemos que se tratou parcialmente de uma coleta de material dentro da metodologia da crítica genética porque, em vez de procurarmos pelo máximo de documentos de processo disponíveis sobre determinado recorte da produção de um artista (como é comum nessa etapa), nos ativemos a realizar a busca até encontrarmos (ou não) o primeiro registro pertinente à nossa coleta entre os documentos públicos de cada artista – arquivando-o e interrompendo a busca, caso encontrado, ou excluindo o artista da lista, caso não encontrássemos qualquer vestígio de uso da fotografia como referência nos documentos a que tivemos acesso.

Dentro dessa delimitação, identificamos ao menos um documento público que indica a ocorrência da prática que investigamos no trabalho de cada um dos seguintes artistas brasileiros, num total de quarenta e oito (elencados com a respectiva indicação da fonte do documento de processo coletado): Adriano Motta (MOTTA, 2020), Alice Lara (LARA, 2019), Alvaro Seixas (SEIXAS, 2020), Ana Elisa Egreja (MESQUITA; MONASCHESE, 2013, p.116), Ana Ruas (RUAS, 2021), André Griffo (GRIFFO, 2019), Arjan Martins (MARTINS, 2020), Arthur Arnold (LONTRA, 2021), Bento Leite (BENTO, 2017)⁸⁷, Bruno Drolshagen (DROLSHAGEN, 2012), Bruno Dunley (MESQUITA, 2012, p. 245), Camila Soato (SOATO, Daniel Lannes (LANNES, 2021), Daré (DARÉ, 2018), David Almeida (ALMEIDA, 2018), Desali (DESALI, 2017), Éder Oliveira (OLIVEIRA, 2017), Eduardo Berliner (BERLINER, 2010), Elton Lucio (SAMPAIO, 2008), Evandro Prado (PRADO, 2019), Estevão Machado (MACHADO, 2016), Fabio Baroli (BAROLI, 2018), Fábio Magalhães (MAGALHÃES, 2015), Flávia Metzler (METZLER, 2020), Gisele Camargo (CAMARGO, 2018), Gokula Stoffel (STOFFEL, 2019), Leonardo Mathias (MATHIAS, 2014), Lucia Laguna (MESQUITA, 2012, p. 255), Marcelo Amorim (AMORIM, 2021), Maria Lynch (LYNCH, 2010), Mariana Palma

⁸⁷ Nessa reportagem, Bento Leite ainda se identificava com o nome artístico de Bia Leite.

(MESQUITA, 2012, p. 252), Marina Rheingantz (MESQUITA, 2012, p. 245), Mauricio Adinolfi (ADINOLFI, 2020), Maxwell Alexandre (ARRUDA, 2021), Nina Matos (MATOS, 2020b), Paulo Almeida (ALMEIDA, 2021), Paulo Nimer Pjota (NIMER, 2020), Pedro Varela (VARELA, 2020), Rafael Alonso (ALONSO, 2021), Rafael Carneiro (MESQUITA, 2012, p. 246), Regina Parra (PARRA, 2018), Ricardo Mello (MELLO, 2022), Rodrigo Bivar (MESQUITA, 2012, p. 245), Rodrigo Cunha (CUNHA, 2019), Sergio Allevato (ALLEVATO, 2010), 2013), Tatiana Blass (MESQUITA, 2012, p. 251), Thiago Martins de Melo (MESQUITA, 2012, p. 245) e Ulysses Boscolo (BOSCOLO, 2019).

Dessa forma, tem-se que, em um grupo de sessenta e oito artistas que trabalham com a linguagem pictórica e que despontaram no circuito de arte contemporânea brasileira recente, quarenta e oito deles se relacionaram com a fotografia no sentido referencial, em algum ou em muitos dos percursos que geraram suas pinturas. É um contingente bastante expressivo (70,5%), o que comprova, ao menos nessa amostragem, a observação que fizemos (na Introdução e ao tratar, no segundo capítulo, da formulação da hipótese) sobre nossa impressão ao visitar pinturas em exposições pelo país: a fotografia é uma referência constante na concepção e construção da pintura brasileira no século XXI. Observamos que, no decorrer das etapas que nos conduziram ao recorte de obras para compor nosso *corpus*, colateralmente, fomos movidos por essa "teoria", no sentido de uma ideia apenas percebida, intuída, e que foi constatada na experiência, por meio de fatos: a presença da pintura no cenário artístico, e da fotografia na pintura. Agimos, ainda que não seja essa constatação o cerne da nossa hipótese, por meio do raciocínio indutivo, de modo que as afirmações que fazemos aqui são o que se pode chamar de verdades científicas (ao menos dentro dos limites desta tese e dos critérios estabelecidos).

Para além da constatação geral que sustenta a importância do tema que pesquisamos, interessa-nos, sobretudo, entender quais as possibilidades dessa prática que se desdobram dentro dos diversos momentos de diferentes processos criativos, e que convergências podem ser identificadas em meio a às possibilidades. E é com essa finalidade que, dentre os quarenta e oito artistas do último rol, fizemos os últimos recortes, a fim de investigar as questões que nos orientam.

4.4 Recorte final – quinze pinturas

A partir dos quarenta e oito nomes obtidos, selecionamos os quinze artistas e as quinze pinturas para as análises, de forma a garantir, como foi abordado no início deste capítulo, que o conjunto pelo qual optamos fosse um recorte representativo da cena artística contemporânea

brasileira. Iniciamos pela seleção dos artistas, e, para isso, foi necessário fazer um levantamento em documentos públicos. Não se tratava, nesse ponto, do dossiê genético que constituiríamos para as análises (pois não nos interessavam, ainda, informações sobre a gênese dos trabalhos), mas da coleta de dados sobre a biografia e a carreira de cada um dos artistas: histórico de exposições e dados sobre sua produção (imagens de obras, linguagens, técnicas, materiais, assuntos recorrentes, lugar de atuação, gênero identificado, entre outros). A partir das informações obtidas, os critérios que orientaram essa parte do recorte final foram:

1. Relevância – escolhemos artistas que não apenas surgem no circuito de arte nacional durante o século XXI, mas que também se estabelecem nesse contexto, tendo como medida para sua relevância a mesma premissa emprestada de Cauquelin (2005), que localiza na exposição de trabalhos em eventos artísticos legitimados o ponto de identificação dos objetos como obra de arte e de seus produtores como artistas. Assim, investigamos, em currículos e em outros documentos que informam sobre a carreira dos nomes obtidos no recorte anterior, a recorrência e constância de participações em eventos expositivos realizados em dispositivos institucionais – salões, prêmios, exposições individuais e coletivas, nacionais e internacionais – bem como também a existência de obras dos artistas nos acervos dessas instituições.

2. Predominância da pintura na produção – nos documentos relativos à produção de cada artista, detectamos aqueles que elegem, exclusiva ou majoritariamente, a linguagem pictórica para realizar seus trabalhos.

3. Diversificação das produções – também analisando os documentos sobre a produção de cada artista (especialmente imagens de suas obras) e, comparando esse material entre eles, buscamos selecionar aqueles cujos conjuntos de pinturas apresentam assuntos e características técnicas e formais diferentes uns dos outros. É um critério importante para o propósito de identificar diferentes possibilidades (no plural) no uso da fotografia como referência dentro do conjunto de obras analisado; mesmo que aqui não se trate ainda dessa diversidade no que diz respeito aos processos, entende-se que isso se reflete, em certa medida, nas obras entregues ao público e que há essa diversidade na pintura brasileira, de forma geral.

4. Representatividade regional – ainda que a condução dos recortes feitos a partir de levantamentos sobre eventos do circuito de arte brasileira acabe por refletir a predominância numérica de artistas que trabalham no eixo Rio-São Paulo (no primeiro recorte, de sessenta e oito artistas, trinta e oito eram de um desses estados), buscamos selecionar, mantendo respeito aos critérios anteriores, ao menos um artista de cada região do país – e também ao menos um dentre os outros estados da região Sudeste (Minas Gerais e Espírito Santo). Ao relacionar um artista com determinado estado, consideramos não só o nascimento nesse lugar, mas também

que tenha desenvolvido (ou esteja desenvolvendo) seu trabalho ali durante ao menos um terço de seu tempo de carreira, contado a partir de sua primeira exposição individual.

5. Igualdade de representação feminina – estabelecemos que cerca da metade dos artistas selecionados, desde que enquadradas nos critérios anteriores, seriam mulheres. Dizemos “cerca da metade” pois estamos lidando com um conjunto de número ímpar, então isso quer dizer sete ou oito mulheres artistas, mais especificamente.

6. Disponibilidade documental – levamos em conta o acesso a documentos públicos sobre o artista e sua obra, mas, principalmente, a possibilidade de acesso a documentos privados. Por consequência, mesmo atendendo aos critérios anteriores, tornaram-se impeditivos excludentes da nossa seleção a impossibilidade de fazer contato com o artista ou a decisão do artista de não participar da pesquisa, expressa de maneira informal ⁸⁸.

Uma vez aplicados os critérios 1 e 2, restou uma lista de trinta e quatro artistas neles enquadrados – ou seja, artistas com relevância no cenário da arte contemporânea brasileira e que trabalham predominantemente com pintura. Podemos dizer que os dois primeiros critérios eram “de corte”, eliminatórios; e a partir do número de artistas obtidos, continuamos a seleção tentando atender, da melhor maneira possível, os critérios 3, 4 e 5, alternando a atenção entre eles, de forma a garantir tanto a diversificação das produções como também a representatividade mínima regional e a igualdade de representação feminina e masculina.

Concluindo esse processo, filtramos a lista para vinte e três artistas, deixando, assim, uma “margem” em relação ao número a que pretendíamos chegar (quinze). A margem era necessária pois prevíamos que, ao aplicar o critério 5, talvez nem todas as disponibilidades de artistas (e de seus documentos privados) fossem confirmadas; com efeito, tivemos uma recusa de participação e cinco impossibilidades de contato, o que nos deixou com dezessete artistas. Para, a partir desse rol, chegarmos ao recorte final de quinze artistas a que nos propusemos, reaplicamos os critérios 4 e 5, buscando atender a ambos.

Assim, chegamos a um grupo de quinze artistas que consideramos representativos da pintura produzida no Brasil nas primeiras décadas do século XXI e da prática processual que investigamos: Alice Lara – DF/SP, Ana Elisa Igreja – SP, André Griffo RJ, Camila Soato – DF/GO, Eder Oliveira – PA, Evandro Prado – MS/SP, Fábio Baroli MG/SP, Flavia Metzler –

⁸⁸ Conforme exposto no capítulo anterior ao tratarmos da composição do dossiê, os artistas foram contatados, através de meios digitais (como e-mails e aplicativos de mensagens), sendo convidados a participar da pesquisa. Consideramos a recusa ou aceite desse convite inicial como informal pois, depois, em caso de se concretizar a participação, todos os artistas cujas obras analisamos tiveram que assinar o TCLE (apêndice A). Ainda, consideramos como “impossibilidade de obter contato” quando, após procurarmos (nas redes sociais dos artistas e através de contatos com as galerias que os representam) por meios de nos comunicar com eles, não obtivemos nenhum; ou quando, através desses meios, nossos contatos não foram respondidos.

RJ, Gisele Camargo – RJ/MG, Mariana Palma – SP, Nina Matos – PA, Rafael Carneiro – SP, Rodrigo Cunha – SC, Tatiana Blass – SP/MG e Thiago Martins de Melo – MA/SP.

Por fim, a última parte do recorte final consistiu em selecionar as pinturas produzidas pelos artistas (uma de cada) a serem analisadas, junto com seus respectivos documentos de processo. Sendo que a característica básica concernente a essas imagens – condicionante para nossa seleção – era terem sido utilizadas fotografias como referência em seus processos criativos, esse recorte ocorreu já durante a constituição dos dossiês dos artistas cujas obras efetivamente integrariam o *corpus* da tese, mais especificamente, durante a fase inicial de coleta de documentos, quando tivemos acesso a documentos públicos que permitiram observar tal característica. Uma vez identificada a condição básica, aplicamos os seguintes critérios para a seleção das pinturas (ativando, novamente, raciocínios abduativos e dedutivos), nessa ordem:

1. Exposição pública da pintura: novamente tendo como base o entendimento de Cauquelin (2005), que localiza na exposição de trabalhos em eventos artísticos legitimados o ponto de identificação dos objetos como obra de arte, selecionamos pinturas que tenham sido expostas, ao menos uma vez, em instituições ou galerias comerciais (desde que com visitação gratuita e aberta ao público geral).

2. Diversificação das obras: da mesma forma que já pensamos nesta questão durante a seleção dos artistas, continuamos a cuidar para que houvesse variedade de assuntos e de características técnicas, materiais e formais dentro do conjunto das obras selecionadas, de forma a refletir a variedade observada na pintura brasileira através de nossa amostragem.

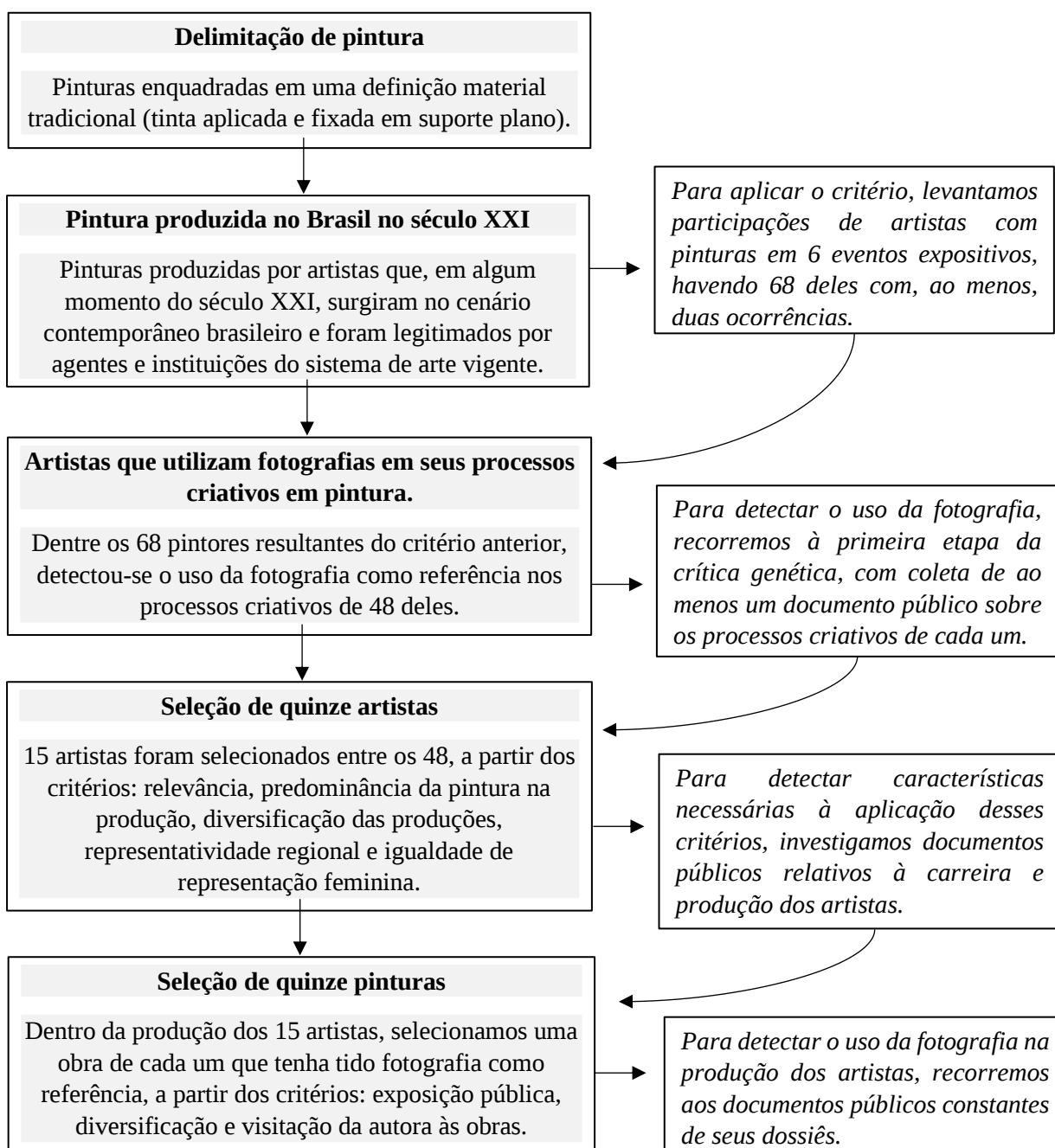
3. Visitação à obra: ainda que, nas análises, lidemos com registros fotográficos das pinturas selecionadas, demos preferência a obras que já tivéssemos tido oportunidade de visitar presencialmente ou a que pudéssemos ter acesso, por estarem expostas ou disponíveis para visitação em acervos privados ou públicos. Isso porque, como observa Santaella (2002, p. 90) ao tratar da análise de obras pictóricas: “em uma reprodução, as cores adquirem uma pigmentação distinta da original. Quando passamos de um quadro a óleo para uma reprodução em papel, perde-se a textura, a marca do gesto. Perde-se, além do mais, a dimensão”. Isso vale não só para impressões em papel, como também para outros meios e suportes pelos quais se visualize a imagem de uma pintura – como, no nosso caso, a tela de um monitor, no qual as imagens da obra e de outros documentos foram visualizadas, enquanto eram também analisadas. Daí a preferência por obras com as quais foi possível ter, ao menos por algum tempo, uma experiência de observação direta, acrescida assim ao contato com seu registro fotográfico.

Estabelecidos esses critérios, dentre as obras de cada artista que atenderam à condição básica de terem tido fotografias referenciais usadas em sua criação, aplicamos primeiramente o

critério 1, colocado como eliminatório. Depois, lançamos um olhar para as obras resultantes desse corte tendo em vista o critério 2, ou seja, comparando as pinturas dos quinze artistas que chegaram a esse ponto da seleção, de forma a estabelecer um conjunto diversificado de obras. E, por fim, havendo mais de uma pintura por artista que passasse pelos critérios 1 e 2, demos prioridade as já observadas presencialmente ou com possibilidade de vê-lo.

De forma a clarear o percurso trilhado até aqui para chegar ao recorte final, recorreremos, novamente, a um diagrama para resumir os critérios adotados e sua aplicação:

Fig. 32 – Organização diagramática dos critérios aplicados na escolha das pinturas



Fonte: Arquivo particular da autora.

Chegamos, com a aplicação dos últimos critérios, ao fim dos recortes, estabelecendo as quinze pinturas que integram nosso *corpus*. São elas, em ordem alfabética: *A Benfazeja*, de Flávia Metzler; *À noite no dancing*, de Nina Matos; *Banheiro rosa com polvos*, de Ana Elisa Egreja; *Cágados e urubus*, de Alice Lara; *Iconoclastas*, de Rafael Carneiro; *Fúria Feia #1*, de Tatiana Blass; *Invasão de demônios a Pindorama, após Jean de Léry, Joãozinho Trinta, Tuiuti e Mangueira*, de Thiago Martins de Melo; *Meu matuto predileto*, de Fabio Baroli; *O golpe, a prisão e outras manobras incompatíveis com a democracia*, de André Griffo; *O processo 2010-2016*, de Evandro Prado; *Ocupar e resistir 1*, de Camila Soato; *Sem título*, de Eder Oliveira; *Sem título*, de Giselle Camargo; *Sem título*, de Mariana Palma e *Serão no estúdio (after Freud)*, de Rodrigo Cunha.

É importante pontuar que não ignoramos que a escolha que fizemos, de realizar o levantamento investigando determinados salões e mapeamentos, ainda que tenha resultado em um rol volumoso, deixou de fora muitos artistas relevantes no cenário da pintura contemporânea brasileira e que escaparam desse radar; tampouco, desconhecemos que há outras formas através das quais poderíamos ter diagnosticado a presença da pintura e da fotografia referencial no contexto da investigação. Porém, entendemos que efetivamente chegamos, através de nossos recortes, a uma amostragem representativa da pintura brasileira produzida no século XXI e em cujo processo criativo fotografias são tomadas por referência, amostragem obtida a partir da aplicação de critérios claros e suficientemente justificados para a seleção de artistas e obras. E as quinze pinturas selecionadas ao fim desse processo são o ponto de partida para as análises genéticas, descritas individualmente no capítulo a seguir.

5. A FOTOGRAFIA NO PROCESSO CRIATIVO DE QUINZE PINTURAS

“Caminhante, são teus rastros, o caminho e nada mais; caminhante, não há caminho, se faz caminho ao andar” (MACHADO, 2002, p. 209).

Uma primeira consideração sobre este capítulo é que escrevo as análises na primeira pessoa do singular. Até aqui, fez sentido trabalhar com o “nós escrevemos”, porque se tratava realmente de uma escrita regida por vários pensamentos: os meus, os dos outros autores (com contribuições que perpassam todo o texto) e o da orientadora (com observações e direcionamentos valiosos). Mas, especificamente nas análises dos processos criativos das pinturas, embora sem deixar de reconhecer o papel que as outras vozes continuaram exercendo na pesquisa, nem deixar de pautar a escrita pela busca de uma objetividade, procuro reconhecer o caráter singular que cada uma das interpretações a seguir adquire, na medida em que me reconheço como aquele intérprete que ocupa a posição do interpretante dinâmico (no sentido peirciano do termo), cuja mente interpreta os signos e suas relações dentro dos processos criativos – não as relações estabelecidas pelos artistas, impossíveis de se restaurar, mas aquelas que, como pesquisadora genética, posso estruturar com base nos documentos sobre a criação das pinturas selecionadas.

Dentro disso, é importante pontuar que, como afirma Santaella (2002), em toda análise semiótica, aquele que interpreta sempre ocupa a posição lógica a partir do interpretante dinâmico, do efeito que um signo provoca em um intérprete – uma interpretação, portanto, singular e, como tal, incompleta e falível, condição da qual é preciso ter consciência para distinguir a participação do intuitivo no processo, ao mesmo tempo em que se busca orientá-lo para a objetividade que a análise requer.

Isso posto, no presente capítulo, analiso os processos criativos de quinze pinturas representativas da cena artística contemporânea brasileira, com ênfase nas relações semióticas (icônicas, indiciais e/ou simbólicas) estabelecidas com fotografias – ou seja, pinturas que só puderam ser realizadas, tal como o foram, porque os artistas usaram como referência imagens fotográficas para estabelecer suas características. São relações que envolveram uma série de reflexões e ações, por parte dos pintores, e é nas atitudes frente às referências, bem como na imagem pictórica de cuja geração estas participaram, que, no capítulo seguinte, as diferentes possibilidades e convergências dessa prática na pintura brasileira do século XXI puderam ser identificadas e comparadas.

Este capítulo é, portanto, o início da verificação indutiva da investigação, em que ocorrem as experiências com casos concretos. Neles, são identificadas propriedades particulares, as quais, considera-se que podem aplicar-se a outros casos que pertencem à mesma classe de pinturas, mas que não foram analisados, dadas as necessidades de delimitação do corpus. E a partir das particularidades, depois comparadas, portanto, podem ser constatadas generalizações, que orientam as conclusões desta tese.

Alguns pontos são comuns a todas as abordagens adotadas nas análises deste capítulo. Primeiramente, faço breves considerações sobre cada artista e sua trajetória profissional, de modo a situá-los dentro dos critérios dispostos no quarto capítulo e destacando, por consequência, a relevância do conjunto de documentos que compõem o *corpus* para análises, de maneira a poderem ser tomados como um recorte significativo da pintura contemporânea brasileira. Em seguida, também concisamente e preliminarmente a cada análise, trato da constituição dos dossiês genéticos, discorrendo sobre os percursos de coleta dos documentos, bem como apresentando alguns deles – na impossibilidade de mostrar todo o material genético arquivado, devido à grande quantidade, optei por exibir aqueles citados no decorrer das análises e que representassem o conjunto com o qual lidei em cada um dos dossiês. Há variação no número de documentos apresentados e mesmo na extensão total das análises, o que reflete a relação que foi possível estabelecer com a documentação remanescente de cada processo criativo investigado.

Uma vez tratadas essas necessárias questões preliminares, as análises propriamente ditas iniciam-se, sempre, com uma breve leitura de alguns aspectos da obra cujo processo criativo é analisado. Estruturamos esses aspectos iniciais com base em três tipos de olhar: um primeiro, predominantemente orientado pela categoria fenomenológica da primeiridade e pela relação do signo com ele mesmo, é contemplativo, desinteressado quanto à relação das obras com o mundo, desprovido de interpretações pré-concebidas e atento às muitas potencialidades semióticas que lhe são próprias; um segundo, orientado pela segundidade fenomenológica e pelo tipo de vínculo que se dá entre signo e objeto, observa a relação referencial entre as imagens e o mundo; e um terceiro, é orientado pela terceiridade fenomenológica e pela relação interpretante.

Esse terceiro olhar, a partir dos anteriores, desenvolve-se com mais profundidade, rumo ao interpretante dinâmico, explorando os caminhos interpretativos a partir do ícone, do índice e do símbolo, ao adentrar nas especificidades dos processos criativos, com o objetivo de identificar e analisar os aspectos relacionados à fotografia como referência para cada pintura,

indicados a partir dos documentos de processo. É o ponto culminante das análises, guiado pelos três “nós” da rede de criação, estabelecidos no terceiro capítulo e os quais aqui recorro:

1. Origem das referências fotográficas: trato, nesse ponto, da identificação dos objetos a que as fotografias se referem (daquilo que foi capturado pela câmera e que deu origem à imagem fotográfica), das circunstâncias em que se deu a obtenção das fotografias pelos artistas (quem as produziu e como e quando chegaram até eles) e da maneira como foram (ou não) manipuladas para servir de referência para as pinturas – sempre em um contexto anterior ao da fatura da pintura.

2. Referências fotográficas na fatura da pintura: busco aqui identificar os modos como cada artista lida com as fotografias referenciais durante a materialização da sua pintura, sua execução física, considerada neste aspecto a partir do momento em que o artista lida já com o suporte da pintura – abrangendo desde sua estruturação prévia, passando pelas etapas de aplicação de tintas aos suportes, até chegar ao estado em que o artista a considera terminada.

3. Natureza da referencialidade: investigo, nesse aspecto, os níveis icônicos, indiciais e simbólicos identificáveis nas relações sógnicas estabelecidas entre a fotografia referencial e a pintura, tal qual foi apresentada ao público, destacando ainda quais níveis são predominantes em cada caso.

Apesar dessa demarcação dos nós das redes de criação, fundamental para a organização do texto, optei por não adotar um roteiro rígido nas análises, evitando separar os três aspectos em itens isolados, entendendo que a especificidade de cada processo (e de cada dossiê que foi possível constituir sobre ele) e a própria fluidez característica do conceito de semiótica podem suscitar questões diversas e contínuas acerca de nossa delimitação, uma riqueza que poderia ficar engessada, se guiada por um percurso pré-moldado. Assim, não sendo possível prever tudo o que poderia estar contido nas análises, nem a ordem em que os elementos iriam figurar na escrita corrida, procedi de modo que os aspectos elencados sempre fossem abordados e sublinhados, em todos os textos analíticos, de modo a viabilizar as comparações necessárias à segunda parte da análise, no sexto capítulo.

Por fim, esclareço que a ordem segundo a qual as quinze análises genéticas individuais se localizam no decorrer do texto deste capítulo corresponde à ordem em que as escrevi, entre os anos de 2021 e 2023, à medida em que os dossiês eram completamente constituídos, organizados e observados, estando assim prontos para o trabalho analítico.

Tendo as questões gerais acerca da organização dessa seção em mente, convido a lançarmos um olhar à primeira pintura (fig. 33).

5.1. *Banheiro rosa com polvos*, de Ana Elisa Egreja

Fig. 33 – Ana Elisa Egreja. *Banheiro rosa com polvos*. 2017. Óleo s/ tela, 190 x 220 cm.



Fonte: Galeria Leme (2022).

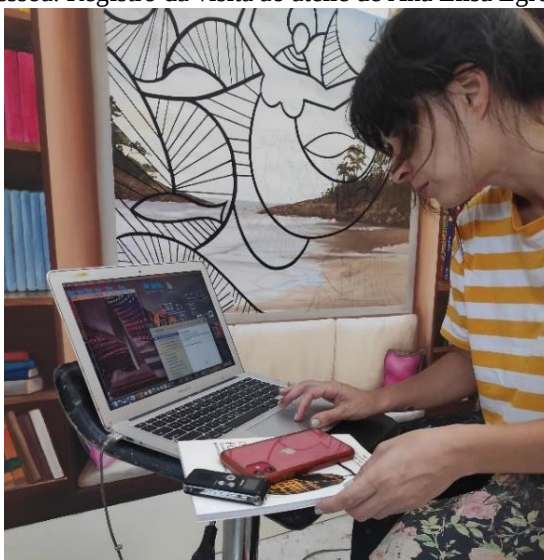
Ana Elisa Egreja (1983) nasceu, vive e trabalha em São Paulo. A partir de 2005, cursou Artes Plásticas na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), dedicando-se, desde então, a uma pintura figurativa, com composições geralmente caracterizadas pela representação de ambientes domésticos, naturezas mortas e animais; a artista tem participado constantemente de importantes exposições⁸⁹ individuais e coletivas, em circuitos de arte nacionais e internacionais, nas últimas décadas.

⁸⁹ Entre as exposições, destaco as individuais no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) (Salvador, 2018), na Galeria Leme (São Paulo, 2013, 2017 e 2021) e no Paço das Artes (São Paulo, 2010); e as coletivas, *Histórias brasileiras*, no Museu de Arte de São Paulo (MASP) (2022), *Contramemória*, no Teatro Municipal de São Paulo (2022), *Seven artists from São Paulo*, no CAB Contemporary Art, (Bruxelas, 2012) e *Os dez primeiros anos*, no Instituto Tomie Ohtake, (São Paulo, 2011). Trabalhos seus estão presentes em acervos de instituições como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, MAM-BA e Instituto Tomie Ohtake.

A coleta de documentos públicos relativos ao trabalho de Egreja teve início com buscas em seu perfil aberto de Instagram⁹⁰ (@anaelisaegreja). Procurei por quaisquer documentos sobre seus processos criativos, postados no *feed* ou em *stories*, de forma que obtive quarenta imagens, treze textos e dois vídeos – e vale aqui destacar que a artista não só é bastante ativa nessa rede, como muitas das postagens tratam dos bastidores de sua criação. Foi a partir desses levantamentos que selecionei *Banheiro rosa com polvos* (fig.30) para análise pois, nos documentos, foi possível observar que houve relação com fotografias no processo criativo da pintura; ainda pesaram o fato de que a pintura foi exposta ao público⁹¹ duas vezes, em espaços expositivos de grande circulação, e o de que tive a oportunidade de vê-la ao vivo, quando de sua primeira exposição.

Assim, já com o ponto de partida (a obra) definido, além do material encontrado no Instagram, coletei documentos públicos em livros publicados sobre sua obra e em vídeos, entrevistas e depoimentos concedidos pela artista em que, em alguns momentos, ela trata de seus processos; e no dia 08 de fevereiro de 2022, em São Paulo, ocorreu a visita ao ateliê de Ana Elisa Egreja (fig. 34) para coleta de documentos privados.

Fig. 34 – Priscilla Pessoa. Registro da visita ao ateliê de Ana Elisa Egreja. 2022. Fotografia.



Fonte: arquivo particular da autora.

A visita teve duração de cerca de duas horas, durante as quais ocorreram a coleta de documentos, bem como do depoimento da artista sobre seus processos criativos e a fotografia

⁹⁰ No decorrer da pesquisa, foi publicado o artigo *Crítica genética e documentos obtidos no Instagram: Estudo de caso a partir do perfil da artista Ana Elisa Egreja* (PESSOA; GHIZZI, 2021b), no qual foi feita uma análise de *Banheiro rosa com polvos*, desenvolvida e expandida neste capítulo.

⁹¹ A pintura foi exposta nas mostras individuais *Jacarezinho 92*, entre 30 de março e 23 de maio de 2017, na Galeria Leme, em São Paulo; e *Fabulações*, de 12 de setembro a 26 de outubro de 2019, no MAM-BA.

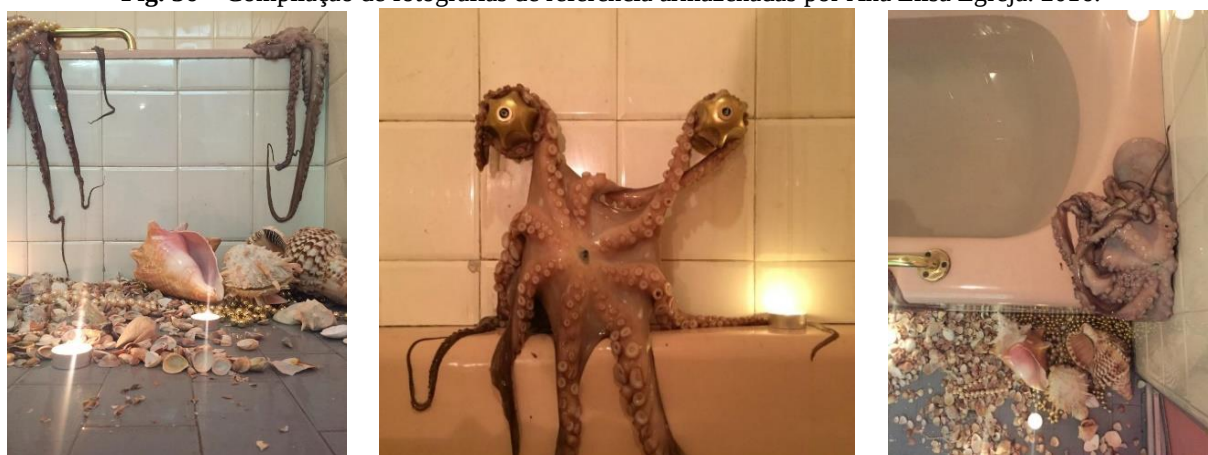
tomada como referência neles, tendo como eixo da conversa a obra *Banheiro rosa com polvos*. Egreja mostrou-se bastante disponível para a pesquisa e constatei que ela armazena, em meios digitais, muita coisa de seus processos criativos (tanto materiais de provisão, que pode vir a usar, como registros de experimentações), principalmente fotografias. Ao fim do encontro, além do depoimento, arqueei vinte e oito imagens privadas que ela forneceu, à medida em que conversávamos sobre sua criação. A partir do material coletado, o dossiê foi organizado e longamente observado; destaco algumas das muitas imagens que o compõem e que se relacionam com o recorte proposto (fig. 35 a 38), de forma a demonstrar com que documentos lidei na análise genética.

Fig. 35 – Captura de tela de documentário sobre a série *Jacarezinho 92*, 2022.



Fonte: Ferreira (2017).

Fig. 36 – Compilação de fotografias de referência armazenadas por Ana Elisa Egreja, 2016.



Fonte: Arquivo particular de Ana Elisa Egreja.

Fig. 37 – Ana Elisa Egreja. Postagem no feed do Instagram em 27 de abril de 2020, 2020.



Fonte: Egreja (2020).

Fig. 38 – Priscilla Pessoa. Computador de Egreja com referência para uma pintura. 2022. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular da autora.

5.1.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico

Na pintura *Banheiro rosa com polvos* (fig. 34), em uma primeira visada, contemplativa, a característica que mais se sobressai parece ser aquela cujo título já enuncia: a cor. A obra é quase monocromática, sem jamais ser monótona – o rosa, cadenciado em suas mais diversas matizes e tonalidades, banha toda a superfície da pintura. Mas, uma vez que a bruma rosada se divide e lança outro olhar à pintura, o da relação referencial com o mundo, sou absorvida pela familiaridade com os elementos da imagem em relação ao que conheço (a ponto de não falar mais de pintura, mas de banheiro, pérolas e polvos), ao mesmo tempo que pelo estranhamento por vê-los numa mesma narrativa (povos no banheiro?), já adentrando aí na relação interpretante. Não me atarei aqui a toda riqueza possível de ser lida semioticamente na imagem em si; interessa que as sensações de familiaridade e estranhamento, que brevemente levantei acima, ocorrem, em grande parte, devido a um aspecto marcante na pintura de Egreja: sua figuratividade, tendendo ainda para um certo grau de realismo – ou seja, ela é capaz de indicar com bastante verossimilhança objetos que nos são familiares fora dela. E essa verossimilhança, que um dia provavelmente foi ao menos parte da causa final, do propósito de Egreja que a levou a realizar a pintura, instou a artista a lançar mão de meios para atingi-la; e entre esses meios, podemos afirmar, está a fotografia.

Banheiro rosa com polvos faz parte de uma série de pinturas em grandes formatos, intitulada *Jacarezinho* 92⁹². A partir da observação dos documentos a que tive acesso, foi possível estabelecer que a série tem não só um conceito que lhe dá unidade, mas também que

⁹² Imagens de todas as obras que compõem a série podem ser acessadas, de forma pública, na página dedicada à artista no site da Galeria Leme (GALERIA LEME, 2022).

as etapas dos processos que geraram as pinturas seguem algo como um método. Como em grande parte da produção de Egreja, em *Jacarezinho 92*, veem-se ambientes internos, pertencentes ao que parece uma residência, com muitos elementos que causam familiaridade (do tipo “já estive num lugar parecido”), permeados por outros que geram a quebra dessa familiaridade – como em *Banheiro rosa com polvos*, em que um tão comum banheiro antigo de azulejos rosas parece ter sido abandonado e tomado por polvos e colares de pérolas.

Há duas peculiaridades no processo criativo das pinturas da série que pude levantar nos documentos. Uma é que todos os ambientes foram pintados tendo como referência cômodos, mobiliários e objetos situados em uma mesma residência, que era a casa onde os avós de Egreja moraram por muito tempo (o título da série faz referência ao endereço) e que, há alguns anos, a artista vinha ocupando como ateliê. O que leva à segunda peculiaridade, relacionada à origem das fotografias referenciais: em seus trabalhos anteriores, a artista também pintava ambientes residenciais, como que abandonados e tomados por flora e/ou fauna inusitados, mas, para planejar essas pinturas, lançava mão de colagens digitais, montadas a partir de fotografias encontradas principalmente na internet e que ela guardava como provisão em várias pastas de computador, às quais recorria quando necessário; já para todas as pinturas de *Jacarezinho 92*, Egreja manteve a fotografia como sua principal referência, mas em vez das colagens, partiu para complicadas encenações de suas ideias.

Entre os documentos coletados, encontrei páginas de um caderno em que a artista registrou possibilidades para as futuras pinturas, como na fig. 37, onde há diversas anotações que depois reconhecemos materializadas nas telas de *Jacarezinho 92*, e entre elas, destaco uma palavra no canto inferior direito da imagem: polvos. Assim, dentro do método que levantei ter se repetido para todas as pinturas da série, uma vez que a artista tinha em mente elementos que gostaria que compusessem cada pintura, uma equipe pertinente àquilo que ela idealizou era chamada para construir esta situação imaginária em um ambiente físico. No depoimento que concedeu para esta pesquisa, a artista falou sobre sua atuação nesse momento da criação, demarcando uma posição já explicada por ela em entrevistas públicas, como aqui:

Desde quando eu comecei a encenar toda a cena, o procedimento virou mesmo, se aproximou mesmo de um procedimento cinematográfico, e eu fui vendo que além de pintora e me dedicar só ao ateliê como eu fazia (eu fico três meses por tela em média), eu também era diretora de arte, diretora de set de cinema, na montagem das cenas. Isso me abriu um leque de possibilidades muito grande. (EGREJA, 2019).

Para se obter as imagens de referência para a pintura em análise, portanto, a partir da concepção prévia de Egreja e com sua direção durante toda a sessão de fotografias, o banheiro

da casa foi realmente ocupado por polvos – alugados e acompanhados por criadores profissionais – como podemos vislumbrar nas figs. 35 e 36. Além dos animais, outros elementos cenográficos foram cuidadosamente dispostos, iluminados e fotografados por uma equipe também profissional nessa linguagem, e algumas das fotografias resultantes desse processo serviram de referência a *Banheiro rosa com polvos*.

Apenas comparando a pintura com fotografias, como as da fig. 36, percebemos que o grau de convencimento e inserção do espectador no ambiente – que a artista alcança através da ilusão de iluminação, volumes, texturas, profundidades, entre outros atributos estranhos ao bidimensional físico da tela – dificilmente seria possível de se obter sem ter como base constante uma referência visual frente aos olhos. E, de fato, vários documentos que coletei (corroborados pelo depoimento) indicam que a fotografia acompanhou a fatura das pinturas de Egreja durante toda essa parte de seu percurso: ela vale-se sobretudo de uma única fotografia, que serve de base principal e que escolheu, entre tantos registros da encenação, por conter todos os elementos que deseja tomar como referência organizados e enquadrados conforme sua concepção e conteúdo; e às vezes, recorre a fotografias isoladas e aproximadas dos elementos, para obter mais detalhes.

Em *Banheiro rosa com polvos*, apurei que o desenho estrutural da pintura foi feito com auxílio de um projetor digital através do qual a fotografia de base foi projetada na tela, de modo que a artista traçou, por sobre a projeção efêmera, mas nítida, um guia gráfico detalhado para orientar sua pintura. Já durante todo o processo com as tintas, Egreja visualizou as fotografias de referência em seu computador (como se pode ter uma ideia observando a fig. 38, ainda que se trate do processo de outra pintura), revezando o olhar entre a tela digital e a tela de tecido que foi seu suporte pictórico. E como a pintura de Egreja dá-se a partir de muitas camadas sobrepostas, por vezes o desenho estrutural era apagado e a artista recorria, novamente, à projeção fotográfica para redesenhar alguns elementos, reestruturando, assim, constantemente seu trabalho com base na fotografia.

Uma vez reconstituídos alguns aspectos do processo criativo da pintura, no que concerne especialmente às fotografias, passo a refletir sobre a natureza da referencialidade estabelecida com essas imagens. Destaco na pintura uma relação a princípio icônica entre as imagens e os objetos de referência, pois os signos nela contidos remetem visualmente a elementos encontráveis no mundo exterior à pintura, representando-os por meio da similaridade – característica principal do ícone e responsável por aquela sensação de familiaridade. Mas, se o alto grau de realismo da imagem, de um lado, prove essa familiaridade e a momentânea perda da consciência de que se trata de uma pintura e não das coisas em si, de outro, quando o tempo

impõe um distanciamento, exige ver aquilo que está diante dos olhos como outro, como imagem e não como coisa. O que me leva a refletir que aquela aproximação só foi possível porque as imagens de Igreja são dotadas de tal riqueza de detalhes que poderiam levar a pensar em registros zoomórficos, não fosse o contexto da narrativa, inclusive com expressão da vivacidade dos seres representados, que é comum em tais registros.

Isso conduz a um segundo tipo de referencialidade, o indicial, embora não se trate, no sentido peirciano do termo, de um índice genuíno, mas, referencial, dado que o modo como as imagens reportam ao objeto⁹³ é o da pintura mais realista, caso de *Banheiro rosa com polvos*, que referencia o objeto sem, contudo, estabelecer uma conexão existencial com ele, tal como uma fotografia desse objeto o faz (essa sim, um índice genuíno). Nesse ponto, cabe reconhecer que dois tipos de relações indiciais importantes comprovam-se no processo: uma que se dá entre cada fotografia de referência e algum momento da encenação; e outra que ocorre entre a imagem fotográfica e a pintura *Banheiro rosa com polvos*, não de forma absolutamente fidedigna, mas mantendo elementos que estão na fotografia e garantem a conexão com ela, e, por conseguinte, com a encenação que um dia houve. E as ações da artista para garantir essa conexão são, justamente, as posturas que adotou em relação às fotografias referenciais quando da estruturação e fatura da pintura, conforme já descrito.

Comparando uma última vez pintura e fotografias, percebemos que o banheiro, fotografado especialmente para o processo criativo de *Banheiro rosa com polvos*, é na verdade... branco. Isso nos leva a uma inferência importante: a de que, apesar de muitas decisões que foram tomadas num momento da criação que antecede o ato de aplicar tinta na tela (inclusive em relação à iluminação da cena), e mesmo levando em conta a onipresença das referências, sempre à vista da artista enquanto pintava, isso não significa que a fotografia estagne a pintura, fazendo dela um ato mecânico de interpretação de uma linguagem em outra. Criar uma atmosfera convincente de cor, como a que vemos na obra, é tarefa para quem tem enorme intimidade com a fatura de pinturas e com a história da arte – recordamos que Igreja tem graduação em Artes Plásticas, o que por si só já nos faz supor seu conhecimento histórico geral sobre arte e sobre pintura e o como isso contamina sua obra; e, para além dessa suposição, encontramos nos documentos (e em seu depoimento), a citação nominal de artistas que são seus referenciais, como por exemplo Johannes Vermeer e outros pintores holandeses seiscentistas

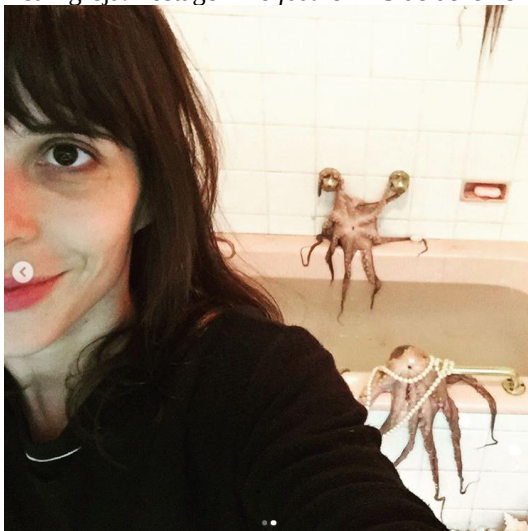
⁹³ Refiro-me aqui – e de modo análogo em outras análises ao longo da tese – à fotografia como objeto de referência da figuratividade das imagens na pintura. Não desconheço nem desconsidero que um signo pode ter mais de um objeto e, principalmente, não afirmo que a fotografia seja o objeto da pintura enquanto obra de arte, pois não é esse o foco das análises.

dedicados à pintura minuciosa de interiores e naturezas mortas – talvez não por acaso, um grupo de artistas que Hockney (2001) acredita terem feito constante uso da câmera escura em seus processos criativos; mas, assim como seria descabido supor que o encanto de uma tela como *A leiteira*, de Vermeer (fig. 02), deve-se apenas ao apoio da projeção luminosa, o mesmo raciocínio é válido quando tratamos de *Banheiro rosa com polvos* e da relação que sua autora estabelece com as fotografias encenadas.

Seguindo esse caminho, entendo que o processo criativo se deu da coisa arranjada/materializada segundo a imaginação da artista (relação icônica entre a materialização e a imaginação), para um signo indicial dessa materialização, que se cola nela por uma relação causal (fotografia da coisa) e, em seguida, se afasta por meio da relação referencial produzida pela pintura, desenhando um percurso em que, talvez, de um modo que pode parecer paradoxal, justamente as muitas mediações sejam necessárias para uma aproximação entre a pintura e aquela imaginação da artista que está na sua origem – imaginação que originou, antes, a fotografia referencial.

A pintura, dessa perspectiva, é lida como um signo icônico-indicial, semelhança e rastro, de algo que se instalou na imaginação em algum momento da criação, ou talvez já estivesse guardado na mente da artista antes do processo, no qual esse algo encontra um modo de aparecer. E a questão da cor, que destaquei como o primeiro foco de atenção no início da análise, talvez seja o toque de mestre que mais afaste a obra do aspecto fotográfico, da simples tentativa de imitar uma imagem preexistente, e a coloque no universo particular da pintura de Egreja (aqui autorretratada, na fig. 39, em meio a seu processo criativo em pintura, produzindo fotografias referenciais).

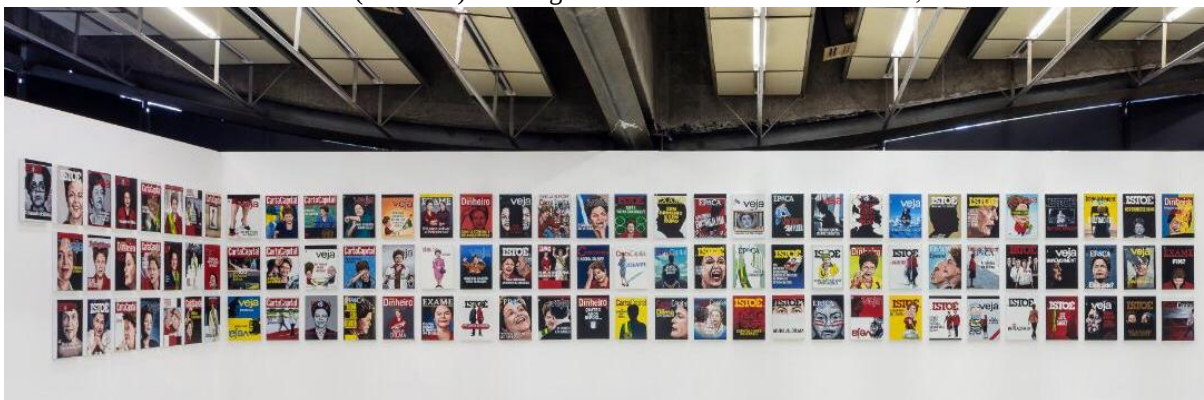
Fig. 39 – Ana Elisa Egreja. Postagem no *feed* em 15 de dezembro de 2017. 2017.



Fonte: Egreja (2017c).

5.2. O processo 2010-2016, de Evandro Prado

Fig. 40 – Evandro Prado. *O processo 2010-2016*. 2019. Políptico de 97 pinturas em óleo s/ tela, 40 x 30 cm (cada tela). Montagem no Centro Cultural São Paulo, 2019.



Fonte: Prado (2022a).

Fig. 41 – Evandro Prado. *O processo 2010-2016* (detalhe). 2019.



Fonte: Prado (2022a).

Evandro Prado (1985) nasceu em Campo Grande (MS) e é graduado em Artes Visuais pela UFMS. Em 2001 (ano de sua primeira exposição individual), iniciou a carreira artística em sua cidade natal e esteve baseado nela até 2008, quando se mudou para São Paulo, onde atua

até hoje. Com um trabalho que transita por várias linguagens – com predominância numérica em pintura – aborda em suas obras questões políticas e religiosas e, desde 2004, tem alcançado projeção no circuito de arte contemporânea brasileira⁹⁴, podendo ser considerado, dentre os artistas sul-mato-grossenses, um dos mais destacados nesse contexto.

Para a composição do dossiê genético, dei início à busca por material começando com seu Instagram (@evandroprado); Prado é bastante presente nessa rede e há muitas postagens relacionadas às suas obras e carreira, mas poucas deixam entrever os bastidores da criação. Igualmente, seu *site* (PRADO, 2022a) – que é constantemente alimentado com informações sobre seu percurso artístico – pouco se refere a processos criativos; coletei nele apenas alguns textos críticos e reportagens. E há também dois livros que Prado lançou sobre seus projetos: *Tem que manter isso aí, viu?* (PRADO, 2019) e *Desmonumentos* (PRADO, 2022b).

Com base nos poucos documentos públicos sobre os processos criativos em geral de Prado, pude selecionar a pintura que seria o ponto inicial da análise genética pois, ao observar o material coletado, constatei que a maioria era pertinente à fotografia como referência. E dentro desse recorte, básico para a pesquisa, escolhi a obra *O processo 2010-2016* (fig. 40), um grande políptico⁹⁵ composto por noventa e sete telas (todas no formato 30x40cm). Além da exposição pública em uma instituição nacionalmente renomada⁹⁶, contou para a seleção a peculiaridade (em relação aos outros dossiês) de ser uma obra muito grande, composta por várias telas; e levei também em consideração a possibilidade de vê-la ao vivo, pois, ainda que não tivesse tido a oportunidade de visitar a exposição, certifiquei-me de que todas as telas continuavam pertencendo a Prado, de modo que eu teria acesso a elas.

Para ver a obra ao vivo e, principalmente, para a tomada de depoimento e coleta de documentos privados, visitei o ateliê de Evandro Prado (fig. 42) em São Paulo, na tarde de 04 de novembro de 2021. Ao contrário da escassez de documentos públicos que pude levantar na primeira fase da coleta, durante a visita, Prado forneceu uma quantidade significativa de vestígios materiais privados – com destaque para registros de etapas da fatura de suas pinturas e, especialmente, para uma pasta digital contendo todas as noventa e sete imagens que foram referência para cada uma das partes do políptico *Processo 2010-2016*.

⁹⁴ Destaco as exposições individuais do artista no Centro Cultural São Paulo (CCSP) (2019 e 2022), no Memorial da América Latina (São Paulo, 2018) e no Museu de Arte Contemporânea de MS (MARCO) (Campo Grande, 2006, 2008 e 2013); entre as coletivas, são muitas as participações em salões, dentre as quais saliento o *Salão de Arte de Goiás* (Goiânia, 2022), *Salão Paranaense* (Curitiba, 2014) e *Salão de Arte Pará* (2005 e 2008). Obras suas estão em acervos de instituições como MARCO e Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás.

⁹⁵ Termo aplicado originalmente apenas para pinturas em madeira unidas por dobradiças, políptico é o nome dado atualmente a obras bidimensionais (em qualquer linguagem) que se subdividem interiormente em mais de três partes, que perfazem uma imagem em unidade ou formam um conjunto subordinado ao mesmo tema.

⁹⁶ A obra foi montada no CCSP, na individual *Tem que manter Isso aí, viu?*, de 25 de maio a 25 de agosto de 2019.

Fig. 42 – Priscilla Pessoa. Registro da visita ao ateliê de Evandro Prado. 2021. Fotografia.



Fonte: arquivo particular da autora.

As quase três horas de conversa sobre o processo criativo da obra (o que acabou por remeter a outras vivências relacionadas) foram um significativo acréscimo à documentação coletada para o dossiê – conjunto do qual apresentamos, nas figs. 43 a 47, uma pequena parcela:

Fig. 43 – Laura Prado. Registro da coleção de tazos de Evandro Prado.



Fonte: Arquivo particular de Laura Prado.

Fig. 44 – Evandro Prado. Detalhe de uma tela em processo. 2017. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular de Evandro Prado.

Fig. 45 – Priscilla Pessoa. Registro de uma pintura e sua referência. 2021. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular da autora.

Fig. 46 – Autor desconhecido. Dilma Rousseff comemorando um gol. 2014. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular de Evandro Prado.

Fig.47 – Compilação de seis imagens de referência armazenadas pelo artista Evandro Prado.



Fonte: Arquivo particular de Evandro Prado.

5.2.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico

O primeiro olhar que dirigimos a um signo é o contemplativo – aquele em que, sendo o signo uma pintura, observamos aspectos como suas cores e formas, ainda sem estabelecer relações com o mundo; o tempo dessa experiência inicial com uma pintura é variável, às vezes mais demorado, outras mais rápido, dependendo do que se apresenta aos olhos. Mas há algumas obras em que esse momento parece não existir, tão fugazmente passamos ao reconhecimento daquilo para o que elas apontam, e essa foi minha experiência com a pintura *O Processo 2010-2016*: de imediato, identifiquei uma profusão de capas de revistas, com seu formato tipicamente retangular, o nome da publicação sempre ao alto e uma chamada em letras coloridas sobrepondo-se a uma imagem – que, nesse caso, trazia sempre um retrato da mesma mulher: Dilma Rousseff, ex-presidenta do Brasil.

Brevemente, então, o caráter distintivo que é comum a essas imagens exige situar-me no nível do interpretante lógico, e, a partir do meu repertório, penso em possíveis interpretações simbólicas, o que leva a associar a obra a seu título⁹⁷; entendo, assim, que a pintura apresenta uma narrativa sobre o processo de *impeachment* pelo qual Rousseff passou e que culminou no

⁹⁷ Dilma Rousseff venceu as eleições presidenciais brasileiras em 2010, tomando posse no cargo no ano seguinte; foi reeleita em 2014 para um segundo mandato, interrompido por seu impeachment, em 31 de agosto de 2016.

seu afastamento do cargo, episódio histórico contado quadro a quadro a partir da reelaboração pictórica de capas de revistas em que sua imagem apareceu (lembrei-me inclusive de ter visto várias delas), e nas quais seu rosto, corpo e/ou contexto muitas vezes denotam ares que vão de fragilidade, debilidade e desorientação a desespero e descontrole.

Feita a apresentação da pintura a partir dessa sucinta leitura posso, através da obra, adentrar em uma reconstituição de sua criação, com ênfase na fotografia referencial – muitas delas, no caso. Sobre a origem das fotografias, podemos conectá-la a um hábito que Prado cultivava desde a infância, bem antes de colocar-se como artista: o de colecionar coisas de seu interesse, como figurinhas, latas, revistas infantis e *tazos*⁹⁸ (a fig. 43 é uma imagem dessa última coleção, guardada por sua mãe). A prática manteve-se na profissão, de forma que encontramos em seu ateliê várias coleções de imagens, arquivadas por assuntos. Segundo o artista afirma em seu depoimento, também a coleção de capas que serviu de referência para *O Processo 2010-2016* foi constituída a partir desse hábito e antes que ele soubesse, exatamente, o que faria com ela; em 2010, ainda no período de campanha eleitoral para as eleições presidenciais, passou a visitar semanalmente uma banca de jornal vizinha a seu ateliê e anotar as revistas que traziam fotos de Dilma Rousseff na capa, buscando depois essas imagens nos *sites* das publicações e arquivando-as em seu computador – rotina mantida até o afastamento da ex-presidenta, em 2016 (e de fato, as datas em que as imagens foram armazenadas, visualizáveis nas propriedades dos arquivos digitais fornecidos, condizem com as semanas em que as respectivas revistas foram publicadas).

Tratava-se de um armazenamento de provisão, feito com o intuito de guardar material para um futuro trabalho, ainda incerto; até que, segundo Prado, em 2017, durante uma caminhada pelo deserto de sal da Bolívia, teve o que ele considerou um *insight*: a ideia, ainda vaga, de refazer as capas em pinturas, formando um políptico. De volta ao Brasil, dentro de sua coleção inicial de cento e quarenta capas (à qual tive acesso), selecionou as que são publicações nacionais⁹⁹ e em que a imagem de Rousseff aparece sozinha ou em destaque, chegando ao recorte de noventa e sete capas/referências para suas pinturas. Nesse conjunto, observei que oitenta e cinco dos retratos que compõem cada capa são fotografias, recortadas e manipuladas pelas publicações para compor suas diagramações (os demais retratos são desenhos).

⁹⁸ De acordo com Battaglia (2020), *tazo* é um brinquedo colecionável criado no México em 1994, que chegou ao Brasil em 1997, distribuído como brinde em embalagens de salgados da marca Elma Chips.

⁹⁹ As revistas cujas capas compõe o conjunto de referências selecionado por Prado para orientar a obra são: *Caras*, *Caros Amigos*, *Carta Capital*, *Época*, *Exame*, *Isto é*, *Isto é Dinheiro*, *Piauí*, *Rolling Stones* e *Veja*.

A fatura da pintura teve início e fim em 2017, e, apesar de cada tela que a constitui ter sido pintada individualmente, Prado estabeleceu procedimentos comuns em toda essa etapa do processo – acredito que buscando coerência visual para a obra, que deve ser vista como um todo. A primeira aplicação de tinta era uma imprimadura, que consiste numa camada diluída usada para criar base tonal para a pintura – no caso, uma base preta. Uma vez seca essa camada, o artista, usando um projetor digital, projetava em cada tela uma capa de revista e traçava por cima o desenho estrutural à lápis branco, uma marcação sintética, dada a dificuldade de se enxergar a projeção luminosa no fundo preto (na fig. 44, é possível ver uma imprimadura e um desenho estrutural). A projeção já informava ao artista muito da composição de cada tela: a disposição dos elementos, conforme a diagramação da capa. Mas, noto que ele contornou em branco apenas o nome da revista, a imagem contendo o retrato de Rousseff e um texto relativo a ela, eliminando os demais caracteres, como se vê comparando as figs. 41 e 47.

A partir da marcação e valendo-se de uma impressão da referência colada à sua vista (a exemplo da fig. 45, ainda que se trate de outra obra), Prado foi formando as figuras numa camada única, *alla prima*¹⁰⁰. Pensando na natureza da relação referencial estabelecida com as fotografias que retratam Dilma Rousseff, percebo que se trata de uma operação em que, ao mesmo tempo em que tomou as fotografias presentes nas capas como índice da fisionomia dela, tal qual é exibida nas capas (à qual precisa remeter para que sua aparência seja reconhecível), Prado não faz uma pintura realista. Ao contrário, observa a foto e se refere a ela até certo ponto, mas suas pinceladas rápidas, sobrepostas e aparentes, aplicadas sobre a base preta (que fica visível em alguns pontos), deixam perceber que ali há cores, tons e texturas independentes da fotografia ou da realidade; são aspectos predominantemente icônicos da pintura – mesmo que não sejam as primeiras qualidades que saltem aos olhos na leitura.

Recordo que Santaella e Nöth (2002, p. 151), ao tratarem da *Action Painting* (mas numa visada que relaciono com a obra), entendem as pinceladas que deixam entrever o gesto como sinsignos icônicos – são ícones que carregam singularidades da gestualidade do pintor – e o que Prado faz ao adotar esse modo de pintar é agregar à imagem que produz sua própria expressão, que se soma ao registro. Essas pinceladas têm, a partir daí, um duplo funcionamento sígnico: de um lado, dotam a imagem, especialmente a figura de Dilma Rousseff, de uma expressão que é própria do retrato pintado, distinta daquela do retrato fotográfico, tal como exposto na capa da revista; de outro, remetem à expressão do artista e, na medida em que a gestualidade se

¹⁰⁰ Expressão italiana, comumente aplicada à pintura, que pode ser traduzida por “de primeira” e é usada para nomear uma técnica de pintura praticada a partir do século XVII, na qual a tinta é aplicada diretamente na base escolhida e o resultado final é atingido após essa única aplicação do pigmento, sem mais camadas (ALLA, 2022).

repete em todas as pinturas do políptico, posso dizer que a obra tem, como um todo, uma tônica na expressão – não apenas um modo de presença do pintor, mas um modo de representar.

A partir disso, olhando novamente para as figs. 41 e 47 (pequenas partes da obra e de seu conjunto de referências, mas que auxiliam a pensar relações que o artista estabeleceu entre elas), e também considerando o que foi levantado sobre a origem da coleção de capas e sobre a fatura da pintura, avalio que, quando Prado tomou essa referência específica, lhe interessou que, além de características próprias de capas de revistas, ela contivesse retratos, em sua maioria fotográficos, que, por sua vez, tiveram como objeto uma mulher chamada Dilma Rousseff – sendo a fotografia índice da sua existência e aparência; interessou que as pinturas feitas a partir dos retratos, mesmo que sem intenção realista, mantivessem semelhança icônica com Dilma Rousseff, mas que se caracterizassem, em seu conjunto, pela paleta do pintor e pela expressividade emprestada pelos seus gestos; e, sobretudo, a pintura absorve das fotografias sua carga simbólica – aquela a que me referi no começo desta análise: codificada culturalmente, e que por isso depende das experiências anteriores do intérprete com o contexto.

Assim, o políptico ganha sentido ao ser lido por alguém familiarizado com a política brasileira recente, na qual Rousseff está inserida, e, também, com o fato de que seu afastamento é entendido como golpe político por muitos brasileiros, que veem no processo de impeachment uma orquestração ilegítima do poder legislativo e de parte da imprensa. E no que tange à imprensa, ela é tratada por Prado como narradora da história, através das capas de revistas e, principalmente, dos retratos de Rousseff, muitas vezes escolhidos, descontextualizados e manipulados de modo que ela tenha um aspecto de alguma forma negativo, associado ainda com as chamadas depreciativas das notícias. Um exemplo da manipulação da fotografia e de seu sentido é o da capa da revista *Isto é* de 1º de abril de 2016 (e que está no centro inferior da fig. 47), em que a então presidenta é vista gritando, tendo como chamada “As explosões nervosas da presidente”: todavia, o contexto da fotografia original, bastante editada, é a comemoração de um gol da seleção brasileira masculina de futebol (fig. 46).

Mas, não devo adentrar à complexa análise das escolhas editoriais das revistas, que refletem nas fotografias tal qual elas chegam às capas; retorno ao objeto de estudo e observo que o artista toma como referência as capas, da forma com que foram publicadas, e as reelabora em pintura, apresentando ao público um conjunto em que o tema é Rousseff, mas também o contexto em que esteve inserida entre 2010 e 2016, evocado a partir da perspectiva das capas de revistas que dele trataram. Esse aspecto simbólico da fotografia é, em certo sentido, transportado para a obra, na qual se vê não apenas a representação de uma capa de revista, mas noventa e sete, como que fazendo um inventário que solicita nossa atenção para a repetição de

um tipo de situação: uma mulher achacada, por imagens e palavras. Ainda, a pincelada gestual aplicada por Prado em todas as telas (parte da coerência visual do todo da obra), rastro de sua presença, tem efeito de leitura icônica, mas passível de ser também simbólica: situa a ele próprio como narrador de narrativas da imprensa, e expõe a existência de uma mensagem uníssona, embora propagada por capas de diferentes revistas e observadas de uma perspectiva temporal.

Assim, as fotografias (junto com outros elementos das capas) e as escolhas pictóricas de Prado, repletas de carga emocional, ampliam a atividade semiótica do nível icônico e indicial para o simbólico, evoluindo para uma narrativa complexa e de leitura variável – ou seja, a hipoiconicidade e a indicialidade das noventa e sete imagens (e todas registram/se assemelham a Rousseff) não bastam para interpretar a obra, que exige do intérprete um domínio de conteúdos que abrange, ao menos, o cenário político da época, seu contexto, o universo comunicacional das grandes mídias e, como sugiro a seguir, a própria história das artes visuais.

Por fim, chamo a atenção para como o olhar que lancei para a relação referencial com a fotografia no processo criativo da pintura de Prado é muito semelhante às considerações sobre a obra *Marilyn Monroe diptych* (fig. 21), de Andy Warhol, no segundo capítulo. Não poderia ser diferente, pois obras como a de Prado, que se valem de imagens popularizadas por meios de comunicação e que, dentro disso, tomam como referência fotografias de pessoas públicas para fazer uma arte com teor crítico (dirigido justamente a esses meios e usando como estratégia a repetição que lhes é própria), sempre terá uma relação histórica com Warhol e a Arte Pop. E Evandro Prado parece ter consciência disso, não só por citar nominalmente o artista como uma de suas principais influências, mas também pelo que pode ser percebido através de documentos públicos disponíveis em seu Instagram, como o da fig. 48.

Fig. 48 – Evandro Prado. Postagem no *feed* em 14 de março de 2013. 2013.



Fonte: Prado (2013).

5.3. *Ocupar e resistir I*, de Camila Soato

Fig. 49 – Camila Soato. *Ocupar e resistir 1*. 2017. Óleo s/ tela, 200 x 300 cm.



Fonte: Arquivo particular de Camila Soato.

Camila Soato (1985), nascida em Brasília, atualmente vive e trabalha em Planaltina/GO; vem consolidando-se no cenário artístico nacional¹⁰¹ nos últimos quinze anos e desenvolve em paralelo uma carreira acadêmica – é doutora em Poéticas Visuais pela Universidade de São Paulo (USP). Sua pesquisa em arte é voltada para a apropriação de imagens, sobretudo as buscadas na internet, que se relacionam ao banal, ao irônico e à crítica social (especialmente questões sobre a condição da mulher), ao serem reelaboradas na sua pintura.

O primeiro dossiê a ser iniciado foi o de Soato, em 2020, durante o período de rígidas restrições sanitárias reguladas por estados e municípios diante do quadro pandêmico decorrente do “novo coronavírus”, de modo que eu pudesse escrever um artigo¹⁰² para uma disciplina do doutorado, no qual desenvolvi as reflexões iniciais sobre a obra *Ocupar e resistir I*. Assim, não foi conveniente propor a ela uma visita presencial ao ateliê, de modo que os documentos

¹⁰¹ Entre as mostras individuais, destaco as realizadas na Galeria Zipper (São Paulo, 2017, 2014 e 2013) e no SESC Santana (São Paulo, 2016); das coletivas, destaco *Brasilidade Pós-Modernismo*, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) (São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, entre 2021 e 2022), *11ª Bienal do Mercosul*, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) (2018), *Duplo Olhar*, no Paço das Artes (2014) e *Entre Dois Mundos*, no Museu Afro Brasil (São Paulo, 2014). Tem obras no acervo do Museu de Arte do Rio (MAR) (Rio de Janeiro).

¹⁰² O artigo, intitulado *Ocupar e resistir 1, de Camila Soato: a pintura e o papel da fotografia em sua criação*, foi posteriormente publicado (PESSOA; GHIZZU, 2022c) e também desenvolvido e expandido neste capítulo.

privados e o depoimento tiveram que ser coletados através de trocas de *e-mails*, solicitação gentilmente atendida pela artista, que forneceu, além de relatos de processos, várias imagens relacionadas. Antes disso, busquei em seu Instagram (@camilasoato) por material ligado a processos criativos – tendo ali coletado trinta postagens – e, também, encontrei muitos vídeos de entrevistas e depoimentos em que a artista aborda o tema; ainda, coletei os arquivos da dissertação de mestrado de Soato, *Situações: poética da fuleragem* (2013) e, posteriormente, da tese de doutorado, *Arregaça: uma possível fuleragem pictórica* (2021), ambas tratando de sua produção artística, perpassando por seus processos criativos. A partir desses documentos, a pintura escolhida para análise foi *Ocupar e Resistir 1* (fig. 49), obra de grande formato que pude ver ao vivo quando de sua exposição pública¹⁰³; e, tomando-a como eixo, procedi à coleta remota de documentos privados, compondo o dossiê genético do qual apresento um recorte:

Fig. 50 – Jacques David. *A Intervenção das sabinas*. 1788. Óleo s/ tela, 386 x 520 cm.



Fonte: Museu do Louvre (2020)

Fig. 51 – Camila Soato. Autorretrato. 2017. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular de Camila Soato.

Fig. 52 – Autor desconhecido. Manifestação estudantil. 2015. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular de Camila Soato.

¹⁰³ Exposta na individual *Caviar é uma Ova*, de 07 de março a 08 de abril de 2017, na Galeria Zíper (São Paulo).

Fig. 53 – Autor desconhecido. Cachorro roçando perna. Sem data. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular de Camila Soato.

Fig. 54 – Autor desconhecido. Burro. Sem data. Fotografia.



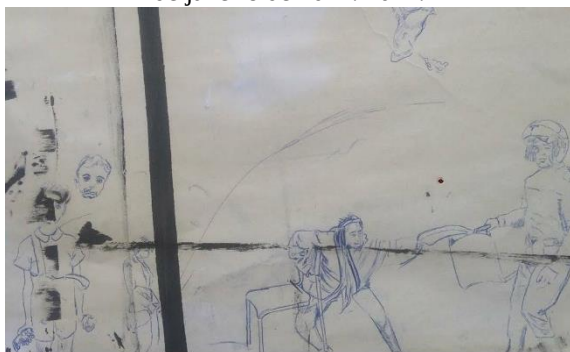
Fonte: Arquivo particular de Camila Soato.

Fig. 55 – Autor desconhecido. Pombo defecando em criança. Sem data.



Fonte: Arquivo particular de Camila Soato.

Fig. 56 – Camila Soato. Postagem no *feed* em 25 de janeiro de 2017. 2017.



Fonte: Soato (2017a).

Fig. 57 – Camila Soato. Postagem no *feed* em 15 de fevereiro de 2017. 2017.



Fonte: Soato (2017b).

5.3.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico

Em *Ocupar e resistir 1*, meu primeiro olhar apoia-se no potencial icônico da mancha e no contraste entre estabilidade e desordem; as pinceladas são aparentes, vigorosas; no mais das

vezes são aplicadas em impasto¹⁰⁴, gerando volume, mas em alguns pontos são suaves e isoladas; e o acúmulo e confusão de formas em sua parte inferior contrapõe-se a uma relativa ordem na parte superior, em que há menos elementos e, também, uma grande parcela da tela parece não preenchida por tinta. Depois, começo a divisar figuras: uma edificação antiga e o céu azulado em cima, e embaixo, homens, mulheres, crianças, animais e armas (militares e improvisadas) – figuras que parecem saídas do passado e do presente e que estão em pleno combate. Toda essa figuração permite avançar no caminho da significação e influencia a colocar-me aqui no lugar do interpretante lógico: isso posto, para alguém familiarizado com a história da arte de tradição europeia, é explícita a relação que a obra estabelece com o famoso quadro de Jacques Louis David, *A Intervenção das sabinas* (fig. 50), obra neoclássica¹⁰⁵ que remete ao episódio mitológico em que, de acordo Rostovtzeff (1967), a primeira geração masculina de Roma teria raptado filhas das famílias sabinas vizinhas (cujos pais haviam recusado dar-lhes consensualmente em casamento) e as tornado suas esposas. Isto desencadeou uma guerra e, quando os homens romanos estavam em vantagem, as mulheres sabinas intervieram, de forma a conciliar pais e maridos; é a esse ponto final da lenda que David (e por consequência, Soato) se refere – a intervenção das sabinas para findar a disputa, aceitando seu destino de mães e esposas de romanos e suplicando a seus familiares que aceitassem também.

Comparando as pinturas, a composição de Soato (organização de formas, pesos e contrastes) é referenciada na de David, da qual também empresta elementos arquitetônicos e figuras humanas. Mas não é uma tentativa de cópia: a obra dela é figurativa, mas rejeita cânones pictóricos caros ao neoclassicista – deixa áreas inacabadas, resolve as figuras com pinceladas rápidas e sobrepostas e parece ter trabalhado nelas só o suficiente para que sejam reconhecíveis em relação ao mundo exterior ao quadro, sem grande preocupação com sombras, volumes, perspectivas e outras estratégias da tradição. Para além da forma, a artista exclui elementos presentes na obra de David e insere outros, as figuras que estão em primeiro plano: uma mulher com estilingue, outra que segura cadeiras, um policial, uma pomba, um cachorro e um burro. E essas figuras estão ligadas à relação que a artista estabelece com fotografias.

Assim, sobre a origem das fotografias, apurei que a mulher com estilingue foi pintada com base em autorretratos que Soato produziu especialmente como referência para a pintura, a

¹⁰⁴ Impasto é um termo de origem italiana que significa "mistura" e denomina uma técnica de pintura em que grande quantidade de tinta é acumulada sobre o suporte, de forma que as marcas dos aplicadores (como pincel e espátula) ficam visíveis, gerando uma textura em relevo.

¹⁰⁵ Movimento artístico proeminente do fim do século XVIII à metade XIX, originalmente francês (e que depois expande-se e influencia toda a Europa e as suas então colônias) e que, de acordo com Argan (1992), pretendia uma retomada da arte clássica greco-romana, tomada como exemplo de equilíbrio, beleza e proporção.

partir de um processo que denomina *fotoperformance/fotofuleragem* (vemos um registro na fig. 51). Ela parte da representação fotográfica de si para construir outra, pictórica, inserindo-se assim na narrativa que cria. A fotografia aqui exerce papel de apoio para atingir não só uma figura com aparência feminina, mas especificamente uma que se assemelhe a Soato – que seja seu ícone e, principalmente, índice – representando-a da forma como deseja figurar em *Ocupar e resistir 1*. Para isso, encenou ações, escolheu adereços e montou uma guerreira: seminua e em batalha (como os sabinos e os romanos, e não como uma musa sensual), mas do lado das mulheres, numa luta contemporânea, que não se dá só em público, mas também na intimidade diária da casa, onde se usa chinelos e se fica de calção.

Já as fotografias apresentadas nas figs. 52 a 57 foram coletadas em *sites* de busca da internet, nos quais a artista pesquisou, por palavras-chave, fotografias pertinentes à narrativa que pretendia construir. Em relação à fig. 52, foi possível rastrear do que se trata: na imagem, uma estudante secundarista negra (segundo Soato [2021], chamada Marcela) luta, com cadeiras (ou por cadeiras), com um policial militar, num episódio ocorrido em 2015, durante uma ocupação estudantil, como explica a Soato (2020):

Em 2015 ocorreram manifestações dos estudantes secundaristas contra as reorganizações do ensino público e os cortes de verba destinadas às escolas. Estudantes ocuparam as ruas e as escolas de São Paulo. As ocupações foram organizadas pelas/os estudantes que realizaram diversas atividades artísticas e culturais, assim como debates sobre a situação política, cuidaram e revitalizaram os espaços escolares de acordo com seus desejos e necessidades.

A imagem da fig. 52 esteve muitas vezes estampada em *sites* de notícia e redes sociais à época do acontecimento que a gerou, tornando-se emblemática em relação às ocupações e pode, assim, ser familiar a quem costuma visitar tais mídias. De qualquer forma, quando vemos a pintura, mesmo que ignoremos o contexto particular que serviu de referência, um sentido geral pode ser lido nesse embate entre uma mulher negra e um homem investido de poder institucional – daí a natureza simbólica da referencialidade que essa fotografia (e outros elementos referenciais) transmitem à pintura, em diferentes níveis, a depender da bagagem cultural de quem a interpreta. Todavia, quando percebi que essa fotografia referencial específica foi tirada durante uma ocupação, foi inevitável conectá-la ao título da obra sob esse prisma e em paralelo ao episódio mitológico das sabinas: “ocupar e resistir”, ao invés de “ceder e desistir”. Mudar a história, desafiar o que está posto e instituído, questionar, enfrentar – em vez de aceitar o que lhes foi imposto, em prol de um sentimento de bem geral e manutenção da ordem. É como se as duas intervenções femininas (da sabina e da estudante) estivessem ali para

se contrastarem: uma abraça as imposições do inimigo, outra se rebela como pode.

Já sobre a origem das referências apresentadas nas figs. 54 a 56, a artista também as buscou por palavras-chave, de acordo com o que tinha em mente para sua pintura; mas, ao contrário da busca específica por imagens relativas às ocupações, aqui os termos pesquisados não tinham relação com tempo e lugar (como “burro + rindo”), e as fotos que selecionou remetem a objetos cuja identificação se perdeu – imagens genéricas, que a todos e a ninguém pertencem, no território da internet. Dessas imagens, Soato toma como referência apenas os animais: o cachorro é agregado ao policial, esfrega-se em sua perna como quem copula, sem respeito por sua autoridade; na foto, o cachorro era branco, e a artista o toma como modelo somente anatômico, pintando um cachorro caramelo – o mais comum dos vira-latas – que as redes sociais brasileiras promoveram a mascote nacional¹⁰⁶. O pombo, na pintura, lança um jato de fezes bem mais evidenciado que na fotografia, parece mirar o policial. E o burro, entra na pintura em *close* e invertido, “fechando” a narrativa, e parece rir da situação toda – e se um burro (no sentido figurado) ri de algo, provavelmente não entendeu como isso lhe afeta.

De qualquer modo, os animais são usados na cena como elementos de sacanagem e esculhambação. Toda novidade, aliás, que Soato introduz na imagética de David, tem algo nesse sentido, inclusive a maneira de pintar: se tomado o academicismo que rege *A Intervenção das Sabinas* como padrão de boa pintura, a técnica dela é mal feita, como se zombasse do rigor e das regras.

Para iniciar a fatura de suas pinturas, Soato, em geral (como documentos a que tive acesso indicam), faz montagens digitais com fotografias referenciais, de forma a estruturar a imagem que deseja pintar. No caso de *Ocupar e resistir 1*, tal etapa não ocorreu; ela fez um estudo prévio à caneta (fig. 56) para pensar algumas possíveis relações entre elementos, mas foi com o auxílio de um projetor digital que projetou as fotografias separadamente e, dessa forma, resolveu a composição diretamente no suporte (seis telas já anteriormente imprimadas com uma camada de gesso crê, que lhe confere uma base fosca de cor bege), a partir dos posicionamentos, tamanhos, recortes e sobreposições que ia escolhendo, na hora, para as referências, elementos ajustados no manuseio do aparelho e no ato de desenhar à carvão, por sobre a projeção – pode-se dizer, é uma colagem mental das referências fotográficas.

¹⁰⁶ Um exemplo da popularização da ideia do cachorro cor de caramelo como símbolo nacional ocorreu em 2020; quando o Banco Central anunciou o lançamento da nota de R\$200,00, esteve entre as imagens mais compartilhadas nas redes sociais uma montagem com esse tipo de cachorro ilustrando a nota - chegou a ser organizada uma petição ao Banco (COSTA, 2020), com cerca de 140.000 assinaturas, para que a brincadeira se tornasse realidade.

Apesar de optar por um desenho estrutural rápido e de poucas linhas, a projeção das fotos contribui para o reconhecimento das coisas do mundo, que apontei no segundo olhar de minha leitura inicial, sem o qual não seriam viáveis as relações feitas no terceiro, pois o desenho, decalcado da projeção das fotografias, ainda que sem intenção realista, mantém características presentes nelas, como proporção entre os elementos, esboços e volumes (como se observa na fig. 57). Pensando na natureza da referencialidade a partir da semiótica, relações indiciais importantes revelam-se nesse modo de estruturar a pintura: uma indicialidade que se dá entre as fotografias e os momentos em que as imagens foram capturadas; e outra que se dá entre as fotografias e a composição que Soato criou, mantendo elementos que estão nas referências e garantem algum grau de conexão com ela, e, por conseguinte, com o instante das capturas e com o que ali se passava.

Mas, ainda pensando na artista e em seu momento de criação relacionado às fotografias, é importante pontuar como as referências basearam, mas não engessaram a fatura da pintura, pois, observando os documentos, vejo que Soato não estabelece uma dependência mimética com essas imagens para produzir a sua. Ao contrário, o fato de tê-las escolhido de forma a contribuir com um conceito que é dela, de ter lidado com as referências primando pela liberdade de apropriação e recorte, e de ter feito uma composição em que as figuras que recortou são descontextualizadas e misturadas como bem entendeu, já fazem de Soato a criadora de uma obra absolutamente original. Mais ainda, quando reelabora esses excertos em sua pintura “fulera” (como ela gosta de classificar seu estilo pictórico gestual e repleto tanto de acúmulos de tinta como de incompletudes, em que ela constantemente “limpa” os pincéis esfregando os na tela, entre uma troca de cor e outra) a artista abandona o realismo – o das fotografias e o de David – em favor de características icônicas que lhes são próprias. As pinceladas aparentes, aplicadas *alla prima*, podem ser entendidas como sinsignos icônicos, uma vez que carregam singularidades da gestualidade da pintora, rastros de si somados ao registro.

Com isso em vista, recordo Peirce (1977, p. 65), que aponta que “uma importante propriedade peculiar ao ícone é a de que, através de sua observação direta, outras verdades relativas a seu objeto podem ser descobertas além das que bastam para determinar sua construção. Assim, através de duas fotografias pode-se desenhar um mapa, etc.” – nesse mesmo sentido, a partir de cinco fotografias e de uma pintura (cujo registro, diga-se de passagem, também é fotográfico), Soato desenvolveu *Ocupar e resistir 1*, uma pintura gerada a partir de vários signos indiciais (apropriados da história da arte, do repositório infinito da internet ou produzidos), mas que não têm compromisso com a verdade de seus respectivos objetos, embora possa tangenciá-la – a profusão de imagens a qual me referi no começo da análise,

aparentemente desconexas se observadas individualmente, formam uma narrativa original. Assim, considerando esse aspecto, coloco em destaque o nível icônico-diagramático da relação entre o projeto da artista e as diferentes imagens que serviram de referência à pintura, estabelecida no decorrer do processo criativo.

É possível também resgatar exemplos históricos desse procedimento com as fotografias referenciais – a ação de recombina-las na pintura – no primeiro capítulo, observando considerações como as tecidas sobre a ideia de “colagem pintada”, associada a René Magritte (fig. 19), numa operação em que, assim como Soato, o artista combina figuras reconhecíveis, mas aparentemente incompatíveis e que participam de uma situação que também escapa à nossa experiência de mundo. Pode-se falar, pensando em Magritte e Soato, em uma pintura figurativa, mas não realista – tanto tendo em mente o realismo icônico, das aparências do mundo, como o realismo simbólico, dos nexos entre objetos e contextos aos quais estamos familiarizados. De qualquer forma, são pinturas que requerem, para sua realização, a apropriação de imagens preexistentes – fotografias, nos dois casos.

Por fim, há também que se considerar outras conexões históricas, no que tange à origem da referência, como a caracterização e encenação que Soato faz para ser fotografada, tal qual faziam, com seus modelos vivos ou não, os artistas que se valiam de câmeras escuras; ou como Ingres e tantos outros artistas que, desde os primórdios da fotografia, encomendavam retratos fotográficos para basear seus retratos pictóricos. No caso do autorretrato de Soato (na fig. 58, ainda em meio ao processo criativo), inserido em *Ocupar e resistir1*, é uma imagem que, nas palavras da artista, “realiza uma reparação histórica ao tratar do corpo da própria artista, uma mulher lésbica, ao mesmo tempo em que evoca a história da arte para um afrontamento.” (SOATO, 2021, p.39).

Fig. 58 – Camila Soato. Postagem no *feed* em 16 de fevereiro de 2017. 2017.



Fonte: Soato (2017c).

5.4. *Urubus e cágados*, de Alice Lara

Fig. 59 – Alice Lara. *Urubus e cágados*. 2019. Acrílico e óleo s/ tela, 100 x 100 cm.



Fonte: Arquivo particular de Alice Lara.

Alice Lara (1987) nasceu na cidade satélite de Taguatinga, onde iniciou sua carreira; graduou-se em Artes Visuais (licenciatura e bacharelado) pela Universidade de Brasília (UnB) e é mestre em Poéticas Visuais pela Universidade de São Paulo (USP), residindo e trabalhando na cidade de São Paulo atualmente. Suas pinturas têm como ênfase a representação de animais e de suas relações com os humanos e, com essa produção pictórica, vem se inserindo no circuito de arte contemporânea brasileira, participando de importantes exposições coletivas e individuais desde 2010¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Além das exposições individuais *As ordens no paraíso*, que ocorreram no CCSP (2020) e no Paço das Artes (2019), destacamos as participações nos Salões *Anapolino* (2011 e 2016), *Arte Pará* (2012) e de *Abril* (Fortaleza, 2010). Obras suas foram incorporadas ao acervo de instituições como MAR e Museu Universitário de Arte (MUnA) (Distrito Federal).

Iniciei a coleta de documentos públicos sobre Lara em seu Instagram (@alice_lararara), no qual ela compartilha muitos registros de criação e até faz tutoriais, ensinando técnicas que aplica em suas pinturas; nessa rede social, pude coletar trinta postagens, entre imagens, textos e vídeos. Coletei também o arquivo de sua dissertação de mestrado, *Encontrando os animais: pinturas sobre a condição do animal não-humano no mundo* (LARA, 2020a), que trata de sua pesquisa artística, com muitas menções a processos criativos. Mas o documento público definitivo para a escolha de uma pintura para ser o ponto de partida da análise foi uma entrevista que Lara (2019a) concedeu sobre a exposição *As ordens do paraíso*¹⁰⁸, no Paço das Artes (São Paulo); em sua fala, forneceu detalhes sobre seu processo criativo e confirmou o uso de fotos como referência para todas as pinturas da exposição – evento que visitei e no qual destacou-se, ao meu olhar, a obra *Urubus e cágados* (fig. 59). Além disso, seus aspectos formais são diversos das pinturas que já vinha selecionando para compor o *corpus*, de modo que a escolhi.

Em 03 de novembro de 2021, visitei o ateliê de Lara em São Paulo, tendo sido essa a primeira coleta presencial de depoimento e documentos privados feita para a pesquisa. Por sorte, dado o nervosismo da minha estreia na pesquisa de campo, a artista foi das mais receptivas e interessadas (talvez por ela também trilhar um percurso acadêmico) e, após cerca de duas horas de conversa sobre seus processos criativos e o papel da fotografia neles, pude ter mais clareza acerca do modelo de abordagem que adotaria, na prática, nas visitas aos outros artistas a partir de então. Uma vez coletados os materiais públicos e privados, o dossiê genético foi organizado alguns meses depois da visita e, dentro desse material, destaco algumas imagens (fig. 60 a 63):

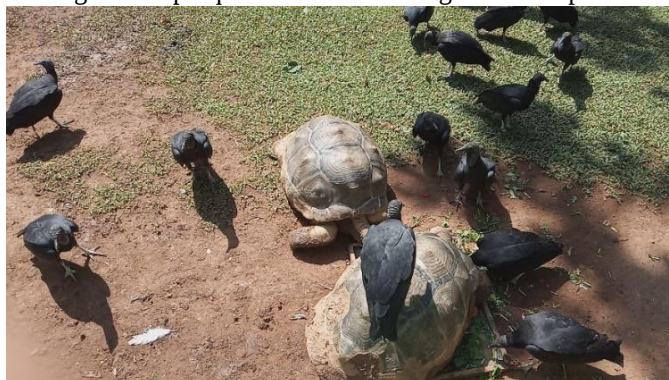
Fig. 60 – Alice Lara. Registro de pesquisa visual no Zoológico Municipal de SP. 2019. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular de Alice Lara.

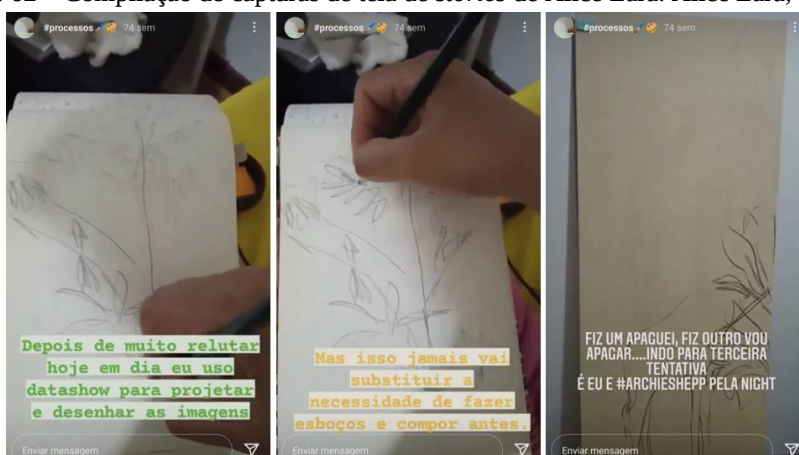
¹⁰⁸ Essa exposição ocorreu entre 27 de agosto e 27 de outubro de 2019; outra, de mesmo nome, ocorreu depois na galeria Referência (Brasília), de 06 a 23 de fevereiro de 2020 – também contando com a obra *Urubus e cágados*.

Fig. 61 – Alice Lara. Registro de pesquisa visual no Zoológico Municipal de SP. 2019. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular de Alice Lara.

Fig. 62 – Compilação de capturas de tela de *stories* de Alice Lara. Alice Lara, 2021.



Fonte: Lara (2021).

Fig. 63 – Alice Lara. Postagem no *feed* em 28 de setembro de 2020. 2020.



Fonte: Lara (2020b).

5.4.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico

No primeiro olhar que lancei à obra *Urubus e Cágados*, quando estive numa exposição de Lara, antes de iniciar qualquer pesquisa a respeito de seus processos criativos, lembro de ter

tido a impressão de tratar-se de uma imagem em que todas as relações poderiam estabelecer-se dentro dela mesma, em estado de pura iconicidade, típica da pintura abstrata. Observando-a novamente para esta análise, de fato, antes de tudo destacam-se os qualissignos, através de áreas de cores pretas, cinzas, marrons e verdes – compostas às vezes por muita tinta acumulada, às vezes por tinta rala e transparente – distribuídas em um espaço uniforme bege, que dialoga com os tons terrosos das outras áreas; há um marcante contraste entre formas ovaladas e fechadas, em verde, e formas mais escuras, cheias de arestas em diagonais, gerando sensações de movimento x estaticidade e peso x leveza.

Mas, justamente durante a detecção das formas, como quem olha para nuvens, é possível fazer associações com o mundo, adentrando à segundidade; então, me chamou a atenção, nas áreas verdes, um certo padrão de textura, parecido com cascos de tartaruga; e nas áreas mais escuras, a semelhança com asas. Em seguida, o olhar escorrega para o título, de modo que já não é possível “desver”, onde antes eu enxerguei apenas elementos intrínsecos à pintura, a presença de urubus e cágados. Pensei, inclusive, em um episódio de ataque, em que o urubu maior carrega um cágado em suas garras – talvez influenciada pela carga simbólica relacionada à ave: a de animal carniceiro. Mas a falta de mais elementos que, associados, pudessem agregar à imagem a ideia de um espaço perspectico (em que há a ilusão de que as coisas estão todas sendo vistas a partir de um mesmo ângulo), me deixou em dúvida sobre o que se passa na narrativa pictórica, que mais parece uma daquelas fotografias em que o recorte descompromissado não permite ter certeza do que a câmera capturou.

E, de fato, é uma pintura que, ainda que longe de ser realista, teve como referências visuais fotografias. *Urubus e cágados* faz parte da série de pinturas e desenhos *As ordens do Paraíso*¹⁰⁹, que Lara produziu a partir de 2019; nesse conjunto de obras, como em todo seu trabalho desenvolvido até agora, a artista investiga os animais – tanto a partir das relações que podem envolvê-los em sua convivência entre si e com os seres humanos, como por suas possibilidades de representação artística, especialmente, na pintura; para isso, sempre valeu-se de fotografias referenciais. Até 2019, as fotos eram sempre apropriadas da internet, de acordo com o depoimento concedido pela artista e com o que ela descreve sobre o processo criativo da série em sua dissertação de mestrado (LARA, 2020).

Mas a origem das fotografias de referência utilizadas em *As ordens do paraíso* está relacionada a um processo de pesquisa bem diverso daquele que se dá através da busca de imagens na internet; isso porque a série, antes de ser materialmente iniciada, foi apresentada

¹⁰⁹ Imagens de obras que compõem a série e textos críticos podem ser acessadas no site de Lara (2022).

como projeto pela artista em um edital lançado pelo Paço das Artes, que subsidiou financeiramente a produção dos selecionados e organizou uma mostra individual para cada um, no ano de 2019. O projeto de Lara foi aprovado e, com seu tempo sendo remunerado para produzir, a artista pôde lançar-se a uma pesquisa de vivência, realizada no Zoológico Municipal de São Paulo, que consistiu em um período de um mês participando do programa que a instituição oferece para que pesquisadores das mais diversas áreas possam solicitar o convívio com os animais no cotidiano do lugar, auxiliando um funcionário. Ela foi designada a trabalhar com o tratador de mamíferos, participando, assim, da rotina do zoológico; sobre esse período, Lara (2020, p. 161) afirma:

Escrevia um pouco quando saía do zoológico, mas meu principal registro são fotografias tiradas com celular e com câmera semiprofissional. Tenho pouquíssimo domínio da expertise dessa linguagem, mas, como o objetivo final não era a própria fotografia, usei esse recurso pensando em registrar tudo que pudesse, visando, posteriormente, à construção pictórica.

A partir disso, a artista armazenou um grande arquivo de referências fotográficas que subsidiaram os processos criativos de todas as obras da série – ainda que tenha perdido parte dos registros, feitos com sua câmera, após o furto do cartão de memória que continha as imagens, restando apenas aquelas que fez com seu celular. Dentre as imagens coletadas nesse período de imersão em seu tema, algumas foram utilizadas como referência para que ela pintasse *Urubus e cágados*; dessa seleção específica, pude obter duas fotos (fig. 60 e 61), capturadas por Lara em um curto intervalo de tempo, no momento em que urubus, animais livres, se alimentavam furtivamente da comida colocada pelos tratadores para os cágados, no espaço em que estes são mantidos confinados no zoológico.

Ao comparar essas fotografias com a pintura (fig. 59), pensando na natureza referencial que a artista estabelece com elas, podemos observar como algumas das representações fotográficas dos animais são reelaboradas por Lara, de modo que ela se vale, em certa medida, do aspecto indicial das imagens para garantir alguma semelhança icônica com os bichos que, um dia, ela observou diretamente e dos quais as fotos que tirou são índice. Mas, também é possível afirmar, a partir dessa comparação, que nenhuma das fotografias é tomada como uma composição pronta; foi feita, a partir delas, uma montagem de elementos que, no caso de Lara, passou da fotografia ao desenho, depois de novo à fotografia e, só então, à pintura.

Isso por que a fatura das pinturas de Lara, de modo geral (como exemplificado pelo segundo quadro da fig. 62), é antecedida por um desenho-esboço, baseado em fotografias de referência, feito sobre papel, que é o espaço onde primeiramente ela organiza sua composição pictórica. E, nessa ação, revela-se aquela propriedade peculiar às relações icônicas apontada

por Peirce (1977, p. 65) – a de que, ao se observar diretamente ícones, outras verdades relativas a seu objeto podem ser descobertas por quem os observa (assim como faz Lara); e ela pôde, a partir da observação, construir uma imagem nova que se relaciona com signos indiciais de urubus e cágados que existiram, mas que não está completamente vinculada a esses signos, tendo a artista grande liberdade em relação a essas referências. Orientada por esse esboço em papel (que não existe mais), Lara projetou separadamente, através de um projetor digital, partes das fotografias referenciais em uma tela previamente imprimada com gesso crê (o que resultou em uma base fosca de cor uniforme bege), sobre a qual traçou, à carvão, o desenho estrutural para a pintura *Cágados e Urubus*.

Conforme afirmou em seu depoimento, em trabalhos anteriores aos da série do qual a pintura faz parte, Lara não fazia uso de projetor digital, desenhando nas telas à mão livre, a partir de suas referências e esboços; o uso do projetor nesse projeto (prática que ela adotou em sua carreira desde então) deveu-se a uma contingência de tempo, pois a artista tinha apenas de janeiro a agosto de 2019 para aprontar todas as obras para a exposição no Paço das Artes – período em que, também, estava em fase de conclusão de sua dissertação de mestrado. Nos *stories* de Instagram apresentados na fig. 62, ela afirma ter relutado em usar a projeção como estratégia e reforça que isso não deve substituir o desenho em suas práticas, o que, em conjunto com a observação de outros documentos do depoimento, me fez perceber uma grande preocupação de Lara em produzir pinturas que não pareçam, de forma alguma, com fotografias, ainda que as considere imprescindíveis, tanto para assegurar algum grau de correspondência anatômica com as espécies que deseja representar, como também para, no caso específico da pintura *Urubus e Cágados*, captar a peculiaridade da cena em si: o encontro incomum dos dois animais que só se deu pela condição dos cágados – presos e sendo alimentados em um zoológico.

Buscando esse certo distanciamento da referência, mesmo valendo-se da projeção das fotos, a artista faz com o carvão uma marcação bastante econômica (a exemplo do que se observa na fig. 62, ainda que se trate de outra obra); são apenas algumas linhas para captar as formas dos animais e posicioná-las de acordo com seu esboço. Já ao observar a pintura (fig. 59), vejo também que ela não se prende firmemente ao diagrama que criou na forma de esboço, pois, ainda que não tenha conseguido acesso a esse documento, é possível perceber muitos vestígios de desenho a carvão que não foram sobrepostos pela pintura, denotando que, mesmo durante a estruturação, Lara continuou pensando sua composição. E, ao invés de cobrir as marcações de alguma forma, incorporou esse “erro”, esse desvio no planejamento, à obra, deixando seu gesto impresso – um sinsigno icônico de seu pensamento estrutural.

E também é como sinsgnos icônicos que interpreto as pinceladas aparentes que atribuem à pintura a expressão da artista, remetendo ao seu gestual, em algum momento investido na fatura da pintura, quando fartas camadas de tinta à óleo foram aplicadas à tela, *alla prima*, para a representação dos urubus e das patas de um do cágados, dotando essas partes da pintura de um impasto que destaca-se escultoricamente das demais, pois uma quantidade menor de tinta acrílica (já menos espessa que a tinta à óleo, por natureza) foi aplicada aos cascos e, para representar a sombra de um dos bichos, percebe-se que a tinta (novamente óleo), foi diluída até chegar à consistência rala de uma aquarela.

De qualquer forma, as pinceladas de Lara geraram cores, tons, contrastes e texturas que, como ressaltai no início desta análise, são os elementos que se sobressaíram na leitura da obra e que se apresentam com bastante independência em relação às fotografias ou à realidade que elas capturaram, ainda que eu saiba que a artista manteve as imagens referenciais aos seus olhos ao pintar, no monitor de um computador (como faz no processo criativo representado na fig. 63).

Assim, ainda que eu tenha observado, no processo criativo, relações referenciais de caráter indicial, quando os animais que um dia foram materialmente objeto do signo fotográfico são representados em signos pictóricos, e considerando que a semelhança de elementos da pintura com esses animais, garantida pela referência, vem agregada de características que lhes podem ser atribuídas, gerando leituras simbólicas (o urubu, ágil e oportunista, sempre a procura de alimento fácil, e o cágado, extremamente moroso), considero que o aspecto que se destaca na relação que a artista estabelece com as fotografias é o icônico. Isso se dá, como já abordei, tanto pelo processo de “montagem” das fotos feito através do esboço e das projeções, retirando e recortando elementos de registros diversos e reorganizando-os numa composição autoral, como também pela maneira gestual como Lara pinta, observando as fotografias, mas reservando-se uma grande liberdade criativa, ao reinterpretá-las em sua pintura.

Também reforçando o aspecto icônico, outras considerações podem ser feitas a partir da observação das figs. 60 e 61: noto como a artista não só transportou para sua pintura elementos presentes nas fotos específicas que tomou por referência (urubus, cágados e suas sombras), como também, em sua montagem, impregnou a obra de um aspecto da linguagem fotográfica em geral: seu enquadramento característico, que já influenciou muitos pintores desde o século XIX (a exemplo de Degas em *O absinto*, fig. 05) – um tipo composição que é aparentemente arbitrário (como classifica Sontag [2004, p.108]), com elementos que parecem estar entrando ou saindo do espaço e surgindo apenas em partes, como é o caso, na pintura em análise, do cágado representado na parte inferior direita, e de todos os urubus. Essa característica já se

apresentava nos cortes fotográficos, feitos pela própria artista ao captar seus objetos, e é potencializada por suas escolhas relativas à disposição dos elementos, quando reelaborados na composição pictórica.

Ainda sobre o enquadramento, observo que o ângulo pelo qual Lara fotografou o espaço do zoológico reservado aos cágados, capturado de cima (mesmo que sem grande distância), escapa aos pontos de vista pelos quais comumente olhamos para o mundo (de frente ou de lado) e, analogamente ao que é apontado sobre a fotografia aérea no capítulo dedicado a aspectos históricos, “existe ruptura entre o ângulo de visão sob o qual a foto foi feita e esse outro ângulo de visão que é exigido para compreendê-la” (KRAUSS *apud* DUBOIS, 1998, p. 262); essa ruptura, entre outras características da fotografia transportadas para a pintura, limita as possibilidades de identificação consensual dos elementos pelo espectador – limitação que percebi e apontei, na breve leitura inicial da obra.

Entendo que a artista se valeu das fotos interessada, em grande medida, no caráter icônico das imagens pois, ainda que elas tenham como objeto urubus e cágados, não é tão fácil divisá-los – o que causa um desvio do índice para o ícone, desvio acentuado ainda mais nas relações de aproximação x afastamento que Lara estabeleceu com as fotografias referenciais em toda a fatura da pintura, da estruturação à última pincelada. E foi durante um intervalo na fatura que ela retratou seus pés junto à (então inacabada) *Urubus e cágados* (fig. 64), sendo vistos de cima por sua criadora – mesmo ângulo pelo qual, um dia, fotografou os animais durante sua pesquisa visual, já então, em meio ao processo criativo da pintura.

Fig. 64 – Alice Lara. Postagem no *feed* em 17 de maio de 2019. 2019b.



Fonte: Lara (2019b).

5.5. O golpe, a prisão e outras manobras incompatíveis com a democracia, de André Griffo

Fig. 65 – André Griffo. *O golpe, a prisão e outras manobras incompatíveis com a democracia*. 2018. Óleo s/tela, 146,5 x 113cm.



Fonte: Griffo (2020).

Fig. 66 – *O golpe, a prisão e outras manobras incompatíveis com a democracia* (detalhes).



Fonte: Griffo (2022).

André Griffo (1979) nasceu e sempre trabalhou no Rio de Janeiro; arquiteto por formação, passou a se dedicar exclusivamente à carreira de artista a partir de 2009 e, desde

então, tem obtido relevância no circuito nacional de arte contemporânea¹¹⁰, com uma pesquisa voltada para a pintura figurativa, com recorrente ênfase na representação de espaços arquitetônicos e críticas sociais.

A coleta de documentos públicos para o dossiê de Griffo esteve entre as primeiras feitas para a pesquisa, em função de que, assim como ocorreu com Soato, um artigo¹¹¹ sobre uma obra sua foi escrito, em 2021, como trabalho para uma disciplina do programa de doutorado. Com essa demanda, iniciei a busca por registros no Instagram (@andregriffo), espaço em que Griffo não publica com frequência, mas, das publicações que faz, algumas deixam entrever algo de seus processos criativos (coletei ali treze imagens). Em seu *site* (GRIFFO, 2022), não há nada sobre processos, mas há muita documentação sobre sua produção e também acesso a *links* de vídeo-depoimentos, como o que concedeu quando de sua participação na 21ª Bienal de arte contemporânea SESC_Vídeobrasil (GRIFFO 2019) – esse sim, com menções ao papel da fotografia como referência para as pinturas que expôs e, em especial, às relativas a *O golpe, a prisão e outras manobras incompatíveis com a democracia*¹¹² (fig. 64), que escolhi para análise (ainda que seja das poucas obras que não pude ver ao vivo, entre as que compõem o *corpus*).

A visita ao ateliê, no Rio de Janeiro, ocorreu em 10 de fevereiro de 2022, alguns meses após a escrita do artigo (feita só a partir de documentos públicos). Durante duas horas, gravei o depoimento do artista em torno da fotografia como referência para a pintura escolhida (e outros relatos sobre essa relação em seus processos, em geral), além de coletar trinta e duas imagens, entre fotos que fiz no ambiente de trabalho e, especialmente, documentos fornecidos por Griffo (a obra pertence ao acervo do PIPA que, na compra, solicitou toda a documentação relacionada ao seu processo criativo, já existindo, assim, um arquivo específico com esses registros de experimentação). A seguir, uma pequena amostra do dossiê genético com o qual lidei:

Fig. 67 – André Griffo. Referências sobrepostas. 2018. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular de André Griffo.

¹¹⁰ Dentre as exposições, destaco as individuais no CCSP (2017) e Palácio das Artes (Belo Horizonte, 2015); e as coletivas *Ao amor do público* no MAR (2021), Bienal SESC_VídeoBrasil (São Paulo, 2019) e *Instabilidade estável*, no Paço das Artes (2014). Ainda, obras suas integram as coleções do Denver Art Museum (EUA), Instituto Itaú Cultural, PIPA e MAR.

¹¹¹ O artigo foi posteriormente publicado, com o título *Análise semiótica de uma pintura de André Griffo* (PESSOA, 2022), e alguns trechos foram desenvolvidos e expandidos para compor esta análise.

¹¹² A 21ª Bienal SESC_Vídeobrasil ocorreu em São Paulo, em 2019; a obra já havia sido exposta, em 2018, numa coletiva na galeria Athena (Rio de Janeiro), intitulada *Com o ar pesado demais para respirar*.

Fig. 68 – André Griffó. Cômado de apartamento desocupado. 2017. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular de André Griffó.

Fig. 69 – André Griffó. Pintura em processo. 2018. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular de André Griffó.

Fig. 70 – Compilação de fotografias de referência armazenadas por André Griffó. 2018.



Fonte: Arquivo particular de André Griffó.

Fig. 71 – Duas capturas de imagens do vídeo *Discurso: Lula vai se apresentar à Polícia Federal*. 2018.



Fonte: Poder 360 (2018).

5.5.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico

Nos primeiros qualissignos que observo, no intuito de retardar a busca por relações com o mundo (o que nessa obra é muito proeminente), percebo uma certa neutralidade da cor: predominam, nos dois terços superiores, brancos e quase brancos (beges e cinzas claros), e no terço inferior, cores terciárias escuras (cinzas e marrons); os outros poucos pontos em que a cor é mais intensa (vermelhos e verdes) destacam-se por contraste e atraem o olhar; há também uma profusão de linhas horizontais, verticais e diagonais. Essa primeira leitura icônica é rápida: a indicialidade é aspecto marcante na pintura, que é figurativa, tendendo para um elevado grau de realismo – ou seja, é capaz de indicar com verossimilhança objetos existentes fora dela; assim, na relação signo-objeto, diviso um cômodo (cozinha ou área de serviço) revestido de azulejos e lajotas manchadas e desgastadas, em que há alguns objetos, como foto, correntinha, mesa, vaso de planta, jornal (contendo um mapa do Brasil e a chamada “gigante enquanto colônia”) e uma televisão, mostrando uma cena com várias pessoas, no que parece um palanque.

Especialmente na parte da pintura que remete a veículos de comunicação (fig. 66), destaco seu aspecto simbólico – aquele em que o lugar, a época e, principalmente, quem se ponha a interpretá-la, determinam fortemente a leitura. Dessa forma, diviso uma narrativa atual e reconhecível “passando na televisão”: no palanque, estão representados o presidente Lula e a ex-presidenta Dilma Rousseff; e pessoas usando camisetas vermelhas estampadas com a figura de Lula, além de bandeiras, contribuem para classificar o evento como sendo político. Nesse ponto, cabe trazer à atenção o título da obra, *O golpe, a prisão e outras manobras incompatíveis com a democracia*: a deposição da ex-presidenta Dilma Rousseff, em 2016, é tida como “golpe” político por muitos brasileiros (como já apontei na análise da obra de Prado) e, ao usar esse termo, Griffó fixa no trabalho esse posicionamento. Já o termo prisão, pelo contexto da representação, parece ligado ao encarceramento de Lula em 2018, visto como fruto de um processo irregular e tendencioso por muitos (visão denotada no título, que coloca a prisão entre “outras manobras incompatíveis com a democracia”).

A televisão está num cômodo simples e desgastado – seja cozinha ou área de serviço, de qualquer forma, parece o bastidor de uma habitação, lugar destinado ao cozinhar, ao lavar, ao serviço da dona de casa ou de empregados. E Griffó nos coloca ali, inevitavelmente assistindo à cena, concordando ou não com a legitimidade dos acontecimentos a que ela e o título remetem. Não há escolha: a conturbada política brasileira, ainda que se passe distante fisicamente, invade a casa e a vida de todos, impõe-se, faz-se presente – tanto na forma de notícias (na televisão e no jornal) como de consequências.

Interrompo aqui a leitura da obra, que poderia estender bastante, para introduzir o cerne da análise genética, iniciando pela origem das fotografias referenciais que foram usadas pelo artista, de modo a garantir os aspectos que sublinhei. Na época em que a pintura foi feita, todas as suas obras representavam algum ambiente arquitetônico e, para estruturar a criação desse tipo de imagem, ele recorria a fotografias tiradas no Rio de Janeiro e em viagens, dentro de uma pesquisa constante por espaços que pudesse reelaborar; segundo Griffo (2018), “o começo é sempre esse né (sic), pesquisar, sair atrás de ambientes que eu acredito que vai ser interessante fotografar, vivenciar (é importante vivenciar o local), aí depois disso, começar o processo de pintura no ateliê”. O artista armazena essas imagens, das quais lança mão posteriormente, quando surge alguma ideia que possa desenvolver a partir delas – e, no caso de *O golpe*, a fotografia da qual Griffo partiu (fig. 68) foi feita em um cômodo que servia de copa/cozinha para funcionários de um prédio (desocupado à época da visita), no Morro da Viúva (RJ).

Mas, como é possível observar comparando as figs. 65 e 68, há vários elementos representados na pintura que não constam da imagem do ambiente original, e as referências para pintá-los foram individualmente fotografadas por Griffo, já então com um propósito mais definido para sua obra (por exemplo, na fig. 70, vemos a foto da pia do ateliê, de um pingente seu e da televisão da sua casa). São imagens que já foram produzidas de forma que a iluminação, a posição e o ângulo correspondessem ao ponto de vista da foto do ambiente (fig. 68), facilitando seu “posicionamento” na pintura, para que parecesse que se tratava de uma única cena, que teria sido vista e representada pelo artista. Para fotografar o jornal (fig. 67), noto que, além dessas preocupações, o artista também sobrepôs a ele um papel com a frase “gigante enquanto colônia” impressa, e um outro papel, verde, recortado com o contorno do mapa do Brasil, de forma a simular uma manchete e uma ilustração para serem fotografadas.

As únicas referências que não foram fotografadas por Griffo são as imagens que basearam a cena que vemos na televisão (fig. 71): duas capturas de tela do vídeo *Discurso: Lula vai se apresentar à Polícia Federal* (PODER 360, 2018), um registro do último discurso proferido pelo presidente antes de sua prisão, em 2018. Também são as únicas que passaram, já durante a fatura da pintura, por um processo de montagem digital, feita pelo artista de modo a obter uma única imagem referencial, fundindo elementos das duas originais.

Uma vez definidas as oito imagens que o baseariam para materializar sua ideia, Griffo partiu para a fatura da pintura, sem um esboço ou montagem prévia da composição como um todo (recurso que dispensa quando considera o quadro pequeno). Começou utilizando apenas a foto do cômodo (fig. 68) como referência para traçar, com o auxílio de barbantes amarrados a pregos cuidadosamente posicionados no entorno da área a ser pintada (posições baseadas em

escalas de proporções entre a foto e a tela, que mediu em um programa de edição), a estrutura de linhas formadas pelos intervalos entre azulejos e entre lajotas, pelas bordas da mesa e da bancada e pelas grades da janela. Dispôs as linhas num desenho estrutural rigoroso, de modo a garantir, na pintura, a mesma ilusão de espaço perspectico que observamos na fotografia (sendo, ambas, bidimensionais) – ainda que, comparando as figs. 65 e 68, seja possível afirmar que ele não transportou de uma imagem à outra todos os elementos e que, também, “completou” parte dos azulejos, que provavelmente estavam por baixo do armário, eliminado na pintura.

Terminada a primeira estruturação e tendo à vista a impressão da foto do cômodo, Griffó iniciou a aplicação das muitas camadas de tinta com as quais construiu sua obra, de modo que, às vezes, as linhas se apagavam – e ele reutilizava os barbantes para traçá-las novamente sobre a pintura, reposicionando-os nos pregos que continuaram, durante todo o processo, nos lugares demarcados no início, como é possível observar na fig. 69, que mostra a pintura em andamento. Também observo, nesse mesmo registro, como primeiramente ele pintou todo o espaço arquitetônico e a mesa, referenciado pela fig. 68, e só depois sobrepôs os demais elementos com base nas outras referências.

Sobre a introdução de figuras no cômodo já pintado, apurei duas relações estabelecidas com as fotografias para continuar a estruturação: para traçar (à mão livre) a pia, a televisão, o jornal, a torneira, o vaso de planta, o pingente e a lâmpada, Griffó manteve as respectivas referências coladas ao lado da obra e as observou, de forma a guiá-lo na busca por conexões icônico-indiciais com elas e com seus objetos originais. Com a mesma intenção, porém reforçada pela necessidade de que os retratos do presidente e da ex-presidenta fossem reconhecíveis, para traçar a cena do comício, ele imprimiu em papel, no tamanho exato que queria essa parte da pintura, a montagem digital que fez, combinando quadros extraídos do vídeo do discurso de Lula (fig. 71); depois, colocou um carbono entre a impressão e a pintura em andamento, decalcando cuidadosamente os contornos da montagem.

O artista contou, no depoimento, que também fotografou algumas vezes a própria pintura em processo, testando, em um programa de edição digital, possibilidades de cores, de organização e de eliminação de elementos para, a partir dessa nova referência, retornar às tintas – aplicadas em muitas camadas e valendo-se de várias técnicas, desde veladuras¹¹³ que, sobrepostas, escondem as pinceladas de Griffó, até áreas de impasto, em que os gestos de sua

¹¹³ Na pintura, trata-se da camada de tinta transparente aplicada por sobre outra camada já seca, que continua aparente (MAYER, 1999). O termo deriva do italiano *velatura*, que alude à ideia de colocar um véu sobreposto a alguma coisa, que ainda se pode entrever.

mão, instrumentadas às vezes por espátulas, deixam rastros da ação do artista – sinsignos icônicos carregados de sua singularidade.

Já adentrando no aspecto da natureza das relações referenciais, observo que, mesmo que às vezes a gestualidade de Griffó se faça aparente, lembrando-nos de que não se trata de uma fotografia, muitas outras estratégias nos induzem a embarcar na ilusão de realidade e foram adotadas pelo artista tendo como referência as fotografias: o rigor do desenho estrutural; as linhas dispostas de forma a criar sensação de profundidade, assim como a relação de escalas entre os elementos, que remete à maneira como enxergamos objetos próximos ou distantes; uso de cores e tons que aproximam-se das que vemos no mundo; escolha de um ponto de entrada da luz e maneira como a incidência desta é representada; leve difusão no contorno dos elementos e diminuição dos detalhes naqueles que devem parecer mais distantes; adoção de um ponto de vista do espectador, o que significa organizar os elementos como se todos estivessem sendo vistos de uma mesma altura; simulação de texturas distintas.

Lembrando Santaella (2017), que explica que nos signos indiciais não é o aspecto de similaridade icônica com o objeto que constitui a função sígnica, e sim o caráter referencial, temos aqui duas relações indiciais: uma que se dá entre as oito fotografias em que Griffó se baseia e os momentos em que a cena e seus objetos foram capturados; e outra, que se dá entre partes de cada uma dessas referências e os elementos da pintura que a ela se referem, não de forma plenamente realista, mas bastante convincente, mantendo elementos que estão nas fotografias e garantindo a conexão com eles, e, por conseguinte, com seus objetos.

Esse convencimento faria até supor, caso eu não conhecesse a origem das referências, que foi uma só fotografia que o baseou ou que ele fez uma cuidadosa montagem digital anterior à fatura da pintura, já incluindo todas as figuras que pretendia representar – e, de fato, quando escrevi o artigo já citado sobre a obra, ainda sem acesso a documentos privados, foram as hipóteses que levantei. Mas, sabendo que ele observou as fotografias separadamente enquanto pintava, absorvendo delas a semelhança com alguns objetos específicos para formar uma imagem original (e independente dos contextos particulares desses registros), compreendo que há, na relação estabelecida com as referências, um marcante caráter icônico. Nesse sentido, suas operações fazem lembrar as que observamos, no primeiro capítulo, sobre a maneira como Pedro Américo compôs sua *Batalha de Campo Grande* (fig. 10), em que observou realidades distintas, capturadas por diversas fotografias, para compor uma imagem que também é realista, ainda que remeta, em seu todo, mais à imaginação do artista do que à captura de um momento.

Ao passo que as fotografias que serviram de base para Griffó elaborar o cômodo não remetem a um lugar conhecido do público brasileiro (como se, por exemplo, a referência fosse

uma imagem da vista do Corcovado com Cristo Redentor), as duas imagens que basearam a cena do comício (fig. 71) indicam um tipo de situação conhecida nacionalmente e possibilitaram ao artista executar retratos convincentes de Lula e Rousseff – que, ainda que pequenos (em comparação ao resto do quadro), são centrais na narrativa desenvolvida. Isso se deve muito ao fato de que as referências lhe asseguraram, além da semelhança icônica e da ligação física com as pessoas um dia retratadas, toda a carga simbólica que o reconhecimento dessas pessoas na imagem pode suscitar: suas intensas vidas públicas e a importância de ambos para a política e a história do Brasil, independente de que se faça deles bom ou mau juízo. No contexto idealizado e materializado por Griffo, não serviriam como referência retratos de qualquer outro homem e mulher: precisavam assemelhar-se àquelas pessoas e, assim, agregar a carga simbólica tão importante para a obra, pois se trata, como *Batalha de Campo Grande*, de uma pintura histórica, que aborda acontecimentos e personagens importantes da história recente do Brasil.

Na breve leitura que fiz da obra, considerei que os aspectos indiciais e simbólicos são os mais proeminentes; mas, a análise da natureza das relações referencias estabelecidas com as fotografias durante o processo criativo de uma pintura nem sempre espelha a leitura dessa obra, conforme entregue ao público. E, ao analisar os documentos de processo de *O golpe, a prisão e outras manobras incompatíveis com a democracia*, entendo que Griffo (fig. 72) estabeleceu com as fotografias relações icônicas, indiciais e simbólicas com aproximado grau de importância e com uma leve ênfase no aspecto simbólico, para chegar a um estado de satisfação com a imagem que criou, a partir de um intenso e complicado percurso que combina inúmeras práticas já recorrentes há séculos nos ateliês de pintura mundo afora – e que, juntas, perfizeram um processo criativo bastante original.

Fig. 72 – Referências fixadas na parede do ateliê de Griffo (incluindo seu retrato). 2021. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular da autora.

5.6. *A benfazeja*, de Flávia Metzler

Fig. 73 – Flávia Metzler. *A benfazeja*. 2011. Óleo s/ tela, 130 x 110 cm.



Fonte: Arquivo particular de Flávia Metzler.

Flávia Metzler (1974) nasceu e trabalha no Rio de Janeiro. Em 2007, graduou-se em Pintura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mas, mesmo antes disso, já começava a inserir-se no circuito de arte contemporânea brasileira¹¹⁴ com uma produção em pintura figurativa, em que as figuras parecem se encontrar sempre em situações de ruptura com o que chamamos realidade.

Seu perfil no Instagram (@flavia metzler), por onde comecei a coleta por documentos,

¹¹⁴ Entre as exposições, destaco as individuais no Museu Victor Meirelles (Florianópolis, 2011), no CCSP (2009) e na Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) (Recife, 2009); entre as coletivas, além de várias participações em salões, cito as mostras *Bestiário*, no CCSP (2017), *Figura Humana*, na Caixa Cultural (Rio de Janeiro, 2014) e *Pintura reprojeta*, no Espaço Cultural Marcantonio Vilaça (Brasília, 2011). A artista tem obras incorporadas a acervos de instituições, como o Museu Victor Meirelles.

é quase que totalmente dedicado a apresentar registros de suas pinturas, mas há muito pouco material sobre seus processos criativos e, menos ainda, relacionando-os com a fotografia como referência – na verdade, encontrei uma única postagem nesse sentido (METZLER, 2020). A artista não possui *site* e não encontrei o que procurava em outros espaços da internet – obtive apenas dados curriculares e muitas imagens e textos críticos sobre seus trabalhos, disponíveis em *sites* de galerias e instituições em que a artista expôs. Por fim, escolhi para esta análise a obra *A benfazeja*¹¹⁵ (fig. 73), que carrega em si mesma vestígios da existência de uma referência fotográfica, uma vez que identifiquei grande semelhança com uma pintura de Caravaggio, que a artista só poderia acessar a partir de uma fotografia da obra.

Com esses fiapos de informações obtidas em documentos públicos, a visita ao ateliê de Metzler tornou-se ainda mais imprescindível e, em 09 de fevereiro de 2022, fui gentilmente recebida por ela em seu espaço de criação (fig. 74), onde encontrava-se, também, *A benfazeja* – de modo que pude contemplá-la ao vivo.

Fig. 74 – Priscilla Pessoa. Registro da visita ao ateliê de Flávia Metzler. 2022. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular da autora.

Felizmente, na mesma medida em que é avessa à divulgação dos bastidores de suas obras, a artista é cuidadosa ao armazenar registros de processos criativos, de modo que, além do depoimento, me forneceu uma pasta digital em que arquivou muitos desenhos e fotografias relativos à obra – um total de trinta e dois documentos, dentre os quais selecionei alguns para apresentar, à guisa de exemplo da constituição do dossiê genético analisado:

¹¹⁵ A pintura foi exposta na individual *Grito Inarticulado*, na Galeria Laura Marsiaj (Rio de Janeiro), de 03 de maio a 02 de junho de 2011, e na coletiva *Figura Humana*, que ocorreu na Caixa Cultural (Rio de Janeiro), entre 22 de novembro e 14 de dezembro de 2014.

Fig. 75 – Alfred Maurer. *Jeanne*. 1904. Óleo s/ tela, 190 x 100 cm.



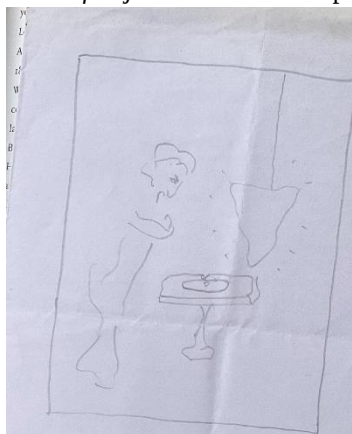
Fonte: Cristal Bridges Museum (2022).

Fig. 76 – Caravaggio. *David com cabeça de Golias*. 1610. Óleo sobre tela, 125 x 101 cm.



Fonte: Galeria Borghese (2022).

Fig. 77 – Flávia Metzler. Primeiro esboço para *A benfazeja*. 2011. Grafite s/ papel.



Fonte: arquivo particular de Flávia Metzler.

Fig. 78 – Compilação de referências armazenadas por Metzler para *A benfazeja*.



Fonte: arquivo particular de Flávia Metzler.

Fig. 79 – Imagem retirada do filme *Shy Girl* (1924).



Fonte: arquivo particular de Flávia Metzler.

Fig. 80 – Flávia Metzler. Montagem digital para *A benfazeja*.



Fonte: arquivo particular de Flávia Metzler.

5.6.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico

Em *A benfazeja* (fig. 71), numa contemplação inicial, talvez a característica que mais se evidencie seja o contraste entre duas tonalidades intensas – uma amarela, cor que remete ao quente, e uma azul, que remete ao frio; aumenta ainda mais a sensação de contraste o modo de distribuição dessas áreas de cor no espaço do quadro, pois elas ocupam, respectivamente, quase toda a parte superior e inferior do quadro, onde se divisam ainda algumas formas menores, predominantemente brancas.

As formas começam a ser entendidas como uma figuração quando dirijo à imagem um segundo olhar, que divisa a semelhança entre elementos da pintura e coisas que há no mundo – sala, cadeira, espelho, lustre, mulheres, cabeça masculina – e, junto com o reconhecimento das figuras, vem uma sensação de estranhamento com as relações simbólicas que se pode estabelecer entre elas ao interpretá-las: em um ambiente de arquitetura e iluminação que remetem, ao mesmo tempo, ao antigo e ao teatral, uma das mulheres (ou seria um manequim?), sem olhos e sem um dos pés, está contorcida e empalada num objeto pontiagudo, enquanto a outra, toda elegante, lhe dá as costas, mas nos encara com seu único olho, tendo à sua frente uma cabeça também empalada – esta, reconheço como sendo um excerto de uma pintura do artista italiano Caravaggio (fig.73) que representa a cena bíblica¹¹⁶ da pós-decapitação do gigante Golias, por David.

Mas, ainda que eu tenha reconhecido tais figuras e atribuído a elas significados, estabelecendo uma história mental para o que se passa na tela, tive bastante dificuldade em encontrar nexos e coerências, ficando intrigada com o mistério sobre o que “quer dizer” a pintura. Teria a mulher de traje branco torturado e empalado a outra mulher (talvez seu “eu sensual” e adaptado a um modelo de beleza), e decapitado Golias (como quem extirpa o machismo), numa atitude em que se coloca como heroína, uma mulher benfazeja que nos sorri? Essa é uma das tantas leituras possíveis para a obra – interpretação que talvez diga muito mais sobre quem interpreta do que sobre a pintura em si.

De qualquer maneira, trata-se de uma narrativa em que, tal qual propunham pintores surrealistas como Dali e Magritte (fig.18), imagens verossímeis são associadas num contexto incongruente, em situações que rompem com o sentido comum de realidade; cabe aqui retomar

¹¹⁶ A narrativa bíblica à qual Caravaggio (e por consequência também Metzler) alude encontra-se no Antigo Testamento (I Samuel 17) e, resumidamente, versa sobre a luta entre um homem filisteu de grande estatura, Golias, contra um jovem israelita chamado Davi – cada um representando seu povo e decidindo uma batalha, nesse único combate individual. Mesmo em desvantagem física, Davi venceu: derrubou Golias com uma pedrada na cabeça, e depois, o decapitou.

uma citação do principal teórico do Surrealismo, André Breton (*apud* FABRIS, 2005, p.03), que destaca, sobre as premissas desse movimento artístico, o “choque perceptivo provocado por imagens constituídas a partir de elementos dotados de uma existência relativamente independente, próxima do recorte fotográfico”. No caso de *A benfazeja*, uma proximidade com recortes fotográficos também pode ser percebida, ecoando, assim, sua gênese, em que procedimentos envolvendo a fotografia foram fundamentais.

A pintura faz parte de uma série em que Metzler se vale, segundo seu depoimento, do conceito de paródia¹¹⁷, criando contextos no qual dispõe fragmentos de obras de arte famosas. Assim, a origem das imagens referenciais para a criação de todas as pinturas desse período da produção da artista sempre estava ligada a uma primeira busca, que ela fazia em livros de história da arte, por fotografias de obras, que selecionava como ponto de partida para compor cada quadro seu. No processo criativo aqui em análise, além da já citada obra do italiano Caravaggio (fig. 76), a artista escolheu também *Jeanne* (fig. 75), do americano Alfred Morer, e, a partir das duas imagens, fez um primeiro esboço a lápis (fig. 77), em um caderno no qual escrevia ou desenhava suas ideias.

Comparando esse esboço muito sintético com a obra (fig. 73), entendo que, nesse momento do processo, havia um propósito ainda bastante vago sobre o que ela deveria ser, que a artista foi deixando que se definisse justamente a partir do que encontrasse na continuidade de suas buscas por imagens referenciais. Metzler parece ter esboçado, entre as duas figuras que representam os fragmentos das obras históricas, um móvel; e, na pasta com documentos de processo que ela me forneceu, há dezenas de fotografias (como as da fig. 78) de móveis, pias e colunas antigas, que a artista buscou na internet e arquivou como provisão: eram possíveis referências para sua composição que, quando comparadas novamente com *A benfazeja*, é possível afirmar, não foram usadas.

Abandonando esse caminho de pesquisa de imagens orientado pelo primeiro esboço, a artista optou, como referência para compor o ambiente, por um quadro capturado do filme mudo americano de comédia *Shy Girl* (fig.79), de 1924, produzido e estrelado por Harold Lloyd, ator por cujos filmes Metzler afirmou ter muito interesse, em grande parte, devido a suas cenografias características – daí ter usado o nome dele como palavra-chave para a busca, na internet, por referências para compor um espaço arquitetônico que remetesse a outros tempos. Há, ainda,

¹¹⁷ A paródia, em uma definição simples baseada no entendimento de Santanna (2007), é uma versão cômica de uma composição literária, que se parece com a obra original, mas geralmente apresenta sentidos diversos, caracterizando-se por ser construída através de um processo de intertextualização em que um autor usa trechos de textos de outro autor, com o intuito de reconstrução de um texto mais divertido.

uma última fotografia referencial que efetivamente foi usada: um retrato da modelo americana Naomi Campbell, que não consta isoladamente nos arquivos que obtive, mas que pode ser identificada em meio à composição digital que Metzler montou (fig. 80), a partir das quatro referências que identifiquei.

Ao observar a montagem digital, um aspecto importante da natureza da referencialidade estabelecida por Metzler com a fotografia em seu processo criativo se destaca: o icônico. Comparando-a com as imagens originais, constato que a artista se apropriou delas como imagens, e a partir disso, as recortou, coloriu, modificou, redimensionou, desenhou por cima, apagou, e, principalmente, combinou as referências com as quais decidiu trabalhar, descontextualizando-as para depois recontextualizá-las, numa operação que fez delas uma nova imagem referencial, que foi produzida especificamente para subsidiar a criação de uma outra imagem, que é *A benfazeja*.

Para dar início à fatura da pintura, Metzler traçou na tela, na maior parte do tempo à mão livre, uma estrutura compositiva baseada na montagem digital (que imprimiu em papel), valendo-se, apenas para a representação do ambiente arquitetônico, do recurso de demarcar, na imagem de referência, alguns pontos e medir a distância entre eles, ampliando essas medidas em escala na tela, de modo a manter as proporções e perspectivas que estabeleceu em sua composição prévia.

Finda essa etapa, a aplicação de tinta começou com bases de cor (amarelo, azul e branco), nas áreas marcadas pelo desenho estrutural; por sobre as bases, a artista aplicou diversas camadas de pinceladas, com as quais foi definindo os tons, luzes, sombras, volumes e texturas que dão forma às figuras de *A benfazeja*. Metzler afirmou em seu depoimento que, durante essa parte do processo, procurou se desprender das referências, atendo-se ao fazer pictórico e mantendo as fotografias por perto, no monitor de um computador, apenas “para consulta”.

Mesmo que eu não tenha presenciado esse momento, noto que, de fato, é o que parece ter acontecido, se observarmos a montagem e a obra: a composição geral se mantém, bem como as proporções, asseguradas pela etapa de estruturação da imagem na tela; mas a pintura como um todo é bastante independente da montagem de referência: cores foram acrescentadas ou intensificadas, muitos elementos foram excluídos (como o tapete de pele de animal, objetos de decoração, a mulher deitada no divã e alguns olhos e pernas das outras mulheres) e, principalmente, a artista se afasta, até certo ponto, da semelhança com uma imagem fotográfica e do realismo que lhe é característico – uma insubmissão que reforça o caráter icônico da relação estabelecida com as referências.

Mas digo “se afasta até certo ponto” porque, apesar de destacar uma conexão primeiramente e sobretudo icônica entre a pintura e as fotografias, é importante lembrar que os signos nela contidos, ainda que longe de serem realistas (tanto na forma como na plausibilidade narrativa), representam suficientemente elementos que podem ser encontrados no mundo exterior à obra, a ponto de poderem ser reconhecidos, associados ou mesmo estranhados em suas conexões; e isso foi possível graças à similaridade própria das fotografias referenciais em relação aos objetos que captou. Temos, por consequência, outro tipo de referencialidade, o indicial – uma indicialidade referencial que ocorre entre *A benfazeja* e as realidades que, um dia, câmeras fotográficas e cinematográficas apreenderam e congelaram, e que puderam ser revisitadas através dos fragmentos de imagens fotográficas, que compuseram a montagem digital que orientou Metzler.

Ainda, recordando o sentido paródico que a artista aplica ao seu conceito criativo, entendo que tenha sido importante estabelecer com suas referências, também, relações de ordem simbólica que pudessem impregnar sua criação. Nesse sentido, identifiquei, por exemplo: a busca por referências fotográficas que remetessem a algo refinado e antigo (como vemos na fig. 78), o que acabou sendo resolvido com a adoção da imagem da fig. 79, utilizada para orientar toda a representação do cenário; a referenciação em um retrato da famosa modelo Naomi Campbell que, mesmo que eu não considere que esteja reconhecível na pintura como indivíduo, carrega em si algo da sensualidade que tipicamente se vê em uma sessão de fotos de moda, denotada pela pose e pela transparência do traje; e o fato de ter ocorrido, também, a apropriação de fotografias de pinturas (fig. 75 e 76), impregnadas não só pelos elementos icônicos das imagens originais das quais são índice, mas pelo seus aspectos simbólicos: a nobreza e esquisitice de uma mulher que nos encara e a incredulidade com relação a seu próprio destino, fixada na última expressão de uma enorme cabeça decapitada.

E é preciso considerar, sobre essas imagens de pinturas – em especial a de autoria de Caravaggio, uma das mais famosas obras relacionadas ao Barroco¹¹⁸ italiano –, que elas carregam si, além do que pode ser lido em sua aparência, os contextos em que foram produzidas e difundidas: são renomadas obras de arte, chanceladas pela história da arte e já vistas por incontáveis pessoas, senão ao vivo (nos museus de grande visitação onde são exibidas), em livros – como aquele em que Metzler procurou suas referências iniciais, já com a intenção de

¹¹⁸ Estilo artístico desenvolvido entre o fins do século XVI ao século XVIII, a princípio na Itália, expandindo-se depois pelos países católicos europeus e americanos.

construir uma pintura de verve paródica – o que só funciona plenamente com o reconhecimento das obras parodiadas.

Nesse ponto, recorro Benjamin (1987, p. 170) que, no decorrer do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, em que analisa como as imagens técnicas mexeram com o *status* da obra de arte, retirando-lhe a aura (sua característica de unicidade, só passível de uma experiência de contemplação presencial), afirmou que “cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução”. Sendo assim, há toda uma reminiscência dessa aura da obra de arte que, em tempos de reprodutibilidade técnica, pôde ser apropriada, manipulada e parodiada livremente por Metzler, a partir de fotografias de pinturas consagradas, como aquelas que referenciaram a obra em análise.

Livros são, aliás, fonte constante das pesquisas por referências empreendidas pela artista dentro de seus processos criativos (como no momento em que foi retratada, na fig. 81), não só quando procura por imagens que possam orientar suas pinturas, mas também para encontrar seus títulos: *A benfazeja*, por exemplo, é o nome de um conto de Guimarães Rosa, que Metzler informa, em seu depoimento, ter escolhido para ser também o nome de sua pintura (já então finalizada), ao folhear o índice de uma coletânea de contos, em busca de um título que dialogasse com a imagem que produziu – um diálogo que reforçasse ainda mais o estranhamento e a incongruência entre os elementos, aumentando as (já muitas) possibilidades de interpretação.

Fig. 81 – Flávia Metzler. Postagem no *feed* em 17 de setembro de 2020. 2020.



Fonte: Metzler (2020).

5.7. *Sem título*, de Mariana Palma

Fig. 82 – Mariana Palma. *Sem título*. 2017. Díptico em acrílico e óleo s/ tela, 110 x 360 cm.



Fonte: Palma (2022a).

Fig. 83 – Mariana Palma. *Sem título* (detalhe). 2017.



Fonte: Palma (2022a).

Mariana Palma (1979) nasceu e sempre trabalhou em São Paulo. Titulada como bacharel em Artes Plásticas pela FAAP em 2001, desde então tem participado constantemente de exposições¹¹⁹ individuais e coletivas, nacionais e internacionais, com sua produção em

¹¹⁹ Entre as muitas exposições, coloco em destaque as individuais realizadas no Instituto Tomie Ohtake (São Paulo, 2020), Museu Vitor Meireles (Florianópolis, 2006) e Instituto de Arte Contemporânea (IAC) (Recife, 2006); e as coletivas *Afinidades*, Museu Oscar Niemayer (MON) (Curitiba, 2021), *Piece by piece: building a collection*, Kemper Museum of Contemporary Art (Kansas City, USA, 2015) e *Os dez primeiros anos*, Instituto Tomie Ohtake, (São Paulo, 2011). Trabalhos seus estão presentes em acervos de instituições como Instituto Itaú Cultural, MAR e Museu de Arte de Ribeirão Preto (MARP).

fotografia, desenho, instalações e, sobretudo, pinturas. Em grandes telas de cores intensas, cria espaços pictóricos em que convivem elementos de naturezas distintas, como tecidos, vegetais, seres marinhos, fragmentos arquitetônicos e formas abstratas.

No perfil de Instagram da artista (@mariana.palma_), encontrei bastante material pertinente à esta pesquisa, em especial nas centenas de *stories* arquivados, em que ela deixa entrever muito dos bastidores do cotidiano de ateliê. Em seu *site* (PALMA, 2022), disponibiliza, além de informações sobre sua carreira e produção, várias entrevistas e depoimentos nos quais fala, entre outros assuntos, sobre processos criativos – como no vídeo (PALMA, 2020a) em que faz uma visita guiada à exposição individual *Lumina*, que ocorreu em 2020 e foi sua maior retrospectiva até hoje; Estive nessa exposição e, com base nos dados sobre a fotografia nos processos criativos de Palma obtidas na coleta de documentos públicos, escolhi a obra¹²⁰ *Sem título* (fig. 82), que foi exposta na ocasião, para esta análise. Com a pintura definida, visitei o ateliê da artista em 28 de julho de 2022 (fig. 84).

Fig. 84 – Priscilla Pessoa. Registro da visita ao ateliê de Mariana Palma. Fotografia, 2022.

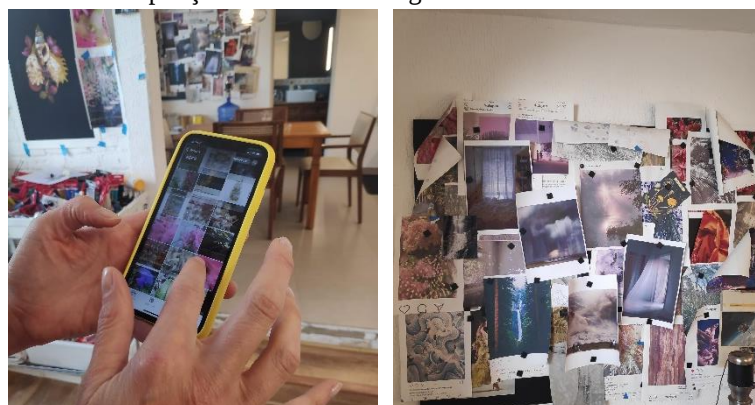


Fonte: Arquivo particular da autora.

Foram cerca de duas horas de depoimento, em que a artista me guiou por seu ateliê, (repleto de obras, materiais artísticos e imagens referenciais), e discorreu amplamente sobre o papel da fotografia em sua criação – não só como referência, mas também como uma das linguagens com as quais trabalha. Ao todo, pude coletar vinte e nove documentos privados, além de ter sido presenteada por ela com catálogos e um livro sobre sua produção (PALMA, 2013). Apresento, a seguir, uma pequena seleção de imagens que compõem o extenso dossiê que organizei a partir das coletas:

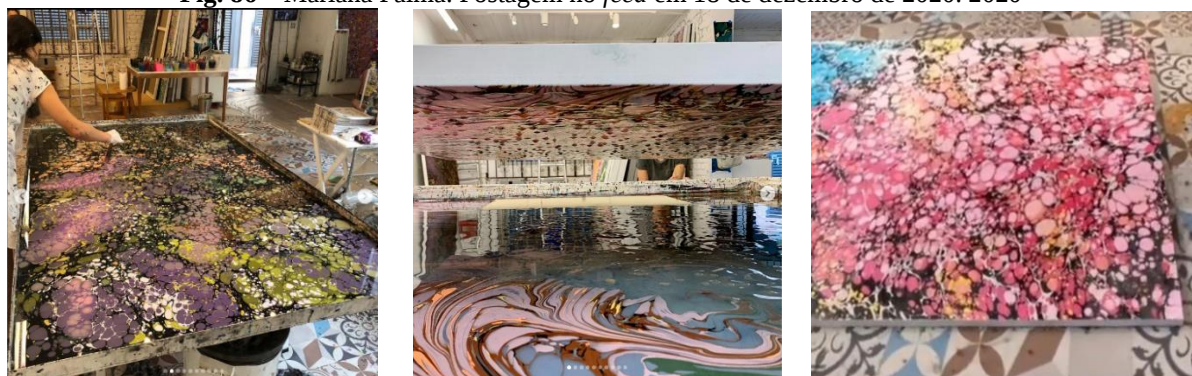
¹²⁰ Além da exposição *Lumina*, que ocorreu de 17 de outubro a 15 de novembro de 2020, no Instituto Tomie Ohtakie, em São Paulo, a obra esteve exposta, antes, na individual *Soma*, na Casa Triângulo, Em São Paulo, de 23 de setembro a 4 de novembro de 2017.

Fig. 85 – Priscilla Pessoa. Compilação de referências registradas na visita ao ateliê de Mariana Palma. 2022.



Fonte: Arquivo particular da autora.

Fig. 86 – Mariana Palma. Postagem no *feed* em 18 de dezembro de 2020. 2020



Fonte: Palma (2020b).

Fig. 87 – Mariana Palma. Montagem impressa. 2017.



Fonte: arquivo particular de Mariana Palma.

Fig. 88 – Mariana Palma. Montagem impressa. 2017.



Fonte: arquivo particular de Mariana Palma.

Fig. 89 – Mariana Palma. Fotografia de *Sem Título* em andamento, com interferências à caneta. 2017.



Fonte: Arquivo particular de Mariana Palma.

5.7.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico

Percebo a produção pictórica de Palma, em geral, como algo extremamente sensorial, o que faz com que o olhar de contemplação que dirijo a *Sem título* seja demorado: na grande pintura, de dimensão horizontal bem maior que a vertical, há uma profusão de formas, em que vou divisando, a princípio, a prevalência das cores quentes e saturadas, cadenciadas por pontos mais claros ou mais escuros, que acabam por se destacar por contraste – não só o contraste tonal, mas também de proporção e textura: a área quente é formada por incontáveis pequenas formas, por sobre as quais rebuscados elementos maiores parecem se movimentar, sensação talvez causada pelo dinamismo das linhas diagonais que suas obras ensejam. Começo então a identificar algumas figuras, bastante realistas em suas individualidades, que parecem mover-se em primeiro plano sobre um colorido fundo abstrato: assemelham-se a tecidos drapeados, que envolvem volumes que não consigo ver, além de folhagens de vários tipos e de alguma forma de vida aquática.

É uma composição harmônica ao mesmo tempo que enigmática, de modo que ingressei na relação interpretante a partir da dúvida: o que se passa ali? O título não dá qualquer pista. Pensei na clássica representação imagética de fantasmas (o lençol branco por sobre um volume invisível, como em tantos desenhos animados que assisti na infância), flutuando, na mesma direção, em um espaço meio aéreo, meio aquático, e muito barroco¹²¹. Mas, sinceramente, logo retornei às qualidades da obra, para me deixar absorver, de novo, pelo encanto das sensações formais de cor, textura e movimento.

Sobre o uso da fotografia como referência para *Sem título*, o que me levou a pensar que essa operação havia acontecido durante seu processo criativo, mesmo antes de qualquer investigação genética, foi o realismo dos tecidos; e, realmente, a fotografia de uma apresentação do *Ballet da Ópera de Paris*, segundo Palma (2017), foi a referência para elaborar essas partes da pintura – imagem que não sobreviveu ao tempo da criação, mas que podemos identificar, parcialmente, na montagem da fig. 87.

Sobre a origem dessa referência, é importante considerar que os processos criativos da artista envolvem, em geral, uma constante busca e armazenamento de imagens que ela possa vir a utilizar em suas pinturas, procedimento que podemos exemplificar a partir da fig. 85:

¹²¹ Segundo Wölflin (1996), apesar das grandes diferenças em cada lugar em que se desenvolveu, a arte barroca tem como características marcantes: representação dos objetos como massas de cor; priorização da profundidade em vez do plano; indeterminação de limites entre os elementos e adoção de perspectivas descentralizadas, que sugerem continuidade no espaço-tempo; prevalência de uma sensação de unidade geral sobre a singularidade dos elementos; profusão de elementos.

Palma percorre, todos os dias, os muitos perfis do Instagram dos quais é seguidora (além de outros que as próprias buscas vão sugerindo durante a navegação), e arquiva as imagens que lhe chamam a atenção (seja por representar os elementos recorrentes em sua produção, ou simplesmente, pelas cores e formas), em pastas salvas no próprio aplicativo; também imprime algumas das imagens e as fixa nas paredes do ateliê – quando visitei seu espaço de criação, composto por vários cômodos, impressões em papel estavam coladas por toda parte (como vemos na fig. 85).

Assim, ela convive o tempo todo com possíveis referências, arquivadas digital ou materialmente, numa pesquisa imagética contínua que acaba, em alguns momentos, passando da possibilidade à ação, quando a artista escolhe alguma ou algumas das imagens para subsidiar uma ideia que lhe ocorra – o que parece ter acontecido com a fotografia do *ballet*, que, segundo Palma contou em seu depoimento, lhe interessou não apenas por conter um elemento recorrente em suas pinturas (o tecido e seus caimentos), mas também pelo formato horizontal e panorâmico da imagem e pelo movimento que é próprio da dança.

Escolhida a primeira imagem, a artista iniciou a fatura da pintura, tomando como referência a fotografia do ballet, a princípio, apenas em relação ao seu formato horizontal, que orientou a escolha por usar como suporte duas telas iguais, obtendo a dimensão total de 110 cm de altura por 360 cm de largura. Antes de retornar à referência, Palma aplicou uma base multicolorida às telas, através de um procedimento que, desde essa época, já era uma etapa comum a todos os seus processos de pintura, e que pode ser visto na fig. 86 (ainda que se trate de outra obra): ela enche de água um recipiente retangular raso e, sobre ele, goteja tinta acrílica de cores pré-determinadas, mas que, ao se expandirem na água, não permitem total controle do resultado desse espalhamento; uma vez completamente preenchida a superfície da água com uma camada de tinta, Palma mergulha rapidamente a tela no recipiente, de modo que essa camada adere ao suporte, criando uma estampa colorida e abstrata.

Observando a obra em um detalhe ampliado (fig. 83), é possível notar que a artista aplicou, sobre a camada de acrílica, na parte inferior, finas camadas de veladuras de tinta à óleo, em forma de faixas, nas cores amarela, laranja e vermelha (o que contribuiu para dotar a pintura do aspecto quente que notei na leitura, sobre sua coloração). Concluída essa etapa abstrata da fatura da pintura *Sem título*, Palma a colocou numa parede, fotografou e, num programa de edição digital, fez uma montagem sobrepondo, ao registro da obra em processo, recortes da referência da fotografia do *ballet*, de forma a poder pensar a composição dos elementos no espaço pictórico, já em construção.

Na fig. 87, apresento uma das muitas impressões dessa montagem que a artista preservou em seus arquivos, e, comparando-a com a obra (fig. 82), é possível observar semelhança, no que diz respeito aos bailarinos e seus trajes, apenas entre as mangas das roupas, representadas na fotografia original e mantidas na montagem e na pintura; mas, na montagem, partes dos corpos dos bailarinos da foto original ainda podem ser vistos, bem como saias e *collants*; isso me levou a pensar, a princípio, que seria um caso (comum em se tratando de processos criativos em pintura) em que, no decorrer da fatura, quem pinta não segue à risca sua composição prévia, alterando ou mesmo desprezando elementos que, em algum momento, havia pensado em utilizar.

Mas, de acordo com o depoimento da artista (e, também, pelo que pude observar ao comparar mais atentamente as figs. 87 e 82), ela tomou como referência todos os elementos da fotografia que vemos na montagem – às vezes para obter semelhança, preservando vestígios da imagem original, como fez com as mangas, mas outras vezes só aproveitou os contornos das formas (e a ideia de movimentação que ensejam) como uma marcação, substituindo esses elementos do *ballet*, em sua pintura, por representações de elementos da natureza. Essa informação também é discernível quando Palma fala da obra, no vídeo da visita guiada:

Quando eu começo a composição das telas, eu sempre penso em ritmo, geralmente em música, então, na melodia, na maneira de você começar uma música, você ter um clímax e também dissolver isso tudo também (sic). Essa tela eu peguei a foto de uma ópera, tirei todos os corpos e mantive todas as roupas dos bailarinos, como marcação para começar a pintar. Em tudo aqui, o corpo não está presente claramente em nenhum elemento, mas ele está presente na pintura toda, isso aqui é uma postura de teatro, é uma postura humana; O formato dele é bem horizontal porque eu queria que lembrasse um tablado de teatro, onde a gente tem essa visualização quase de 180 graus de uma cena. (PALMA, 2017).

Sobre a origem das referências para pintar os elementos da natureza que reconheci em *Sem título*, apurei que as folhas de palmeira foram fotografadas pela artista em seu ateliê; já as anêmonas, foram baseadas em várias fotografias diferentes, que representam fundos de mares e que faziam parte daquele grande arquivo de provisão que a artista compõe constantemente, com imagens capturadas na internet (fig. 85). Essas referências foram impressas separadamente e, junto com a montagem, orientaram a continuidade da fatura da pintura: primeiro, sendo observadas para que ela traçasse, à mão livre na tela (já preparada com as camadas de acrílica e de veladura de óleo), os desenhos estruturais dos elementos; e, depois, foram coladas na parede, mantidas sempre à vista de Palma (a exemplo do que vemos na fig. 90, no fim desta análise), enquanto ela construía formas identificáveis como tecidos, plantas e anêmonas, a partir da aplicação de muitas camadas de tinta à óleo, obtendo, assim, a semelhança com as partes das

fotografias que escolheu – em contraste com as formas abstratas que ela pintou antes, sem observar nenhuma imagem.

Além das referências impressas e fixadas à sua vista, durante a fatura da pintura (que leva muitos dias, devido à necessidade de secagem de camadas), Palma também recorreu à fotografia de outra forma: como fez para compor a montagem, fotografou a obra em diversos estágios de sua construção, para poder interferir nas imagens (digitalmente ou manualmente, como vemos na fig. 89) e testar possibilidades que poderia levar à pintura, num processo contínuo de composição que teve início com a montagem digital, mas cujo pensamento estendeu-se até a obra estar quase pronta, uma vez que, olhando para a fig. 89 como um vestígio físico do processo mental de Palma, percebo que muito pouco ainda foi alterado depois dessa última reflexão sobre como a pintura deveria parecer para satisfazer a artista e ser considerada, finalmente, pronta.

Uma vez reconstruído, na medida do possível, o processo criativo de *Sem título*, com ênfase no papel da fotografia, reflito sobre a natureza da referencialidade. Ainda que a pintura em si me faça pensar muito em influências tradicionais da história da arte – como os tecidos primorosamente representados, típicos da pintura flamenga¹²² e, especialmente, o dinamismo, a profusão de elementos e a prevalência da sensação de unidade geral sobre a singularidade desses elementos, característicos do barroco – na relação que a artista estabelece com as fotografias, percebo procedimentos que se aproximam da ideia de colagem relacionada a uma vertente da arte moderna, a surrealista, em que imagens figurativas são associadas e combinadas num contexto estranho, não condizente com o que vemos no mundo. E, para construir essa narrativa, a artista misturou fragmentos de fotografias, recortando-as, descontextualizando-as e recontextualizando-as com outras fotografias, de sua própria criação em andamento, numa operação em que se destaca o aspecto icônico das relações referenciais.

É importante considerar, também, como partes selecionadas das imagens do *Ballet*, das folhas de palmeira e das anêmonas, foram tomados por Palma como um signo icônico-indicial, semelhança e vestígio, por exemplo, de uma manga de camisa que um dia cobriu o corpo de um bailarino em movimento – um índice referencial que teve como referência um índice genuíno, a fotografia – o que permitiu o contraste que vemos em *Sem título*, entre figuras bastante realistas que parecem flutuar numa abstração. Em outros momentos, como por

¹²² De acordo Wölflin (1996), o termo refere-se à produção pictórica realizada, entre os séculos XV e XVII, na região de Flandres (atualmente correspondente à Bélgica e a parte da França e da Holanda). Entre as muitas características que podem ser atribuídas à pintura flamenga, destaco a observação atenta dos artistas aos detalhes do mundo natural, valorizando na tela as superfícies materiais de cada elemento da imagem.

exemplo em relação à montagem digital, o olhar da artista parece ter sido, muitas vezes, puramente icônico, partindo dessa referência, para absorver dela seu formato geral horizontal e, também, para marcar a posição e a forma de alguns elementos que colocou em sua pintura (de modo a manter a sensação de movimento), mas que representam, ao invés de pernas, braços e saias, plantas e anêmonas. Na fig. 88, outra impressão da montagem, é possível observar um pouco desse pensamento em processo: na imagem, Palma desenhou digitalmente algumas áreas pretas por entre os recortes da fotografia do ballet, aparentemente demarcando formas que manteria na pintura, mas não como figuração de tecidos.

Já sobre o aspecto simbólico, ainda que ele deva se manifestar também nessa pintura (como pode ocorrer em qualquer imagem, a depender da bagagem do intérprete), enxergo como pouco importante na relação que Palma estabelece com as suas referências. Não importou, por exemplo, que os bailarinos representados na fotografia estivessem se apresentando num espetáculo de umas das mais renomadas companhias de dança do mundo, nem qual história foi ali encenada; nem mesmo faz qualquer diferença a que jardim ou mata pertenceram as folhas de palmeira ou em que mar as anêmonas foram um dia fotografadas; da forma como foram transportadas para a pintura, esses fragmentos de referências não carregaram nada de seus contextos originais.

Pelo contrário, ao compor e ao pintar (como na fig. 90), Palma apaga o quanto pode as possibilidades de se identificar precisamente esses contextos de origem, direcionando sua atenção (na esperança de também direcionar a atenção do público) para as novas relações - icônicas, indiciais e simbólicas – que se poderá estabelecer entre as formas, abstratas e figurativas, que integram sua pintura.

Fig. 90 – Captura de tela de *story* temporário de Mariana Palma. Mariana Palma, 2021



Fonte: Palma (2022b).

5.8. *Meu matuto predileto*, de Fábio Baroli

Fig. 91 – Fábio Baroli. *Meu matuto predileto*. 2013. Tríptico em óleo e carvão s/ tela, 150 x 260 cm.



Fonte: Baroli (2022).

Fábio Baroli (1981) nasceu em Uberaba, no interior de Minas Gerais. É bacharel em Artes Visuais pela UnB e mestre em Poéticas Visuais pela USP. Em seu percurso artístico, já trabalhou, além de em sua cidade natal, em Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo e, desde 2022, reside e trabalha em Cotia. Durante sua carreira, que se consolida desde 2009, participa regularmente de exposições¹²³ no Brasil e no exterior, com uma produção figurativa e que tem como temática principal o cotidiano e a paisagem interioranos.

Como na maioria das coletas de documentos públicos feitas para composição dos dossiês desta pesquisa, a de Baroli teve início por suas postagens no Instagram (@fabioaroli); muitas delas são sobre seus trabalhos e exposições, mas também há alguns registros de processos criativos (coletei doze deles). Seu *site* (BAROLI, 2022) é bastante completo e atualizado, trazendo informações sobre a carreira, imagens das pinturas divididas em séries, textos críticos e – o que me interessou especialmente – vídeos com depoimentos do artista sobre sua produção

¹²³ Destaco, entre as muitas exposições realizadas pelo artista, as individuais no Reiners Contemporary Art (Marbella/Espanha, 2019), no Museums Quatier (Viena/Áustria, 2017), no CCB (Brasília, 2015) e na FUNARTE (Recife, 2013); recebeu os prêmios FUNARTE de Arte Contemporânea em 2012 e Marcantonio Vilaça em 2013. Possui obras nos acervos do MAM-RJ, MAR, MARCO e Stiftung Kleine Kunst dialog West/Ost (Dusseldorf/Alemanha), dentre outras instituições.

e seus processos criativos. Possuo, ainda, oito catálogos referentes a mostras realizadas por Baroli e que ele me enviou, em 2017, de modo a contribuir com pesquisas sobre processos criativos em pintura (ver nota de rodapé n.1), que realizava na época.

A partir desse conjunto de materiais públicos, pude conhecer que a fotografia é assumida como um tipo referência utilizado em todas as pinturas de Baroli e, dentre elas, selecionei *Meu matuto predileto* (fig. 91). Trata-se de uma de suas obras de maior circulação em exposições, tanto que pude vê-la em duas ocasiões (na itinerância da mostra coletiva *Brasilidade Pós-Modernismo*¹²⁴, em São Paulo e Belo Horizonte), uma vez antes, e outra logo após a visita ao ateliê do artista, em São Paulo (fig. 92).

Fig. 92 – Priscilla Pessoa. Registro da visita ao ateliê de Fábio Baroli. Fotografia, 2022.



Fonte: Arquivo particular da autora.

A visita ocorreu em 29 de julho de 2022, pouco antes da mudança do artista para Cotia – seu retorno ao interior, dessa vez de São Paulo – e, por isso, o ateliê estava parcialmente desmontado; ainda assim, pude ver algumas obras em processo e fotografar detalhes do ambiente de criação, além de coletar o atencioso depoimento do artista e documentos privados sobre seu processo criativo, recuperados em seus arquivos e enviados para mim. Entre material público e privado, compus o dossiê de Baroli com trinta e quatro documentos e, a seguir, apresento um pequeno recorte dessa documentação:

¹²⁴ Dentro da itinerância da mostra *Brasilidade Pós-Modernismo*, organizada por unidades do CCBB, *Meu matuto predileto* foi exposta, além de em São Paulo (de 15 de dezembro de 2021 a 7 de março de 2022) e Belo Horizonte (de 26 de junho a 19 de setembro de 2022), também no Rio de Janeiro (de 1 de setembro a 1 de novembro de 2021). Antes disso, a obra esteve na individual *Deitei pra repousar e ele mexeu comigo*, de 28 de outubro a 21 de dezembro de 2015, no CCBB de Brasília, e na coletiva *Crer em fantasmas: Territórios da pintura contemporânea*, de 14 de maio a 30 de junho de 2013, na Caixa Cultural (Brasília).

Fig. 93 – Fábio Baroli. Retrato do tio. 2013. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular de Fabio Baroli.

Fig. 94 – Fábio Baroli. Retrato do tio. 2013. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular de Fabio Baroli.

Fig. 95 – Autor desconhecido. Imagem de referência para *Meu Matuto Predileto*. 2013. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular de Fabio Baroli.

Fig. 96 – Fabio Baroli. Galinha e pintinhos. Sem data. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular de Fabio Baroli.

Fig. 97 – Autor desconhecido. Artista pintando. 2013.



Fonte: Arquivo particular de Fabio Baroli.

Fig. 98 – Fabio Baroli. Postagem no *feed* em 8 de dezembro de 2017. 2017.



Fonte: Baroli (2017).

5.8.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico

Num primeiro passeio rápido do olhar pela obra, me chamam a atenção alguns contrastes: entre a textura de algumas áreas, em que a tinta é espessa e acumulada, em relação

a outras áreas, muito planas; nessas mesmas duas grandes divisões, em uma, as cores são variadas e vibrantes e, na outra, todo espaço é ocupado por um tom de bege opaco; há, ainda, o contraste entre as delimitações das áreas, que por vezes dão a sensação de linhas retas (inclusive, são três telas retangulares muito juntas) e, outras vezes, de um contorno orgânico e borrado. Digo que esse primeiro momento é rápido pois, mesmo a pintura sendo bastante gestual e de cores saturadas, há grande semelhança com o que vemos ao nosso redor; assim, identifico com facilidade, ao lançar à obra um olhar que aceita o convite para identificar os elementos figurativos e relacioná-los com o mundo, três homens (e suas vestimentas), galinhas, pintinhos, uma paisagem com céu, vegetação, e um rio (ou lago), onde dois dos homens estão sentados em um banco de madeira, sobre uma plataforma de tábuas.

Já no nível interpretativo da leitura da pintura, me parece acontecer uma narrativa que se passa em algum lugar rural – pensei nisso pelos chapéus de palha, pela galinha e suas crias soltas e pela paisagem, nada urbana. Mas, não consigo ler essa narrativa linearmente, como uma única cena se passando no quadro: os contrastes que identifiquei, no primeiro olhar, como delimitadores de áreas, deste outro ponto de vista parecem remeter à ideia de imagens (fotografias?) recortadas e agrupadas, mas com três acontecimentos independentes em relação ao espaço e ao tempo em que ocorrem – ainda que pareçam pertencer a um mesmo conjunto temático, ou talvez, até, sejam uma sequência. E qual dos homens seria o “matuto¹²⁵ predileto” do título? O tamanho maior e a postura (típica de um retrato antigo de nobre europeu) do homem que está em pé lhe confere uma aura de protagonismo: aposto nele. E a frase escrita no canto inferior do quadro, “TáDOIDO, TáDOIDIM e TáDOIDÃO”, reforça minha familiaridade com um jeito interiorano de falar.

A partir da sucinta leitura semiótica de *Meu matuto predileto*, passo para as considerações acerca das fotografias que fizeram parte de seu processo criativo. Sobre a origem delas, é importante apresentar algumas informações sobre o contexto de vida e de pesquisa artística em que foram obtidas: em 2013, Baroli voltou a morar em sua cidade natal, Uberaba, depois de uma temporada de dez anos vivendo e trabalhando em grandes centros urbanos (Brasília e Rio de Janeiro); de acordo com o que o artista relatou em seu depoimento, esse retorno foi motivado pela vontade de vivenciar questões que gostaria de incorporar, com mais

¹²⁵ Segundo definições do dicionário Michaelis, o termo matuto refere-se a: “1. Que ou aquele que vive na zona rural, tem pouca instrução e modos rústicos e canhestros; caipira, capiau, jeca; 2. Diz-se de ou indivíduo de atitude reservada, que é dado a desconfiar de tudo e de todos, mostrando-se geralmente tímido e retraído no seu convívio com os demais; 3. Que ou aquele que é muito sagaz em seu trato com pessoas e situações; atinado, esperto, perspicaz” (MATUTO, 2015).

propriedade, à suas pinturas: a ideia de uma cultura caipira, irmanada às memórias de sua infância, que passou nessa mesma cidade interiorana.

Assim, propôs-se a uma convivência intensa com pessoas e lugares (não só em Uberaba, mas em muitas outras cidades do interior de Minas Gerais, pelas quais viajou na época), de modo a, não só, ter propriedade para tratar de seu tema, como também para fotografar o máximo possível de referências, captadas às vezes com câmera fotográfica mas, na maioria das vezes, com o celular (de forma a aumentar a informalidade do ato); Baroli armazenou digitalmente as imagens, formando um grande arquivo de provisões para as futuras pinturas que resultariam dessa pesquisa, ainda hoje em curso, e à qual o artista denomina “Antropomatutologia” (BAROLI, 2015).

Baroli realizou muitas de suas séries de pinturas, a partir de 2013, envolvido por essa pesquisa, sendo a primeira delas intitulada, justamente, *Meu matuto predileto*¹²⁶ – mesmo nome da obra que compõe esta análise e que, por sua vez, foi a primeira pintura desenvolvida pelo artista dentro da ideia geral de Antropomatutologia. Para referenciar a obra, ele selecionou algumas fotografias produzidas durante a pesquisa, das quais pude coletar três: na fig. 93, Baroli retratou seu tio Jasno, (que tem o apelido de “Tádoido” e, segundo o artista, é seu matuto predileto); na fig. 95, Baroli se autorretratou (sem camisa) enquanto conversava, à beira de um rio, com um morador da pequena cidade de Serrinha, pela qual passava em sua pesquisa; e a fig. 96 é uma das várias fotografias de galinhas e pintinhos, nas quais o artista se baseou para representar esses animais em sua pintura – elementos tão frequentes em sua produção que Baroli mantém uma pasta digital nomeada “Galinhas”, só com esse tipo de referência – ele contou que fez essas imagens em visitas a galinheiros de fazendas e sítios e alimentava as aves, de modo a aproximar-se delas em seu *habitat* e poder assim fotografá-las com naturalidade.

Selecionadas as referências, Baroli partiu para um procedimento comum em seus processos criativos em pintura: fez uma montagem prévia (imagem que infelizmente não foi arquivada) em um programa de edição digital, no qual testou possibilidades: recortou, colou, sobrepôs, ampliou, diminuiu, até chegar à composição que o deixou satisfeito. Destaco também, nesse momento digital do processo, o uso do programa para saturar as cores das fotografias, como podemos observar se comparamos as figs. 93 e 94, que mostram a foto antes e depois da aplicação desse tipo de tratamento – recurso que o artista usa para “estourar” a imagem e poder, assim, enxergar melhor os detalhes, conforme explicou em seu depoimento.

¹²⁶ Imagens de outras obras da série podem ser acessadas no *site* do artista (BAROLI, 2022).

A fatura da pintura, em si, teve início com a aplicação de uma camada de imprimadura de gesso crê às três telas (de tamanhos selecionados em função da composição estabelecida pela montagem); e, observando a pintura (fig. 91), noto que a camada de gesso, em algumas partes, não recebeu aplicações de tinta além dessa base, conferindo a essas áreas da pintura a cor bege e a textura plana que aponte na leitura. Uma vez seca a preparação, as telas foram fixadas à uma parede (bem rentes entre si) e o artista utilizou um projetor digital para projetar a montagem por sobre o suporte e traçar, à carvão, uma sintética estruturação para a pintura, à qual sobrepôs, em seguida, uma camada de tinta à óleo marrom bastante diluída – a exemplo da ação que vemos na fig. 97, ainda que se trate de outra obra. Segundo ele, essa segunda estruturação à tinta serve tanto para selar o carvão, de forma que o desenho não desapareça, como também para demarcar as áreas das pinturas que receberão mais sombra – fez isso também tomando como referência a montagem, mas já não projetada, e sim impressa e colada perto de si, para observação.

A segunda estruturação seca rápido, de modo que Baroli pôde logo partir para a aplicação de tinta à óleo mais espessa, usada da maneira que caracteriza sua pintura, em geral: em grande quantidade, com pinceladas e espatuladas que deixam rastros, nas direções aparentes de seus impastos, por serem sobrepostas ainda quando molhadas. O artista, em seu depoimento, afirmou que costuma trabalhar cada quadro durante longas sessões, de modo a não permitir que a tinta, aplicada *alla prima*, seque. Assim, vai construindo suas figuras, modelando-as, partindo dos tons mais escuros para os mais claros, tendo sempre coladas, à sua vista, tanto a montagem digital como as fotografias avulsas, de modo a enxergar mais detalhes (como vemos na fig. 95, concernente a outra obra).

Notei que a delimitação – precisa e retilínea – do contorno da parte da pintura que foi referenciada na fig. 92 não condiz com a gestualidade do resto dela; sobre esse detalhe, o artista informou o uso de fita crepe, durante a fatura da pintura, para isolar e demarcar esse limite, de modo a poder manter sua movimentação dinâmica enquanto pintava, sem se preocupar em ultrapassar o corte retangular previsto para essa parte da pintura - o corte típico das fotografias.

A partir desse olhar retrospectivo para o processo criativo de *Meu matuto predileto*, reflito sobre a natureza da referencialidade que Baroli estabeleceu com as fotografias. Comparando, por exemplo, as figs. 91, 94 e 95 – a obra e duas das referências fotográficas –, é notável como o artista remete a elas em suas pinturas, tornando muito verossímil a “presença” dos homens, com suas roupas e acessórios e, mais ainda, do espaço perspectico visto na peça maior do políptico, onde há uma paisagem. Assim, observo uma relação primeiramente icônica, entre os signos contidos na pintura e as fotografias referenciais, que representam, através da

similaridade, muitos dos elementos encontráveis no mundo exterior que reconheci na pintura. E isso conduz, imediatamente, a destacar uma importante indicialidade referencial, uma vez que a maneira como as figuras criadas por Baroli, analisadas individualmente, referenciam os objetos, é o de uma pintura próxima do realismo: ainda que não tenham estabelecido uma conexão existencial com eles, como ocorreu com as fotografias desses objetos, os representam com certa fidelidade. As fotografias, dessa forma, fizeram uma espécie de ponte entre a pintura e o espaço e o tempo da captura, trazendo ao ateliê vestígios visuais das cenas em que o próprio artista, um dia, esteve presente; e são suas ações, relacionadas à estruturação e fatura da pintura com apoio das fotos, que garantiram a conexão indicial.

Mas, há ainda outros aspectos relativos à iconicidade a se destacar, na relação entre fotografias e pintura, estabelecida no processo criativo de *Meu matuto predileto*: recordo que o artista usou o recurso de saturar as fotografias antes de tomá-las como referências, como vemos ao contrapor as figs. 93 e 94; e, comparando as duas versões da mesma foto com a parte da pintura que traz uma figura semelhante ao que vemos nela (a do homem em pé), percebo que as cores e tons da paleta que Baroli utilizou condizem mais com o que vemos na imagem que foi digitalmente modificada.

Ainda, mesmo considerando a importância da indicialidade na construção das figuras, individualmente realistas, percebo um certo embate entre esse realismo e a gestualidade marcante (o próprio índice da presença do artista) impressa na sua pintura, no que parece ter sido, durante a fatura da pintura, um movimento constante de afastamento e aproximação com os signos icônicos que o artista observava nas fotografias, enquanto pintava. E há, também, a iconicidade que é própria da ação de usar duas ou mais imagens como referência para construir uma terceira – como fez Baroli, ao montar uma composição a partir das três referências que apresentei e de um conjunto de fotos de galinhas e pintinhos, a que não tive total acesso.

Pensando na herança histórica que toda pintura – e seu processo criativo – carrega, vejo na obra em análise muito do procedimento de junção de referências típico da pop arte, como o das pinturas de Rosenquist (fig. 24), que, quando tomava imagens fotográficas como ícones, recortando-as e reelaborando-as no espaço pictórico, gerava menos uma narrativa coesa em si, mas incompatível com nossa percepção da realidade (como é característico do surrealismo), do que deslocava objetos reconhecíveis de seu contexto original, e os isolava dentro de um novo contexto, criando uma narrativa desconexa em seu próprio interior. Nesse mesmo sentido, Baroli opta pelo formato de tríptico e, em cada parte, isola uma imagem independente, o que, junto com o espaço mais plano e monocromático que as separa, reforça a fragmentação da história e cria uma narrativa não linear, sem ponto de partida e de chegada consensuais.

Observo também que, no caso de Rosenquist as imagens referenciais carregam, além da iconicidade-indicialidade que propiciou seu realismo, também o simbolismo do lugar onde o artista as encontrou – jornais, revistas e anúncios, que caracterizam a cultura de massa do século XX, a qual o artista americano propunha-se a discutir. Na pintura de Baroli, essa carga simbólica também está, em parte, na escolha por deixar evidente sua referência na fotografia, a ponto de manter, na parte em que se autorretrata em meio a uma paisagem, o recorte fotográfico retangular, em contraposição às outras figuras recortadas em formas livres e toda a carga histórica que essa relação carrega – é como se uma fotografia tivesse, materialmente, sido colada à tela, em um encontro entre as linguagens fotográfica e pictórica.

E, por fim, há o simbolismo que Baroli buscou – e encontrou – em sua pesquisa de campo, que gerou as referências visuais utilizadas em *Meu matuto predileto*: as fotografias são acompanhadas por uma aura de bucolismo, que pode ser associada ao que conhecemos – ou pensamos conhecer – sobre a vida no interior do Brasil: as roupas simples, os chapéus de palha pra aguentar o sol da lida ou do lazer ao ar livre, a pesca à beira-rio, as galinhas criadas soltas, o cigarrinho de palha... e, para o intérprete que tem uma intimidade maior com a história da arte brasileira, é quase inescapável a associação com as pinturas de Almeida Junior, que, no século XIX, também deu protagonismo à figura do matuto e seu contexto.

Baroli, aliás, mantém em seu ateliê (fig. 99) uma pequena impressão fotográfica da obra mais famosa desse pintor oitocentista, *Caipira picando fumo* – imagem que me parece estar ali não como referência específica para alguma obra, mas como inspiração constante e lembrança de uma filiação histórica pela qual zelar. Aliás, ficou faltando uma pergunta que esqueci de fazer ao artista: será que ele sabe que Almeida Junior, assim como ele, usava fotografias para subsidiar sua criação em pintura?

Fig. 99 – Priscilla Pessoa. Registro da visita ao ateliê de Fábio Baroli. 2022. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular da autora.

5.9. *Fúria feia #1*, de Tatiana Blass

Fig. 100 – Tatiana Blass. *Fúria feia #1*. 2016. Guache s/ algodão, 50 x 70 cm.



Fonte: Blass (2022).

Tatiana Blass (1979) nasceu em São Paulo, onde trabalhou por muitos anos; atualmente, mora e trabalha em Belo Horizonte. Concluiu seu bacharelado em Artes Plásticas, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), em 2001, mas começou sua produção artística ainda no final da década de 1990; desde então, tem participado regularmente de importantes eventos¹²⁷, no Brasil e no exterior. A artista atua em linguagens diversas, como vídeo, fotografia, objeto, escultura, instalação, ilustração, poesia e, também, pintura, linguagem na qual ela executa a maior quantidade de seus trabalhos e destaque, como características mais

¹²⁷ Entre os muitos momentos importantes de sua carreira, participou do 17º Festival de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil (São Paulo, 2011), da 29ª Bienal de SP (2010), e foi finalista do Nam June Paik Award, na Alemanha (2008). Das exposições individuais, destaco as realizadas no Museu de Arte da Pampulha (MAP) (Belo Horizonte, 2019), na Capela do Morumbi (São Paulo, 2011), no CCSP (2003) e na FUNDAJ (2003). Possui obras em diversos acervos institucionais, como Cisneros Fontanals Art Foundation (Miami, EUA), MAC-SP, MAM-BA e Pinacoteca do Estado de São Paulo.

marcantes em sua longa pesquisa pictórica, a investigação de materiais artísticos expressivos e a tênue linha entre abstração e figuração em que suas obras se situam.

Coletei pouco material público sobre os processos criativos em pintura de Blass que tenham sido disponibilizados pela própria artista em seu perfil de Instagram (@blasstatiana) – e as imagens que encontrei não se relacionam com a fotografia. O mesmo ocorreu com a busca em seu *site* (BLASS, 2021) e nos vídeos e textos, contendo depoimentos e entrevistas concedidos pela artista: há muitos registros e falas suas a respeito das pinturas, mas poucos em que se refere a processos criativos, e nada envolvendo a fotografia. Mas encontrei, algumas vezes, a questão sendo abordada nos muitos artigos científicos, dissertações de mestrado e livros já escritos sobre a produção pictórica de Blass.

Assim, fui para a visita ao ateliê da artista (fig. 101), em Belo Horizonte, o dia 1º de agosto de 2022, possuindo poucos documentos públicos pertinentes à pesquisa; até mesmo a escolha da obra só se deu, de forma definitiva, a partir da conversa com Blass, em que pude me certificar de que a pintura *Fúria Feia #1* (fig. 100), que vi ao vivo em uma exposição individual¹²⁸ da artista, contou com fotografia como referência para sua criação. Além do contato presencial com a obra, pesou na escolha, também, o material pouco usual empregado na confecção (guache sobre algodão) e o acentuado não-realismo da pintura, ainda que figurativa – aspectos que a diferenciam da maioria das obras que compõem o corpus desta tese.

Fig. 101 – Priscilla Pessoa. Registro da visita ao ateliê de Tatiana Blass. 2022. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular da autora.

¹²⁸ A exposição pública da pintura ocorreu na mostra *Desprofissão*, de 21 de julho a 20 de agosto 2016, na Galeria Millan, em São Paulo.

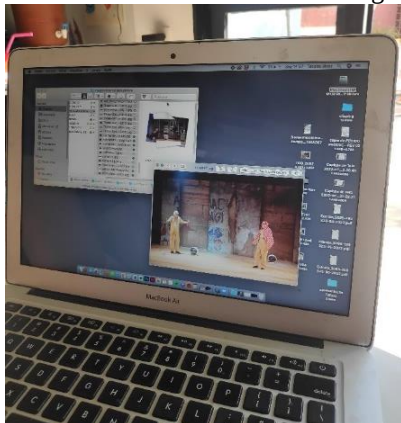
O depoimento durou cerca de uma hora e meia, tempo durante o qual Blass discorreu generosamente sobre a relação que estabelece com a fotografia, não só em *Fúria feia #1*, mas em todo seu percurso artístico. À gravação, juntei registros que fiz no ateliê e arquivos cedidos pela artista, além de vários catálogos e um livro sobre seu trabalho (BLASS, 2016), com os quais me presenteou. O dossiê, por fim, foi composto por quinze documentos, entre públicos e privados, dentre os quais destaco três, a seguir:

Fig. 102 – Autor desconhecido. Cena de peça teatral. Sem data. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular de Tatiana Blass.

Fig. 103 – Priscilla Pessoa. Arquivos de provisão de Tatiana Blass. 2022. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular da autora.

Fig. 104 – Priscilla Pessoa. Carrinho de tinta guache de Tatiana Blass. 2022. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular da autora.

5.9.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico

Meu primeiro olhar para *Fúria feia #1* se detém no potencial icônico das muitas manchas que compõem a imagem, predominantemente vermelhas, o que banha a tela com essa cor, em

variados tons – mas poucos deles tendendo a um vermelho vivo, intenso; as cores da pintura são, no geral, dessaturadas, inclusive os poucos azuis e pretos que permeiam a vermelhidão. Depois, começo a discernir possíveis figuras, formadas apenas pelas intercalações e mudanças de cor e pela direção das manchas; parece ser um ambiente interno, visto a partir de uma perspectiva de quem o avista de cima para baixo, e onde diviso, também, cadeiras e mesas sobre um chão de tábuas. Mas não consigo precisar que tipo de ambiente é: uma sala, um porão, um bar? Enxergo também duas figuras vestindo azul e preto, cujas compleições físicas parecem humanas (talvez um homem e uma mulher usando vestido), mas no lugar onde se esperaria encontrar a representação de suas cabeças, os corpos fundem-se com o ambiente vermelho.

Essa figuração, ainda que beirando a abstração, permitiu avançar na leitura, e me fez pensar em algumas possibilidades simbólicas de interpretação – todas elas relacionando o predomínio do vermelho (em um ambiente fechado, em que duas pessoas ocupam lugares opostos e distantes entre si) a situações de tensão e de violência eminente: talvez uma discussão doméstica, o início de uma briga de bar ou um interrogatório em um porão. De qualquer forma, a perspectiva adotada, o vermelhão impossível e o ambiente etéreo no qual a cena se passa, em que objetos, pessoas e cenários se misturam, me fez pensar em algo que acontece fora do alcance do espectador, num plano distanciado – da imaginação ou da memória – em um tempo mais antigo que o da pintura, a julgar pelas vestes das pessoas.

Em seu depoimento para esta pesquisa, Blass contou que, no começo da carreira, suas pinturas eram abstratas¹²⁹, preocupadas exclusivamente com contrastes entre cores e texturas – uma pintura essencialmente icônica. Mas, em dado momento, perto da virada para a década de 2010, começou a interessar-lhe inserir nas pinturas a possibilidade de leitura para além do puramente icônico. Em uma entrevista, a artista afirma: “sentia falta de criar uma literatura dentro daquilo, não de criar histórias, nem acho que narrativa seja tão boa palavra. Narrativa pressupõe um começo, meio e fim e justamente não era muito isso, eu acho que era criar camadas de literatura, com maior relação com a poesia” (BASCHIOROTTO; BLASS, 2014, p. 58); voltando ao depoimento, nele Blass complementou esse pensamento, afirmando que é a partir da vontade de trazer camadas de literatura para sua pintura que ela se tornou figurativa e, também, que a fotografia começou a ser usada como referência.

Observando *Fúria Feia #1*, por mais que aspectos icônicos se destaquem, percebi que há uma história sendo contada ali. E, pensando na relação com a fotografia, apurei que a origem da referência para essa pintura – e para muitas outras obras de Blass – é, justamente, uma cena

¹²⁹ Imagens de obras produzidas pela artista ao longo de sua carreira podem ser vistas em seu *site* (BLASS, 2022).

de teatro (fig. 102). A artista às vezes fotografa suas referências, mas a maioria delas é fruto de buscas na internet, que ela realiza à procura de imagens relacionadas com o projeto artístico que esteja desenvolvendo no momento; à medida em que seleciona as fotos, vai as armazenando em arquivos digitais de provisão (como na fig. 103), para serem, depois, consultadas e utilizadas em seus processos criativos.

A busca por cenas de peças teatrais em *sites* de pesquisa na internet é feita a partir do nome dos dramaturgos que a criaram e, segundo ela, procura principalmente por montagens de obras renomadas do russo Anton Tchekov, do estadunidense Bob Wilson e do norueguês Henrik Ibsen; este último, é o autor da peça *Espectros*, da qual vemos, na fig. 102, a fotografia de um momento de uma de suas várias encenações, feitas desde que foi publicada, em 1881. Ibsen é considerado um dos fundadores do teatro realista moderno, e muitas de suas peças se passam em ambientações domésticas – característica que Blass afirmou interessar-lhe, sobremaneira –, além dos registros fotográficos de montagens de obras desse autor apresentarem outras questões, próprias do teatro em geral: a profundidade do palco, os poucos objetos de cena e a expressividade dos gestos dos atores.

Pude observar, a partir de documentos sobre outros processos criativos da artista, que ela geralmente utiliza várias imagens como referência para cada pintura; mas, no caso de *Fúria Feia #1*, baseou-se nessa única foto. Apurei também que ela não costuma fazer esboços ou montagens preliminares à fatura da pintura e, para o quadro em questão, não foi diferente – partiu diretamente para a projeção digital da fotografia em uma tela de algodão cru impermeabilizado, traçando, com auxílio desse recurso, contornos para estruturar sua obra.

A pintura foi feita com guache, uma tinta opaca feita à base de água, cuja aplicação é comum em suportes de papel, mas inusual em tecidos. Apesar disso, pude observar que o uso desse material é constante na pintura de Blass desde 2014, fato que a artista confirmou, explicando que a escolha se deu por acaso: nesse ano, ela participou de uma residência artística em Ålvik, um pequeno vilarejo na Noruega, com cerca de seiscentos habitantes e onde todas as edificações são pintadas dentro de uma paleta de apenas seis cores, todas muito opacas; a artista propôs-se a produzir todos os quadros que pintaria durante a residência utilizando essas mesmas cores, cuja opacidade, segundo ela, só conseguiu reproduzir usando guache; apesar da dificuldade de adaptação, gostou do resultado e, desde então, é a tinta que predomina em sua produção – na fig. 104, vemos um carrinho repleto de potes de guache, em seu ateliê.

Sobre a relação que Blass estabeleceu com a fotografia ao pintar *Fúria feia #1*, é importante ter em mente que o guache é uma tinta de secagem muito rápida e que não permite a aplicação de muitas camadas (isso provoca rachaduras na superfície), o que é conveniente

para a maneira como ela pinta, aplicando áreas de cor quase planas, sem muitas nuances e simulações de volume. Isso é o contrário do que vemos na fotografia, imagem realista por excelência, o que corrobora a afirmação da artista, em seu depoimento, de que observou muito pouco a referência no monitor do computador enquanto pintava, tentando, ao máximo, distanciar-se dela. Sua relação mais aproximada com imagens fotográficas durante a fatura da pintura, aliás, se deu não tanto com a referência da peça teatral, mas principalmente, com os registros que fez da própria obra, em diferentes etapas do andamento de seu trabalho. Diversas vezes, levou essas imagens para o computador, de modo a testar, em um programa de edição digital, possibilidades de cores e de ocupação das áreas delimitadas no desenho estrutural, além de poder, dessa forma, enxergar o todo da composição em uma escala reduzida.

Comparando a pintura com a fotografia da cena de teatro (fig. 99), noto que há um aspecto na natureza da relação referencial estabelecida por Blass, ainda que secundário, de indicialidade: alguns signos divisíveis em *Fúria Feia #1*, especialmente quando observada em seu todo (a representação de um espaço tridimensional), ainda que passando ao largo de serem realistas, representam elementos que podem ser vistos na referência e que foram, em alguma medida, mantidos na pintura, de modo a poderem ser reconhecidos em relação a nosso conhecimento do mundo: a arquitetura de um ambiente interno, cadeiras e figuras humanas. Trata-se de uma indicialidade bastante degenerada, entre a pintura e a encenação que, um dia, uma câmera fotográfica captou, e que pôde ser conhecida por Blass, através de uma foto.

Há também alguns aspectos simbólicos que são agregados à fotografia de referência, e que observo terem sido transportados à pintura: o ponto de vista que acompanha o do fotógrafo, que enxerga a cena teatral de longe e num nível mais alto – como o de quem vê o placô a partir de um assento mais baixo em relação a ele – foi mantido na pintura; e também algumas reminiscências dos trajes de época usados pelos atores na peça, um figurino pensado para condizer com uma história que se passa no século XIX e que empresta à pintura algo desse ar antigo, através do comprimento das roupas, especialmente do “vestido”. Todavia, o conteúdo da peça e as possíveis leituras dessa outra obra artística não parecem ter interessado à artista, que cria uma história independente dessa referência narrativa e que não faz alusão a ela nem em seu título: *Fúria Feia #1* é o nome de um poema escrito pela própria artista, dentro de sua produção literária, paralela à pictórica.

Assim, considero que a relação de Blass com a fotografia, durante o processo criativo da obra, foi, sobretudo, icônica – a pintura não remete à cena captada pela foto porque houve um esforço da artista, durante a fatura da pintura, justamente, para que a fotografia fosse uma referência imagética apenas para “dar uma ideia”, uma sensação vaga de arquitetura, de móveis,

de corpos e da proporção entre eles – sensação garantida, pelo que entendo ao comparar fotografia e obra, principalmente no momento da projeção para a estruturação da composição.

Ainda que mantida alguma figuração por causa dessa estrutura, percebo – ao olhar para a pintura e ao pensar no relato da artista sobre seu ato de pintar – como houve um grande afastamento da indicialidade da referência fotográfica, em relação aos objetos que ela representa: as cores escolhidas – exceto pelo vestido – não condizem minimamente com as cores que vemos na foto (ao contrário, enquanto que a referência é toda em tons frios e tem uma iluminação azulada, a pintura é banhada de vermelho); as pinceladas, até pela característica do guache, são poucas e assertivas: às vezes, só a mudança da direção do gesto já perfaz uma roupa ou uma tábua de assoalho, gerando uma figuração sintética; e essa síntese é acompanhada de ambiguidade, uma vez que, ao pintar, Blass deixa suas formas sem contornos determinados e, assim, cabeça se confunde com coluna, pé com assoalho, cadeira com mão.

A atitude de Blass, frente à fotografia e à tela (como faz na fig. 105), remete ao que foi apontado, no primeiro capítulo, sobre alguns modernistas atuantes no início do século XX, que tomavam a fotografia como aporte para construir pinturas que, justamente, se afastassem dela, apagando as informações que fizessem com que suas obras fossem consensualmente reconhecíveis, tanto em relação à fotografia como também às coisas a que ela se refere. Como aponta Mesquita (2017, p. 11) sobre esses artistas, “o princípio é de transformação, da criação de uma nova percepção sobre o visível que destoa da percepção comum”. Analogamente, entendo que Blass busca, na referência fotográfica, uma atmosfera teatral, e não seu realismo, do qual, aliás, tenta escapar, estando mais interessada na linguagem pictórica em si – e nos embates entre construção e desconstrução, completo e incompleto, forma e sentido.

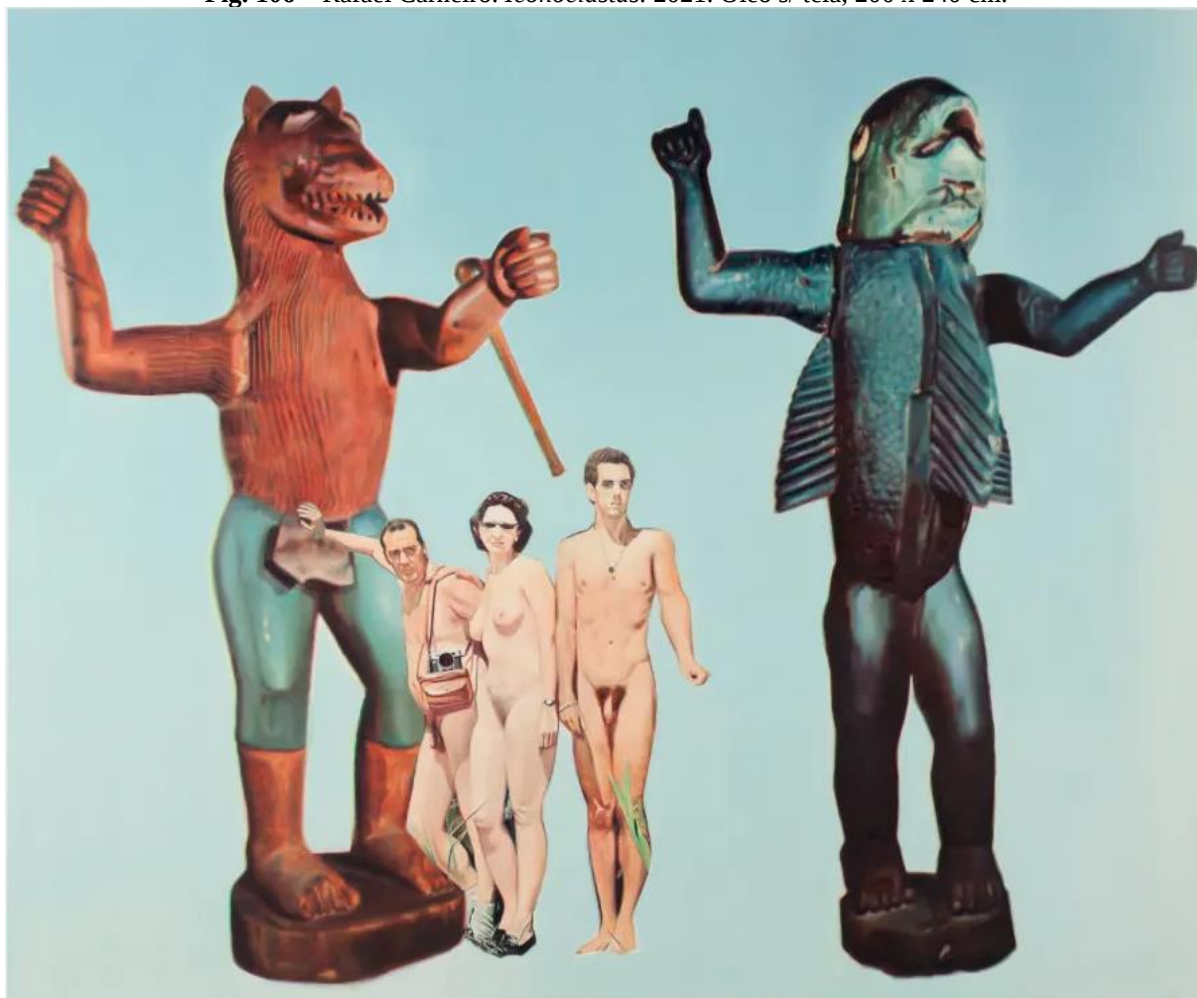
Fig. 105 – Tatiana Blass. *Postagem no feed* em 14 de setembro de 2022. 2022.



Fonte: Blass (2022).

5.10. *Iconoclastas*, de Rafael Carneiro

Fig. 106 – Rafael Carneiro. *Iconoclastas*. 2021. Óleo s/ tela, 200 x 240 cm.



Fonte: Arquivo particular de Rafael Carneiro.

Rafael Carneiro (1985) nasceu e sempre viveu e trabalhou em São Paulo. Formou-se em Artes Plásticas pela USP, em 2006, época em que também iniciou sua inserção no circuito nacional e internacional de arte¹³⁰. Suas pinturas, a princípio, eram composições abstratas; mas notabilizou-se, depois, por uma figuração de grande rigor técnico e declaradamente baseada em fotografias e quadros extraídos de filmes e vídeos.

Digo “declaradamente baseada em fotografias” porque, nas pesquisas por documentos públicos que realizei de modo a compor o dossiê genético de Carneiro, encontrei muitas entrevistas e depoimentos por ele concedidos – e, em todos, o artista relata essa relação e a

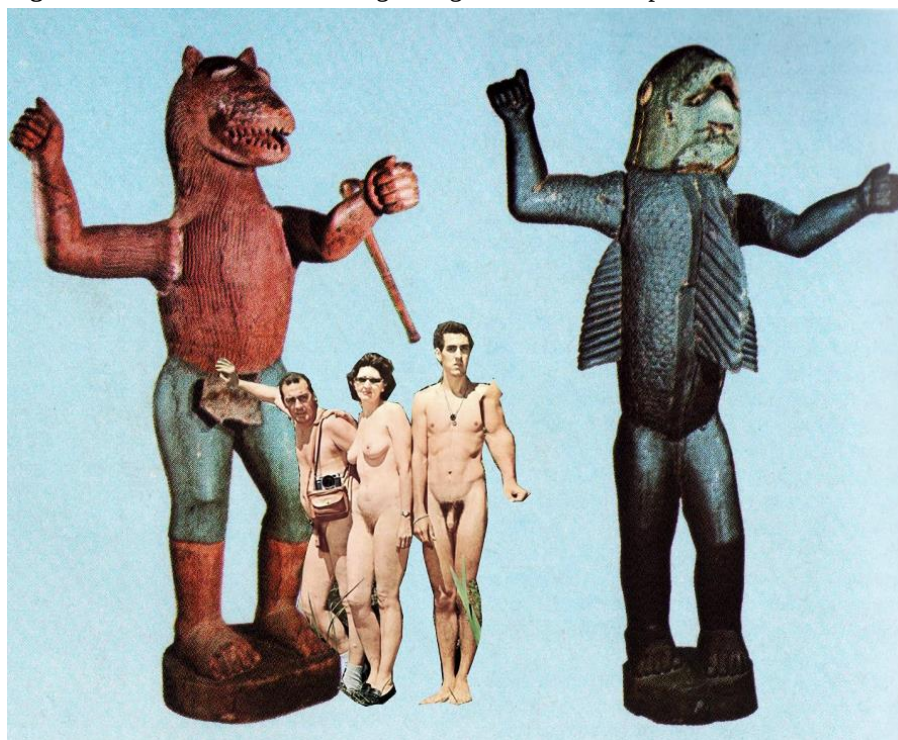
¹³⁰ Entre suas exposições individuais destacam-se as realizadas na Projects Gallery, (Lima – Peru, 2019), na Galerie White Project (Paris-França, 2016) e na Galeria Artur Fidalgo (Rio de Janeiro, 2012). Participou de coletivas como: *18ª Bienal SESC_Vídeobrasil* (São Paulo, 2019), *Realismo 50 Anos*, no CCB (São Paulo, 2018 e Rio de Janeiro, 2019), *33ª Bienal de SP* (2018) e *Metrópole: experiência paulistana*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2017). Possui obra na coleção Banco Santander (São Paulo).

descreve como sendo essencial em seus processos criativos em pintura; da mesma forma, em todos os textos críticos que encontrei sobre sua produção, o assunto também é colocado em ênfase por seus autores.

Carneiro não possui um *site* sobre seu trabalho e, em seu perfil público no Instagram (@rafaxcarneiro), encontrei uma única – mas bastante valiosa – postagem que registra seus processos criativos (CARNEIRO, 2021). Esse documento, aliás, relaciona-se com a pintura escolhida como ponto de partida para a análise genética, intitulada *Iconoclastas*, que esteve em uma exposição individual¹³¹ do artista, que ocorreu alguns meses antes da visita, ocasião em que pude vê-la ao vivo.

Com essa definição como eixo, visitei o artista em seu ateliê, em São Paulo, no dia 05 de novembro de 2021, de modo a tomar seu depoimento e obter documentos privados sobre o processo criativo da obra, os quais o artista, muito solícito à pesquisa, me enviou posteriormente. A pintura *Iconoclastas* (fig. 106) não estava lá, mas muitas de suas obras, concluídas ou ainda em processo, estavam, e serviram para apoiar a conversa, que teve duração de cerca de duas horas. Ao todo, o dossiê genético foi composto por quinze documentos, dos quais destaco, a seguir, cinco:

Fig. 107 – Rafael Carneiro. Montagem digital de referência para *Iconoclastas*. 2021.



Fonte: Arquivo particular de Rafael Carneiro.

¹³¹ A obra esteve na exposição individual *Casa família deleite*, que foi exibida na Galeria Luciana Brito, em São Paulo, entre 08 de junho e 24 de julho de 2021.

Fig. 108 – Sossa Dede (atribuída). Estátua real (Rei Glèlè). Século XIX. Madeira policromada, 179 × 77 × 110 cm.



Fonte: Hakoun (2022).

Fig. 109 – Autor desconhecido. Estátua real (Rei Behazin). Séc. XIX. Madeira policromada, 168 × 102 × 92 cm.



Fonte: Hakoun (2022).

Fig. 110 – Rafael Carneiro. Registro da pintura *Sem Título* em processo (detalhe). 2011. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular de Rafael Carneiro.

Fig. 111 – Rafael Carneiro. Postagem no feed em 04 de janeiro de 2021. 2021.



Fonte: Carneiro (2021).

5.10.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico

Em *Iconoclastas*, o momento do primeiro olhar para a obra é bastante fugaz; estão ali, por sobre um espaço plano e azul, duas formas grandes e semelhantes entre si em seus contornos e que ocupam, cada uma, metade do quadro, havendo, na área central da tela, outras três formas bem menores e mais claras. Mas as formas logo tomam sentido de figuras, bastante realistas, que representam duas estátuas zoomórficas (uma com cabeça de peixe e outra de algum mamífero), em posições parecidas e ambas monumentais, em comparação com as três pessoas nuas que estão entre elas – uma mulher e dois homens, um deles portando uma câmera

fotográfica (aparentemente analógica) e recostado em uma das estátuas. Todavia, um olhar mais atento me faz pensar que as figuras parecem mais com representações de fotografias de estátuas e pessoas do que com uma pintura de estátuas e pessoas – não qualquer tipo de fotografia, mas aquelas usadas para ilustrar alguma publicação antiga, em que as cores e manchas, de alguma forma, eram alteradas na impressão das imagens; ainda, as pessoas parecem ter sido recortadas com uma tesoura (sem muito cuidado) de seu contexto original e depois coladas, assim mesmo, por sobre a imagem que contém as estátuas.

Adentrando o nível do interpretante, relacionei as estátuas a algum tipo de tradição religiosa de culto a entidades zoomórficas, que não soube identificar, mas que não aparentam ser cristãs e nem obedecem a cânones da escultura europeia clássica, dada a sua estilização. Assim, relacionei o título, *Iconoclastas*¹³², com a atitude não reverencial das pessoas representadas na pintura, desfilando nuas por entre as imagens que são sacras para alguém – mas não para eles, que parecem, pelo que indica a presença da câmera, com turistas.

Feita a breve leitura da obra, passo para algumas questões que apurei a respeito da origem das referências fotográficas que a orientaram. Sobre esse ponto, é importante observar que, por muito tempo na carreira de Carneiro, sua investigação pictórica¹³³ consistia em reelaborar, integralmente e do modo mais fiel possível, fotografias e outras imagens técnicas. De modo a subsidiar esse trabalho, o artista, às vezes, buscava na internet por imagens ligadas, especificamente, a temas com os quais estivesse trabalhando na época; mas, a maioria das suas referências foi retirada de uma vasta coleção de livros (principalmente enciclopédias) e revistas antigos, material de provisão que ele armazenava – e continua a armazenar – fisicamente.

Segundo relatou em seu depoimento, Carneiro busca, nessas velhas publicações, por fotografias que, considerando a semelhança que se espera delas em relação ao objeto captado, podem ser chamadas de defeituosas; assim, interessam-lhe imagens com algum tipo de erro de impressão: tintas que vazaram na sobreposição de fotolitos¹³⁴, manchas geradas pela luz do escaneamento ou alterações de cores provenientes dos mais diversos fatores, que geram imagens que são ou saturadas demais, ou esmaecidas demais, ou escuras demais, ou em que

¹³² O termo iconoclasta deriva do grego, eikon (imagem) e klastein, (quebrar): quebrador de imagens. Segundo Gombrich (1993), a denominação se referia a um grupo de cristãos bizantinos que pregavam que a veneração de imagens sacras era um pecado – a idolatria; em 725 d.C., pressionado pelo grupo, Leão III, imperador bizantino, proibiu o uso de imagens em templos e autorizou a destruição de pinturas e esculturas, cristãs e pagãs. Iconoclastia se tornou, ao longo do tempo, o termo usado para se referir a situações em que ocorre rejeição a imagens religiosas.

¹³³ Imagens de obras de vários períodos da produção de Carneiro podem ser acessadas, de forma pública, na página dedicada à artista no site da Galeria Luciana Brito (GALERIA LUCIANA BRITO, 2022).

¹³⁴ Fotolito, segundo Bann (2012), é um filme transparente feito de acetato e revestido com emulsão sensível à luz. Para se produzir uma imagem colorida, ela é dividida em quatro fotolitos, cada um de uma das cores básicas do sistema CMYK (ciano, magenta, amarelo e preto), num processo conhecido como policromia, muito usado, até o advento das impressoras digitais, para a produção de impressões serigráficas para revistas, jornais e livros.

uma determinada cor da tinta de impressão predominou. A partir de meados da década de 2010, o artista começou a romper com a integralidade com que tomava as imagens de seu acervo como referência, mas continuou recorrendo a elas, subtraindo e somando fragmentos em suas composições, num processo aproximado da ideia de colagem, em que recortes de diferentes contextos imagéticos, quando combinados, configuram novas narrativas – como é o caso de *Iconoclastas*. Para essa pintura, Carneiro teve como referência uma montagem (fig.107), para a qual se utilizou de duas fotografias: uma de um par de estátuas, retirada de uma antiga enciclopédia ilustrada, e a outra, a de um grupo de nudistas, proveniente de uma revista temática sobre nudismo, publicada na década de 1960.

Sobre a fotografia das estátuas, Carneiro afirmou, no depoimento, que não sabe do que tratam exatamente, ou seja, a que objetos dinâmicos ela se refere; interessou-lhe apenas, dentro do aspecto de natureza simbólica que a referência pudesse ensejar, que as figuras parecessem artefatos de alguma cultura não ocidental – uma relação vaga, próxima à que pontuei na minha análise. De qualquer forma, investiguei a imagem e descobri que, de acordo com Hakoun (2022), ela representa duas esculturas imperiais (fig. 108 e 109), produzidas no século XIX no antigo reino de Daomé (atual Benin, país africano): a estátua meio homem e meio leão, do rei Glèlè, e a estátua meio homem e meio tubarão, do rei Béhanzin.

Haveria muitas considerações a se tecer sobre os aspectos simbólicos que envolvem as estátuas, ambas relacionadas a uma rica cultura ancestral e a disputas históricas por sua posse. Porém, não me estenderei no tema, justamente porque a relação que o artista estabeleceu com a fotografia das obras não se ateve com profundidade a esse aspecto, pelo contrário: são estátuas que não costumam constar de livros sobre história da arte e que são desconhecidas pelo público brasileiro – como é a arte produzida no continente africano, de modo geral –, remetendo apenas a uma generalização estilística que temos em relação a objetos artísticos não produzidos sob a égide das tradições clássica ou modernista europeia.

Uma vez selecionadas por Carneiro em seu acervo físico (ao qual não tive acesso), as duas referências fotográficas foram digitalizadas, para poderem ser trabalhadas num programa de edição de imagens, no qual o artista fez a montagem que vemos na fig. 107; nessa etapa, observo que ele manteve o formato retangular original da foto com as estátuas (que, na enciclopédia, já apareciam recortadas e editadas num entorno azul plano). Mas, separou os nudistas de seu contexto, simulando uma ação apressada de recorte com tesoura e deixando entrever algo da vegetação que havia na imagem, originalmente; além disso, também sobrepôs um braço, retirado da mesma fonte, à figura de um dos homens. Noto ainda que, durante a edição, o artista definiu a proporção bastante desigual que os elementos teriam entre si na

pintura, deixando as figuras de estátuas com cerca do dobro da altura das de pessoas (a maior das estátuas mede, na realidade, 178 cm de altura).

Pronta a montagem digital, Carneiro partiu para a fatura da pintura, escolhendo como suporte uma tela de grandes dimensões (200 x 240 cm) – escolha recorrente em sua produção e que ele justifica explicando que, ampliadas, as características das impressões fotográficas “defeituosas” são acentuadas na simulação pictórica que faz delas. Na tela, o artista projetou (com projetor digital) da referência e traçou, detalhadamente, um desenho estrutural por sobre o que via projetado – a exemplo do que vemos na fig. 110, que mostra outra pintura do artista em processo, e na qual boa parte do quadro ainda não recebeu tinta e aparece repleta de linhas desenhadas, demarcando as muitas áreas que seriam depois pintadas, uma de cada vez.

Esse procedimento também pode ser observado na fig. 111, única postagem no Instagram de Carneiro que mostra uma pintura em processo, a qual é, justamente, *Iconoclastas*. Nesse registro, vemos que a área destinada a receber um dos homens ainda está totalmente em branco (o branco da tela), enquanto as outras figuras humanas estão com a mesma configuração que vemos na obra (fig. 106), ou seja, já estão prontas; isso denota que o artista não pintou *Iconoclastas* em camadas, mas resolveu cada área demarcada na estruturação separadamente e completamente, antes de passar para a próxima – prática confirmada por ele no depoimento. Afirmou ainda que, durante esse longo procedimento de fatura, semelhante a um bordado minucioso, manteve o monitor com a imagem da montagem digital o tempo todo perto de si, revezando seu olhar entre ela e a pintura em execução, ampliando cada área (como vemos na fig. 111), de modo a orientar-se rigorosamente pela montagem durante a aplicação das tintas.

O resultado, comparando referência e obra (fig. 106 e 107), é de extrema semelhança. Confesso, inclusive, que, como as duas imagens estavam arquivadas na mesma pasta dentro do dossiê digital, ao inseri-las no texto, inverti suas legendas, confundindo pintura com montagem digital – e as mantive assim enquanto escrevia, só percebendo o equívoco meses depois, quando comecei esta análise e lancei um olhar mais atento para as duas figuras. Essa similaridade tão grande da pintura com a montagem é bastante análoga ao que foi pontuado, no primeiro capítulo, sobre o Hiper-realismo – nas palavras de Dubois (1998, p.274), movimento em que “a pintura se esforça por tornar-se mais fotográfica que a própria foto”. E realmente, não só os resultados como também o método aplicado por Carneiro em *Iconoclastas* o aproximam bastante das premissas hiper-realistas, exceto pelo fato de que, ao contrário de artistas como Estes (fig. 24), o brasileiro não se valeu de apenas uma fotografia tomada integralmente como referência, mas de três, descontextualizadas, editadas e recontextualizadas, para, só então, servir de orientação para a pintura.

Nesse sentido, na relação referencial que o artista estabelece com as fotografias destaca o nível icônico – tanto pelo procedimento de juntar e recombinar vários signos indiciais de modo a criar, com base neles, um novo signo que não tem pleno compromisso com a realidade de seus objetos, como também pela escolha por referências em que a tradução que a fotografia faz do mundo é específica dessa linguagem (mais exatamente, é específica de um período do desenvolvimento das câmeras analógicas e dos processos de revelação) e a afasta dos objetos dinâmicos, um dia captados por câmeras fotográficas. Esse distanciamento se dá, sobretudo, pela baixa resolução das imagens e pelas cores resultantes dos processos de impressão: os nus são esmaecidos, esbranquiçados, e as estátuas têm um predomínio azul, que podemos observar mais facilmente comparando com outras fotos das mesmas peças (fig. 108 e 109); além disso, em ambas as imagens as cores são saturadas, o que dá a elas um aspecto próximo ao de ilustrações – ou seja, as próprias referências fotográficas lembram pinturas.

Assim, as fotos retiradas da enciclopédia e da revista foram tomadas como referência por Carneiro não só pelo que representam (a relação indicial), mas, principalmente, por suas próprias características formais: apesar do vestígio de realidade que elas carregam, em função da causalidade que as originou, também transfiguraram consideravelmente essa realidade, o que interfere na similaridade com seus referentes e ressalta o aspecto icônico dessas imagens, a partir das quais o artista aplicou sua metodologia geral de pintura (como o vemos fazendo na fig.112), que passa da fotografia “defeituosa” e do seu próprio repertório para a tela, tornando-se, por si só, o principal assunto de toda sua produção. Já os aspectos indiciais e simbólicos das referências ainda reverberam na pintura, mas diluem-se no processo criativo, em que o artista desambienta, rearticula e ressignifica as imagens fotográficas.

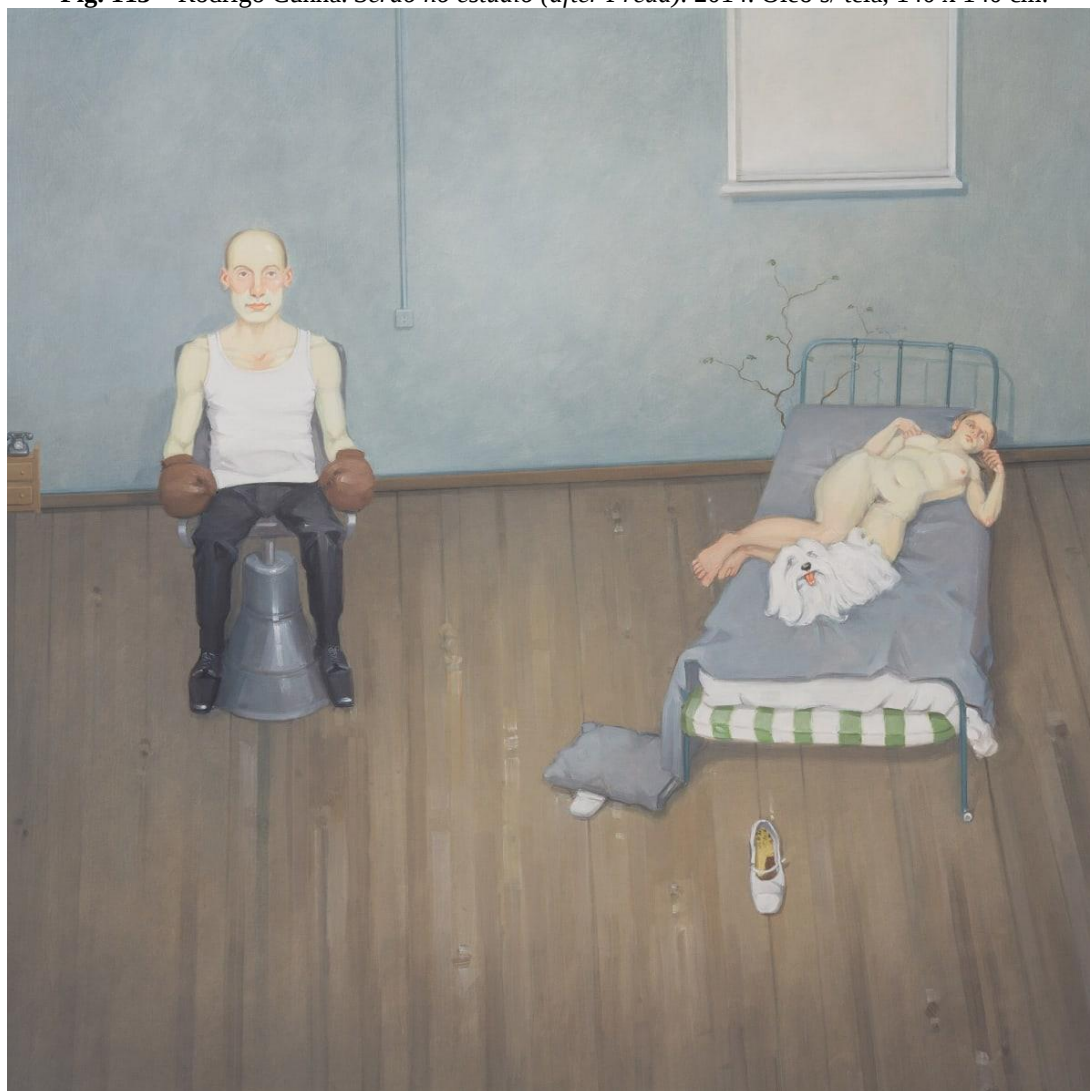
Fig. 112 – Autor desconhecido. Rafael Carneiro pintando. Sem data. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular de Carneiro.

5.11. *Serão no estúdio (after Freud)*, de Rodrigo Cunha

Fig. 113 – Rodrigo Cunha. *Serão no estúdio (after Freud)*. 2014. Óleo s/ tela, 140 x 140 cm.



Fonte: Galeria Zipper (2021).

O artista Rodrigo Cunha (1976) nasceu, reside e trabalha em Florianópolis. Em 2002, formou-se em Pintura e Gravura pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UESC). Em sua carreira artística¹³⁵, iniciada há cerca de vinte anos, optou predominantemente pela pintura como linguagem para sua produção, numa pesquisa artística centrada na representação da figura humana em cômodos domésticos ou paisagens, com uma paleta de cores reincidente.

¹³⁵ Entre suas exposições individuais, destaco as várias realizadas na Zipper Galeria, em São Paulo (2022, 2018, 2015 e 2012), no Museu Vitor Meirelles, em Florianópolis (2008) e no Museu de Arte de Blumenau (MAB) (2006). Participou de importantes exposições coletivas, como a Bienal Internacional de Curitiba (2017) e *A Figura Humana*, na Caixa Cultural (Rio de Janeiro, 2014). Tem trabalhos em coleções institucionais, como a Galeria de Arte da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e o Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) (ambos em Florianópolis).

Dando início à coleta de documentos públicos para compor o dossiê genético de Cunha, pesquisei, em seu perfil de Instagram, por registros sobre seus processos criativos – encontrei apenas um; o artista também não possui *site*, de modo que o material que coletei adveio quase todo de textos críticos e acadêmicos, escritos sobre a produção do artista, os quais deixam entrever algo sobre seus processos criativos. Há também uma página sobre ele no *site* da galeria que o representa, a Galeria Zíper (2022), no qual é possível visualizar imagens de diversas de suas pinturas, dentre as quais escolhi, para esta análise, *Serão no estúdio (after Freud)*¹³⁶ (fig. 113), obra do artista que se encontra no acervo da galeria paulista, que muito gentilmente a disponibilizou para que eu pudesse observá-la, em agosto de 2022.

Sobre o depoimento e coleta de documentos particulares acerca do processo criativo de Cunha, inicialmente seria um procedimento remoto (devido a conflitos em nossas agendas), e o artista, muito solícito, chegou a enviar alguns materiais por *e-mail*; mas depois conseguimos, felizmente, marcar uma visita presencial a seu ateliê (fig.114), a penúltima da pesquisa, que ocorreu em 20 de outubro de 2022.

Fig. 114 – Priscilla Pessoa. Registro da visita ao ateliê de Rodrigo Cunha. 2022. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular da autora.

Em seu espaço de criação, onde conversamos sobre a pesquisa, havia uma pintura em processo e duas prontas, e me deparei, também – para a alegria de qualquer pesquisador genético – com uma quantidade enorme de documentos de processo, tanto arquivos de provisão como de experimentação, sendo a maioria deles referências fotográficas. Entre arquivos públicos e privados, coletei ao todo vinte e sete documentos pertinentes para compor o dossiê de Cunha, e apresento a seguir um recorte desse material:

¹³⁶ A pintura foi exposta na individual *O mundo de dentro*, na Galeria Zipper (São Paulo), entre 21 de abril e 19 de maio de 2012, e na coletiva *Figura Humana*, na Caixa Cultural (Rio de Janeiro), entre 22 de novembro e 14 de dezembro de 2014.

Fig. 115 – Priscilla Pessoa. Compilação de referências registradas no ateliê de Rodrigo Cunha. 2022.



Fonte: Arquivo particular de Rodrigo Cunha.

Fig. 116 – Lucien Freud. *Serão no estúdio*. 1993. Óleo sobre tela, 232 x 196 cm.



Fonte: Lucien Freud Archive (2022c).

Fig. 117 – Lucien Freud. *Retrato noturno*. 1986. Óleo sobre tela, 76 x 93 cm.



Fonte: Lucien Freud Archive (2022a).

Fig. 118 – Rodrigo Cunha. Colagem de referências para *Serão no estúdio*. 2012.



Fonte: Arquivo particular de Rodrigo Cunha.

Fig. 119 – Lucien Freud. *Retrato nu* (detalhe). 2001. Óleo sobre tela, 137 x 106 cm.



Fonte: Lucien Freud Archive (2022b).

Fig. 120 – Rodrigo Cunha. Postagem no feed em 07 de agosto de 2019 (detalhe). 2019.



Fonte: Cunha (2019).

5.11.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico

Observando a pintura, os primeiros qualissignos que noto, sem ainda tentar identificar relações com o mundo, dizem respeito às cores empregadas: é uma pintura toda composta por tons rebaixados, predominantemente azul e marrom, cores que dividem, respectivamente, um grande espaço nas partes superior e inferior da tela, nas quais estão dispostas algumas formas menores, mas com pouco contraste entre elas, exceto por algumas áreas mais claras – o que causa uma certa sensação de continuidade e uniformidade entre todos os elementos. Logo em seguida, a indicialidade da obra (que, ainda que não realista, é figurativa) se impõe; e, na relação signo-objeto, diviso que a narrativa se passa num cômodo doméstico que aparenta ser um quarto amplo, dada a proporção entre parede/chão de tábuas e os objetos e móveis, bem menores, que estão dispostos no ambiente: uma cama, uma cadeira de barbeiro, uma cômoda com telefone, uma persiana e uma sapatilha.

Deitados na cama, estão uma mulher nua e um cachorrinho, enquanto, sentado na cadeira, está um homem vestido e usando luvas de boxe, que nos encara. São essas figuras que ensinam minhas primeiras leituras simbólicas sobre a obra: sinto certo desconforto, ao ver uma mulher sem roupas e um homem totalmente vestido, ainda mais ele sendo bem maior que ela, e usando um acessório esportivo feito para agredir. Mas, para além da sensação desconfortável, de que houve ou haverá ali um episódio violento, há um estranhamento, não só pela relação que pode ser estabelecida entre as duas figuras principais, mas pelos detalhes presentes no quadro: a linha enviesada, que divide chão e parede, como se tudo ali estivesse prestes a deslizar pela borda da tela; a aparência um tanto caricata das pessoas, especialmente a do homem, com seu pescoço longo e cabeça desproporcional ao que se espera de um corpo humano; as sapatilhas, único vestígio de vestimenta da mulher; a cadeira de barbeiro, móvel tão disparatado do que comumente se encontra em um quarto; e há, ainda, o cachorrinho bem cuidado, que parece nos sorrir, alheio à tensão estabelecida. Talvez esteja sendo contada uma história mais subjetiva do que uma agressão literal.

Atento então para o título, *Serão no estúdio (after Freud)*, e mais relações no nível simbólico surgem; frente a isso, ativo minha bagagem cultural de informações sobre conhecimentos gerais e história da arte: assumo que o título se refere não ao criador da psicanálise, Sigmund Freud (por certo a pessoa mais famosa do mundo a portar esse sobrenome), mas a seu sobrinho, Lucien Freud, artista nascido na Alemanha e naturalizado britânico, considerado, por muitos críticos de arte, como sendo um dos maiores pintores do século XX, com sua figuração ao mesmo tempo expressionista e realista, cuja temática

apresenta alguns elementos recorrentes em várias obras (e que também são identificáveis na obra em análise): mulheres nuas deitadas e cachorros, retratados em um onipresente cenário, seu ateliê de chão de tábuas. A pintura de Rodrigo Cunha, portanto, só foi mesmo possível, como lemos em seu título, depois de existir um Lucien Freud.

E, de fato, ao investigar a origem das referências que subsidiaram o processo criativo da pintura, descobri que, ao menos três delas, foram extraídas de dois livros sobre a obra de Freud, espalhados pelo ateliê do artista (um deles está representado na fig. 114, bastante puído, o que denota seu constante manuseio); essas referências são imagens dos quadros *Serão no estúdio*, *Retrato noturno* e *Retrato nu* (fig. 116, 117 e 119). Mais que referenciar, aliás, o *Serão no Estúdio* de Freud motivou, em grande medida, a criação da pintura homônima de Cunha, conforme ele afirma em seu depoimento:

Esta obra começou a ser realizada logo após o impacto que me causou uma viagem a Londres em que acabara, entre outras coisas, de ver a retrospectiva de Lucian Freud (pintor que foi objeto de minha monografia no Bacharelado em Pintura e Gravura), na National Portrait Gallery. O ponto de partida deste trabalho é atípico em meu processo. Não foi o tema, tampouco as cores, mas sim a composição. Foi no hábito de observar pintores ao longo da história da arte, que identifiquei esta rara forma de compor em "L". *Aula de piano* de Cezanne e *Serão no Estúdio* de Lucian Freud, são duas das pinturas onde ocorre este tipo de composição. (CUNHA, 2022).

Assim, ao voltar ao Brasil, em 2012, influenciado pela mostra *Portraits*¹³⁷, do então recém falecido Lucien Freud, e por sua apreciação pelo legado artístico do britânico (que, como disse, foi o tema de seu trabalho de conclusão de curso na graduação), Cunha começou a refletir sobre uma obra que produziria, especialmente, para sua primeira exposição na Galeria Zipper (ver nota de rodapé n. 136). A essa influência, segundo Cunha contou em seu depoimento, juntou-se também a atmosfera que vivia em sua vida pessoal, passando por um fim de relacionamento conturbado; a partir desses dois fatores tão distintos, buscou as referências imagéticas para seu processo criativo, e as encontrou, em parte, nos seus livros sobre a obra de Freud e, em parte, em seu vasto acervo de fotografias.

Cunha afirma ter convivido em casa, desde a infância, com uma abundância de revistas e jornais; ao ingressar na faculdade, há mais de vinte anos, passou a pintar figuras humanas com maior frequência, e começou, também, a colecionar imagens recortadas dessas mídias impressas, formando um grande arquivo de provisão a que pudesse sempre recorrer para ancorar seus processos criativos vindouros. Tive acesso a esse volumoso acervo físico (que hoje inclui,

¹³⁷ A exposição individual *Portraits* aconteceu de 09 de fevereiro a 27 de maio de 2012, na National Portrait Gallery (Londres).

também, algumas imagens buscadas na internet e impressas em papel), espalhado por todo seu ateliê, na forma de pilhas e pilhas de recortes colados em folhas de papel, alguns já bastante esmaecidos pelo tempo, manchados por tinta e marcados por muitas manipulações. Reconheci que algumas das referências reverberam em mais de uma pintura (das que conheço) do artista; e há, também, temas recorrentes em seus trabalhos – e que estão presentes em *Serão no estúdio (after Freud)* –, como luvas de boxe e homens sentados de frente; apresento alguns exemplos de recortes relacionados a esses temas, na fig. 115.

E é uma junção desses dois tipos de representações que Cunha selecionou para ser uma das principais referências para *Serão no Estúdio (after Freud)*: a fotografia, recortada de uma revista, que vemos na fig. 118 (e da qual não descobri o contexto original), que representa um homem com luvas de boxe, sentado de frente, numa cadeira de barbeiro. Também na fig. 118, colada na mesma folha que a imagem do homem, está a fotografia referencial do cachorro (igualmente extraída de uma revista). Além dessas duas imagens que encontramos durante a visita – depois de muita procura em meio ao acervo de Cunha –, ele informou que os outros elementos da pintura (telefone e cômoda) também possuíram referências fotográficas correspondentes, que se perderam com o tempo ou talvez estejam escondidas, em algum recôndito do ateliê.

Uma vez selecionadas as imagens referenciais, o artista não costuma fazer qualquer composição prévia à fatura de suas pinturas e, no caso da obra em análise, o procedimento foi o mesmo que sempre adota: apenas observando as referências, separadamente, ele traçou na tela, à mão livre, um desenho estrutural em que dispôs os elementos que extraiu, mentalmente, de cada uma delas, bem como também planejou as proporções entre as figuras. Digo “desenho” no sentido mais amplo da palavra, o de uma concepção visual, pois nesse momento do processo, o artista já se encontrava na ação propriamente de pintar, uma vez que utilizou tinta diluída para fazer a estruturação sobre a tela. Após essa etapa, aplicou muitas camadas de tinta à óleo sem diluição, mas utilizando pinceladas muito sutis (que quase não deixam relevo), de modo a, com elas, definir os planos, as formas e os volumes, partindo das cores mais escuras para as mais claras, mantendo sua recorrente paleta de tons rebaixados e predominantemente azuis, ocre, marrons e brancos.

Enquanto pintava, deixou fixadas perto da tela as muitas referências selecionadas, revezando diante de si a imagem que o estivesse orientando naquele momento da fatura, a exemplo do que vemos na fig. 120 – ainda que se trate do processo criativo de outra obra. Assim, da imagem da fig. 116, Cunha tomou como referência a composição, de modo geral, e particularmente, o chão de tábuas inclinada, a persiana e a cama (com seu colchão e lençóis);

da fig. 117, extraiu a mulher, representada nua e deitada em escorço; da fig. 119, referenciou-se em apenas uma das sapatilhas, rotacionando-a; e da fig. 118, vieram o cachorrinho e o homem com luvas de boxe sentado na cadeira de barbeiro, já isolados de seus contextos por terem sido recortados de revistas e colados numa folha reutilizada.

Destaco, nesse ponto, a natureza icônica da referencialidade que Cunha estabelece com as fotografias: comparando-as com as figuras correspondentes na pintura, constato que o artista apropriou-se delas como formas: as recortou, mentalmente ou fisicamente, de seus contextos, e, a partir daí, enquanto pintava, alterou as cores para adequá-las à sua paleta, modificou as características formais de modo a uniformizá-las dentro de seu estilo, simplificou, redimensionou, e combinou as referências com as quais decidiu trabalhar, recontextualizando-as, numa operação em que as transforma e incorpora a uma única e original imagem – *Serão no estúdio (after Freud)*.

Mesmo que considere que a relação referencial entre fotografias e obra é primeiramente e destacadamente icônica, os signos que compõe a pintura, mesmo não sendo realistas, representam de forma reconhecível elementos identificáveis no mundo exterior à obra, ainda que estilizados; a realização desse aspecto dá-se devido à semelhança, peculiar às fotografias, em relação aos objetos que foram seus referentes. Desse modo, a figuratividade da pintura se apoia em uma relação de indicialidade com realidades que foram captadas por diferentes câmeras fotográficas em diferentes contextos, e que puderam ser examinadas a partir dos fragmentos extraídos por Cunha de suas referências, tanto para aproximar-se delas indicialmente, quanto para afastar-se iconicamente, o que faz ao impor seu estilo pictórico às figuras.

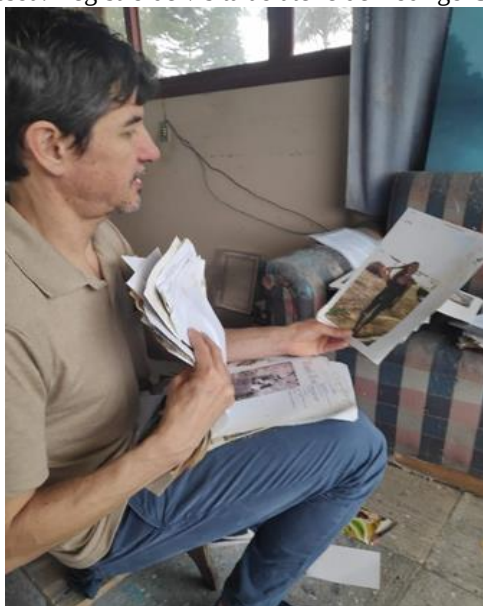
Considerando a alusão a Lucien Freud, que permeia todo o processo criativo de *Serão no estúdio (after Freud)*, percebo que foi fundamental para Cunha estabelecer com suas referências, também, importantes relações de ordem simbólica que pudessem contaminar sua pintura, e que se fazem presentes tanto no título como na incorporação de elementos que são característicos do famoso artista – o cachorro, a mulher nua deitada e o chão de tábuas do ateliê. E essa incorporação ocorreu, exceto pelo cachorro, a partir da apropriação de fotografias das próprias pinturas do britânico, que também carregam em si, além do que pode ser lido iconicamente e indicialmente em sua aparência, seus contextos externos à imagem: são conhecidas obras de arte, presentes não só em livros e catálogos sobre a obra de Freud – como aqueles em que Cunha procurou suas referências – como também, muitas vezes, em livros de história da arte que versam sobre a pintura produzida no século XX, da qual o artista é um dos consensuais expoentes. Sendo assim, há toda uma reminiscência da aura de Freud impregnada

na pintura em análise, que, através de fotografias, pôde ser apropriada e reelaborada livremente por Cunha – destaque, aliás, que ele selecionou para serem suas referências três pinturas que não estavam na exposição que visitou em Londres¹³⁸ e, portanto, a que ele só pôde ter acesso pelos registros fotográficos integrantes de seus livros.

Mas, *Serão no estúdio (after Freud)* está longe de ser uma releitura ou uma compilação de obras de Freud. A essa influência externa, juntam-se também aquelas que habitam a imaginação de Cunha e o universo referencial com o qual o artista coabita em seu cotidiano de trabalho (o vemos visitando alguns desses arquivos, na fig. 121); são forças que, combinadas ao constante exercício da pintura, geram características marcantes em sua carreira: a paleta de cores rebaixadas, os personagens pequenos e caricaturais em suas poses hieráticas e suas histórias ambíguas, que se passam em cômodos fechados e despojados. Em seu depoimento, Cunha (2022) corrobora, com suas palavras, essa análise sobre sua pintura e respectivo processo criativo, ao afirmar que:

A fotografia é um meio, um instrumento, com ela busco uma densidade que não teria, se me valesse apenas da imaginação. É o ponto de partida. Mas o resultado que encontro após avançar nas camadas pictóricas vai aos poucos se distanciando da imagem originada na fotografia, ganhando significados próprios. As formas vão se estilizando de alguma maneira, pela própria presença da matéria pictórica, dos vícios de linguagem e das deficiências da técnica ainda não superadas.

Fig. 121 – Priscilla Pessoa. Registro de visita ao ateliê de Rodrigo Cunha. 2022. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular da autora.

¹³⁸ A National Portrait Gallery (2012) disponibilizou um guia de visitação da exposição *Portraits*, contendo o nome e uma breve descrição de cada uma das 130 obras expostas. O documento continua disponível, de modo que pude, por exclusão, constatar que as pinturas que serviram de referência para Cunha não estavam nessa mostra – informação sobre a qual o artista não tinha certeza em seu depoimento.

5.12. *Sem título*, de Gisele Camargo

Fig. 122 – Gisele Camargo. *Sem título*. 2022. Óleo e acrílico s/ tela esticada na madeira, 60 x 60 cm.



Fonte: Galeria Luciana Caravello (2022).

Gisele Camargo (1970) nasceu no Rio Janeiro e lá desenvolveu sua carreira artística por muitos anos; em 2017, mudou-se para Serra do Cipó, município no interior de Minas Gerais, onde mantém seu ateliê atualmente. Formou-se em Artes Visuais, em 1997, pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), graduação concluída ao mesmo tempo em que realizava estudos de filosofia. Mas é a partir dos anos 2000 que seu nome começa

a consolidar-se no circuito de arte contemporânea brasileira¹³⁹, com uma produção em desenho, fotografia e, predominantemente, em pintura, linguagem na qual desenvolve intensa pesquisa de composição através de formas, cores e texturas rigorosamente pensadas, transitando entre a ideia de paisagem e a abstração gestual e geométrica – às vezes mesclando as duas tendências, como na série *Brutos*.

As pinturas dessa série foram as primeiras obras de Camargo que conheci, em visita a uma exposição em 2018. Depois, em 2021, estando ainda na fase da pesquisa em que cheguei, a partir dos levantamentos feitos em eventos selecionados (ver item 4.3), a sessenta e oito nomes de artistas contemporâneos brasileiros que trabalham com pintura, intui imediatamente que Camargo, que estava nesse rol, não utilizava fotografias como referência, dado o caráter abstrativo de suas produções. Porém, segui com a busca, em documentos públicos que confirmassem ou não esse palpite, de acordo com os protocolos estabelecidos para guiar os critérios de seleção de *corpus* da pesquisa.

E qual não foi minha surpresa ao assistir, logo no começo da busca, na página da artista no *site* do PIPA (CAMARGO, 2018), a um depoimento seu em que falava sobre sua intensa relação com as fotografias nos seus processos criativos em pintura e, especialmente, na série *Brutos*, dentro da qual selecionei uma obra para a análise – *Sem título* (fig. 122) – levando em conta seu caráter abstrato, tão raro em pinturas dentro do recorte investigado na pesquisa, e também a possibilidade de ver a obra ao vivo, no ateliê da artista¹⁴⁰.

A coleta de documentos públicos continuou no Instagram (@giselecamargodu), em que a artista publica constantemente registros de obras e de seus bastidores de criação. Ela não possui *site* próprio, mas é representada por duas galerias, que mantêm páginas sobre sua produção, com imagens, textos e dados curriculares (GALERIA LUCIANA CARAVELO, 2022; GALERIA PERISCÓPIO, 2022). Apurei também que há um livro sobre sua carreira, o qual não encontrei à venda para adquirir; mas, de posse de um já suficiente material, visitei a artista em sua casa/ateliê, em meio à deslumbrante paisagem da serra mineira, em 30 de julho de 2022. O ateliê, na verdade, permeia quase toda a casa, ocupando vários cômodos repletos de materiais, arquivos e, principalmente, obras (prontas e em processo) das quatro séries nas quais a artista trabalha simultaneamente.

¹³⁹ Entre as exposições individuais, destaco as realizadas pela artista no Paço Imperial (Rio de Janeiro, 2015), na Galeria Ibeu (Rio de Janeiro, 2011) e na FUNARTE (Rio de Janeiro, 2006). Entre as coletivas, teve obras na mostra *Brasilidade Pós-Modernismo*, no CCBB, (São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, entre 2021 e 2022) e na mostra *Cruzamentos*, na Wexner Center for the Arts (Columbus, EUA, 2014). Há obras suas em acervos como do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e Itaú Cultural.

¹⁴⁰ Após a visita ao ateliê, a obra esteve na exposição *Biomias*, das artistas Gisele Camargo e Adriana Vignoli, que teve lugar na Galeria Matias Brotas, em Vitória, entre 20 de outubro e 23 de novembro de 2022.

Foi o depoimento mais longo coletado para a pesquisa (fig. 123) – cerca de três horas gravadas de conversa sobre vida, obra e processos criativos, durante um dia inteiro de calorosa hospitalidade, em que pude também coletar diversos documentos privados e registrar imagens do ateliê, além de ganhar como presente o livro que não encontrei à venda: *Falsa Espera* (CAMARGO, 2013).

Fig. 123 – Priscilla Pessoa. Registro de visita ao ateliê de Gisele Camargo. 2022. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular da autora.

Além dos documentos privados reunidos durante a visita, a artista ainda me enviou, por mensagens digitais, mais alguns arquivos específicos que solicitei, os quais procurou em seu computador, posteriormente; esse material, junto com os documentos públicos, compõe um vasto dossiê genético dentro do qual selecionei uma pequena parcela para apresentar aqui, de modo a dialogar com a análise, em alguns de seus pontos principais:

Fig. 124 – Priscilla Pessoa. Registro de arquivo de fotos de Gisele Camargo. 2022. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular da autora.

Fig. 125 – Gisele Camargo. Colagem da série *Mini mundos*. 2022. Fotografias coladas em papel.



Fonte: Arquivo particular de Gisele Camargo.

Fig. 126 – Priscilla Pessoa. Registro de obras da série *Brutos* em processo. 2022. Fotografia.



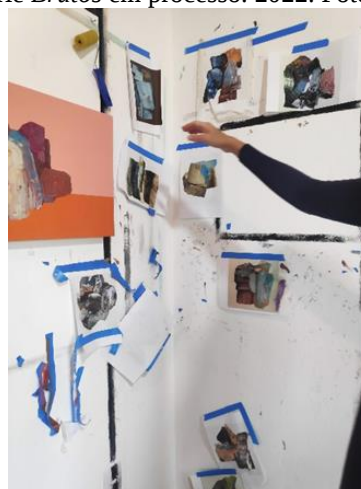
Fonte: Arquivo particular da autora.

Fig. 127 – Priscilla Pessoa. Registro de obra em processo. 2022. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular da autora.

Fig. 128 – Priscilla Pessoa. Registro de obra da série *Brutos* em processo. 2022. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular da autora.

5.12.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico

Ao observar *Sem Título*, a etapa contemplativa é demorada, sem requerer, para isso, nenhum esforço em se retardar a busca por identificações com as coisas do mundo: a pintura é mesmo muito sensorial, com suas duas áreas retangulares de cores rosa e verde em tons rebaixados, muito lisas, homogêneas e rigorosamente sobrepostas, das quais emerge uma forma com muitos contrastes internos (de cor, forma e textura) e orgânica, cheia de curvas formadas por um relevo quase escultórico de tinta. É uma massa densa em que se repetem as cores das áreas lisas, só que um pouco mais intensas, e acrescidas de outras cores análogas a elas – azuis, roxos e suas misturas. As cores da obra, assim, parecem cadenciar-se em continuidade,

deixando o maior contraste para as formas e as texturas, num todo harmônico e agradável ao olhar.

Depois, pensando sobre a quais objetos esses signos poderiam se reportar, percebo que é uma imagem que não foi feita para conter uma resposta consensual a esse questionamento: talvez uma linha do horizonte, mas um horizonte tão árido e com essas cores? E a forma orgânica: uma folha seca, um pedaço de órgão, um chiclete mastigado, um amálgama de massinhas de modelar? Tudo fica no campo da sugestão, do palpite pessoal, no que concluo, já adentrando o nível interpretante, que a pintura fala sobre si mesma e o assunto é a sua iconicidade – cores, tons, volumes, contrastes, pesos.

É o que, em arte, chamamos de pintura abstrata – um signo que não representa coisa alguma fora de si, ou seja, representa a si mesmo. Mas, enquanto no abstracionismo se rejeita qualquer relação com uma figuração do mundo, por outro lado, a fotografia está ligada indelevelmente à natureza, à materialidade indicial. Ainda assim, a pintura em análise foi referenciada por fotografias – e, para entender melhor esse ponto, é preciso fazer algumas considerações sobre o universo criativo de Camargo.

A relação com a paisagem sempre orientou o trabalho pictórico da artista; mas, até meados da década de 2010¹⁴¹, essa relação refletia bastante o cenário urbano em que vivia, no Rio de Janeiro, e as fotografias que fazia da cidade, principalmente de sua arquitetura, referenciavam suas pinturas abstratas, geométricas e minimalistas, feitas predominantemente com as cores preto, branco e suas nuances. Nessa época, em seus processos criativos, as fotografias que fazia do entorno eram uma referência que ela levava, antes, ao caderno de desenhos, em esboços que orientavam, por sua vez, a pintura – tive acesso, no ateliê da artista, a alguns desses cadernos, e o livro sobre sua obra (CAMARGO, 2013) também trata desses procedimentos.

Mas, segundo o depoimento da artista, em um momento de mudança de ateliê, sentindo dificuldade para pintar durante a adaptação ao novo espaço de trabalho, ela começou a fazer colagens em cadernos coloridos como uma forma de relaxamento, recortando fotografias (de cantos de móveis, espaços vazios, fragmentos de paisagens) retiradas de um grande arquivo que produzia e revelava em papel, desde há muitos anos, sem intenções artísticas. Da função terapêutica, as colagens saíram dos cadernos e tomaram forma em uma série de trabalhos que ela intitulou *Minimundos* – e chegou a abandonar a pintura por alguns meses, dedicada a essas

¹⁴¹ Alguns registros de pinturas desse período, além de obras mais recentes, podem ser vistos nas páginas sobre Camargo, disponíveis nos sites das galerias que a representam (GALERIA LUCIANA CARAVELO, 2022; GALERIA PERISCÓPIO, 2022).

obras, até pensar numa forma de trazê-las, como referência, para sua prática pictórica, nascendo, daí, a série *Brutos*, iniciada em 2015 e ainda em desenvolvimento.

Ainda segundo a artista, na mesma época, uma viagem para o deserto de Cuyo, na Argentina, e a mudança de residência para a Serra do Cipó, em meio à natureza exuberante da região, influenciaram diretamente seu trabalho, que ganhou acréscimos de gesto e de cores mais expressivos; além disso, as fotografias, antes aleatórias, passaram a ser captadas já tendo como intenção compor a coleção de imagens que, ampliadas, subsidiariam suas colagens (na fig. 124, a vemos vasculhando uma pequena parte desse arquivo de provisão). E foram alguns recortes de fotografias, escolhidas em meio a essa coleção, que deram origem ao *Minimundo* (fig. 125) que, especificamente, subsidiou a pintura *Sem título*. Observando essa referência, é possível fazer apenas algumas especulações sobre quais foram os objetos dinâmicos dos fragmentos fotográficos que a compõem: galho de árvore, tronco, grama, superfície corroída – mas o fato é que essa informação exata se perdeu. De qualquer forma, o que vemos na fig. 125 é uma obra de arte e, também, a referência para outra obra de arte.

A fatura da pintura *Sem título* teve início com a aplicação, usando um rolo, de camadas de tinta acrílica de uma única cor (no caso, um verde quase ocre), até cobrir toda a tela uniformemente e sem deixar relevos; segundo a artista, foram ao menos cinco camadas até chegar a esse resultado. Depois, em consonância com seu planejamento mental, isolou uma área da pintura com fita adesiva, de modo a formar um retângulo na parte inferior da tela, também coberto com várias camadas de tinta aplicadas com um rolo, na cor rosa. Esse momento da fatura da pintura, por ser um procedimento comum no conjunto de trabalhos de que *Sem Título* faz parte, pode ser observado na fig. 126, que diz respeito aos processos criativos de outros *Brutos*, e nas figs. 127 e 128, tomadas como exemplo de procedimentos gerais da série.

Só depois da etapa geométrica da fatura estar finalizada e seca, a colagem (fig. 125) começou a referenciar a pintura, na forma da impressão de uma foto do *Minimundo* original colada na parede, próximo à tela; primeiro, a artista fez, à carvão, um desenho baseado nos contornos formados pelas bordas da colagem, demarcando também alguns limites internos entre os fragmentos fotográficos; a delimitação desse desenho foi então isolada com a aplicação de vários pedaços de fita crepe (a exemplo da fig. 127), de modo que Camargo pudesse valer-se de um gesto livre e expansivo de pinceladas de tinta óleo para pintar essa parte, sem se preocupar em borrar além da marcação – aliás, segundo seu depoimento, o nome *Brutos* foi dado à série justamente por causa dessa atitude expressiva ao pintar, tendo como referência os *Minimundos*, diferente da meticulosidade das linhas retas que costumavam caracterizar sua pintura, anteriormente a essas séries.

Essa parte da execução da pintura, com aplicação de muito impasto e mistura direta das cores (previamente escolhidas e dispostas na paleta) sobre a tela, foi feita *alla prima*, numa sobreposição de muitas camadas de tinta, ainda molhadas. A imagem do *Minimundo* relacionada à obra continuou colada rente à tela durante toda essa etapa do processo, bem como outras imagens que referenciaram pinturas anteriores e não foram arrancadas da parede ao redor (como na fig. 128) – e a artista às vezes observava todo esse material. Mas, segundo seu depoimento, a colagem é uma referência de partida, depois quase abandonada – mesmo estando ao lado – em favor do embate com a própria pintura.

Essa parece, de fato, ser a tônica da relação que Camargo estabelece com suas referências fotográficas desde a etapa da colagem, uma aproximação seguida de grande distanciamento: um breve olhar para a realidade para depois abstraí-la dentro de seu próprio universo artístico. Ocorreu, assim, uma relação predominantemente icônica com as fotografias, que foram recortadas para compor os *Minimundos*, em que pouco importaram as realidades a que aquelas imagens se reportam – prevaleceram suas qualidades sensoriais, evidenciadas quando a artista recorta apenas fragmentos dos objetos, de modo a não permitir seu pleno reconhecimento, já numa atitude abstratizante em relação à composição. Ainda, após o recorte, os fragmentos fotográficos, quando colados, se transformam em uma nova e única imagem – um *Minimundo*, numa descontextualização e recontextualização das referências que reforça ainda mais a natureza icônica que Camargo estabelece com elas.

Ao tomar essa colagem como referência para pintar, a relação que a artista firma entre fotografia e pintura se dá não pela semelhança com o mundo, mas justamente pela ausência dela, por seu caráter abstrato, que dilui as possibilidades de identificação dos elementos pelo observador. E se no *Minimundo* (fig.125) que orientou a fatura de *Sem Título* (fig.122) há ainda alguma possibilidade de reconhecer tênues relações indiciais (grama, tronco, galho), no ato de pintar, o olhar que a artista lança para a referência apaga qualquer reminiscência dos objetos que um dia foram fotografados, permitindo dissociar sua parte icônica de sua parte indicial: comparando as imagens, o contorno da colagem é mantido, mas a fidelidade à referência para por aí, e as cores, volumes e texturas da pintura não guardam correspondência com a obra referencial.

Recordo, aqui, que o tipo de interpretante que os ícones tendem a produzir é o rema, que é também, em geral, o primeiro efeito que um signo está apto a provocar em um intérprete. De acordo com Santaella (2002), o rema é um interpretante emocional, que traz a qualidade de sentimento em primeiro plano – e é esse papel que Camargo assume ao lidar com as fotografias, de modo a que sua postura possa ser replicada por quem observa suas obras. *Sem Título* é,

portanto, um signo remático e pertence, do ponto de vista da sua relação com o interpretante, à primeiridade, pois imagens abstratas “não pretendem afirmar nada concreto na sua identidade, mas somente mostrar algo, algumas vezes a si próprias” (SANTAELLA; NÖTH, 2017, p. 154).

Olhando para a abordagem histórica feita no primeiro capítulo desta tese, o exemplo mais marcante da relevância do interpretante remático é, justamente, o das pinturas abstratas de Malevich, referenciadas em fotografias aéreas (fig. 16 e 17): assim como Camargo, o artista se valeu de fotos, elas mesmas de aparência abstrata (no caso dele, por serem aéreas, no caso dela, por serem ampliadas, recortadas e agrupadas), interessado sobremaneira no nível icônico das imagens (ainda que todas as fotos tenham tido como objeto algo do mundo, mas que é difícil identificar). Posso também recordar as considerações, no segundo capítulo, sobre a *Action Painting*, e afirmar que a expressividade de Camargo, ao pintar seus *Brutos*, faz com que os signos icônicos que resultam de suas pinceladas, evidentes e impastadas, funcionem com qualidades de segundidade, pois apontam para a presença da artista através dos vestígios de seus gestos, rastros que, todavia, diminuem ainda mais a relação indicial que poderia estabelecer com a fotografia e seus objetos, já pouco identificáveis na colagem.

Mas, pensando nas tramas entre história da arte e semiótica costuradas durante esta tese, o procedimento que mais se alinha ao dela é o de Picasso (fig. 12), que, no que tange à fotografia, procurava construir imagens que, justamente, se distanciassem dela e, ainda, se valia de várias outras fontes referenciais, não se prendendo a nenhuma. Da mesma forma, não só as referências fotográficas subsidiam a produção de Camargo (retratada na fig. 129), mas também o fazem suas próprias obras, que mantêm redor ao pintar, além das cores e formas do bioma do serrado e do céu aberto, que cercam seu ateliê e permeiam sua vida – e sua arte.

Fig. 129 – Gisele Camargo. Postagem no *feed* em 26 de fevereiro de 2022. 2022.



Fonte: Camargo (2022).

5.13. Invasão de demônios a Pindorama, após Jean de Léry, Joãozinho Trinta, Tuiuti e Mangueira, de Thiago Martins de Melo

Fig. 130 – Thiago Martins de Melo. *Invasão de demônios a Pindorama, após Jean de Léry, Joãozinho Trinta, Tuiuti e Mangueira*. 2019. Óleo s/ tela, 260 x 360 cm.



Fonte: Arquivo particular de Thiago Martins de Melo.

Thiago Martins de Melo (1981) vive e trabalha entre São Luís (sua cidade natal), São Paulo e Guadalajara (México). Sua formação acadêmica se iniciou, em 1999, com uma graduação em Artes Visuais na Universidade Federal do Maranhão (UFMA) (que não chegou a concluir), e se consolidou com a graduação e mestrado em Psicologia pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Em sua produção artística, que desponta no cenário nacional e internacional desde os anos 2000¹⁴², desenvolve trabalhos em pintura, escultura, instalação e animação quadro-a-quadro. Nas pinturas, em geral de grandes dimensões, há uma ênfase na materialidade (que às vezes agrega o escultórico e o audiovisual) e narrativas figurativas e complexas.

¹⁴² Entre as exposições individuais, destaco as realizadas no Museu Nacional da República (Brasília, 2019), na FUNDAJ (2016) e na Gamma Galeria (Guadalajara, 2016). Entre as coletivas, teve obras expostas na 3ª *Frestas – Trienal de Artes*, SESC (Sorocaba, 2021), no *Festival FUSO* (Lisboa, 2019), na 10ª Bienal do Mercosul (Porto Alegre, Brasil, 2015), no Prêmio Marcantonio Vilaça (São Paulo, 2015) e na 31ª Bienal de SP (2014). Seus trabalhos integram coleções como as do Institute of Contemporary Art (Miami), Pinacoteca do Estado de São Paulo, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (Viena), MASP E MAM-RJ.

No perfil de Instagram do artista (@thiagomartinsdemelo), pude encontrar alguns materiais pertinentes à pesquisa, principalmente registros fotográficos em que ele mostra pinturas em processo, ainda no ateliê. Em seu *site* (MELO, 2022), bastante completo e atualizado, disponibiliza, além de informações sobre sua carreira e produção, vários textos críticos e entrevistas em que fala sobre seus processos criativos. Partindo desse material público, selecionei uma das pinturas de Melo (que já havia visto ao vivo) e visitei seu ateliê em São Paulo, no dia 08 de fevereiro de 2022 (fig. 131).

Fig. 131 – Priscilla Pessoa. Registro de visita ao ateliê de Thiago Martins de Melo. 2022. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular da autora.

O espaço de trabalho do artista, instalado em um galpão, estava repleto de trabalhos em execução, em meio aos quais conversamos sobre seus processos criativos, especialmente envolvendo a fotografia. Durante o depoimento, percebi que, da obra que eu havia escolhido previamente para analisar, não tinham restado documentos de processo que pudessem subsidiar a pesquisa genética (uma das premissas básicas para a seleção), de modo que, a partir do encontro com Melo e dos materiais privados a que tive acesso, optei por outra pintura, também expressiva em sua produção e que já tinha visto ao vivo em 2019, numa mostra em São Paulo¹⁴³ – *Invasão de demônios a Pindorama*, após *Jean de Léry*, *Joãozinho Trinta*, *Tuiuti* e *Mangueira* (fig. 130). A seguir, apresento um recorte do dossiê genético, composto, ao todo, por trinta e sete documentos.

¹⁴³ A obra foi exposta em duas individuais intituladas *Necrobrasilianas*: de 30 de março a 04 de maio de 2019, na Galeria Leme (São Paulo) e de 25 de junho a 04 de agosto de 2019, no Museu Nacional da República (Brasília). Esteve, ainda, nas mostras coletivas também chamadas *Necrobrasilianas*, realizadas no Museu Paranaense (Mupa) (Curitiba), de 09 de junho a 22 de agosto de 2022 e na FUNDAJ, de 16 de setembro de 2022 a 29 de janeiro de 2023.

Fig. 132 – Thiago Martins de Melo. Composição para obra da série *Necrobrasilianas*. 2022. Colagem digital.



Fonte: Arquivo particular de Thiago Martins de Melo.

Fig. 133 – Théodore de Bry. *O demônio Aygnan atormenta os selvagens*. 1592. Gravura em metal.



Fonte: Daher (2010).

Fig. 135 – Luiz Vasconcelos. *Desocupação de terreno em Manaus*. 2008. Fotografia.



Fonte: Araújo (2019).

Fig. 137 – Autor desconhecido. Registro do desfile da Mangueira. 2019. Fotografia.



Fonte: Junior (2020).

Fig. 134 – Thiago Martins de Melo. *Martírio*. 2014. Instalação (montada na 31ª Bienal de SP).



Fonte: Melo (2022).

Fig. 136 – Autor desconhecido. Registro do desfile da Beija Flor. 1989. Fotografia.



Fonte: Paiva (2019).

Fig. 138 – Autor desconhecido. Registro do desfile da Paraíso do Tuiuti. 2018. Fotografia.



Fonte: Vieira (2018).

Fig. 139 – Autor desconhecido. Registro do desfile da Paraíso do Tuiuti. 2018. Fotografia.



Fonte: Paiva (2018).

Fig. 140 – Thiago Martins de Melo. Postagem no *feed* em 24 de abril de 2019. 2019.



Fonte: Melo (2019).

5.13.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico

Num primeiro contato com a obra, destaco o predomínio do vermelho: é como se a tela tivesse sido embebida nessa cor e, por sobre ela, fossem dispostos elementos menores, de textura de tinta mais densa e cores variadas, o que desloca o olhar do estado alheio a significados para o que tem necessidade de reconhecimento. Recorro então à indicialidade, para identificar as figurações que compõem as múltiplas narrativas: na parte vermelha, diviso uma paisagem, pessoas e figuras antropomórficas em ataque. À esquerda, duas esculturas parecidas, por sobre as quais pendem cabeças e motosserras. No centro, policiais com escudos e cacetetes perseguem uma indígena, que carrega um bebê. E, na parte superior, há três grupos: pessoas fantasiadas de pato; uma bandeira verde e rosa com um rosto de mulher e um volume envolto em plástico preto, com os dizeres “mesmo proibido, olhai por nós”; e fragmentos de homens negros usando chapéu e bengala, prostados ao redor de uma figura, que não consegui identificar.

Associei (com base em minha bagagem cultural) essas figuras com o título da pintura, *Invasão de demônios a Pindorama*, após Jean de Léry, *Joãozinho Trinta*, *Tuiuti e Mangueira*, tentando montar o quebra-cabeça sógnico que ela propõe. A parte tingida de vermelho (pela cor, que me remete à violência, bem como a cena, em si) lembra representações antigas do Brasil, feitas por viajantes do início da colonização europeia, com os “demônios” do título representados à moda da iconografia cristã; recordo também que Pindorama era o nome com que os tupis nomeavam o Brasil. A menção ao carnavalesco Joãozinho Trinta parece relacionar-se com o famoso desfile de carnaval da escola de samba Beija-Flor (que lembro de ter assistido no fim dos anos 1980) no qual uma estátua baseada no Cristo Redentor foi censurada, mas desfilou coberta por lona preta e com os mesmos dizeres que vemos na pintura.

Identifico, também, a representação de outros dois desfiles recentes: um da Mangueira, em que uma ala trazia bandeiras com o rosto da vereadora carioca Marielle Franco, e outro da

Paraíso do Tuiuti, com uma ala fantasiada de pato – dois contextos complexos de explicar, que eu já conhecia antes desta leitura, mas aos quais prefiro retornar ao tratar das fotos que subsidiaram essas partes da obra. De qualquer modo, partindo dos elementos identificados, penso num significado geral de sobreposição do passado colonial pelas mazelas do presente momento nacional, em que “demônios” de toda ordem atormentam a sociedade, em especial os mais vulneráveis, com graves problemas, que parecem se repetir e renovar – um ciclo interminável.

A pintura faz parte da série *Necrobrasilianas*¹⁴⁴, que o artista desenvolveu em 2019, tendo em vista uma exposição, já agendada, na qual gostaria de, segundo seu depoimento, apresentar um conjunto que dialogasse com suas impressões sobre os recentes acontecimentos políticos brasileiros, em especial com os do primeiro semestre de gestão do então presidente, Jair Bolsonaro. De acordo com Melo (2021a), a série “surge como um projeto para lidar com a tragédia brasileira da ascensão do fascismo ao poder e a reflexão catártica de ciclos de violência institucionalizada que sempre fizeram parte da história brasileira”. Trata-se de um conjunto de obras em que ele, apesar de lidar com muitas questões recorrentes em sua carreira – política, passado colonial, espiritualidade, sincretismo, batalhas, escravidão, indígenas, Norte/Nordeste do país, cultura popular e história da arte – elegeu alguns procedimentos criativos diversos dos que lhes são habituais, inclusive, no que diz respeito à origem da fotografia como referência.

O artista afirmou que sua procura por imagens – e os exercícios que faz a partir delas (como o que é possível ver na fig. 131) – é constante, e algumas dessas figuras às vezes entram nas pinturas, como referências parciais e esparsas. Mas, para as *Necrobrasilianas*, as composições foram pensadas através de uma única montagem digital, composta por recortes de imagens diversas, cujas proporções foram definidas antes de passar às telas – na fig. 132, vemos uma dessas composições, que nos permite ter ideia do procedimento. Como apontei no primeiro capítulo, já no século XIX, artistas como Pedro Américo (fig. 10) juntavam fragmentos de fotos para falar, sob sua perspectiva, da história do Brasil; cento e cinquenta anos depois, Melo faz o mesmo, mas a partir de uma construção imagética, como veremos, muito mais complexa, em seu aspecto formal e, principalmente, nos sentidos que pode suscitar.

Não obtive a montagem que orientou a fatura da obra em análise, mas, a partir do depoimento e dos reconhecimentos de signos apontados na leitura, pude levantar as referências utilizadas pelo artista, apresentadas nas figs. 133 a 139.

¹⁴⁴ Imagens e textos sobre a série podem ser acessados no *site* do artista (MELO, 2022).

Toda a parte vermelha da pintura teve como referência a gravura *O demônio Aygnan atormenta os selvagens* (fig. 133), do francês Théodore de Bry, publicada em 1592 no livro *Americae Tertia Pars*, baseado em relatos de viajantes. As imagens de Bry ajudaram a moldar a percepção dos europeus sobre o Brasil – e a dos brasileiros sobre a colonização e os nativos; e a gravura, por sua vez, foi feita com referência em uma ilustração do também francês Jean de Léry, para seu livro *Histoire d'un voyage en la terre du Brésil*, de 1578. Léry – cujo nome é citado no título da pintura – viveu por um ano entre os tupinambás e, segundo Daher (2010, p.13), “mesmo tendo construído a representação do selvagem naturalmente bom, Jean de Léry aderiu à hipótese camita como resposta à questão das origens dos Tupinambá, sustentada no capítulo XVI de sua *Histoire d'un voyage*, dedicado à religião dos índios”; segundo essa hipótese, os indígenas seriam amaldiçoados, o que os tornava inconversíveis ao cristianismo – e é esse o tema da gravura, em que demônios (também citados no título) perseguem indígenas, sem, contudo, atormentar os colonizadores, aos quais os nativos pedem ajuda.

Na fig. 134, vemos um registro fotográfico da instalação *Martírio*, de autoria de Melo, cujos totens que a compõem – constituídos por pneus de trator e cabeças esculpidas de negros, índios e mestiços, envoltas em arame farpado e assentadas em pilares decorados com armas e motosserras – orientaram a criação de figuras semelhantes, identificáveis na pintura; é a única das referências que Melo não pesquisou na internet – veio de arquivos de registros de sua produção. Já a figura 135 apresenta um trabalho do fotojornalista Luiz Vasconcelos, publicado em 2008 no jornal manauara *A Crítica* e que, segundo Araujo (2019), registra um episódio de agressão da tropa de choque da polícia militar do Amazonas a uma indígena que, além de grávida, carregava um filho no colo, durante a reintegração de posse de um terreno; por essa foto, Vasconcelos recebeu o mais prestigiado prêmio do fotojornalismo, o *World Press Photo* – e, por isso, a imagem rodou o mundo, denunciando a violência contra indígenas brasileiros.

As figs. 136 a 139 são registros de desfiles de escolas de samba cariocas (não necessariamente os mesmos que o artista usou, mas os mais aproximados que encontrei, em sites de busca, das representações observadas na pintura). Na fig. 136, vê-se um carro alegórico criado pelo carnavalesco Joãozinho Trinta para a escola de samba Beija Flor que, em 1989, apresentou o enredo *Ratos e Urubus, larguem a minha fantasia*, um dos mais politizados da história. De acordo com Paiva (2019), “a crise econômica e política era absoluta no país em 1989, e o carnavalesco decidiu não só abrir mão de seu luxo peculiar, como colocar um Cristo Redentor vestido de mendigo, rodeado também de mendigos, em meio à miséria, para desfilar”; a arquidiocese do Rio de Janeiro foi à justiça para proibir a presença de uma representação de

Cristo no carnaval e Joãozinho decidiu colocar, mesmo assim, a obra no desfile, coberta por um saco preto (como os de lixo), e com uma faixa em que se lia: “mesmo proibido, olhai por nós”.

Na fig. 137, a foto é do desfile da escola de samba Mangueira, de 2019, com o enredo *História para ninar gente grande*, que, na descrição do carnavalesco Leandro Vieira (*apud* JUNIOR, 2019), propunha “questionar acontecimentos históricos cristalizados no imaginário coletivo e que, de alguma forma, nos definem enquanto nação”; partindo dessa premissa, levou para a avenida heróis e heroínas – mulheres, indígenas, negros, pobres, pessoas LGBTQIA+¹⁴⁵ – sistematicamente omitidos pela história oficial. Uma das homenageadas foi Marielle Franco (retratada em bandeiras com as cores da escola), vereadora carioca e ativista de causas sociais, assassinada em 2018, num crime político até agora (2023) não solucionado.

E as figs. 138 e 139 se referem ao desfile da Paraíso do Tuituti de 2018, cujo enredo *Meu Deus, Meu Deus, Está Extinta a Escravidão?* questionava a abolição oficial da escravidão e discutia as heranças deixadas por ela e sentidas até hoje. De acordo com Vieira (2018, p. 03), a comissão de frente (fig. 138) contou com catorze homens negros e, durante a encenação, “a divindade Preto Velho, representando a ancestralidade africana, concede a cura e redenção”; e uma das alas (fig. 139), denominada *Manifestoches*, trazia pessoas que batucavam painéis, vestindo fantasias compostas por um pato amarelo e camisetas da seleção brasileira de futebol; acima de cada um, uma mão dava ideia de manipulação de seus movimentos, como fantoches. Essa fantasia pode ser contextualizada a partir de manifestações a favor do impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff, nas quais muitos dos manifestantes usavam camisetas da seleção e batiam em painéis com colheres; no mesmo movimento, grandes patos infláveis foram colocados nas ruas de São Paulo, numa campanha da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) chamada “Não vou pagar o pato”, contra o aumento de impostos a empresas.

A partir da montagem digital feita com as sete referências, teve início a fatura da pintura; em seu depoimento, Melo afirmou que não costuma usar projeção para estruturar suas obras – em geral, trabalha com desenhos prévios simples, e nem mesmo traça na tela uma estrutura baseada neles, partindo direto para as tintas e resolvendo a composição no caminhar do processo. Mas, no desenvolvimento da série *Necrobrasilianas*, também essa parte do processo foi peculiar em sua produção, como ele explica numa entrevista em que afirma que, para iniciar as pinturas, “um assistente projetou e esboçou as imagens iconoclastas da história brasileira para que eu pudesse reproduzi-las nas proporções corretas. As projeções só são utilizadas se

¹⁴⁵ Sigla que significa: lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, queer, intersexuais e assexuais; o símbolo “+” abarca as demais orientações sexuais e de gênero.

procuro reproduzir com fidelidade uma imagem, ou se tenho urgência na produção de pintura em grande escala” (MELO, 2021a).

Assim, uma vez projetada a montagem por sobre as quatro telas que, unidas, perfazem o suporte de *A invasão...* (e que receberam antes uma camada de base, vermelha), foi feita uma estruturação minuciosa à carvão, a exemplo do que vemos na fig. 140, que se relaciona a outra obra da série *Necrobrasilianas*. A partir de então, Melo começou a aplicação de tinta, num procedimento que ele assim descreve:

A pintura costuma ser feita em camadas: primeiro o fundo, depois os elementos pintados na segunda camada e, a partir daí, acrescentando ou recobrindo os elementos de acordo com as exigências do processo. A variedade de técnicas, a sensação de profundidade no uso de camadas, contraste e textura são elementos que uso muito. Eu uso pinceladas que variam de mais líquidas a mais carregadas e empastadas, uso uma espátula e uma variedade de pincéis redondos e chatos. Também uso fita adesiva em trabalhos para acentuar a divisão entre planos de diferentes texturas. (MELO, 2021a).

Sobre a natureza da referencialidade constituída por Melo com as fotografias, percebo, ao comparar os signos referenciais levantados pela pesquisa e atentando para os procedimentos de fatura, que a pintura não apresenta um comprometimento pleno com a realidade indicial de seus objetos, embora relacione-se estreitamente com as imagens deles, recortando-as de seus contextos individuais, recombina-as em fragmentações, desproporções e sobreposições, por meio da montagem digital, a qual foi reelaborada na tela com um tratamento pictórico autoral, que resulta numa narrativa nova. Frente a isso, sublinho o nível icônico da relação com as fotografias que o processo criativo do artista estabeleceu.

Por outro lado, a projeção da colagem digital (cujas importância no processo o próprio Melo destacou) auxiliou na produção de signos contidos na pintura que são semelhantes a objetos presentes mundo, os quais elenquei no segundo olhar da leitura – pessoas, patos infláveis, escudos, gravura, etc. A partir dessa referencialidade, ainda que sem uma intenção rigorosamente realista, algumas partes da pintura mantêm características icônicas presentes nas fotografias, como proporção entre os elementos, escorços, volumes e texturas. Desse modo, relações que foram imprescindíveis para o processo criativo da obra podem ser observadas: uma relação indicial existente entre as várias fotografias referenciais e algum momento em que os objetos dinâmicos foram fotografados; e outra que ocorre entre os fragmentos fotográficos e a composição de Melo, que manteve elementos presentes nas fotografias, os quais permitiram uma conexão de reconhecimento através dela.

Em seu depoimento, o artista afirma que, em alguns momentos da fatura, pintou de modo que a fotografia fosse mesmo reconhecível, e chama isso de pintura servil: copiar uma

imagem que já existe, interessado, sobretudo, nas leituras simbólicas que possa ensinar. Em uma entrevista, ele também afirma, sobre suas pinturas, que:

A preocupação com o significado dos elementos em jogo, assim como com a criação de símbolos, tem uma importância acima da própria resolução formal. [...] A obra não é construída para a retina, mas de uma forma que os signos dialogam com o arcabouço simbólico do espectador. As relações semânticas que o espectador estabelece devem orientar-se para narrativas que já existem no mundo e através dos tempos, uma vez que as histórias do mundo são sempre as mesmas. (MELO, 2021a).

Assim, ainda que tenha apontado relações icônicas e indiciais que Melo estabeleceu com as fotos, considero que a natureza referencial mais relevante é a que ocorre em terceiridade, pois as referências carregam, além da semelhança e da ligação física com os objetos um dia captados fotograficamente, toda a carga simbólica que o reconhecimento dessas narrativas, de origens diversas, pode suscitar, a partir da sua reunião na obra. No contexto pensado e materializado pelo artista, não serviria como referência, por exemplo, qualquer fotografia de uma bandeira: precisava ter uma estampa que se assemelhasse a um retrato de Marielle Franco, com toda a bagagem simbólica que sua vida pública e seu assassinato agregam; mais que isso, não serviria como referência qualquer retrato dela: aquele já apropriado pela Mangueira, ao ser reapropriado por Melo, carrega também toda a significação inerente aos signos que compuseram o desfile da escola em 2019, com forte carga de questionamento histórico e social, através da reflexão e reconstrução da ideia de heróis nacionais, em meio a uma festa popular.

Trata-se de uma semiose infinita, que não se esgota nessa única relação referencial e em seus desdobramentos simbólicos, mas irmana-se, também, com todas as outras estabelecidas por Melo (retratado no ato de pintar, na fig. 141), em suas micronarrativas que compõem uma pintura em que, simbolicamente, ocorre um cruzamento anacrônico de referências históricas sobre uma série de barbáries e de resistências ocorridas em solo brasileiro.

Fig. 141 – Thiago Martins de Melo. Postagem no *feed* em 09 de junho de 2021. 2021.



Fonte: Melo (2021b).

5.14. *À noite no dancing*, de Nina Matos

Fig. 142 – Nina Matos. *À noite no dancing*. 2018. Óleo s/ tela, 90 x 130 cm.



Fonte: Matos (2022).

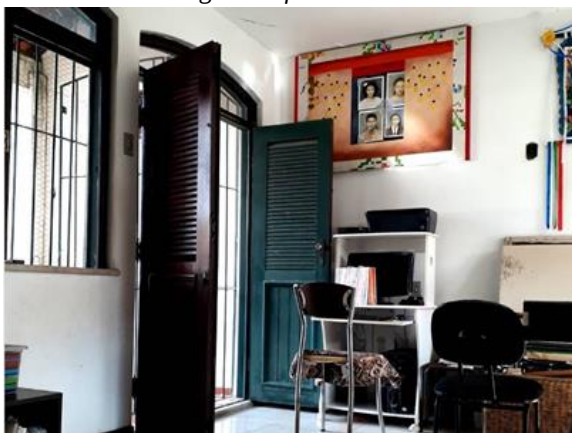
Nina Matos (1964) nasceu em Abaetetuba e vive e trabalha em Belém, onde se formou em artes plásticas pela UFPA, dando início à sua carreira artística, ainda na década de 1990; desde então, participa regularmente de exposições individuais e coletivas¹⁴⁶, com obras digitais, livros de artista, vídeos e, sobretudo, pinturas. Recorrentemente, tem como temática os retratos, elaborados a partir de apropriações e ressignificações de imagens pré-existentes - registros de parentes e de desconhecidos, retratados em diferentes épocas e contextos. Ainda, Matos concilia sua carreira artística com uma forte atuação em instituições culturais paraenses, como gestora cultural e curadora.

Dando início à coleta de documentos públicos, no Instagram da artista (@nina.matos.5) encontrei poucos registros de processos criativos; mas uma das postagens, em que se vê seu

¹⁴⁶ Entre suas exposições individuais, destaco as realizadas no Museu de Arte Brasil Estados Unidos (MABEU) (Belém, 2001) e na Casa da Memória (Belém, 2001). Entre as mostras coletivas, além de diversas participações em salões nacionais, destaco *Rotas Brasileiras – Projeto Arte Pará*, na SP Arte (São Paulo, 2022), *Paradoxos Brasil – Rumos Visuais* no Itaú Cultural (São Paulo, 2006) e no Paço Imperial (Rio de Janeiro, 2006) e *Pará Contemporâneo*, na Galeria de Arte de Caiena (Guiana Francesa, 2005). Possui obras no acervo de instituições como Museu de Arte de Belém (MABE), Museu do Estado do Pará (MEP), Fundação Cultural de João Pessoa (FUNJOPE) e Museu e Artes Plásticas de Anápolis (MAPA).

espaço de trabalho (fig. 143), mostrava a obra *À noite no dancing*, que foi escolhida para nortear a análise genética. Matos não possui *site* próprio, mas é mencionada em vários, nos quais encontrei textos e entrevistas em que a ela discorre sobre sua intensa relação com a fotografia.

Fig. 143 – Nina Matos. Postagem no *feed* em 19 de maio de 2020. 2020.



Fonte: Matos (2020a).

Ao ser contatada, a artista foi muito receptiva à pesquisa e concordou em contribuir com a coleta de documentos privados sobre seu trabalho, o que se iniciou com o envio de um portfólio com imagens de suas obras, dentre as quais confirmei a escolha por *À noite no dancing*, tanto por suas características formais como também pelo fato de já ter sido exposta¹⁴⁷, mas continuar pertencendo à artista, de modo que eu poderia vê-la ao vivo em um encontro presencial. Porém, devido à dificuldade em encontrar uma data para a visita ao ateliê (em Belém) que fosse viável para mim e para ela, não pude ver a obra ao vivo, e a coleta dos documentos privados e do depoimento de Matos ocorreram de forma remota, por meio de trocas de e-mails. A seguir, apresento um recorte do material genético que compõe o dossiê da artista:

Fig. 144 – Capa do álbum de fotografias da mãe de Nina Matos.



Fonte: Arquivo particular de Nina Matos.

¹⁴⁷ A obra esteve na individual *ID Entidades*, de 22 de setembro a 10 de novembro de 2018, na Elf Galeria (Belém).

Fig. 145 – Página do álbum de fotografias da mãe de Nina Matos.



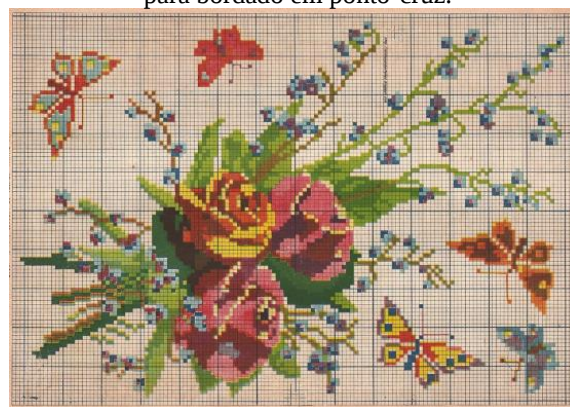
Fonte: Arquivo particular de Nina Matos.

Fig. 146 – Página do livro de artista *Do lirismo das coisas*, de Nina Matos.



Fonte: Arquivo particular de Nina Matos.

Fig. 147 – Referência de modelo para bordado em ponto-cruz.



Fonte: Arquivo particular de Nina Matos.

Fig. 148 – Nina Matos. Estudo para construção digital. 2015



Fonte: Arquivo particular de Nina Matos.

5.13.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico

A primeira sensação que tenho ao observar a pintura é, inevitavelmente, a de nostalgia; mas desvio de adotar um viés interpretativo, para atentar para as suas qualidades. Assim, diviso uma profusão de formas retangulares, começando pelo próprio formato da tela, que parece

replicado em outro grande retângulo centralizado, dentro e ao redor do qual há outros, de variadas dimensões e configurações. E observo que, a despeito da repetição retangular, a obra de modo algum tem uma aparência geometrizada, pois é repleta também de formas orgânicas, preenchidas por gradações esfumaçadas de cor.

Ainda que não seja uma obra realista, identifico a representação de vários objetos: há o que parece um molde quadriculado para bordado, por sobre o qual está disposto um bloco de papel envelhecido. Da lombada desse bloco, pendem um ramo de vegetação e 26 lâmpadas incandescentes acesas – mas não posso afirmar ao certo se esses elementos estão pendurados ou se simplesmente trata-se da representação de uma pintura feita no bloco: a pintura de uma pintura. Já no centro, observo quatro fotografias (retratos frontais de dois homens e duas mulheres), com as bordas protegidas por cantoneiras, como se fosse um álbum antigo que se pode entrever através de um recorte no bloco de papel envelhecido

“Antigo” e “envelhecido” são termos que se somam a “nostalgia” quando retorno ao caminho interpretativo pelo qual iniciei a leitura da pintura, e reforçam ainda mais a sensação de uma história sendo ali contada, mas da qual não se pode acessar muitas precisões, para além da aura de saudades de um momento passado – e idealizado. E nessa idealização do passado, num nível de análise alimentado pela minha própria bagagem cultural e contexto social – penso num tempo feminino, inocente e delicado, de bordados e desenhos, de álbuns cuidadosamente organizados com as poucas e preciosas fotografias que guardam as feições queridas, e da espera ansiosa de uma mocinha casadoira por uma noite de diversão e flerte no *dancing club* da cidade.

Adentrando à análise genética, com relação à origem das fotografias que orientaram os quatro retratos que vemos na pintura, levantei que elas integram um antigo álbum da família de Matos – mais precisamente, da juventude de sua mãe; na fig. 144, vemos a capa desse álbum e, na 145, a página onde estão acondicionadas as referências. A artista afirmou, em seu depoimento para a pesquisa, que não sabe exatamente quem são as pessoas retratadas em *À noite no dancing* e que acredita que sejam, provavelmente, amigos ou familiares de sua mãe, “cujas fotografias encontram-se dispostas de forma curiosa, produzindo indagações de quais relações uniram a sequência daqueles fotografados, colocados com bastante proximidade, um ao lado do outro, para os quais muitas narrativas podem surgir” (MATOS, 2023).

Observando as figs. 144 e 145, percebo que, além das marcas da passagem do tempo, o álbum parece ter sido muito manuseado; em seu depoimento, Matos confirmou minha impressão, afirmando que folheia essas páginas desde tenra infância, e que recorreu constantemente a esse material carregado de valores sentimentais e identitários durante sua carreira, de modo que muitas de suas obras remetem a esse item de afeto e memória.

Mais que isso, a pintura *À noite no dancing* foi pensada a partir de uma outra imagem criada por ela em 2015 (fig. 146), uma construção digital (conforme denominação de Matos), que fazia parte de um dos livros de artista¹⁴⁸ que ela produziu para uma exposição coletiva¹⁴⁹, obra intitulada *Do lirismo das coisas*. Para compor a imagem que vemos na fig. 146, além de apropriar-se de quatro fotografias do álbum de sua mãe, também entraram no processo criativo da artista a página de uma revista de bordado em ponto cruz (fig. 147), elementos de um papel de parede antigo (a que não teve acesso) e uma ilustração representando uma lâmpada, que pode ser vista, repetida várias vezes, na fig. 148 – um estudo, na forma de montagem digital, para organizar a composição da página do livro de artista (fig. 145).

Já em 2018, Matos produziu obras especificamente para compor a exposição individual *ID Entidades*; ao discorrer sobre a concepção geral da mostra, a artista afirma que:

As pinturas aqui apresentadas partem sempre de um registro fotográfico e do que imanam. A fotografia como ponto de impulsão, veículo que em boa medida, identifica tudo e todos de maneira inequívoca, para além dos álbuns afetivos e das iconografias históricas, como na onipresença da cultura da imagem nas mais variadas mídias contemporâneas, como também, nas imagens fotográficas do cotidiano. [...] A pintura ressignificando tais imagens, nunca se identificando completamente com o real, mas, interpretando e criando imagens outras. (MATOS, 2023).

Orientada por essa proposição, Matos produziu três conjuntos distintos de obras para o evento, cada um baseado em diferentes arquivos: um livro publicado em 1905, onde constam registros históricos de um desfile escolar ocorrido em Belém; uma coleção de imagens ligada à história do Pará, contemplando especialmente a condição indígena; e o álbum de fotografias de sua mãe, ao qual já havia recorrido para criar o livro de artista *Do lirismo das coisas*. A esse terceiro conjunto, pertence *À noite no dancing*.

Antes de partir para a tela, a artista produziu um estudo preparatório – um desenho de observação feito à lápis que, infelizmente, se perdeu. Para fazer essa configuração prévia, além de valer-se da construção digital integrante do livro de artista para orientar a composição dos elementos que comporiam a pintura, munuiu-se novamente das quatro fotografias selecionadas no álbum (na fig. 145, os dois homens e duas mulheres mais à esquerda) e retomou outras referências, como o modelo de bordado.

Matos iniciou a fatura da pintura com a aplicação de uma imprimadura e, uma vez seca essa cor de base, traçou por sobre ela, primeiramente, uma estrutura compositiva concisa,

¹⁴⁸ Um livro de artista “é uma obra de arte em si, concebida integralmente em forma de livro” (LIVRO, 2023).

¹⁴⁹ A exposição, intitulada *The book is on the table*, ocorreu em 2015 no Museu Brasil Estados Unidos (MABEU), em Belém, e contou com livros de artista produzidos por Matos e por outros artistas paraenses.

valendo-se do recurso de demarcar alguns pontos no esboço em papel e medir a distância entre eles, ampliando essas medidas em escala na tela, de modo a manter as proporções e posições que estabeleceu em sua composição prévia. Feita a marcação geral, desenhou à mão livre os detalhes da estrutura, apenas observando suas referências e, segundo ela, desde então procurando distanciar-se de uma fidelidade realista, especialmente em relação às fotografias. Na sequência, a artista construiu a pintura com a aplicação de diversas camadas de tinta à óleo, respeitando os tempos de secagem de cada área pintada e observando suas referências.

Dessa forma, tratando, precisamente, da natureza da referencialidade estabelecida por Matos com as fotografias durante o processo criativo de *À noite no dancing*, percebo, ao comparar as figs. 142 e 145, que há semelhanças em relação às proporções anatômicas das pessoas representadas na pintura e nas fotografias, e isso foi possível devido à similaridade das imagens retiradas do álbum, em relação aos indivíduos que foram, há muitos anos, retratados. Temos aí, por consequência, uma indicialidade referencial, que ocorre entre a obra de Matos e os homens e mulheres, cujas aparências câmeras fotográficas capturaram, e que puderam ser revisitadas e ressignificadas pela artista.

Mas, novamente observando as figs. 142 e 145, ainda que as proporções anatômicas dos retratados tenham sido garantidas (principalmente pela etapa de estruturação da pintura), a representação dos retratos pictóricos adquiriu independência em relação às fotos durante a aplicação das camadas de tinta: cores foram introduzidas, iluminações foram uniformizadas, partes foram cortadas e, principalmente, a artista se afasta do realismo que é característico de imagens fotográficas, por meio de sua delicada estilização pictórica. São afastamentos em relação às fotografias e à sua indicialidade inerente, que reforçam o caráter icônico da conexão que a artista estabelece com as referências em seu processo criativo.

Porém, se levarmos em conta não só esse distanciamento, mas também as aproximações possíveis de se divisar ainda na comparação das figs. 142 e 145, algo importante se revela: ao manter as bordas brancas nos retratos (ainda que as faça onduladas), a disposição desses elementos como em um álbum (mesmo que faça um corte) e as cantoneiras nas bordas, Matos salienta que representa não pessoas, mas sim, fotografias de pessoas – ou seja, referencia-se na materialidade da imagens fotográficas, reveladas e acomodadas em um álbum que é físico e que ela tem diante de si, estabelecendo uma relação indicial com esses objetos dinâmicos.

Além disso, destacando os sentidos que a artista afirma aplicar a seu conceito criativo, considero que tenha sido indispensável estabelecer com suas referências, também, relações de ordem simbólica que pudessem refletir na obra. Em seu depoimento, ela declarou:

Opero uma poética visual de proposições criativas que, em trânsito constante, alcançam outros lugares e momentos, dispondo de códigos universais, que têm a mim como autorreferente, ampliadas da observação do outro, da forma como as pessoas se colocam numa sociedade e cumprem seus papéis. [...] O diálogo estabelecido entre estas representações e o espectador, são provocadas, talvez, pelo surpreender-se com imagens tão familiares que se confrontam com memórias coletivas, lembranças afetivas, trazendo à tona um universo submerso. (MATOS, 2023).

Nesse sentido, identifiquei a escolha por algumas referências que remetessem à ideia de antigo, doméstico e feminino: o bordado, o papel de parede floral, as lâmpadas amareladas e, principalmente, as fotografias – que não só representam pessoas com roupas e penteados antiquados, como têm, elas mesmas, uma forma de visualização que se tornou, também, antiquada, em tempos de imagens digitais armazenadas e quase nunca reveladas. Os retratos, aqui, são representados como fotos que têm uma existência material e que estão dispostas e emolduradas em um álbum que parece ter sido cuidadosamente organizado, como um objeto importante e que carrega, em cada imagem, uma história, da qual só aquele registro restou.

E, dentro da ideia de arqueologia pessoal que permeia os processos criativos de Matos, não serviriam, para referenciar *À noite no dancing*, retratos apropriados de qualquer álbum velho. A relação estabelecida com as referências passa pelo fato do álbum ter pertencido à sua mãe e de conter imagens de pessoas que participaram de momentos da vida dela e, de certo modo, da vida da própria artista, que convive com essas imagens desde criança e já as incorporou a vários trabalhos (na fig. 149, a vemos, em 2010, desmembrando esse álbum). São indivíduos que estão ali, congelados no tempo, suscitando um sem-fim de narrativas que ela pode criar, ressignificando, criando novos contextos, e deixando entrever um pouco de seu mundo particular para falar do mundo – e com o mundo – que a cerca.

Fig. 149 – Recorte de jornal arquivado por Nina Matos, 2010.



Fonte: Arquivo particular de Nina Matos.

5.15. *Sem título*, de Eder Oliveira

Fig. 150 – Eder Oliveira. *Sem título*. 2014. Acrílica s/ painel, 385 x 2500 cm. (*site specific* montado na 31ª Bienal de SP).



Fonte: Oliveira (2022).

Fig. 151 – Eder Oliveira. *Sem título* (detalhe). 2014. Acrílica s/ painel, 385 x 2500 cm.



Fonte: Oliveira (2022).

Nascido em 1983, em Timboteua, no interior do Pará, Eder Oliveira mudou-se em 2004 para Belém, onde licenciou-se em Educação Artística pela UFPA, em 2007. Desde o início de sua carreira, desenvolve intervenções, instalações e, principalmente, pinturas – linguagem sempre presente em sua produção, isoladamente ou hibridizada com outras. Sua pesquisa

poética relaciona os retratos com a ideia de identidade, tendo como sujeito principal o homem amazônico; essa produção desponta no cenário nacional e internacional desde o início de sua carreira, tendo o artista realizado importantes exposições individuais e coletivas¹⁵⁰.

Em busca por registros imagéticos dos processos criativos de Oliveira em seu perfil de Instagram (@ederoliveira.1), encontrei alguns documentos pertinentes, mas poucos que indicassem, precisamente, o uso de fotografias como referência em suas pinturas. Todavia, esse tipo de informação está sempre em evidência nos textos críticos e acadêmicos publicados sobre o trabalho do artista, bem como nas muitas entrevistas e depoimentos que ele concedeu, principalmente, a partir de 2014, quando sua pesquisa artística ganhou visibilidade e repercussão nacional com a exposição, na 31ª Bienal de São Paulo¹⁵¹, de uma grande pintura efêmera, produzida especificamente para esse evento – oportunidade em que pude ver a obra *Sem título* (fig. 150), sobre cujo o processo criativo trato nesta análise.

A visita ao ateliê do artista, em Belém, ocorreu em 26 de janeiro de 2023 (fig. 152); foi a última realizada dentro da pesquisa e, como em todas as outras, obtive uma contribuição inestimável, na forma do depoimento e de documentos privados sobre o processo criativo da obra que, junto com os documentos públicos, perfazem o dossiê genético composto por trinta e seis arquivos, dentre os quais destaco cinco registros (figs. 153 a 156).

Fig. 152 – Priscilla Pessoa. Registro de visita ao ateliê de Eder Oliveira. 2023. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular da autora

¹⁵⁰ Entre suas exposições individuais, destaco as realizadas no Palácio das Artes (Belo Horizonte, 2017), e na Kunsthalle Lingen (Alemanha, 2016); participa regularmente de coletivas, entre elas: *37º Panorama da Arte Brasileira*, no MAM – RJ (2022), *Modos de Ver o Brasil: Itaú Cultural 30 Anos*, no MAM SP (2017), e *31ª Bienal de SP* (2014) e suas itinerâncias, em Campinas (SESC Campinas) e Porto (Museu de Serralves), abas em 2015. Possui trabalhos em acervos de instituições como Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid), Fundação Clovis Salgado (Belo Horizonte), Itaú Cultural, MABE e MAR.

¹⁵¹ Essa bienal, intitulada *Como (...) coisas que não existem*, ocorreu entre 6 de setembro e 7 de dezembro de 2014, no Pavilhão da Bienal (São Paulo).

Fig. 153 – Captura de tela de depoimento em vídeo de Eder Oliveira. 2015.



Fonte: SESC (2015).

Fig. 154 – Captura de tela de vídeo sobre a montagem de *Sem título*, de Eder Oliveira. 2014.



Fonte: Pirelli; Guerra; Schilling (2014).

Fig. 155 – Priscilla Pessoa. Paleta no ateliê de Eder Oliveira. 2023. Fotografia.



Fonte: Arquivo particular da autora.

Fig. 156 – Autor desconhecido. Eder Oliveira pintando *Sem título*. 2014. Fotografia.



Fonte: Nunes (2014).

Fig. 157 – Captura de tela de vídeo sobre a montagem de *Sem título*, de Eder Oliveira. 2014.



Fonte: Pirelli; Guerra; Schilling (2014).

5.15.1 Análise da obra face ao seu referencial fotográfico

Como já observado no terceiro capítulo, ter estado na presença das obras – e não só de seus registros fotográficos – é sempre desejável para as análises, de modo a se ter contato com suas materialidades, que incluem elementos como textura e dimensão. No caso de *Sem título*, essa experiência é quase imprescindível, pois, recordando a visita à Bienal, em 2014, minha primeira percepção voltou-se para o tamanho da pintura: enorme, em altura e largura, envolvendo o espectador entre duas paredes, tomadas por formas semelhantes entre si – tanto

em seus contornos, em contraste com o entorno branco, como nas cores, oscilando entre amarelo e vermelho, predominando, assim, uma sensação geral alaranjada.

As formas são bastante figurativas, portanto, rapidamente identificáveis: sete homens, jovens, sem camisa, retratados do ombro para cima – ombros pintados tão realisticamente que conseguem também, por sua posição e tensão, gerar a sensação de que mãos e braços estão para trás do corpo, ainda que não os vejamos. A partir daí, aceito o convite da obra para interpretar, acionando, para isso, aportes culturais adquiridos em meu contexto com o mundo, mas principalmente, com o Brasil: os retratos guardam grande familiaridade com aqueles que vemos nas páginas policiais ou em reportagens televisivas sobre prisões de suspeitos de crime; e são similares a esses registros não só pela suposição de que todos os homens estão com as mãos atrás do corpo, como quem está algemado, mas também pelas suas características físicas: além de jovens, todos parecem ser negros ou mestiços, tanto pela fisionomia como também pelos tons das peles que, ainda que sejam irrealisticamente alaranjadas, são também escuras, se comparadas ao fundo branco da parede.

Numa primeira interpretação, me vi frente a uma estatística em forma de pintura: ainda que eu não soubesse a porcentagem precisa, tinha conhecimento de que a maioria da população carcerária brasileira era negra e jovem¹⁵². Mas, refletindo novamente, tudo o que aquela pintura não parecia pretender ser, era uma estatística: informações numéricas e frias sobre um aspecto da nossa sociedade, ali, tinham rostos ampliados e realistas, que encaravam os visitantes de um espaço elitizado de cultura de forma inescapável e impunham uma reflexão incômoda. E, ainda que a obra tenha sido denominada por Oliveira como *Sem título*, é possível fazer uma associação entre esse *site specific*¹⁵³ e o nome do evento para o qual ele foi criado: *Como (...) coisas que não existem*. O verbo, que poeticamente “falta” no título, pode ser: falar, pintar, abordar, mostrar, entre tantos outros; mas, de qualquer forma, entendo que os artistas lidaram (e convidaram o público a lidar) com coisas que não existem, materialmente ou metaforicamente. Nesse sentido, ser ignorado e invisibilizado é uma forma de não existir em sociedade, condição com a qual a obra rompe, com sua representação convincente e monumental dessas existências.

O fato de a pintura ter sido feita especificamente para o evento convida a iniciar, a partir disso, a análise de seu processo criativo. Desde 2005, Oliveira retrata pessoas negras, caboclas

¹⁵² O *Anuário Brasileiro de Segurança Pública* (BRASIL, 2022) aponta que 67,5% dos encarcerados, em 2021, eram negros (de acordo com nomenclatura adotada pelo IBGE) e, considerando que essa informação diz respeito a 77% do total de presos (parcela sobre a qual há registros sobre cor da pele), a porcentagem pode ser ainda maior. Ainda de acordo com esse documento, 46,4% dos presos possuíam entre 18 e 29 anos e 93% eram homens.

¹⁵³ O termo inglês *site specific* refere-se a obras criadas para um ambiente determinado. Segundo a descrição do verbete na Enciclopédia Itaú Cultural, “trata-se, em geral, de trabalhos planejados – muitas vezes fruto de convites – em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante.” (SITE, 2023).

e mestiças, em grandes dimensões, nos muros de Belém – e foi esse trabalho de intervenção urbana que chamou a atenção dos curadores da Bienal, que o convidaram a pintar duas grandes paredes, num dos pavilhões do prédio onde a mostra acontece. Assim, a obra em análise deu continuidade a uma pesquisa artística que, de acordo com o depoimento de Oliveira, iniciou-se durante o ensino superior, quando aflorou seu interesse pela pintura e pelos estudos sobre história da arte europeia e seus retratos realísticos de figuras eminentes, bem como o desejo de, por seu turno, retratar pessoas amazônicas “comuns” – como ele se considera.

Na busca, em jornais paraenses, por referências fotográficas que atendessem às características físicas que desejava para esses retratos, o artista conta que chegou a uma constatação: essas imagens só estavam estampadas nas páginas policiais. Começou, então, a colecionar esse material, sobre o qual afirmou, numa entrevista concedida à época da Bienal: “Tenho em casa pilhas de jornais nos quais me baseio. Todos têm o rosto muito parecido. Você pode achar que já viu a mesma coisa três páginas atrás, mas não. São tipos físicos muito próximos” (OLIVEIRA *apud* NUNES, 2014). Conta também que compara esses indivíduos consigo, não só pela aparência, mas por serem na maioria, como ele, pessoas cuja família migrou para a capital em busca de estudo ou trabalho: “Os pais e avós dessas pessoas vieram de outros lugares e foram se construindo ao redor da cidade, assim como acontece sempre, e então eles acabam se debelando pela periferia, tendo menos oportunidades e escolhendo caminhos diferentes.” (OLIVEIRA *apud* NUNES, 2014).

Munindo-se constantemente desse material, Oliveira escolheu como suporte para suas pinturas, inicialmente, os muros das ruas de Belém, segundo ele, pelo fato de que as pessoas anônimas dos retratos haviam saído dessas mesmas ruas, fazendo assim um contraponto às classes sociais mais abastadas às quais esse gênero de pintura – o retrato – costuma ter como objeto e público. A partir da década de 2010, começa também a ser convidado a pintar, dentro de sua temática, paredes e murais de espaços institucionais – como é o caso de *Sem título*. Assim, a origem das referências que orientaram a obra é a mesma que já vinha subsidiando a produção de Oliveira: retratos retirados das páginas de cadernos policiais de jornais paraenses.

Não tive acesso a esse material original, uma vez que o artista considera fundamental, para a construção poética de seu trabalho, o descolamento total entre as imagens e seu contexto verbal (foram veiculadas como ilustração em matérias sobre crimes, em geral, ainda não investigados), o que implica no desconhecimento desse contexto por parte do público – incluindo a mim e aos leitores desta pesquisa. Mas, apurei que, após selecionar as imagens que referenciarão a obra, o artista recortou, em um programa de edição digital, apenas as figuras humanas de cada uma das reportagens (na fig. 157, vemos uma dessas imagens referenciais, já

retirada de seu contexto e impressa), realocando-as em um entorno branco – mesma cor da parede que receberia a pintura – e aplicando ferramentas de brilho, contraste e saturação, no caso de fotos pouco nítidas. Ainda, antes de passar à fatura, Oliveira fez com esses retratos uma composição digital, já pensando na proporção do espaço físico da obra e escolhendo um enquadramento em *close-up*, de modo que os dimensionou e recortou para que a altura do espaço destinado a cada retratado fosse completamente ocupada por suas cabeças e ombros.

Com os retratos individuais e a montagem impressos, Oliveira partiu para a fatura da pintura por sobre o suporte – um painel branco, do mesmo tamanho da parede na qual foi instalado (385 x 2500 cm). Para estruturar os elementos através do desenho, ele recorreu à técnica de escalonamento por quadriculação (como se pode ver na fig. 153, captura de um vídeo feito ainda nessa etapa do processo), o que garantiu tanto a fidelidade à composição prevista como a proporção anatômica dos retratos, em relação às referências. Terminada a trabalhosa estruturação, Oliveira aplicou, em todas as figuras, uma camada de tinta acrílica amarela que, dada a baixa opacidade própria desse pigmento, deixava entrever o desenho estrutural (fig. 154).

Antes de dar continuidade à pintura, o artista preparou, em recipientes, as tintas (cerca de dez) que utilizaria, misturando para isso tinta acrílica branca (de um tipo próprio para pintura em paredes) com corantes, até chegar às cores que formariam a imagem (mesma prática observada na fig. 155, em outro processo criativo). Cabe um parêntese sobre a paleta de cores aplicadas a *Sem título*: Oliveira é daltônico de verde para vermelho, condição que só descobriu ao trabalhar com pintura, quando percebeu sua dificuldade em alcançar uma coloração próxima à dos objetos, que desejava representar com um grau elevado de realismo. Por isso, desde o início da carreira, suas pinturas são quase monocromáticas, lidando mais com os valores tonais que com matizes, solução que ele encontrou para controlar melhor a questão formal da cor (mas que, como trato adiante, adquire também função simbólica em sua pesquisa). O artista contou, inclusive, que pretendia que a obra em análise fosse predominantemente avermelhada, de modo a remeter à ideia de violência, mas só quando já estava adiantado em seu andamento percebeu, por comentários de observadores, que a pintura era dominada pelos tons de laranja.

Determinada a paleta, Oliveira aplicou diversas camadas das tintas, de secagem muito rápida, sempre modelando suas figuras das áreas mais claras para as mais escuras, mediante a observação constante das referências fotográficas, tanto impressas (fixadas ao suporte), como também através do monitor do computador, o que permitiu ampliações de detalhes (na fig. 156 é possível ver as duas formas de manter a referência à vista). Contou no depoimento que eliminou, enquanto pintava, marcas muito distintivas, como tatuagens, *piercings* e cicatrizes; mas afirmou também que, exceto por essa eliminação e pela alteração da cor, trabalhou para

que seus retratos se aproximassem ao máximo das referências fotográficas que o orientaram – resultado que considero obtido com sucesso, especialmente observando a fig. 157, que traz uma dessas referências, e comparando-a com uma parte da obra, o retrato ao centro da fig. 151.

Examinando as duas figuras, passo à primeira constatação sobre a natureza da referencialidade que o artista estabeleceu com as fotos: ele as reelabora de modo que a presença de sete homens seja muito verossímil, com representações anatômicas bastante realistas. Isso revela, primeiro, uma relação icônica, entre os retratos pictóricos e seus retratos fotográficos referenciais, que representam, por meio da similaridade, objetos existentes no mundo exterior que são reconhecíveis na pintura; o que leva a sublinhar a participação de uma relevante referencialidade indicial no processo, pois, uma vez que a pintura, mesmo que não tenha estabelecido relação física com os sete homens retratados (como ocorreu com as fotografias), os representa com um grau elevado de fidelidade. As fotografias retiradas das páginas de jornais, de certa maneira, deram ao artista acesso a vestígios visuais de cenas que, efetivamente, aconteceram em delegacias paraenses; e foram as atitudes do artista, ao estruturar pelo desenho e construir com camadas de pintura sua imagem tendo sempre à vista suas referências, que garantiram à obra um sentido de vestígio dos fatos.

Mas foram, igualmente, ações dele que afastaram a pintura das singularidades de cada sujeito captadas por câmeras, reforçando a iconicidade comum às referências: Oliveira recorta as fotos de seus contextos, aplica tratamentos digitais e as reconfigura, unidas numa nova e única imagem referencial – a montagem digital que orientou o trabalho e criou um retrato coletivo. Além disso, a relação icônica se revela no fato de um mesmo conjunto de cores ter sido aplicado a todos os retratos, o que uniformizou ainda mais a narrativa construída na pintura e a distanciou da individualidade retratada em cada foto. Entendo, todavia, que as aproximações e afastamentos em relação aos extratos de jornais – e principalmente a escolha deles como referência – são guiados, sobretudo, por premissas de ordem simbólica.

Os retratos fotográficos não são de presidiários, são de pessoas detidas num ambiente de delegacia, associadas a ações ilegais ainda não provadas, e que provavelmente foram fotografadas contra a vontade e, também contrariados, fizeram parte das matérias às quais Oliveira – e qualquer outro leitor – teve acesso. O artista aponta que, quando a imagem é veiculada publicamente, se cria uma ficha criminal espontânea, que não dá direito de resposta nem presume erro policial; são retratos banalizados, que negam a complexidade e contexto dessas pessoas, estigmatizando-os como criminosos – um inventário lombrosiano¹⁵⁴ da

¹⁵⁴ Em 1876, Cesare Lombroso, criminologista e médico, publicou o influente artigo *O Homem Delinquente*, que trata da hipótese, hoje cientificamente descartada, de identificação de criminosos através de aspectos físicos.

marginalidade paraense, onde todos dessa classe de gente têm pele escura. Assim, as referências foram escolhidas por ele para, através de sua reelaboração, referir-se aos problemas éticos das coberturas jornalísticas de assuntos policiais, além da abordagem racista que a mídia adota.

Ao optar por expor não só um, mas sete retratos que representam pessoas tão parecidas entre si nas feições, nas posições e na aparente juventude (e mais homogeneizadas ainda pela estratégia da quase monocromia), Oliveira recorreu ao mesmo recurso simbólico consagrado por Andy Warhol: a repetição, que suspende a individualidade e faz pensar em algo feito para ser massivamente consumido – no caso, a espetacularização da violência. Mas, por outro lado, ao omitir, na pintura, a identidade e o contexto em que os homens foram originalmente retratados, Oliveira abre mão de apontar culpados e humaniza estatísticas sobre pessoas indesejáveis, tornando-os realistas e monumentais, obrigando os visitantes a lhes olhar nos olhos; ele se apropria de um tipo de imagem que é, por inúmeras vias, provocada pela sociedade que consome seu trabalho e a devolve a essa sociedade com uma significação diferente, ungida pela aura de obra de arte, o que a faz ser aceita e elogiada, a ponto dos retratos terem saído das páginas policiais para voltar para o jornal, mas agora na página de cultura, que sempre cobre a Bienal de São Paulo – um dos eventos de arte mais consagrados do país.

Assim, tanto em *Sem Título* como em outras pinturas da pesquisa artística em que esse *site specific* está inserido (como a da fig. 158), Oliveira, com seu modo de lidar com as fotografias apropriadas em jornais, desconstrói e reconstrói modos de ver o outro, tentando fazer uma passagem do preconceito para a identificação, através da mudança de enquadramento e contexto para seus retratados e, sobretudo, a partir do entendimento das imagens como algo que tem uma importante dimensão política a ser explorada pela arte.

Fig. 158 – Eder Oliveira. Postagem no *feed* em 30 de julho de 2014. 2014.



Fonte: Oliveira (2014).

6. DAS POSSIBILIDADES E CONVERGÊNCIAS

“Se apenas houvesse uma única verdade, você não poderia pintar cem telas sobre o mesmo tema.”
(PICASSO *apud* ROBBINS, 1980, tradução nossa¹⁵⁵).

Este capítulo é, dentro da estruturação desta investigação, o momento em que apresentamos os resultados do teste da hipótese que motivou todo o desenvolvimento apresentado até aqui – adentramos, assim, à culminância da terceira etapa da crítica genética, a da análise, que se associa ao estágio da verificação do percurso investigativo, com seu caráter predominantemente indutivo. Porém, podemos considerar, em sintonia com a base peirciana que nos orienta, que lançamos mão, neste último capítulo, de todos os três modos de raciocínio (abdução, dedução e indução) para, a partir do estudo de documentos relativos à criação de pinturas diversas, identificar alguns procedimentos de natureza geral, que ganham variações em processos específicos, mas que nos permitem estabelecer, entre eles, congruências que fazem sentido tanto em relação àquilo que analisamos quanto no que diz respeito à hipótese que investigamos por meio das análises.

Recordamos Santaella (1992), que explica que as ciências especiais se dividem em níveis – e nossa pesquisa tem relação com dois deles: situa-se no nível explanatório, da crítica (genética, no caso); e também é uma pesquisa classificatória, posto que, em seu último estágio, alcança um nível mais abstrato quando nos propomos a fazer comparações e extrair procedimentos comuns aos processos criativos das pinturas que compõem o conjunto que consideramos suficientemente confirmador do fenômeno investigado (conforme abordado no quarto capítulo), podendo, assim, nossas conclusões (sempre provisórias e passíveis de serem revistas) se aplicarem a outros casos não estudados nesse recorte, gerando as generalizações que buscamos encontrar.

Dessa forma, na fase analítica do estudo (apesar de a termos dividido entre os capítulos 5 e 6), os níveis explanatório e classificatório se imbricam, de maneira que, no extenso capítulo que antecede o presente, foram analisados, detalhadamente e em suas mais específicas nuances, os processos criativos das pinturas selecionadas, a fim de lançar, através dos vestígios que restaram de suas gêneses, um olhar retrospectivo para esses percursos – um olhar interpretativo, explanatório e especialmente voltado para as reflexões e ações desenvolvidas pelos pintores em relação às fotografias que referenciaram cada pintura.

¹⁵⁵ If there were only one truth, you couldn't paint a hundred canvases on the same theme.

Formulada com base nesse material, a segunda etapa analítica – de ordem predominantemente classificatória – é apresentada nos próximos itens, tendo sido estruturada de maneira a apresentar as generalizações que pudemos identificar através da análise dos dossiês genéticos e que, entendemos, podem estender-se como um mapa de possibilidades e convergências sobre a fotografia como referência nos processos criativos da pintura brasileira no século XXI.

Ainda sobre a relação do presente capítulo com o anterior, algumas considerações são importantes. A primeira, é que cada análise genética teve como objeto uma obra específica e seu processo criativo, e não o todo da produção do artista que a concebeu, nem a diversidade de caminhos criativos em relação às referências já adotadas em sua carreira. Os procedimentos dos artistas costumam variar de um projeto para outro e mesmo de uma obra para outra, o que é contemplado em várias das análises, a fim de situar o contexto da criação. De modo análogo, ao retomarmos esse material genético (agora tendo como finalidade as análises comparativas), nos ativemos, sempre, ao que diz respeito a cada pintura, e não aos desdobramentos acerca do universo criativo do artista que a criou (que é algo potencialmente infinito e cujo arcabouço referencial vai muito além do que a metodologia da crítica genética é capaz de abarcar).

Por outro lado, é preciso considerar que, dentro do vasto material que compõe os dossiês, um número bastante reduzido de imagens documentais foi apresentado nas análises individuais e, além disso, muitas das informações obtidas em textos públicos e nos depoimentos colhidos no decorrer da pesquisa não foram desenvolvidas. Assim, mesmo não tendo sido apresentada integralmente ao longo do quinto capítulo, entendemos que toda a documentação genética coletada influenciou, em certa medida, os resultados que apresentamos neste capítulo.

Isso posto, é a partir dos três aspectos recorrentes abordados, em suas especificidades, em todos os processos criativos estudados – a origem das referências fotográficas, as referências fotográficas na fatura da pintura e a natureza da referencialidade – que estruturamos, em seis itens, as análises comparativas do *corpus* da pesquisa, de modo a identificar o que, nesse material, resiste a classificações gerais e, por isso, categorizamos como possibilidades detectadas dentro das práticas pictóricas (o que já incluiu um exercício de generalização, pois considerar todas as possibilidades teria sido como considerar cada obra ou procedimento como uma possibilidade); e o que são convergências, ou seja, possibilidades transformadas em modos de atuar que se repetiram em parte significativa dos casos – neste estudo, apresentamos como convergências as recorrências identificadas, dentro de cada ponto estudado, em mais de um terço dos processos (ou seja, em ao menos seis casos).

As recorrências permitiram, assim, reconhecer, delimitar e agrupar tendências nas abordagens adotadas pelos pintores brasileiros contemporâneos que participaram da pesquisa e que fazem uso de fotografias em seus processos criativos. De um ponto de vista ainda mais estrito, se poderia dizer que tais tendências têm validade apenas para as obras que integram o recorte da pesquisa; mas, o sentido dos critérios adotados em cada uma das etapas desta investigação leva a generalizar, a estender essa validade para a pintura brasileira contemporânea que faz uso de fotografias em seus processos criativos.

Para organizar os resultados, optamos por formatos de apresentação diferentes, a depender do que e de como tratamos. Foram muitas as possibilidades identificadas no que concerne aos “nós” da criação e, além disso, trata-se de apontamentos de ordem predominantemente classificatória, de modo que a própria enumeração das possibilidades já as descreve suficientemente – por isso, optamos por apresentá-las (em 6.1, 6.3 e 6.5) dentro do formato de quadros, nos quais cada possibilidade foi elencada, classificada e associada a informações sobre quantos e quais artistas, efetivamente, a adotaram. Mas, para apresentar, de modo mais explanatório, as convergências que observamos nesses dois aspectos dos processos criativos, recorreremos, além dos quadros, a uma organização por tópicos sobre os desdobramentos identificados (em 6.2, 6.4 e 6.6) – assim, nos quadros 01, 03 e 05 elencamos os diferentes procedimentos registrados como possibilidades; a partir deles, apresentamos, em forma de tópicos, as generalizações que identificamos como convergências e, nos quadros 02, 04 e 06, esquematizamos essas generalizações.

Por fim, recordamos que os aspectos que um pesquisador genético opta por investigar em um processo criativo – ou em um conjunto deles – estão sempre ligados entre si; nesse sentido, como aponta Salles (2006, p. 17), “precisamos construir uma rede para falarmos de uma rede em construção” pois, se buscamos compreender a criação como um encadeamento de nós, precisamos de uma abordagem que se situe no mesmo modelo: para apreender um pensamento em rede, há que se pensar em rede. Desse modo, ainda que tenhamos dividido os resultados em itens, de acordo com aspectos selecionados para desdobrar a hipótese, é importante ressaltar que se trata de um encadeamento complexo e que se conecta e interpenetra, de sorte que os nexos que divisamos entre elementos que compõem esses aspectos apresentam uma influência mútua, que nas análises individuais procuramos sempre reconhecer e apontar.

Só a partir das análises individuais das obras, encontramos as possibilidades; só a partir da identificação das possibilidades, foi possível apontar as convergências; e só a partir daquilo que levantamos em relação à origem das referências e ao papel da fotografia na fatura da pintura é que pudemos evidenciar a natureza das referencialidades estabelecidas nos percursos criativos

investigados. Lidamos, assim, com processos sógnicos em rede, conceito aplicável tanto à criação dos artistas como às análises, que apresentamos a seguir.

6.1. Possibilidades relacionadas à origem das referências fotográficas

Foram muitas as possibilidades identificadas, nas análises genéticas dos dossiês, em relação à origem das referências fotográficas que orientaram os artistas em suas criações pictóricas; tratamos, dentro desse aspecto, das características, reflexões e ações relacionadas às fotografias que se localizam antes da fatura da pintura em si, e que fizeram com que elas fossem selecionadas e preparadas pelos artistas para, efetivamente, se tornarem referências. Recordamos que, com base no entendimento de pintura a partir de sua materialidade, a fatura tem início no primeiro momento em que o artista lida fisicamente com o suporte e/ou com as tintas, e o nó da criação que conduziu este item diz respeito, portanto, ao que se passou antes desse momento nos processos criativos.

Assim, analisando o que pôde ser reconstituído, através dos documentos que compõem os quinze dossiês, acerca do período que antecedeu a materialização das pinturas – um tempo em que conexões fundamentais com as fotografias foram estabelecidas – pudemos identificar sete desdobramentos concernentes a esse ponto da criação e à prática que estudamos, que são possibilidades em relação: ao momento em que as fotografias foram obtidas; à autoria das fotografias; ao modo de obtenção das fotografias; aos objetos dinâmicos identificáveis nas fotografias selecionadas pelos artistas; à quantidade de fotografias selecionadas; às modificações aplicadas às fotografias, individualmente; e à realização de estudos prévios para a composição da pintura, a partir de fotografias. Inseridos nos desdobramentos, elencamos, no quadro 01, as diferentes possibilidades discernidas em relação à origem das fotografias tomadas como referência nos processos criativos em pintura estudados.

Quadro 01: Possibilidades identificadas em relação à origem das fotografias tomadas como referência nos processos criativos em pintura estudados.

Possibilidades em relação ao momento em que as fotografias foram obtidas	Obras	Artistas
Obtidas depois de iniciada a pesquisa artística geral em que a obra específica está inserida.	15	Egreja, Prado, Soato, Lara, Griffio, Metzler, Palma, Baroli, Blass, Carneiro, Cunha, Camargo, Melo, Matos e Oliveira.

Obtidas antes do propósito de produzir a obra específica e armazenadas como provisão.	8	Prado, Lara, Baroli, Blass, Carneiro, Camargo, Matos e Oliveira
Obtidas depois do propósito de produzir a obra específica.	3	Egreja, Soato e Metzler,
Algumas obtidas antes e outras depois do propósito de produzir a obra específica.	4	Griffo, Palma, Cunha e Melo.
Obtidas antes do início da fatura da obra específica.	15	Egreja, Prado, Soato, Lara, Griffo, Metzler, Palma, Baroli, Blass, Carneiro, Cunha, Camargo, Melo, Matos e Oliveira.
Possibilidades em relação à autoria das fotografias	Obras	Artistas
Produzidas pelo artista.	4	Egreja, Lara, Camargo e Baroli.
Produzidas por terceiros.	8	Prado, Metzler, Blass, Carneiro, Cunha, Melo, Matos e Oliveira.
Algumas produzidas pelo artista e algumas produzidas por terceiros.	3	Soato, Griffo e Palma.
Possibilidades em relação ao modo de obtenção das fotografias	Obras	Artistas
Geradas durante pesquisas de campo.	3	Lara, Baroli e Camargo.
Geradas em ambiente especialmente preparado pela artista.	1	Egreja
Obtidas na internet.	2	Blass e Melo.
Obtidas em publicações impressas.	3	Carneiro, Cunha e Oliveira.
Obtidas em coleções particulares de terceiros.	1	Matos.
Algumas geradas durante pesquisas de campo e em ambiente especialmente	1	Griffo.

preparado pelo artista e algumas obtidas na internet.		
Algumas geradas em ambiente especialmente preparado pelo artista e algumas obtidas na internet.	2	Soato e Palma.
Obtidas em publicações impressas e na internet.	2	Prado e Metzler.
Possibilidades em relação aos objetos dinâmicos identificáveis nas fotografias selecionadas pelos artistas	Obras	Artistas
Animais, artefatos e interiores.	1	Egreja.
Pessoas cuja imagem teve ampla difusão midiática (nacional ou internacional), artefatos, interiores e exteriores.	1	Prado.
Pessoas anônimas, pessoas cuja imagem teve ampla difusão midiática, autorretratos, animais, vegetais, artefatos, interiores e exteriores.	1	Soato.
Animais, vegetais, minerais, artefatos e exteriores.	1	Lara.
Pessoas anônimas, pessoas cuja imagem teve ampla difusão midiática, vegetais, artefatos, interiores e exteriores.	1	Griffo.
Pessoas anônimas, pessoas cuja imagem teve ampla difusão midiática, artefatos e interiores.	1	Metzler.
Pessoas anônimas, animais, vegetais, artefatos, interiores e exteriores.	1	Palma.
Pessoas anônimas, autorretratos, animais, vegetais, minerais, artefatos e exteriores.	1	Baroli.
Pessoas anônimas, artefatos e interiores.	1	Blass.

Pessoas anônimas, artefatos, vegetais e exteriores.	1	Carneiro.
Pessoas anônimas, animais, artefatos e interiores.	1	Cunha.
Vegetais, minerais e artefatos.	1	Camargo.
Pessoas anônimas, pessoas cuja imagem teve ampla difusão midiática, vegetais, minerais, artefatos, interiores e exteriores.	1	Melo.
Pessoas anônimas, artefatos e interiores.	1	Oliveira.
Pessoas anônimas e artefatos.	1	Matos.
Possibilidades em relação à quantidade de fotografias selecionadas pelos artistas	Obras	Artistas
Uma fotografia.	1	Blass.
Múltiplas fotografias.	14	Egreja, Prado, Soato, Lara, Griffio, Metzler, Palma, Baroli, Carneiro, Cunha, Camargo, Melo, Matos e Oliveira.
Possibilidades em relação às modificações aplicadas às fotografias, individualmente	Obras	Artistas
Sem modificações.	5	Egreja, Prado, Soato, Lara e Blass.
Recorte digital.	3	Palma, Carneiro e Melo.
Recorte manual.	2	Cunha e Camargo.
Recorte digital e tratamentos digitais nas cores.	1	Baroli.
Recorte digital, tratamentos digitais nas cores e quadriculação.	1	Oliveira.

Recorte digital e marcação de pontos de escalonamento.	3	Griffo, Metzler e Matos.
Possibilidades em relação à realização de estudos prévios para a composição da pintura, a partir das fotografias	Obras	Artistas
Sem composições prévias.	6	Egreja, Prado, Griffo, Palma, Blass e Cunha.
Estudo em desenho.	2	Lara e Soato.
Montagem digital.	4	Baroli, Carneiro, Melo e Oliveira.
Montagem manual.	1	Camargo.
Estudo em desenho e montagem digital.	2	Metzler e Matos.

Fonte: arquivo particular da autora.

6.2 Convergências relacionadas à origem das referências fotográficas

Dentro das possibilidades associadas à origem das referências fotográficas nos processos criativos analisados, identificamos algumas recorrências em relação aos procedimentos adotados pelos pintores; são tendências que, em alguns casos, se mostraram mais evidentes e, em outros, nos exigiram muito tempo e sinapses para serem percebidas. De qualquer forma, são modos de proceder que entendemos como convergências nas relações estabelecidas com as fotografias antes da fatura das pinturas, e que apresentamos, a seguir, partindo dos mesmos sete desdobramentos que estruturaram o item anterior:

- Convergências em relação ao momento em que as fotografias foram obtidas: dentro da questão temporal que aqui abordamos, uma convergência total foi detectada: todas as quinze pinturas estavam inseridas em uma pesquisa artística maior, na qual cada artista já vinha trabalhando (a mais ou menos tempo), quando da criação dessas obras específicas; e todas as fotografias referenciais que constam dos quinze dossiês genéticos que consolidamos, mesmo que tenham sido produzidas ou apropriadas em um momento anterior ao objetivo específico do artista de produzir a pintura em estudo, estavam inseridas nesse propósito maior que o guiava, naquele período, em sua produção artística em geral.

Já no que diz respeito, estritamente, às pinturas analisadas, em oito dos processos (mais da metade), todas as fotografias referenciais foram obtidas antes do propósito dos artistas de produzi-las. Observamos, assim, uma tendência à constituição de arquivos para armazenamento de referências como provisão, de modo a estarem disponíveis para eventual seleção e utilização em práticas pictóricas futuras. Esse dado se consolida ainda mais se considerarmos que outras quatro das pinturas investigadas foram orientadas, parcialmente, por referências fotográficas armazenadas antes da intenção de seus criadores de produzi-las, sendo esse material complementado por outras fotografias, obtidas já com a ideia de produzir a obra específica.

Isso nos leva, por oposição, a outra convergência, ainda que abranja um número menor de ocorrências: em apenas três processos criativos os artistas trabalharam unicamente com fotografias obtidas após se proporem a realizar a pintura, mas se levamos em conta também os casos em que a obtenção ocorreu em parte antes e em parte após esse propósito, chegamos a sete processos criativos que se encaixam na segunda classificação.

Ainda, ao avançarmos o olhar para o próximo nó da criação, observamos que em nenhuma das análises individuais foi detectada a obtenção de alguma referência fotográfica após o início da fatura da pintura – ou seja, há uma convergência no fato de que todos os artistas partiram para a etapa de materialização de suas pinturas já municiados em relação às imagens que os referenciariam.

- Convergências em relação à autoria das fotografias: Apuramos que, nos processos criativos analisados, onze artistas lidaram com fotografias geradas por terceiros e de alguma forma apropriadas; dessa lista, oito trabalharam exclusivamente com esse tipo de imagem, ou seja, a maioria dentro do conjunto que compõe o *corpus*. Por outro lado, ainda que apenas quatro artistas tenham trabalhado exclusivamente com fotografias produzidas por eles mesmos (incluímos aí Ana Elisa Egreja que, apesar de não ter “apertado o botão da câmera”, supervisionou e dirigiu a produção de suas referências, tendo assim participado ativamente dessa etapa do processo), ao todo sete artistas usaram em seus processos esse tipo de fotografia, se considerarmos os que agregaram a essas referências outras, produzidas por terceiros.

Assim, identificamos, dentro das possibilidades, duas tendências significativas: a das referências serem de autoria do próprio artista (em uma quantidade expressiva) e a das referências serem de autoria de outras pessoas (a maioria).

- Convergências em relação ao modo de obtenção das fotografias: Ao classificar e elencar os resultados sobre esta circunstância, verificamos que nenhuma das possibilidades para a aquisição das referências fotográficas reúne mais de um terço de recorrências, o que levou a agrupar essas possibilidades a partir daquilo que elas têm em comum. Assim, considerando as

fotografias pesquisadas na internet e em publicações impressas em uma única classificação, temos aí uma confluência: sete artistas se valeram, exclusivamente, de imagens fotográficas públicas, acessadas em mídias igualmente públicas e apropriadas para orientar suas criações; além disso, em outros três processos, essa forma de obtenção mistura-se com as fotografias que o próprio artista produziu, o que confirma definitivamente que se trata de uma convergência.

Em contraponto, oito artistas se valeram, exclusiva ou parcialmente, de fotografias privadas, pertencentes a coleções particulares – sejam suas próprias coleções (obtidas em pesquisas de campo gerais ou a partir da demanda específica de produção da obra analisada), sejam arquivos de terceiros (caso de Nina Matos).

Ainda, detectamos uma confluência mais específica sobre a maneira como os artistas obtêm fotografias públicas: a utilização de ferramentas de busca de imagens em *sites* da internet, procedimento adotado, de forma exclusiva ou mista, em sete dos processos criativos.

- Convergências em relação aos objetos dinâmicos identificáveis nas fotografias selecionadas pelos artistas: aqui, olhamos para a objetivação das fotografias que compõem o corpus, com foco na identificação daquilo a que essas imagens se referem indicialmente. É um dado que se encontra, inevitavelmente, na origem de toda a fotografia, tal como foi reconhecido nesta tese. Ao mesmo tempo, está inserido nas relações semióticas que nos propomos a analisar, adiante, dentro dos itens relacionados à natureza da referencialidade que se dá entre pintura e fotografia, pois guia as escolhas dos artistas por determinadas imagens, o que o configura, também, como parte do escopo daquele item. Reconhecendo essas implicações e a fim de não adentrarmos, ainda, no âmago das razões e desdobramentos das seleções feitas pelos artistas, apresentamos, a princípio, apenas as convergências em relação a que classe de elementos as fotografias selecionadas por eles se referem.

Assim, ao pensar sobre as possibilidades relacionadas a esse ponto, já lançamos aos objetos dinâmicos das fotografias (apenas os que pudemos divisar com alguma firmeza) um olhar generalizador, reduzindo a nove classificações a diversidades de coisas que podem ser registradas por câmeras; mas, como lidamos com muitas fotografias – e em todas elas mais de um tipo de objeto dinâmico era divisível - em cada processo criativo reuniu-se uma combinação diferente. Ao apresentar agora as convergências, retornamos às classificações individuais dos objetos dinâmicos, de modo a elencar as que tiveram recorrência superior a um terço em relação aos quinze conjuntos de referências fotográficas aos quais tivemos acesso: pessoas anônimas (dez), animais (seis), vegetais (oito), artefatos (quinze), interiores (dez) e exteriores (oito).

- Convergências em relação à quantidade de fotografias selecionadas: Neste ponto, os procedimentos dos artistas convergiram de modo bastante evidenciado: dos quinze processos

criativos que estudamos, quatorze foram referenciados por múltiplas fotografias. No caso da pintura de Tatiana Blass, a artista orientou-se por apenas uma fotografia, sendo o único desvio dessa tendência massiva. Dito isso, apesar de tratarmos, nas análises comparativas, sempre do processo criativo da obra específica cuja gênese investigamos, cabe aqui um comentário apócrifo que reforça ainda mais a convergência identificada: Segundo Blass, o uso de apenas uma foto como referência na criação de *Fúria feia #1* foi uma exceção em sua prática pictórica.

- Convergências em relação às modificações aplicadas às fotografias, individualmente:

Apenas cinco artistas optaram por não interferir em suas referências fotográficas antes da fatura da pintura, mantendo-as tal qual foram obtidas; com isso, averiguamos que a maioria dos artistas (dez deles) aplicou algum tipo de modificação às fotografias, individualmente, o que se configura como a primeira convergência identificada neste quesito.

Dentro desse grupo, a única recorrência expressiva, a ponto de a considerarmos uma tendência, foi a da modificação individual das fotografias por meio de alguma ferramenta de recorte – em dois casos, manual e, em oito, digital. O que significa que, em todos os processos em que houve modificação das fotografias, a interferência se deu, de modo exclusivo ou parcial, por meio da eliminação de elementos que constavam originalmente das imagens.

- Convergências em relação à realização de estudos prévios para a composição da pintura, a partir de fotografias: Detectamos duas convergências principais nesse sentido; a maioria dos artistas (nove entre eles) fez, a partir de suas fotografias referenciais, algum tipo de estudo para orientar a composição da fatura da pintura que pretendiam produzir; mas, um terço (seis artistas) não recorreu a esse modo de pensamento visual sobre a organização prévia das referências que orientariam seu trabalho, deixando a composição para ser pensada – ainda que com o auxílio de desenho – já durante a estruturação dos elementos no suporte da obra.

Dentre os artistas que fazem composições prévias, identificamos, como tendência de procedimento, que sete fizeram montagens prévias com as fotografias referenciais selecionadas (todas ou algumas delas), para compor parte ou o todo do que viria a ser a pintura – seis fizeram montagens digitais e uma (Gisele Camargo) o fez manualmente. Podemos também nos referir a esse tipo de estudo como colagem – no sentido literal, no caso da junção material de recortes feitos por Camargo, ou figurado, quando, em seis processos, os artistas recorreram à lógica da colagem física, para, por meio de ferramentas digitais, unir as referências recortadas (também digitalmente) de seus contextos – e essas seis ocorrências configuram uma convergência.

Por fim, ressaltamos que os casos de Mariana Palma e André Griffo – que também realizaram montagens com suas fotografias referenciais, com o intuito de refletir sobre a composição da pintura – não foram computados como parte da convergência que acima

identificamos, pois usaram esse procedimento após o início da materialização da pintura. Ele está elencado, no próximo item, como uma possibilidade dentro das relações que os artistas estabeleceram com as fotografias durante a fatura das pinturas; mas, antes de passar a ele, apresentamos (no quadro 02) uma organização concisa das convergências que aqui apontamos:

Quadro 02: Convergências identificadas em relação à origem das fotografias tomadas como referência nos processos criativos em pintura estudados.

Convergências em relação ao momento do processo em que as fotografias foram obtidas	Recorrências
Obtidas dentro do desenvolvimento de uma pesquisa artística na qual a pintura está inserida.	15
Obtidas antes do início da fatura da pintura.	15
Obtidas antes do propósito de produzir a pintura.	12
Obtidas após o propósito de produzir a pintura.	7
Convergências em relação a autoria das fotografias	Recorrências
Autoria de terceiros.	11
Autoria dos artistas.	7
Convergências em relação ao modo de obtenção das fotografias	Recorrências
Fotografias públicas.	10
Fotografias privadas.	8
Fotografias buscadas na internet.	7
Convergências em relação aos objetos dinâmicos identificáveis nas fotografias	Recorrências
Artefatos.	15

Pessoas anônimas.	12
Interiores.	10
Exteriores.	8
Vegetais.	8
Animais.	6
Convergências em relação à quantidade de fotografias selecionadas	Recorrências
Múltiplas fotografias.	14
Convergências em relação às modificações aplicadas às fotografias, individualmente	Recorrências
Modificação de fotografias, individualmente.	10
Recorte de elementos das fotografias de seus contextos.	10
Convergências em relação à realização de estudos prévios para a composição da pintura, a partir de fotografias	Recorrências
Realização de estudos prévios a partir de fotografias.	9
Realização de montagem como estudo prévio.	7
Realização de montagem digital.	6
Sem estudos prévios a partir de fotografias.	6

Fonte: arquivo particular da autora.

6.3 Possibilidades relacionadas às referências fotográficas na fatura das pinturas

Tratamos agora das possibilidades discernidas, nas análises dos dossiês genéticos, em relação ao papel exercido pelas referências fotográficas durante a fatura da pintura; a partir do que pudemos reconstituir sobre os processos criativos, buscamos identificar, classificar e apresentar modos como cada artista lidou com as fotografias durante a execução física da pintura, considerada, no aspecto a que este item se reporta, a partir do momento em que o pintor

já lida com o suporte e/ou com as tintas. Está abarcado, assim, desde a estruturação da imagem no suporte, passando pelas fases de aplicação de tintas, até chegar ao estado em que o artista considera sua obra terminada.

Foi possível reconhecer sete desdobramentos relacionados ao aspecto de que aqui tratamos, possibilidades em relação: às referências fotográficas que orientaram a estruturação; ao método de estruturação; à complexidade da estruturação; ao meio de observação das referências fotográficas durante a aplicação das tintas; às ações envolvendo as fotografias, além da observação, durante a aplicação das tintas; à intensidade da conexão com as referências fotográficas; e ao modo de representação dos objetos dinâmicos das fotografias representados nas pinturas. A partir dos desdobramentos, listamos, no quadro 03, diferentes possibilidades relacionadas à referência fotográfica durante a fatura das pinturas cujos processos estudamos:

Quadro 03: Possibilidades identificadas em relação às referências fotográficas durante a fatura das pinturas nos processos criativos estudados.

Possibilidades em relação às referências fotográficas que orientaram a estruturação	obras	Artistas
Uma fotografia.	2	Egreja e Blass.
Múltiplas fotografias.	3	Prado, Soato e Lara.
Montagem com fotografias.	5	Baroli, Carneiro, Camargo, Melo e Oliveira.
Múltiplas fotografias e montagem prévia com fotografias.	2	Metzler e Matos.
Múltiplas fotografias e montagem com fotografias feita posteriormente ao início da fatura.	2	Griffo e Palma.
Possibilidades em relação ao método de estruturação	obras	Artistas
Observação das referências.	3	Palma, Cunha e Camargo.
Projeção digital.	8	Egreja, Prado, Soato, Lara, Baroli, Blass, Carneiro e Melo.

Técnicas de escalonamento.	1	Oliveira.
Observação e técnicas de escalonamento.	2	Metzler e Matos.
Observação, técnicas de escalonamento e decalque.	1	Griffo.
Possibilidades em relação à complexidade da estruturação	obras	Artistas
Detalhada.	7	Egreja, Griffo, Carneiro, Palma, Baroli, Melo e Oliveira.
Sintética.	8	Evandro, Soato, Lara, Blass, Metzler, Cunha, Matos e Camargo.
Possibilidades em relação ao meio de observação das referências, durante a aplicação das tintas	obras	Artistas
Monitores digitais (computador, <i>tablet</i> , celular).	7	Egreja, Soato, Lara, Metzler, Blass, Carneiro e Melo.
Imagens impressas.	7	Prado, Griffo, Palma, Baroli, Cunha, Camargo e Matos.
Monitores e imagens impressas.	1	Oliveira.
Possibilidades em relação às ações envolvendo as fotografias, além da observação, durante a aplicação das tintas	obras	Artistas
Observaram as referências fotográficas.	11	Prado, Soato, Lara, Metzler, Baroli, Carneiro, Cunha, Camargo, Melo, Matos e Oliveira.
Observou as referências fotográficas e fotografou a obra em processo para testar possibilidades nesse registro.	1	Blass.

Observou as referências fotográficas e usou projeção digital para reestruturação da imagem.	1	Egreja.
Observou as referências fotográficas, deu continuidade à estruturação traçando à mão livre e fotografou a obra em processo para testar possibilidades nesse registro.	1	Palma.
Observou as referências fotográficas, usou técnicas de escalonamento e decalque para reestruturar ou dar continuidade à estruturação e fotografou a obra em processo para testar possibilidades nesse registro.	1	Griffo.
Possibilidades em relação à intensidade da conexão com as referências fotográficas durante a fatura da pintura	Obras	Artistas
Afirmaram ter estado o tempo todo atentos às referências, buscando aproximar-se delas.	6	Egreja, Griffo, Baroli, Carneiro, Melo e Oliveira.
Afirmaram não ter observado a referência o tempo todo, buscando algum distanciamento delas.	9	Prado, Soato, Lara, Metzler, Palma, Blass, Camargo, Cunha e Matos.
Possibilidades em relação ao modo de representação visual dos objetos dinâmicos das fotografias representados nas pinturas	Obras	Artistas
Figuração realista dos elementos orientados pelas fotografias.	6	Egreja, Griffo, Palma, Baroli, Carneiro e Oliveira.
Figuração não realista dos elementos orientados pelas fotografias.	8	Prado, Soato, Lara, Metzler, Cunha, Blass, Melo e Matos.
Não figuração dos elementos orientados pelas fotografias.	1	Camargo.

Fonte: arquivo particular da autora.

6.4 Convergências relacionadas às referências fotográficas na fatura das pinturas

Ao analisar as possibilidades relacionadas ao papel das referências fotográficas no decorrer da fatura das pinturas investigadas, pudemos generalizar algumas questões recorrentemente encontradas nos procedimentos dos artistas; observamos que são tendências localizadas, especificamente, dentro do tempo da materialização das obras, mas que estão conectadas a outras características, reflexões e ações que estão na origem das referências e às quais já nos dedicamos neste capítulo, mas que não se esgotam nelas mesmas, justamente pela característica daquilo que estudamos, a partir do nosso *corpus*: são processos sígnicos em rede.

A seguir, apresentamos os modos de proceder identificados como convergências nas relações estabelecidas pelos artistas com as fotografias durante a fatura das pinturas, partindo dos desdobramentos que estruturaram a apresentação das possibilidades sobre o aspecto:

- Convergências em relação às referências fotográficas que orientaram a estruturação: quando tratamos das recorrências relacionadas à quantidade de fotografias referenciais que os artistas selecionaram antes da fatura das pinturas, identificamos como uma convergência quase unânime a opção por múltiplas fotografias (ver quadro 02); e na estruturação – a primeira vez, já dentro do tempo de materialização das pinturas, em que as referências são acionadas pelos artistas – essa convergência espelhou-se, de forma que treze dos artistas basearam-se em mais de uma fotografia para organizar, no suporte escolhido, os elementos previstos para sua pintura.

Examinando a multiplicidade referencial, observamos ainda que, em cinco dos casos, se tratava exclusivamente de fotografias já manipuladas e agrupadas em uma montagem (digital ou manual), feita para organizar a composição – uma convergência cuja incidência se confirma se considerarmos que mais quatro artistas se valeram, de forma mista, de fotografias avulsas e montagens para traçar suas estruturações no suporte, perfazendo, assim, nove casos.

- Convergências em relação ao método de estruturação: apenas três artistas trabalharam, durante a estruturação, exclusivamente com a observação das referências, o que nos levou à identificação da tendência, presente em doze casos, de se valerem, no todo ou em parte da estruturação, de algum tipo de artifício para captar e transportar ao suporte aquilo que viam nas fotografias (com mais ou menos detalhamento). Dentro disso, em uma convergência mais específica, constatamos que a maioria deles (oito) recorreu, como artifício, à projeção digital das referências para, por sobre a imagem luminosa, traçar a estruturação no suporte.

- Convergências em relação à complexidade da estruturação: neste ponto, identificamos uma bifurcação de convergências: orientados por suas referências, uma quantidade não idêntica de artistas (pois trabalhamos com um número ímpar de casos), mas equilibrada, recorreu ou a

uma marcação detalhada (sete casos), ou a uma marcação sintética (oito casos) para estruturar as pinturas.

- Convergências em relação ao meio de observação das referências fotográficas durante a aplicação das tintas: passamos aqui a tratar do ato de pintar, propriamente (quando as duas materialidades mínimas que perfazem a pintura – tinta e suporte – se encontram). Lembramos que muitos artistas, como vimos nas análises individuais dos dossiês genéticos, começaram a aplicação das tintas antes da estruturação de suas obras, na forma de imprimaduras ou mesmo de camadas mais consistentes (o que, nesses casos, demarcou o início da fatura das pinturas); mas essas são ações que não envolveram as referências fotográficas e, sendo esse o âmago de nosso estudo, nos reportamos, deste ponto em diante, à aplicação de tintas somente a partir do momento em que as fotografias já estão em cena como orientadoras da fatura das pinturas.

Isso posto, no que diz respeito aos meios através dos quais os artistas observaram suas referências ao pintar, temos, outra vez, duas convergências numericamente equilibradas: sete deles se valeram de algum tipo de monitor digital; e outros sete mantêm perto de si, enquanto pintam, impressões em papel das fotografias (ou impressões de montagens que as contêm); ainda, um dos artistas utilizou os dois meios de observação, o que leva a um equilíbrio completo, nesse ponto dos processos criativos analisados.

- Convergências em relação às fotografias, além da observação, durante a aplicação das tintas: identificamos, em quatro dos processos criativos investigados, que os artistas não só observaram fotografias enquanto pintavam, como também as envolveram em outras de suas ações, de modo a tomá-las como referência. Mas, a única atividade que podemos considerar como uma convergência nas atitudes dos artistas em relação às fotografias durante o ato de pintar é mesmo a de apenas observá-las, sem lançar mão de nenhum outro recurso – uma recorrência no processo criativo de onze dos artistas estudados.

- Convergências em relação à intensidade da conexão com as referências fotográficas: este talvez tenha sido o ponto mais difícil de identificar dentro dos dossiês genéticos, pois não deixa, propriamente, vestígios documentais – para investigá-lo, dependemos de declarações dadas pelos artistas, durante os depoimentos que tomamos ou em veículos públicos. É algo que poderia ter sido registrado, ao menos em relação ao tempo de olhar dedicado por cada artista às referências, em vídeos que acompanhassem todo o ato de pintar dos artistas – documentos que, de qualquer forma, não existiram no caso dos processos criativos que analisamos.

Assim, com base exclusivamente no que os próprios artistas afirmaram, temos duas convergências: a maioria (em número de nove) não observou as fotografias que mantiveram perto de si durante todo tempo que durou seu ato de pintar, abandonando-as, em vários

momentos, em favor de uma atenção voltada só à própria pintura que estavam materializando. Por outro lado, seis artistas declararam que se mantiveram o tempo todo atentos às referências fotográficas enquanto aplicavam as tintas, revezando seu olhar, constantemente, entre essas imagens e o suporte, buscando uma aproximação.

- Convergências em relação ao modo de representação dos objetos dinâmicos das fotografias representados nas pinturas: aqui, comparamos o que foi levantado em relação aos objetos dinâmicos reconhecíveis nas fotografias (quadro 01), com as pinturas cujas faturas foram referenciadas por essas imagens, buscando encontrar elementos que pudemos identificar nas fotografias. Assim, uma convergência massiva se apresentou em quatorze casos, nos quais objetos dinâmicos que reconhecemos nas referências também eram discerníveis nas pinturas, estando representados figurativamente. Dentro disso, duas tendências em relação ao modo de representação desses objetos específicos foram observadas: em seis pinturas, a partir das comparações com as referências, entendemos que o grau de semelhança obtido pelos artistas era elevado, de modo que os elementos das pinturas cuja execução foi baseada nas fotos foram figurados de forma realista; e em outros oito casos (a maioria), a representação pictórica mantinha algum grau de semelhança com as fotografias, sendo os objetos reconhecíveis a ponto de falarmos de figuração, mas não a ponto de falarmos de realismo.

Notamos que, neste último desdobramento sobre as convergências observadas durante a fatura (apresentadas de forma esquemática a seguir, no quadro 04), esbarramos, outra vez, na identificação daquilo a que as imagens se referem indicialmente, o que resvala, inevitavelmente, nas relações semióticas. Chegamos ao momento em que passar à análise da natureza da referencialidade se torna urgente, dado que esse aspecto já permeou, sem que nos ocupássemos propriamente dele, muitas das possibilidades e convergências identificadas até aqui; agora, é necessário que venha à tona, lançando uma luz semiótica ao que já apresentamos neste capítulo.

Quadro 04: Convergências identificadas em relação às referências fotográficas durante a fatura das pinturas nos processos criativos estudados.

Convergências em relação às referências fotográficas que orientaram a estruturação	Recorrências
Múltiplas fotografias.	13
Montagens.	9
Convergências em relação ao método de estruturação	Recorrências

Uso de algum método de estruturação além da observação das referências.	12
Uso de projeção digital das referências como método de estruturação.	8
Convergências em relação à complexidade da estruturação	Recorrências
Detalhada.	8
Sintética.	7
Convergências em relação ao meio de observação das referências fotográficas durante a aplicação das tintas	Recorrências
Monitores digitais.	8
Imagens impressas.	8
Convergências em relação às fotografias, além da observação, durante a aplicação das tintas	Recorrências
Apenas observação das referências fotográficas.	11
Convergências em relação à intensidade da conexão com as referências fotográficas	Recorrências
Artistas que afirmaram não ter observado a referência o tempo todo, buscando algum distanciamento delas.	9
Artistas que afirmaram ter estado o tempo todo atentos às referências, buscando aproximar-se delas.	6
Convergências em relação ao modo de representação visual dos objetos dinâmicos das fotografias representados nas pinturas	Recorrências
Elementos orientados pelas fotografias reconhecíveis (figuração).	14
Figuração realista dos elementos orientados pelas fotografias.	6
Figuração não realista dos elementos orientados pela fotografia.	8

Fonte: arquivo particular da autora.

6.5 Possibilidades relacionadas à natureza da referencialidade

Neste item, apresentamos as possibilidades adotadas pelos artistas nas quais detectamos quais funcionamentos sógnicos - icônico, indicial e simbólico – se evidenciaram, bem como classificamos quais dos níveis são predominantes em cada caso estudado; mas, ainda que apresentemos uma classificação construída de acordo com o que, no nosso entendimento, se revelou de modo mais destacado nos processos criativos, ressaltamos a necessidade inescapável de se pensar a fotografia referencial e a pintura levando em conta, simultaneamente, os três aspectos sógnicos. Recordamos Dubois (1998, p. 1993) que explica que “nenhuma dessas três categorias existe em estado puro – Peirce insiste nisso – e cada uma delas se apoia sempre, de uma maneira ou de outra, de acordo com as mensagens, nas duas outras”. Nesse sentido, o *corpus* deve ser pensado e analisado considerando sua natureza sógnica tríplice – e os processos criativos precisam sempre ser vistos como processos semióticos.

Para isso, além de recorrermos ao aporte sobre as teorias de Peirce (em especial a semiótica) de que tratamos no segundo capítulo, consideramos que a identificação das possibilidades em relação à natureza da referencialidade diz respeito, indissociavelmente, ao que já abordamos acerca da origem das fotografias e do seu papel na fatura de cada pintura, pois foi no decorrer do desenvolvimento dessas duas etapas dos processos criativos que as relações referenciais se estabeleceram, sendo observáveis nas reflexões, escolhas e ações dos pintores face ao material fotográfico que os orientou – procedimentos que analisamos, através de seus vestígios documentais, no decorrer do quinto capítulo.

Assim, chegamos à identificação dos níveis sógnicos evidenciados nas relações referenciais estudadas, a qual apresentamos, esquematicamente, no quadro 05, tomando como base o que já foi tratado nos itens 6.1 e 6.3 – e, por isso, repetimos alguns dos resultados expostos nos quadros 01 e 03 e nas análises individuais (às quais recorremos para introduzir possibilidades ainda não tratadas neste capítulo, no que diz respeito ao nível simbólico e à ordenação dos níveis que se sobressaem em cada processo criativo).

Quadro 05: Possibilidades identificadas em relação à natureza da referencialidade fotográfica nos processos criativos em pintura estudados.

Possibilidades em que o nível icônico se evidencia	Obras	Artistas
Múltiplas fotografias tomadas como referências.	14	Egreja, Prado, Soato, Lara, Griffio, Metzler, Palma, Baroli, Carneiro,

		Cunha, Camargo, Melo, Matos e Oliveira.
Recorte digital.	3	Palma, Carneiro e Melo.
Recorte manual.	2	Cunha e Camargo.
Recorte digital e tratamentos digitais nas cores.	1	Baroli.
Recorte digital, tratamentos digitais nas cores e quadriculação.	1	Oliveira.
Recorte digital e marcação de pontos de escalonamento.	3	Griffo, Metzler e Matos.
Montagem digital como composição prévia.	4	Baroli, Carneiro, Melo e Oliveira.
Montagem manual como composição prévia.	1	Camargo.
Estudo em desenho e montagem digital como composição prévia.	2	Metzler e Matos.
Múltiplas fotografias utilizadas na estruturação da pintura.	3	Prado, Soato e Lara.
Montagem com fotografias utilizadas na estruturação da pintura.	5	Baroli, Carneiro, Camargo, Melo e Oliveira.
Múltiplas fotografias e montagem prévia com fotografias utilizadas na estruturação da pintura.	2	Metzler e Matos.
Múltiplas fotografias e montagem com fotografias, feita posteriormente ao início da fatura utilizadas na estruturação.	2	Griffo e Palma.
Estruturação sintética.	8	Prado, Soato, Lara, Blass, Metzler, Cunha, Matos e Camargo.
Afirmaram não ter observado a referência o tempo todo, buscando algum distanciamento delas.	9	Prado, Soato, Lara, Metzler, Palma, Blass, Camargo, Cunha e Matos.
Figuração não realista dos elementos orientados pelas fotografias.	8	Prado, Soato, Lara, Metzler, Cunha, Blass, Melo e Matos.

Não figuração dos elementos orientados pelas fotografias.	1	Camargo.
Possibilidades em que o nível indicial se evidencia	Obras	Artistas
Projeção digital para estruturação da pintura.	8	Egreja, Prado, Soato, Lara, Baroli, Blass, Carneiro e Melo.
Técnicas de escalonamento para estruturação da pintura.	1	Oliveira.
Observação e técnicas de escalonamento para estruturação da pintura.	2	Metzler e Matos.
Observação, técnicas de escalonamento e decalque para estruturação da pintura.	1	Griffo.
Estruturação detalhada.	7	Egreja, Griffo, Carneiro, Palma, Baroli, Melo e Oliveira.
Ao pintar, observou as referências fotográficas e usou projeção digital para reestruturação da imagem.	1	Egreja.
Ao pintar, observou as referências fotográficas, usou técnicas de escalonamento e decalque de fotografia para reestruturar ou dar continuidade à estruturação e fotografou a obra.	1	Griffo.
Afirmaram ter estado o tempo todo atentos às referências, buscando aproximar-se delas.	6	Egreja, Griffo, Baroli, Carneiro, Melo e Oliveira.
Figuração realista dos elementos orientados pela fotografia.	6	Egreja, Griffo, Palma, Baroli, Carneiro e Oliveira.
Possibilidades em que o nível simbólico se evidencia	Obras	Artistas
Fotografias obtidas depois de iniciada a pesquisa artística geral em que a obra específica está inserida.	15	Egreja, Prado, Soato, Lara, Griffo, Metzler, Palma, Baroli, Blass, Carneiro, Cunha, Camargo, Melo, Matos e Oliveira.
Escolha por fotografias que têm como objeto dinâmico pessoas cuja imagem teve ampla difusão midiática (nacional ou internacional).	5	Prado, Soato, Griffo, Metzler e Melo.

Escolha por fotografias, primordialmente, pelo significado cultural que podem ensinar. ¹⁵⁶	4	Prado, Griffó, Melo, Oliveira.
Possibilidades em relação à natureza da referencialidade evidenciada nos processos criativos.	Obras	Artistas
1. icônico / 2. indicial / 3. simbólico	5	Lara, Palma, Baroli, Blass e Carneiro.
1. icônico / 2. simbólico / 3. indicial	3	Soato, Metzler, Camargo e Matos.
1. indicial / 2. icônico / 3. simbólico	1	Egreja.
1. simbólico / 2. icônico / 3. indicial	1	Prado.
1. simbólico / 2. indicial / 3. icônico	3	Griffó, Melo e Oliveira.

Fonte: arquivo particular da autora.

6.6 Convergências relacionadas à natureza da referencialidade

Seguindo a mesma lógica dos outros itens sobre as convergências, neste, a partir das possibilidades relacionadas à natureza da referencialidade, generalizamos algumas questões recorrentemente detectadas nos procedimentos dos artistas; mas, assim como ocorreu ao lidarmos com as possibilidades sobre este aspecto dos processos criativos, as convergências que apresentamos já haviam sido localizadas ao tratarmos dos outros dois aspectos que definimos como nós da criação em nosso estudo e são retomadas, aqui, por um viés orientado pela semiótica peirciana.

Assim, de modo a expandir o entendimento sobre aquilo com que agora lidamos, nos tópicos a seguir costuramos algumas questões discutidas no segundo capítulo (sobre as contribuições de Peirce à pesquisa) com as convergências que identificadas – as quais esquematizamos e elencamos, adiante, no quadro 06.

- Convergências em que o nível icônico se evidencia: Entendemos que uma relação referencial predominantemente icônica com as fotografias ocorreu, dentro dos processos

¹⁵⁶ Destacamos que a natureza simbólica da referencialidade se evidencia fortemente com a possibilidade de que o artista escolha as fotografias interessado não só no que ele interpreta a partir das convenções culturais que internalizou, mas sobretudo por pretender que significados análogos possam ser ensejados no público. Estamos, nesse ponto, no pantanoso terreno da “intenção do artista” e, em algumas análises do quinto capítulo, discorreremos sobre essa possibilidade, que elencamos, pela primeira vez neste capítulo, no quadro 05, e à qual demos especial ênfase ao determinar a predominância do nível simbólico nos casos em que essa possibilidade ocorreu (ver as duas últimas linhas do quadro).

criativos, nas ocasiões em que os artistas as consideraram, sobretudo, como imagem, ao tomá-las como referência. Como já esclarecido no segundo capítulo, ao tratarmos do nível icônico em processos semióticos a partir do entendimento de Peirce, há uma similaridade formal entre os objetos e o modo como são representados nas fotografias e nas pinturas figurativas; a relação entre eles é, portanto, hipoicônica, e a iconicidade pode ser verificada nas cores, linhas, texturas, e em outros elementos que determinam que uma imagem fotográfica ou pictórica se assemelha com os objetos que representam.

Assim, mesmo que consideremos o caráter indicial como naturalmente predominante nas fotografias, a referencialidade que os artistas estabelecem com essas imagens, enquanto orientadoras de suas pinturas, tende para a iconicidade quando, de alguma forma, desviam do índice para o ícone na relação com os objetos; e, nos casos que investigamos e analisamos, muitas das possibilidades efetivamente adotadas no decorrer dos processos criativos visaram, justamente, viabilizar esse desvio.

Antes do início da fatura da pintura, na origem das referências, a própria escolha por valer-se de mais de uma fotografia demonstra o propósito de criar composições só possíveis a partir de múltiplos signos e que, por isso, não têm compromisso pleno com a verdade do objeto de cada fotografia, considerada individualmente – nos processos analisados, essa escolha se apresentou como uma expressiva convergência, ocorrendo em quatorze dos quinze casos.

Uma vez escolhidas as referências, além das características formais que já são próprias das imagens fotográficas (bidimensionalidade, contrastes, iluminação, textura, distorções, modo de impressão), são muitas as possibilidades de modificações (manuais ou digitais) aplicáveis à fotografia, individualmente, que geram distinções em relação àquilo que originalmente foi captado. Essas modificações se configuraram em uma tendência em nosso estudo, sendo observadas (com variações em relação ao que cada artista optou por fazer) em dez processos criativos; dentro disso, temos outra recorrência, posto que, nesses mesmos dez casos, deu-se a modificação (unicamente ou parcialmente) através do recorte de elementos das fotografias de seus contextos originais.

Ainda dentro do tempo de origem da referência, ao se realizarem estudos compositivos prévios com as fotografias através de montagens, cria-se mais um intermédio entre a obra que está sendo criada e os objetos dinâmicos que um dia estiveram frente às câmeras – uma convergência que identificamos em sete dos processos.

Já no decorrer da fatura das pinturas, outras convergências no modo como os artistas se relacionaram com as fotografias evidenciaram a natureza icônica da referencialidade em nossa investigação, como a estruturação sintética dos elementos (observada em oito casos), feita a

partir de múltiplas fotografias e/ou montagens; e a possibilidade de não se observar as referências fotográficas o tempo todo, com o objetivo de obter algum grau de distanciamento delas – atitude recorrente em nove processos criativos.

E, enfim, ao comparamos fotografias e obras, entendemos que a relação referencial de natureza icônica é acentuada quando se trata de uma pintura não figurativa (o que ocorreu em apenas um caso), mas que esse aspecto também se revela predominante quando as possibilidades de procedimentos adotadas pelos artistas em relação às suas referências resultaram numa figuração não realista dos elementos que foram orientados pelas fotografias – convergência que teve nove ocorrências em nosso estudo.

- Convergências em que o nível indicial se evidencia: Ao trilhar determinados caminhos no decorrer da criação de uma pintura, um artista pode estabelecer relações referenciais com as fotografias que deem ênfase a seu caráter indicial e, por consequência, ao seu condão de registrar uma fatia do espaço e do tempo, na forma de uma imagem estática e disponível. Retomamos Peirce (1977, p. 56), que ensinou que esse tipo de efeito de significado diz respeito a “um signo que, para seu interpretante, é um signo de existência real”, e os índices (mesmo aqueles que não são índices genuínos, como é o caso da pintura figurativa e, mais ainda, a realista) tendem a produzir esse tipo de interpretante, pois eles dirigem a atenção, sobretudo, ao objeto que indicam; e ao tomar a fotografia como referência, buscando com isso retornar e se referir às coisas do mundo através da mediação de uma fotografia que as captou, os artistas se valem da relação indicial (sem deixar de ser, também, icônica) entre uma fotografia e seu objeto para obter sentido de realidade entre sua obra e o mesmo objeto.

Esses caminhos de que falamos são os procedimentos observados durante a etapa de fatura da pintura, em que a relação predominantemente indicial se intensifica. Alguns desses procedimentos se mostraram convergentes por sua repetição no que tange à estruturação das pinturas, como quando houve o uso de métodos adicionais à observação das referências, de modo a acentuar a proximidade com elas (o que ocorreu em doze casos), e em especial quando esse método é a projeção digital (com oito incidências); e quando foi feita uma estruturação detalhada dos elementos referenciados pelas fotografias (o que sete artistas fizeram).

Já no ato de pintar, a opção por observar a referência constantemente enquanto se aplica as camadas de tinta, em busca de uma aproximação com o que se vê na foto – e com o que isso representa, fora dela – foi uma convergência em seis dos processos criativos.

Ainda, ao comparar referências e pinturas, temos que, em quatorze casos, elementos orientados pelas fotografias são reconhecíveis nas obras analisadas, o que espelha o aspecto indicial que, em alguma medida, existiu na conexão que os artistas estabeleceram entre as

imagens (pictórica e fotográfica) e os objetos originais, em quase todas as pinturas. Mas, de acordo com Santaella e Nöth (2017), é a pintura realista que se configura substancialmente no plano na indicialidade, uma vez que o pintor que busca o realismo tem, como princípio de sua representação imagética, interpretar os objetos da forma como os percebeu; assim, enxergamos uma convergência na relação indicial quando os artistas chegaram, através das possibilidades que desenvolveram, a uma figuração realista, em específico, dos elementos orientados pelas fotografias – o que observamos em seis casos.

- Convergências em que o nível simbólico se evidencia: no segundo capítulo, citamos Dubois (1998, p. 26), que afirma que “a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, também, culturalmente codificada”. Nesse sentido, a associação através de codificações culturais ocorre quando o signo é lido a partir de regras interpretativas internalizadas pelo intérprete, de modo que o signo, em seu aspecto simbólico “está conectado a seu objeto por força da ideia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria” (PEIRCE, 1977, p. 73). Aqui, tratamos dos artistas na posição de intérpretes, quando consideramos suas reflexões, escolhas e ações em relação à fotografia durante o processo criativo. Em meio aos interpretantes gerados nessa instância da criação da arte, sublinhamos agora aqueles que são guiados por suas bagagens culturais e determinados, em alguma medida, em função do que nela enxergaram de simbólico.

Nesse sentido, embora o fim que orienta o processos criativo nem sempre seja algo claro e consciente (conforme abordamos ao tratar da criação sob a luz de Peirce), entendemos que o fato de que todas as obras analisadas estão inseridas no contexto de pesquisas artísticas que já estavam em desenvolvimento (convergência observada em todos os casos) denota o aspecto simbólico das suas escolhas por fotografias referenciais; desse modo, a produção ou a busca por imagens orientadoras está ligada a um conceito orientador que, de alguma forma, os artistas associam às referências e, por isso (entre outras razões), as elegem. Tal entendimento é baseado tanto nas análises das pesquisas artísticas mais amplas em que as pinturas que estudamos estão inseridas (em especial no que tange aos depoimentos colhidos), como também no que observamos na arte contemporânea, de forma geral, em relação a obras que estão abrigadas em propostas poéticas mais abrangentes.

Não podemos deixar de ler, em cada obra e nos vestígios de sua criação, que esse vínculo com o simbólico, que as leva em direção à terceiridade, caminha muito próximo, também, da primeiridade, daquilo que é da ordem do sentimento, o que está de acordo com a forte incidência do icônico na natureza da referencialidade fotográfica, conforme identificamos no quadro 05.

De acordo com o que ensina Ibri (2020, P. 166), ambas, primeiridade e terceiridade, são formas da interioridade - do mundo e da nossa própria interioridade: "A natureza interior, nesta abordagem lógica [peirciana], é sempre dotada de generalidade modal; dela participam tanto a primeiridade como a terceiridade: a primeira como possibilidade e a segunda como necessidade".

Feitas essas considerações, passamos ao quadro 06 que, além das convergências em que cada um dos três níveis sógnicos (icônico, indicial e simbólico) se evidenciou, apresenta o que reconhecemos como a convergência predominante, em relação à natureza da referencialidade nos processos estudados – e sobre a qual discurremos adiante, finalizando o capítulo.

Quadro 06: Convergências identificadas em relação à natureza da referencialidade fotográfica nos processos criativos em pintura estudados.

Convergências em que o nível icônico se evidencia	Recorrências
Múltiplas fotografias tomadas como referências.	14
Modificação de fotografias, individualmente.	10
Recorte (digital ou manual) de elementos das fotografias de seus contextos.	10
Construção de montagem como estudo prévio (digital ou manual)	7
Múltiplas fotografias tomadas como referência para a estruturação da pintura.	13
Estruturação sintética.	8
Afirmaram não ter observado a referência o tempo todo, buscando algum distanciamento delas.	9
Figuração não realista dos elementos orientados pelas fotografias.	8
Convergências em que o nível indicial se evidencia	Recorrências
Uso de algum método de estruturação além da observação das referências.	12
Uso de projeção digital das referências como método de estruturação.	8
Estruturação detalhada.	7
Afirmaram ter estado o tempo todo atentos às referências, buscando aproximar-se delas.	6
Figuração realista dos elementos orientados pela fotografia.	6

Convergências em que o nível simbólico se evidencia	Recorrências
Fotografias obtidas depois de iniciada a pesquisa artística geral em que a obra específica está inserida.	15
Convergência em relação à natureza da referencialidade evidenciada nos processos criativos.	Recorrências
Referencialidade icônica	8

Fonte: arquivo particular da autora.

- Convergência em relação à natureza da referencialidade evidenciada nos processos criativos: No quarto ponto das possibilidades apresentadas no quadro 05 (nas últimas seis linhas), classificamos quais níveis são predominantes, enquanto possibilidades, em cada caso estudado (em ordem do mais para o menos predominante). Ressalva-se que identificamos a ocorrência dos três tipos de relação – icônica, indicial e simbólica – em menor ou maior grau de prevalência, em todos os casos estudados. Mas é justamente esse “em maior ou menor grau” que buscamos distinguir, de forma esquemática, com base no que está disposto no próprio quadro 05 e, antes disso, a partir do que analisamos e destacamos sobre esse nó dos processos criativos, individualmente, no decorrer das análises genéticas.

Assim, ao analisarmos qual nível predominou, sobre os outros dois, em cada processo criativo, encontramos uma única convergência, que aponta para o caráter icônico como prevalente nas relações referenciais estabelecidas pelos artistas entre as fotografias e suas pinturas, em oito casos – os de Lara, Palma, Baroli, Blass, Carneiro, Soato, Metzler, Camargo e Matos –, a maioria em nosso estudo.

Nesses processos criativos, o nível indicial se revela constantemente, uma vez que as pinturas resultantes são figurativas (a exceção é a de Camargo) e nelas é possível reconhecer os objetos cuja representação foi orientada pela fotografia, o que demandou uma série de procedimentos para que isso ocorresse; e, nos oito casos, o nível simbólico tem papel importante, pois, no mínimo, foi determinante para a escolha por fotografias que dialogassem com os conceitos das pesquisas artísticas que guiaram a produção da obra específica.

Mas, se sobrepõe a essas condutas o esforço por afastar-se, sobretudo, da indicialidade, do objeto original, tomando-se a fotografia como uma referência em que constantemente se trabalha e retrabalha no decorrer da criação, de várias maneiras: alternando as referências e manipulando-as, recortando-as, colando-as, recontextualizando-as ou lançando sobre elas um olhar de soslaio enquanto se pinta (com exceção de Carneiro), de modo a mais travar um embate

entre a referência e o ato de pintar do que com a verdade das fotografias que, ainda assim, são fundamentais para orientá-los.

Entendemos que, mais que retornar a uma realidade que um dia existiu, interessa a esses artistas encontrar, nas fotografias, formas a partir das quais possam criar outras narrativas, apresentando algo diferente do que essas imagens pareciam mostrar, tomando-as como um subsídio para levar à pintura suas visões de mundo. Usam as referências para orientar suas investigações poéticas, partindo das fotos para guinar a outras direções, à procura, justamente, do desencontro – pois ao olharmos as oito pinturas (e ainda outras da nossa seleção às quais não atribuímos o caráter predominantemente icônico, as de Prado, Melo e Oliveira), percebemos que todas têm algo de incompleto, interrompido, recortado, fragmentado e/ou deslocado. São sensações que, ao menos em parte, são impingidas à pintura quando, ao criá-las, o artista procede de modo a causar uma subversão da indicialidade da fotografia em nome da sua iconicidade.

Por fim, reforçamos que, além de considerarmos que a iconicidade é a única convergência entre as possibilidades em relação à predominância de níveis sógnicos dentro dos limites da pesquisa, assumimos que essa afirmação (bem como o que diz respeito a todas as possibilidades e convergências apresentadas neste capítulo,) pode ser aplicável, conforme enunciamos desde o início desta tese, por extensão e generalização, para o tema geral da fotografia como referência na arte brasileira no século XXI. Assim, na Conclusão, apresentada a seguir, revemos as teorias, métodos, critérios e análises que nos alicerçaram em cada uma das etapas desta investigação, de modo a arrematar nossa pesquisa, fazendo as últimas considerações, com relevo para os resultados obtidos pelas análises.

CONCLUSÃO

A arte contemporânea vem sendo, cada vez mais, avivada pela fotografia, não só como uma linguagem que consolidou uma tradição própria e explora várias possibilidades técnicas e expressivas, mas também como um aporte para se pensar a imagem em outras linguagens artísticas. Santaella e Nöth (2017, p.189) apontam que “as imagens se acasalam e se interpenetram no cotidiano até o ponto de se poder afirmar que a mistura entre paradigmas constitui-se no estatuto mesmo da imagem contemporânea”; e parte desse universo de misturas de que os autores falam é identificável na pintura que se produz e expõe, atualmente, no Brasil, tendo a fotografia como uma importante “protagonista oculta”, como defendemos nesta tese.

Reconhecemos que as imbricações entre pintura e fotografia não caracterizam um processo novo, mas que vem se desenvolvendo desde a invenção da fotografia; além disso, embora as destaquemos neste tese, essas são uma parte do que se pode fazer com pintura, pois a arte contemporânea mostra que a linguagem pictórica tem manifestado potencialidades para diálogos além da fotografia e do paradigma fotográfico, como ocorre com as imagens sintéticas, se reinventando nesse processo. A pintura contemporânea é marcada por começos conhecidos, calcados em uma imensa herança histórica, mas de final incerto, pois mesmo em um território específico como é a pintura, uma infinidade de questões é absorvida e tratada de maneiras variáveis pelos artistas – e foi essa variação, justamente, que nos instigou a realizar esta pesquisa, como uma tentativa de explorar o tema da incidência da fotografia tomada como referência em processos criativos da pintura contemporânea brasileira.

Nesse sentido, por entender que há uma tradição em que os artistas nacionais que atuam no século XXI se inserem – e da qual se alimentam – iniciamos a primeira parte da tese dedicando um capítulo a questões históricas relacionadas ao nosso assunto. A partir da apresentação desses apontamentos, concluímos que a fotografia como referência no processo criativo da pintura foi fundamental, de muitas maneiras, para a produção pictórica do período; e, no decorrer da pesquisa, em especial nas análises individuais, discurremos sobre como esse acúmulo histórico de quase duzentos anos reverbera na produção de pintores brasileiros atuais.

Nos segundo e terceiro capítulos, apresentamos as bases teóricas e metodológicas que permitiram entender as origens e a lógica dos processos criativos de que tratamos, bem como definir métodos e procedimentos dos quais nos valem para reconstituir os processos criativos. Elegemos a obra filosófica de Peirce para orientar o estudo, sobretudo sua semiótica e a tricotomia do objeto (ícone, índice e símbolo). Esses conceitos foram constantemente retomados para conduzir as análises, nos permitindo entender de que maneira os signos se

reportam aos seus objetos – o que, em nosso trabalho, significou compreender a origem e os modos pelos quais ocorrem as relações de referência entre fotografias e pinturas, a partir de um caminho teórico que não é o único possível, mas que consideramos que nos investiu da amplitude e do dinamismo que uma pesquisa sobre arte demanda.

Para a averiguação da hipótese, percorremos o caminho investigativo também legado por Peirce, ordenado pelas transformações do estado de crença-dúvida-crença, de modo a, ao menos provisoriamente, transformar as dúvidas em crenças. Mas, além da provisoriedade inerente à investigação científica, os documentos de processo que observamos, analisamos e sobre os quais tecemos generalizações são índices de complicados movimentos de criação pictórica, em cujo âmago interage um complexo de ações que abrangem, além da referenciação fotográfica, uma série de reflexões e procedimentos por parte do artista, até chegar o momento em que ele considera sua pintura finalizada. Assim, nossa investigação científica foi feita não só a partir de pinturas, mas também por meio dos vestígios que os procedimentos adotados pelos pintores, durante a gênese das obras, deixaram; e, para conduzi-la, aliamos o método investigativo de Peirce aos fundamentos específicos da crítica genética, encontrando nesta disciplina (também ela fundada na semiótica) uma metodologia que permitiu realizar um estudo sobre algo tão impalpável como são os processos criativos.

Portanto, os três primeiros capítulos, que constituem a primeira parte desta tese, expuseram as bases histórica, teórica e metodológica nas quais estruturamos a arquitetura da pesquisa; tratou-se de um extenso, porém fundamental prólogo, tanto para entendermos como para explicarmos a articulação de nossos estudos com o *corpus* da pesquisa, sobre o qual nos debruçamos na segunda parte, que se inicia, justamente com a apresentação – antecedida pela justificativa – desse *corpus*.

A partir do que foi coletado e depurado no quarto capítulo, ainda que não fosse o objetivo da pesquisa, chegamos a duas conclusões incidentais que indicam a importância do nosso tema. A primeira é que, dentro da amostragem de eventos expositivos abordados, 16% das participações ocorreram com pinturas – número relevante, considerando a quantidade de possibilidades de linguagens (e seus hibridismos) disponíveis aos artistas –, o que nos fez concluir que a pintura continua presente no cenário da arte contemporâneo brasileira, sendo não só praticada como também mantendo-se relevante. E a segunda conclusão advém do fato de que, dentre esses artistas que realizam produções pictóricas e que despontaram no circuito artístico recentemente, um percentual bastante expressivo (70,5%) se relacionou com a fotografia, tomando-a em um sentido referencial – o que corrobora, ao menos nessa

amostragem, nossa impressão inicial: a fotografia é uma referência constante para a pintura nacional recente (a investigação cobriu os anos 2001 a 2020).

Para além das constatações gerais que sustentam a relevância do que investigamos, o objetivo da quarta seção da tese foi chegar, através de levantamentos e recortes – aos quais foram aplicados critérios de seleção claros e suficientemente justificados –, a um conjunto representativo da pintura brasileira produzida no século XXI. E, ao afirmarmos a presença da pintura nesse lugar e período, a presença da fotografia nos processos criativos que engendraram essas pinturas e, principalmente, a representatividade, nesse contexto, das quinze pinturas que selecionamos, trata-se do que se pode chamar de verdades científicas, ao menos dentro dos limites da tese e dos rigorosos parâmetros estabelecidos e aplicados ao longo do capítulo 4.

Foram os documentos de processo dessas quinze pinturas (elas mesmas inclusas) que perfizeram o *corpus* da pesquisa: *A Benfazeja*, de Flávia Metzler; *À noite no dancing*, de Nina Matos; *Banheiro rosa com polvos*, de Ana Elisa Egreja; *Cágados e urubus*, de Alice Lara; *Iconoclastas*, de Rafael Carneiro; *Fúria Feia #1*, de Tatiana Blass; *Invasão de demônios a Pindorama, após Jean de Léry*, *Joãozinho Trinta*, *Tuiuti e Mangueira*, de Thiago Martins de Melo; *Meu matuto predileto*, de Fabio Baroli; *O golpe, a prisão e outras manobras incompatíveis com a democracia*, de André Griffo; *O processo 2010-2016*, de Evandro Prado; *Ocupar e resistir 1*, de Camila Soato; *Sem título*, de Eder Oliveira; *Sem título*, de Giselle Camargo; *Sem título*, de Mariana Palma e *Serão no estúdio (after Freud)*, de Rodrigo Cunha.

A coleta desse material – primeira etapa da crítica genética – foi um trabalho intenso de pesquisa bibliográfica (no caso dos documentos públicos) e, principalmente, de pesquisa de campo, feita diretamente com os artistas, de modo a obter depoimentos e outros documentos privados. Assim, entre 2020 e 2023, foram feitas duas coletas remotas e digitais de material privado; e ocorreram oito visitas presenciais a treze ateliês, localizados em São Paulo/SP, Rio de Janeiro/RJ, Belo Horizonte/MG, Serra do Cipó/MG, Santa Catarina/SC e Belém/PA. Cada contato com os artistas, especialmente em seus ambientes de trabalho, foi uma experiência única e fundamental para a pesquisa, oportunidade para conhecer mais sobre a obra selecionada, seu processo criativo e as relações que o artista estabeleceu entre a fotografia referencial e a pintura, dentro dos contextos em que ela e seu criador estão inseridos – além de obter inestimáveis vestígios documentais da criação, a que, de outro modo, não teríamos acesso.

Esses documentos foram organizados em quinze dossiês genéticos, demoradamente observados e, por fim, analisados individualmente, com base na semiótica peirciana, no quinto capítulo desta tese – o mais extenso deles, por debruçar-se sobre as especificidades de cada processo criativo (ou melhor, do que pudemos reconstituir deles através de seus vestígios

documentais), a partir de três aspectos que definimos como “nós” da rede de criação, identificáveis em todos os casos: a origem das fotografias referenciais, seu papel na fatura da pintura e a natureza da referencialidade. São relações que envolveram uma série de modos de proceder, por parte dos pintores; e foi pela análise dessas atitudes frente às referências, bem como da imagem pictórica de cuja criação participaram, que iniciamos a verificação indutiva da investigação, na qual ocorreram as experiências com os quinze casos concretos que consideramos suficientemente confirmadores do fenômeno investigado.

No sexto capítulo, dando sequência à etapa analítica, despimo-nos das especificidades e apontamos as generalidades, recorrências que permitiram reconhecer, delimitar e agrupar tendências acerca das abordagens adotadas pelos artistas. Foi o momento em que apresentamos os resultados do teste da hipótese que motivou todo o desenvolvimento da tese – ainda que entendamos que, nesse percurso, questões relevantes por si só foram abordadas –, em que lidamos com coerências entre os procedimentos de natureza geral que fazem sentido tanto em relação ao material analisado quanto em face à hipótese, sendo possível, dados os critérios que adotamos com base no método investigativo peirciano, lê-las como um mapa de possibilidades e convergências sobre a fotografia como referência para a pintura brasileira, no século XXI.

Nesse sentido, elencamos os procedimentos que resistem a classificações gerais e que, por isso, classificamos como possibilidades; e, a partir delas, abordamos as convergências – entendidas como possibilidades que se repetiram em mais de um terço dos casos –, as quais aqui reapresentamos, a título de conclusão, mas tendo sempre em mente que, mesmo que tenhamos dividido os resultados de acordo com aspectos selecionados para desdobrar a hipótese, se trata de um encadeamento complexo e de influência mútua, o que, nas análises individuais, procuramos sempre reconhecer e apontar.

Assim, são convergências relacionadas à origem das referências (e respectivas recorrências): obtenção de fotografias dentro do desenvolvimento de uma pesquisa artística na qual a pintura específica está inserida (quinze), antes do início da fatura dessa pintura (quinze), antes do propósito de produzi-la (doze) e depois desse propósito (sete); uso de fotografias de autoria de terceiros (onze) e dos artistas (sete); fotografias públicas (dez), privadas (oito) e obtidas na internet (sete); artefatos (quinze), pessoas anônimas (doze), interiores (dez), exteriores (oito), vegetais (oito) e animais (seis) identificáveis como objetos dinâmicos das fotografias; uso de múltiplas fotografias (quatorze); aplicação de modificações às fotografias, individualmente (dez); recorte de elementos das fotografias de seus contextos (dez); realização de estudos prévios a partir de fotografias (nove), sobretudo montagens (sete) e, mais ainda, montagens digitais (seis); e não realização de estudos prévios a partir de fotografias (seis).

Já sobre as convergências relacionadas ao papel da referência no decorrer da fatura das pinturas, identificamos: estruturação no suporte feita a partir de múltiplas fotografias (treze) e, dentro disso, montagens (nove); uso de algum método de estruturação além da observação das referências (doze) e, dentre os métodos, a projeção digital (oito); estruturação detalhada (oito) ou sintética (sete); observação através de monitores digitais (oito) e de imagens impressas (oito); apenas a prática de observação das referências fotográficas (onze) durante a aplicação das tintas; artistas que afirmaram não ter observado a referência o tempo todo, buscando algum distanciamento delas (nove) e outros que disseram ter estado o tempo todo atentos às referências, buscando aproximar-se delas (seis); figuração de elementos orientados pelas fotografias (quatorze) e, dentro disso, figuração realista (seis) e não realista (oito).

E, em relação à natureza da referencialidade fotográfica nos processos criativos estudados, encontramos, a partir do que já havia sido apresentado sobre as recorrências nos outros dois aspectos (que são etapas comuns a todos os processos e no decorrer das quais os artistas se relacionaram com as fotos), convergências em que cada nível sógnico se evidenciou. No nível icônico, elencamos as múltiplas fotografias tomadas como referências, a modificação de fotografias individualmente, o recorte (digital ou manual) de elementos das fotografias de seus contextos, a construção de montagem como estudo prévio, as múltiplas fotografias tomadas como referência para a estruturação da pintura, a estruturação sintética, a observação inconstante da referência (buscando algum distanciamento dela) e a figuração não realista dos elementos orientados pela fotografias. Ao nível indicial, relacionamos o uso de algum método de estruturação além da observação das referências, a projeção digital das referências como método de estruturação, a estruturação detalhada, a atenção constante às referências (buscando aproximar-se delas) e a figuração realista dos elementos orientados pela fotografia. E a recorrência em que consideramos que o nível simbólico se evidenciou diz respeito às fotografias obtidas depois de iniciada a pesquisa artística geral em que a pintura específica está inserida.

Por fim, sempre ressaltando que identificamos convergências em relação à natureza da referencialidade em todos os três níveis sógnicos, ao analisarmos qual deles predominou sobre os outros em cada processo criativo, encontramos uma única convergência, que aponta para o caráter icônico como prevalente na maioria dos casos – os dos artistas Lara, Palma, Baroli, Blass, Carneiro, Soato, Metzler, Camargo e Matos.

Entendemos, por extensão, que a primazia do nível icônico pode ser considerada uma tendência na relação que os artistas brasileiros atuantes no presente século estabelecem com suas fotografias referenciais: o direcionamento dos processos criativos no sentido de afastar-se, em alguma medida, do caráter indicial da referencialidade, tomando a fotografia sem

compromisso total com seu vínculo com o real, interessados, sobretudo, em encontrar nelas formas a partir das quais possam criar outras narrativas, agora pictóricas. São obras que têm algo de incompleto, interrompido, recortado, fragmentado e/ou deslocado – o que, conforme apuramos, está relacionado a modos de proceder no decorrer do processo criativo que causam uma cisão entre a pintura, a fotografia e seus objetos de referência.

Cabe aqui retomar Dubois (1998, p. 278), que, numa reflexão citada no capítulo de cunho histórico, divisava, em 1986, dois grandes caminhos em relação aos pintores: alguns trabalhavam a fotografia “sob as noções de marca, de contato, de vestígio, de impregnação, de transferência” (ou seja, tomando-a primordialmente como índice), enquanto outros partiam da foto como um elemento da elaboração da pintura no qual “sempre se reinveste, que deve sempre ser interpretado, manipulado, do qual sempre se deve desviar, com mais ou menos violência, ou mais ou menos insidiosamente, pelo enquadramento, pela cor, ou pela montagem”; e nos parece ter sido esse segundo caminho preconizado por Dubois o que triunfou, ao menos no recente cenário da pintura nacional. Mas o que o autor aponta não é uma prática de menos de quarenta anos; remonta ao século XIX e é identificável em exemplos que citamos no primeiro capítulo, como os que se referem, por exemplo, a Degas, Meireles, Picasso, Magritte, Rosenquist e Luc Tuymans – cada um (e tantos outros) a sua maneira. Isso nos recorda que as interações dos artistas com as referências fotográficas envolvem suas conexões não só com seu próprio projeto poético, mas também com a cultura na qual estão inseridos. Assim, toda pintura faz parte de uma grande rede, que é a arte; é como na primeira epígrafe da tese, emprestada de Deleuze (2007, p.123): “cada pintor resume à sua maneira a história da pintura.”

Ao encerrar a pesquisa, concluímos que, mais do que um resultado fechado para as questões que abordamos, esta tese mostra, ainda que tenhamos transformado o líquido em sólido ao extrair generalizações das peculiaridades, que os quinze processos criativos analisados revelam também quinze universos formados por relações potencialmente infinitas – como são os processos semióticos. Dessa forma, sabemos que o caminho de investigação aqui proposto, além de levar a conclusões provisórias, não responde a todas as perguntas nem abarca todos os desdobramentos possíveis acerca da fotografia como referência nos processos criativos na pintura nacional do presente século. No entanto, entendemos este estudo como um passo importante no aprofundamento da investigação sobre o tema; e os resultados que apresentamos, a partir das análises individuais e comparativas de nosso *corpus*, podem ser articulados tanto com outros trabalhos científicos, como também retomados e continuados, dada sua densidade e (por que não?) a paixão com que esta pesquisa foi feita.

REFERÊNCIAS

ADINOLFI, Maurício. **Postagem no feed em 18 de maio de 2020**. São Paulo, 18 abr. 2020. Instagram: @mauricioadinolfi. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CAVLedmHFft/>>. Acesso em: 12 abr. 2021.

ALLA Prima. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo30/alla-prima>>. Acesso em: 28 nov. 2022. Verbete da Enciclopédia.

ALLEVATO, Sérgio. Depoimento. In: PRÊMIO PIPA. **Sérgio Allevato** (3 min). 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IlIwxkQciFI>>. Acesso em: 20 jun. 2021.

ALMEIDA, David. **Postagem no feed em 09 de julho de 2018**. São Paulo, 09 jul. 2018. Instagram: @almeidadavid. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BlCSb72nOCu>>. Acesso em: 11 abr. 2021.

ALMEIDA, Paulo. **Postagem no feed em 04 de abri de 2021**. São Paulo, 04 abr. 2021. Instagram: @paulo._almeida. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CNREoyGndUH/>>. Acesso em: 11 abr. 2021.

ALONSO, Rafael. Depoimento. In: RBAKOTV. **Studio visit #9 | Rafael Alonso** (9 min). 2021. Disponível em: <youtube.com/watch?v=GX8zvhW55PE&list=PLcqyfH6Qi75BwhvK7vWZ1TYgYE4O8X2uA&index=1>. Acesso em: 30 set. 2021.

AMORIM, Marcelo. **Postagem no feed em 25 de maio de 2021**. São Paulo, 25 maio. 2021. Instagram: @marcelimamorim. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CPT9wCMHF81/>>. Acesso em: 21 jul. 2021.

ARAUJO, Alberto. Uma fotografia ainda pode mudar a história? **Amazônia real**, 10 de fevereiro de 2019. Disponível em: <<https://amazoniareal.com.br/uma-fotografia-ainda-pode-mudar-historia/>>. Acesso em: 24 nov. 2022.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Tradução de Denise Bottmann. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARRUDA, Tereza. Maxwell Alexandre In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL SP. **Brasilidade pós-modernismo**. São Paulo, Centro Cultural, 2021 (Catálogo de exposição).

ART BASEL. **Galeria Lia Rumma**. 2015. Disponível em: <<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/28344/Ugo-Mulas-James-Rosenquist-New-York>>. Acesso em: 28 jan. 2020. Página da galeria.

ARTE Pop. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo367/arte-pop>>. Acesso em: 17 jun. 2021. Verbete da Enciclopédia.

BANN, David. **Novo manual de produção gráfica**. Tradução de Aline Grodt. São Paulo: Bookman, 2012.

BAROLI, Fábio. **Fábio Baroli**. 2022. Disponível em: <<https://www.fabiobaroli.com/>>. Acesso em: 06 maio 2022.

BAROLI, Fábio. **Postagem no feed em 7 de dezembro de 2018**. Uberaba, 7 dez. 2018. Instagram: @fabiobaroli. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BrGl7deFdly/>>. Acesso em: 17 abr. 2020.

BAROLI, Fábio. Depoimento. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Deitei para repousar e ele mexeu comigo** (4 min.). 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rb4id_JBpNI&t=141s>. Acesso em 20 set. 2021.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BASCHIROTTTO, Viviane; BLASS, Tatiana. Entre meios e matérias: Entrevista com Tatiana Blass. Entrevistadora: Viviane Baschirotto. **Revista Valise**, Porto Alegre, v. 4, n. 7, ano 4, p. 49-58, 2014. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/45433>>. Acesso em: 29 maio 2021.

BATTAGLIA, Rafael. Quem inventou o *tazo*?. **Revista Superinteressante**, n. 409, Editora Abril, 2019. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/coluna/oraculo/quem-inventou-o-tazo/>>. Acesso em: 24 maio 2022.

BAUMGART, Fritz. **Breve história da arte**. Tradução de Marcos Holler. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1.

BERLINER, Eduardo. Depoimento. In: RIBEIRO, Marcos. **Cátalogo**: Eduardo Berliner. 10 min. Programa de TV. Rio de Janeiro, RJ: Canal Brasil, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YER6ZYUyAFQ>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

BÍBLIA. Livro de Samuel. In: **Bíblia Online**. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/nvi/1sm/17>>. Acesso em: 05 dez. 2022.

BLASS, Tatiana. **Postagem no feed em 14 de setembro de 2022**. Belo Horizonte, 14 dez. 2022. Instagram: @blasstatiana. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CifbGKDuVdS/>>. Acesso em: 10 out. 2022.

BLASS, Tatiana. **Tatiana Blass**. 2021. Disponível em: <<http://www.tatianablass.com.br/obras/87/304>>. Acesso em: 06 maio 2021.

BLASS, Tatiana. **Tatiana Blass**. Rio de Janeiro: Automática, 2016.

BOIS, Yve-Alain. Pintura: a tarefa do luto. **Revista ARS**, vol. 4, n. 7, p. 96 - 111, 2006. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2966>>. Acesso em: 7 mar. 2021.

BOSCOLO, Ulysses. Depoimento. In: REVISTA BRAVO. **Ateliê do artista**: Ulysses Bôscolo (4 min.). 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bMGbP4OqRQs&t=141s>>. Acesso em: 20 set. 2021.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomáz. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1989.

BRANDÃO, Roberto. Apresentação. In: ZULAR, Roberto (org.). **Criação em processo: ensaios de crítica genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BRASIL. **Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2022. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/06/anuario-2022.pdf?v=4>>. Acesso em: 22 jul. 2022.

BULHÕES, Maria Amélia. **As novas regras do jogo**: o sistema da arte no Brasil. Porto Alegre: Zouke, 2014.

CAMARGO, Gisele. **Postagem no feed em 26 de fevereiro de 2022**. Serra do Cipó, 26 fev. 2022. Instagram: @giselecamargodu. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CadT1__p27SWWh05ZNSH_liO6Is6hOQfohb5sYU0/?hl=pt-br>. Acesso em: 19 out. 2022.

CAMARGO, Gisele. Depoimento. In: PRÊMIO PIPA. **Gisele Camargo** (3 min.). 2018. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/pag/gisele-camargo/>>. Acesso em: 20 maio 2021.

CAMARGO, Gisele. **Falsa espera**. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2013.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. Tradução de Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARNEIRO, Rafael. **Postagem no feed em 04 de Janeiro de 2021**. São Paulo, 04 jan. 2021. Instagram: @rafaxcarneiro. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CJorYWTHY9f/>>. Acesso em: 12 out. 2021.

CARTÃO Cabinet. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo83/cartao-cabinet>>. Acesso em: 16 jun. de 2021. Verbete da Enciclopédia.

CAZUZA; FREJAT, Roberto. Maior Abandonado. In: BARÃO VERMELHO. **Maior abandonado**. Rio de Janeiro: Opus Columbia, 1984. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

CHIARELLI, Tadeu. História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações. **Revista ARS**, v. 3, n. 6, p. 78-87, 2005. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2943>>. Acesso em: 29 maio 2021.

COLEÇÕES DIGITAIS DA BIBLIOTECA DA UNIVERSIDADE DE MICHIGAN. 2023. **Fotografia publicitária de Marilyn Moroe de 1953 pelo fotógrafo Gene Korman, com as marcas de corte de Andy Warhol.** Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/b/bulletinic/x-03101-und-03/03101_03>. Acesso em: 05 mar. 2020.

COSTA, Fred. **Vira-lata caramelo na nota de R\$200.** 2020. Disponível em: <<https://www.change.org/p/conselho-monet%C3%A1rio-nacional-vira-lata-caramelo-na-nota-de-r-200>> Acesso em: 30 ago. 2022.

CRISTAL BRIDGE MUSEUM. **Jeanne, de Albert Murer.** 2022. Disponível em: <<https://crystalbridges.org/blog/back-story-alfred-maurer/>>. Acesso em: 18 jan. 2022. Página sobre a obra.

CUNHA, Rodrigo. **Depoimento sobre processo criativo** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <priscilla.pessoa@ufms.br> em 20 out. 2022.

CUNHA, Rodrigo. **Postagem no feed em 07 de agosto de 2019.** Florianópolis, 07 ago. 2019. Instagram: @rodrigocunhaheyho. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B04B8WGgWtdXZvsblEeN-b7BZ79_4QVvqIDMdk0/>. Acesso em: 12 set. 2021.

DAHER, Andrea. Representações letradas dos tupinambás e da língua tupi em obras francesas dos séculos XVI e XVII. **Revista Acervo**, v. 23, n. 1, p. 9–30, 2011. Disponível em: <<http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/38>>. Acesso em: 16 nov. 2022.

DARÉ, Gustavo. **Postagem no feed em 28 de outubro de 2018.** São Paulo, 28 out. 2018. Instagram: @dare_gustavomarcelo. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BpeuFOrAu0n/>>. Acesso em: 13 abr. 2021.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação.** Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DESALI. **Postagem no feed em 11 de janeiro de 2017.** Belo Horizonte, 11 jan. 2017. Instagram: @desali.xo. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BPIGnkgghTAu/>>. Acesso em: 13 abr. 2021.

DEWEY, John. **Arte como experiência.** Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DROLSHAGEN. **Fotografia tirada em 5 de dezembro de 2012.** Rio de Janeiro, 5 dez. 2012. Flickr: Bruno Senise Drolshagen. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/brunosenise/8248190562/in/photostream/>>. Acesso em: 13 abr. 2021.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. Campinas: Papirus, 1998.

EDINGER, Claudio. **História da fotografia autoral e a pintura moderna**. São Paulo: Ed. Ipsi, 2019.

EGREJA, Ana Elisa. Entrevista [19 abr. 2019]. **Salvador recebe primeira exposição individual de Ana Elisa Egreja**. Entrevistadora: Vânia Dias (5 min). 2019. Tv Brasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=clQ5ZeHq7fw>>. Acesso em 1 set. 2021.

EGREJA, Ana Elisa. **Postagem nos stories em 27 de abril de 2020**. São Paulo, 27 abr. 2020b. Instagram: @anaelisaegreja. Disponível em: <<https://www.instagram.com/anaelisaegreja/?hl=pt-br>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

EGREJA, Ana Elisa. **Postagem no feed em 15 de dezembro de 2017**. São Paulo, 17 abr. 2017c. Instagram: @anaelisaegreja. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BcuS8PJli7e/>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

FABRIS, Annateresa. Tempo e história em James Rosenquist. In: XIV ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE UNICAMP, Campinas, 2019. **Atas [...]**, Campinas, 2019, p. 16–37. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3169>>. Acesso em: 14 maio 2021.

FABRIS, Annateresa. O debate crítico sobre o Hiper-realismo. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 27., jul./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.artcultura.inhis.ufu.br/>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

FABRIS, Annateresa. A captação do movimento: do instantâneo ao foto dinamismo. **Revista ARS**. São Paulo, v.2, n.4, 2004, p. 51-77. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2933>>. Acesso em 30 ago. 2021.

FABRIS, Annateresa. O surrealismo à luz da fotografia: uma releitura. In: XXIV COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2004, Belo Horizonte. **Anais [...]**, Belo Horizonte: C/Arte, 2005. Disponível em: <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais>>. Acesso em: 13 maio 2021.

FARIAS, Agnaldo; ANJOS, Moacir dos. **Geração da virada: 10+1**: os anos recentes da arte brasileira. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2007.

FERRARA, Lucrécia. **A estratégia dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

FERREIRA, Douglas. **Ana Elisa Egreja - Jacarezinho 92**. Documentário (5 min. e 34 s.). 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MZvE6tRYq8c&t=57s>>. Acesso em: 20 maio 2021.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: Ensaios para uma filosofia da fotografia. Tradução do autor. São Paulo: Relume Dumará, 2002.

FOTOGRAMA. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3869/fotograma>>. Acesso em: 16 mar. 2023. Verbetes da Enciclopédia.

FOTOPINTURA. *In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3871/fotopintura>>. Acesso em: 14 abril 2022. Verbete da Enciclopédia.

FUNDAÇÃO ROMULO MAIORANA. **Arte Pará 2016**. Belém, 2016. Catálogo de exposição.

FUNDAÇÃO ROMULO MAIORANA. **Arte Pará 2015**. Belém, 2015. Catálogo de exposição.

FUNDAÇÃO ROMULO MAIORANA. **Arte Pará 2014**. Belém, 2014. Catálogo de exposição.

FUNDAÇÃO ROMULO MAIORANA. **Arte Pará 2013**. Belém, 2013. Catálogo de exposição.

FUNDAÇÃO ROMULO MAIORANA. **Arte Pará 2012**. Belém, 2012. Catálogo de exposição.

FUNDAÇÃO ROMULO MAIORANA. **Arte Pará 2011**. Belém, 2011. Catálogo de exposição.

FUNDAÇÃO ROMULO MAIORANA. **Arte Pará 2010**. Belém, 2010. Catálogo de exposição.

FUNDAÇÃO ROMULO MAIORANA. **Arte Pará 2009**. Belém, 2009. Catálogo de exposição.

FUNDAÇÃO ROMULO MAIORANA. **Arte Pará 2008**. Belém, 2008. Catálogo de exposição.

FUNDAÇÃO ROMULO MAIORANA. **Arte Pará 2007**. Belém, 2007. Catálogo de exposição.

FUNDAÇÃO ROMULO MAIORANA. **Arte Pará 2006**. Belém, 2006. Catálogo de exposição.

FUNDAÇÃO ROMULO MAIORANA. **Arte Pará 2005**. Belém, 2005. Catálogo de exposição.

FUNDAÇÃO ROMULO MAIORANA. **Arte Pará 2003**. Belém, 2003. Catálogo de exposição.

FUNDAÇÃO ROMULO MAIORANA. **Arte Pará 2002**. Belém, 2002. Catálogo de exposição.

FUNDAÇÃO ROMULO MAIORANA. **Arte Pará 2001**. Belém, 2001. Catálogo de exposição.

GALERIA BORGHESE. **David com a cabeça de Golias**. 2022. Disponível em: <<https://borghesegallery.com/collection/paintings/david-with-the-head-of-goliath.html>>. Acesso em: 04 mai. 2022. Página sobre a obra.

GALERIA LEME. **Ana Elisa Egreja**. 2021. Disponível em <<http://galerialeme.com/artist/ana-elisa-egreja-2/>>. Acesso em: 08 set. 2021. Página da artista representada.

GALERIA LUCIANA BRITTO. **Rafael Carneiro**. 2021. Disponível em <<https://www.zippergaleria.com.br/artistas/rodrigo-cunha/sobre/>>. Acesso em: 05 jan. 2021. Página do artista representado.

GALERIA LUCIANA CARAVELLO. **Gisele Camargo**. 2021. Disponível em <<https://lucianacaravello.com.br/artistas/gisele-camargo/>>. Acesso em: 08 mar. 2021. Página da artista representada.

GALERIA PERISCÓPIO. **Gisele Camargo**. 2021. Disponível em <<https://periscopio.art.br/project/gisele-camargo>>. Acesso em: 09 mar. 2021. Página da artista representada.

GALERIA ZIPPER. **Rodrigo Cunha**. 2022. Disponível em <<https://lucianacaravello.com.br/artistas/gisele-camargo/>>. Acesso em: 08 mar. 2021. Página do artista representado.

GHIZZI, Eluiza. Potencialidades da ideia de mente e do interpretante peircianos para uma perspectiva semiótica e ecológica da comunicação. **Revista Cognitio**, vol. 11, n. 1, p. 45-60, 2014. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitio/article/view/13595>>. Acesso em: 07 jun. 2022.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1987.

GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GREENBERG, Clement. A Pintura moderna. In BATTOCK, Gregory. **A nova arte**. Tradução de Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de Crítica genética: ler os manuscritos modernos**. Tradução de Cristina de Campos. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007.

GRIFFO, André. **André Griffo**. 2020. Disponível em: <<https://www.andregriffo.com/works>> Acesso em: 13 mar. 2020.

GRIFFO, André. Depoimento. In: VÍDEOBRASIL. **André Griffo** (2 min). 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-fxFLF6g3SA&t=128s>>. Acesso em: 20 maio 2020.

GRIFFO, André. Depoimento. In: PRÊMIO PIPA. **André Griffo** (3 min). 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zqoUF_7l940>. Acesso em: 20 maio 2020.

GUGGENHEIM FOUNDATION. **Max Ernst: a retrospective.** New York, 1975. Catálogo de exposição. Disponível em: <<https://ia802700.us.archive.org/16/items/maxer00erns/maxer00erns.pdf>>. Acesso em: 26 jul. 2020.

HAKOUN, Agathe. Restitution: les trésors royaux d'Abomey exposés pour la première fois au Bénin. **Connaissance des arts**, 21 fev. 2022. Disponível em: <<https://www.connaissancedesarts.com/musees/musee-quai-branly/restitution-les-tresors-royaux-dabomey-exposes-pour-la-premiere-fois-au-benin-11170451/>>. Acesso em: 18 nov. 2022.

HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto: redescobrimos as técnicas perdidas dos grandes mestres.** Tradução de José Carlos Macedo. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

HIGH MUSEUM OF ART. **Supreme Hardware.** 2020. Disponível em: <<https://high.org/collections/supreme-hardware/>>. Acesso em 5 jan. 2020. Página sobre a obra.

HIPER-REALISMO. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de arte e cultura brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo329/hiper-realismo>>. Acesso em: 12 jan. 2022. Verbetes da Enciclopédia.

IBRI, Ivo Assad. **Semiótica e pragmatismo interfaces teóricas.** Vol. I. Marília: FiloCzar, 2020.

IBRI, Ivo Assad. **Kósmos Noétos: A Arquitetura metafísica de Charles S. Peirce.** São Paulo: Perspectiva: Hólon, 2015.

IBRI, Ivo Assad. Sementes peircianas para uma filosofia da arte. **Cognitio** - Revista de filosofia. São Paulo, v. 12, n. 2, p. 205-219, jul./dez., 2011. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/view/11603/9896>>. Acesso em: 12 mar. 2022.

INSTITUTO INVESTIDOR PROFISSIONAL. **PIPA 2020.** Rio de Janeiro, 2020. Catálogo. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pipa-2020-edicoes-anteriores/>. Acesso em: 13 ago. 2021.

INSTITUTO INVESTIDOR PROFISSIONAL. **PIPA 2019.** Rio de Janeiro, 2019. Catálogo. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/pipa-2019-2/>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

INSTITUTO INVESTIDOR PROFISSIONAL. **PIPA 2018.** Rio de Janeiro, 2018. Catálogo. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/pipa-2018/>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

INSTITUTO INVESTIDOR PROFISSIONAL. **PIPA 2017.** Rio de Janeiro, 2017. Catálogo. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/pipa-2017/>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

INSTITUTO INVESTIDOR PROFISSIONAL. **PIPA 2016.** Rio de Janeiro, 2016. Catálogo. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/pag/pipa-2016/>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

INSTITUTO INVESTIDOR PROFISSIONAL. **PIPA 2015**. Rio de Janeiro, 2015. Catálogo. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/pag/pipa-2015/>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

INSTITUTO INVESTIDOR PROFISSIONAL. **PIPA 2014**. Rio de Janeiro, 2014. Catálogo. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/edicoes-anteriores/pipa-2014/>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

INSTITUTO INVESTIDOR PROFISSIONAL. **PIPA 2013**. Rio de Janeiro, 2013. Catálogo. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/edicoes-anteriores/pipa-2013-2/>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

INSTITUTO INVESTIDOR PROFISSIONAL. **PIPA 2012**. Rio de Janeiro, 2012. Catálogo. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/edicoes-anteriores/pipa-2012/>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

INSTITUTO INVESTIDOR PROFISSIONAL. **PIPA 2011**. Rio de Janeiro, 2011. Catálogo. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/edicoes-anteriores/pipa-2011-2/>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

INSTITUTO INVESTIDOR PROFISSIONAL. **PIPA 2010**. Rio de Janeiro, 2010. Catálogo. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/edicoes-anteriores/pipa-2010/>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

ITAU CULTURAL. **Enciclopédia Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 16 jun. 2021.

ITAU CULTURAL. **Convite à viagem**. São Paulo: Itaú Cultural, 2012.

ITAU CULTURAL. **Rumos Artes Visuais Itaú Cultural 2005**. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.

ITAU CULTURAL. **Mapeamento Nacional da Produção Emergente**: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2001/2003. São Paulo: Itaú Cultural, 2002.

ITAU CULTURAL. **Mapeamento Nacional da Produção Emergente**: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 1999/2000. São Paulo: Editora da Unesp, 2000.

JAMES ROSENQUIST STUDIO. **Colagens de origem para F111**. 2023. Disponível em: <<https://www.jamesrosenquiststudio.com/page/f-111>>. Acesso em: 16 jan. 2020.

JUNIOR, Jonas. Um canto de resistência: imagens do desfile da Mangueira de 2019 em diálogo com a educação. **Revista Eletrônica Mestrado Educação Ambiental**. Rio Grande, Dossiê temático Imagens: resistências e criações cotidianas, p.368-387, 2020. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/342723274_Um_canto_de_resistencia_imagens_d_o_desfile_da_Mangueira_de_2019_em_dialogo_com_a_educacao>. Acesso em: 5 nov. 2022.

KIRF, Saskia. Capturado, perseguido, destruído. **Revista Maz Online**. Disponível em: <<https://www.maz-online.de/kultur/erfasst-verfolgt-vernichtet-PSGQYXDU5C5TTZFFRXN7SPEVXE.html/>>. Acesso em: 24 maio 2020.

KOSSOY, Boris. **Hercules Florence**: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

KRAUS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. **Revista Gávea**. Rio de Janeiro, n. I, p. 128-137, 1984. Disponível em: <2011https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf>. Acesso em: 15 maio 2020.

KUSMA, Vinícius. **A fotografia, a tinta, a fotopintura e a (re) significação dos sonhos**. Porto Alegre: Novas Edições Acadêmicas, 2020.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LANNES, Daniel. **Postagem no feed em 11 de março de 2021**. São Paulo, 11 mar. 2021. Instagram: @danlannes. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CMRZ1P0pYZI/>>. Acesso em: 12 abr. 2021.

LARA, Alice. **Alice Lara**. 2022. Disponível em: <<http://cargocollective.com/alicelara>> Acesso em: 01 set. 2022.

LARA, Alice. **Perfil de instagram de Alice Lara**. 2021. Instagram: @alicelararara. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CFsiMc5lQOI/>>. Acesso em: 01 dez. 2021.

LARA, Alice. **Encontrando os animais**: pinturas sobre a condição do animal não-humano no mundo contemporâneo. 2020a. 192 p. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ECA - USP). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

LARA, Alice. **Postagem no feed em 28 de setembro de 2020**. São Paulo, 28 set. 2020b. Instagram: @alicelararara. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CFsiMc5lQOI/>>. Acesso em: 01 set. 2021.

LARA, Alice. Entrevista. **MaPA - Alice Lara - "As ordens no paraíso"**. Entrevistadora: Priscilla Arantes. 2019a (10 min.). Paço das Artes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nB2Xokmky7w&t=3s>>. Acesso em: 13 ago. 2021.

LARA, Alice. **Postagem no feed em 17 de maio de 2019**. São Paulo, 17 mai. 2019b. Instagram: @alicelararara. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BxlZOlpFL37/>>. Acesso em: 01 set. 2021.

LEITE, Bento. Entrevista [12 set. 2017]. **"Nós, LGBT, já fomos crianças e isso incomoda", diz artista acusada de incitar pedofilia**. Entrevistador: Tiago Dias. UOL. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2017/09/12/nos-lgbt-ja-fomos-criancas-esse-assunto-incomoda-diz-artista-acusada-de-pedofilia.htm>>. Acesso em: 13 set. 2021.

LIVRO de artista. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14340/livro-de-artista>>. Acesso em: 21 jan. 2023. Verbete da Enciclopédia.

LONTRA, Marcus. Armarinhos Teixeira e Arthur Arnold. **DasArtes**. 2021. Disponível em: <<https://dasartes.com.br/agenda/armarinhos-teixeira-e-arthur-arnold-matias-brotas-arte-contemporanea/>>. Acesso em: 20 maio 2021.

LUCIEN FREUD ARCHIVE. **Retrato Noturno, de Lucien Freud**. 2022a. Disponível em: <<http://lucianfreud.com/lucian-freud-archive---paintings-1986-to-1987.html/>>. Acesso em: 23 dez. 2022. Página sobre a obra.

LUCIEN FREUD ARCHIVE. **Retrato Nu, de Lucien Freud**. 2022b. Disponível em: <<http://lucianfreud.com/lucian-freud-archive---paintings-2000-to-2001.html>>. Acesso em: 23 dez. 2022. Página sobre a obra.

LUCIEN FREUD ARCHIVE. **Serão no Estúdio, de Lucien Freud**. 2022c. Disponível em: <<http://lucianfreud.com/lucian-freud-archive---paintings-1993-to-1995.html/>>. Acesso em: 23 dez. 2022. Página sobre a obra.

LUZ, Angela. Salões oficiais de arte no Brasil – um tema em questão. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 59-64, 2006. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae13_angela_ancora.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2017.

LYNCH, Maria. Depoimento. In: PRÊMIO PIPA. **Maria Lynch** (3 min). 2010. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/pag/artistas/maria-lynch/>>. Acesso em: 20 maio 2021.

MACHADO, Antonio. Poemas e Cantares. In: CATALÃO, Marco Aurélio. **Antologia e tradução comentada da obra poética de Antonio Machado**. 2002. 344p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Instituto de Estudos da linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasta e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MACHADO, Estevão. **Postagem no feed em 21 de outubro de 2016**. Belo Horizonte, 21 out. 2016. Instagram: @estevaomachadogontijo. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BL1ybS0A693/>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

MACHADO, Vladimir. 1871: A fotografia na pintura da Batalha de Campo Grande de Pedro Américo. **19&20**, Rio de Janeiro, v. II, n. 3, 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/pa_foto.htm>. Acesso em: 13 dez. 2019.

MAGALHÃES, Fábio. Depoimento. In: PRÊMIO PIPA. **Fábio Magalhães** (3 min). 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xUEOm_B2Y-U>. Acesso em: 20 maio 2021.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. Tradução de Rubens Figueiredo; Rosaura Eichemberg; Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINS, Arjan. **Postagem no feed em 28 de agosto de 2020**. Rio de Janeiro, 28 ago. 2020. Instagram: @arjan_martins. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CEdDYZOJWZbp8vaV7vkAqh6sxkyiiiQv0QxOc80/>>. Acesso em: 27 jul. 2021.

MATHIAS, Leonardo. **Deformação da obra bidimensional n. 2**. São Paulo, 26 mar. 2014. Facebook: leonardomathiasart. Disponível em: <<https://www.facebook.com/leonardomathiasart/>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

MATOS, Nina. **Envio de portfólio** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <priscilla.pessoa@ufms.br> em 05 jan. 2023.

MATOS, Nina. **Depoimentos e documentos relativos à pesquisa** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <priscilla.pessoa@ufms.br> em 21 out. 2022.

MATOS, Nina. **Postagem no feed em 19 de maio de 2020**. Belém, 19 maio 2020b. Instagram: <https://www.instagram.com/p/CAYUv1pFV_u/>. Acesso em: 27 abr. 2022.

MATOS, Nina. **Postagem no feed em 03 de maio de 2020**. Belém, 03 maio 2020b. Instagram: @nina.matos.5. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CAdU7rWh0oV/>>. Acesso em: 03 abr. 2020.

MATUTO. In: **Michaelis** – Dicionário brasileiro de língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/matuto>>. Acesso em: 04 set. 2022. Verbetes de Dicionário.

MAYER, Ralph. **Manual do artista: de técnicas e materiais**. Tradução de Christine Nazareth. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MEISEL, Louis. **Photorealism**. New York: Harry N. Abrams Publishers, 1980.

MELLO, Ricardo. **Ricardo Mello**. 2021. Disponível em: <<http://www.ricardomello.org/>>. Acesso em: 27 abr. 2021.

MELO, Alexandre. **Sistema da arte contemporânea**. Lisboa: Documenta, 2012.

MELO, Thiago Martins de. Entrevista [2021a]. **Ouroboros Sucuri**. Entrevistador: Gunar Kvaran. Disponível em: <<https://www.thiagomartinsdemelo.com.br/textos>>. Acesso em: 13 jun. 2022.

MELO, Thiago Martins de. **Postagem no feed em 09 de junho de 2021**. São Paulo, 09 jun. 2021b. Instagram: @ thiagomartinsdemelo. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CP66fMHnL0C/>>. Acesso em: 13 set. 2021.

MENEGAZZO, Maria Adélia. **A Poética do recorte**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Campo Grande: Edufms, 2004.

MENDES, Valdemar. **Pintura contemporânea: imagem deferida e proposição crítica**. 2017. 305 f. Tese de Doutorado. Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2017.

MESQUITA, Tiago. **Pintura e fotografia** (Andy Warhol e Gerard Richter). 2017. 287f. Tese (Doutorado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

MESQUITA, Tiago; MONACHESI, Juliana; **Ana Elisa Egreja**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

MESQUITA, Tiago. A pintura de imagem. In: BENTO, José (org.). **Pintura Brasileira no Século XXI**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

METZLER, Flávia. **Postagem no feed em 17 de setembro de 2020**. Rio de Janeiro, 17 set. 2020. Instagram: @flaviametzler. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CFPUy9bJj3d/>>. Acesso em: 12 abr. 2021.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. Tradução de Eloá Jacobina. 3. ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2003.

MOTTA, Adriano. **Postagem no feed em 21 de junho de 2020**. Rio de Janeiro, 21 jun. 2020. Instagram: @atelierodivino. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CBSuSAYJyRc/>>. Acesso em: 12 abr. 2021.

MOTTA, Gabriela Kremer. **Entre olhares e leituras**: uma abordagem da Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Zouk, 2007.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **66º Salão Paranaense**, 2017. Catálogo de exposição.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **65º Salão Paranaense**. Curitiba, 2014. Catálogo de exposição.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **64º Salão Paranaense**. Curitiba, 2013. Catálogo de exposição.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **63º Salão Paranaense**. Curitiba, 2009. Catálogo de exposição.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **62º Salão Paranaense**. Curitiba, 2007. Catálogo de exposição.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **61º Salão Paranaense**. Curitiba, 2005. Catálogo de exposição.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **60º Salão Paranaense**. Curitiba, 2003. Catálogo de exposição.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **59º Salão Paranaense**. Curitiba, 2002. Catálogo de exposição.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. **58º Salão Paranaense**. Curitiba, 2001. Catálogo de exposição.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK. **F111, de James Rosenquist**. 2020. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/79805>>. Acesso em: 15 jan. 2020. Página sobre a obra.

MUSEU DO LOUVRE. **Les Sabines, de Jacques Louis David**. 2020. Disponível em: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065426>>. Acesso em: 12 set. 2020. Página sobre a obra.

MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. Tradução de Homirich Hickman. In: PARENTE, André (org.). **Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

NATIONAL PORTRAIT GALLERY. **Portraits**. Londres, 2012. Guia de exposição. Disponível em: <<https://www.npg.org.uk/freudsite/exhibition.htm>>. Acesso em: 29 out. 2022.

NEVES, José Luís. Pesquisa Qualitativa – Características, usos e possibilidades. In: **Caderno de pesquisas em administração**, São Paulo, vol.1, n 3, 1996. Disponível em: <https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/NEVES-Pesquisa_Qualitativa.pdf>. Acesso em: 20 out. 2021.

NIMER, Paulo. **Postagem no feed em 29 de out de 2020**. São Paulo, 29 out. 2020. Instagram: @paulopjota. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CG71uDCHcIH/>>. Acesso em: 13 abr. 2021.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes artistas mulheres?** Traduzido por Juliana Vacaro. 2. ed. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.

NUNES, William. Por trás de retratos anônimos. In: **Espaço Aberto**, São Paulo, n. 164, 2014. Disponível em: <<http://biton.uspnet.usp.br/espaber/?materia=por-tras-de-retratos-anonimos>>. Acesso em: 09 out. 2022.

OLIVEIRA, Eder. **Eder Oliveira**. 2022. Disponível em: <<http://www.ederoliveira.net/>> Acesso em: 13 abr. 2022.

OLIVEIRA, Eder. Depoimento. In: PRÊMIO PIPA. **Eder Oliveira** (3 min). 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vlm4otQzXV4>>. Acesso em: 20 maio 2021.

OLIVEIRA, Eder. Depoimento. In: SESC Campinas. **A retratística de Éder Oliveira** (2 min.). 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BEAWJEA2S0&list=PLkonCRbZ6HCeCuWj-OSMW8xo_KDYS6zwL&t=96s>. Acesso em: 24 jan. 2022.

OLIVEIRA, Eder. **Postagem no feed em 30 de julho de 2014**. Belém, 30 jul. 2014. Instagram: @ederoliveira1. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/rFsmUTsPhz/?hl=pt-br>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

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

OSTROWER, Fayga. **A sensibilidade do intelecto**. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PAIVA, Vitor. Os 10 momentos mais politizados da história dos desfiles de escolas de samba do Rio. **Revista Hypeness**, 13 de fevereiro de 2018. Disponível em: <<https://www.hypeness.com.br/2018/02/os-10-momentos-mais-politizados-da-historia-dos-desfiles-de-escolas-de-samba-do-rio/>>. Acesso em: 24 nov. 2022.

PALMA, Mariana. **Mariana Palma**. 2022a. Disponível em: <<https://www.marianapalma.com.br/pinturas>>. Acesso em: 13 mar. 2021.

PALMA, Mariana. **Perfil da artista no Instagram**. 2022b. Instagram: @mariana.palma. Disponível em: <https://www.instagram.com/mariana.palma_/>. Acesso em: 18 mar. 2022.

PALMA, Mariana. Depoimento. *In*: Instituto Tomie Ohtake. **Visita guiada por Mariana Palma na exposição Lumina** (18 min). 2020a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pBslx6-7-FE&t=184s>>. Acesso em: 20 maio 2021.

PALMA, Mariana. **Postagem no feed em 18 de dezembro de 2020**. São Paulo, 18 dez. 2020. Instagram: @mariana.palma. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CI81kyHnEiT/>>. Acesso em: 13 abr. 2021.

PALMA, Mariana. **Mariana Palma**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2013.

PARRA, Regina. Depoimento. *In*: PRÊMIO PIPA. **Regina Parra** (3 min). 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XuKo4emltZw>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PEIRCE, Charles S. **Essential Peirce**. The PEIRCE Edition Project (eds.). Vol. 2 (1893-1913). Bloomington: Indiana University Press, 1998.

PEIRCE, Charles S. **Essential Peirce**. Houser, Nathan; Kloesel, Christian (eds.). Vol. 1 (1867-1893). Bloomington: Indiana University Press, 1992.

PEIRCE, Charles S. **Collected Papers**. 8 vols. Hartshorne, Charles; Heiss, Paul and Burks, Arthur (eds.). Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958.

PESSOA, Fernando. **Poemas Completos de Alberto Caeiro**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

PESSOA, Priscilla. Fotografia como referência em processos criativos da pintura: apontamentos históricos. *In*: Souza, Paulo; Maldonado, Rafael; Lucas, Constança (orgs.). **Contextos da Pesquisa no Campo das Artes Visuais em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: Editora UFMS, 2022a.

PESSOA, Priscilla; Ghizzi, Eluiza. Crítica genética e documentos obtidos no Instagram: Estudo de caso a partir do perfil da artista Ana Elisa Egreja. *In*: **Texto Digital**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 149-161, 2022. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/77417>>. Acesso em: 31 ago. 2022b.

PESSOA, Priscilla; GHIZZI, Eluiza. Ocupar e resistir 1, de Camila Soato: a pintura e o papel da fotografia em sua criação. *In: Todas as musas*, Florianópolis, v. 17, n. 2, p. 178-201, 2022. Disponível <https://www.todasasmusas.com.br/27Priscilla_Paula.pdf>. em: Acesso em: 19 abr. 2022c.

PESSOA, Priscilla. Análise semiótica de uma pintura de André Griffo. *In: IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DE LINGUAGENS E XXII SEMANA DE LETRAS*. Campo Grande, 2021. *Anais [...]*, n.3, p. 90-101, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufms.br/index.php/SIEL/article/view/12586>>. Acesso em: 03 nov. 2021.

PIAU, Kennedy. Artes: que conhecimento é este? *In: MOREIRA, Maria Guarinello de Araújo (org.). Arte em Pesquisa*. Londrina: Eduel, 2005.

PINO, Claudia; ZULAR, Roberto. **Escrever sobre escrever**. Uma introdução crítica à Crítica genética. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PIRELLI, Giovanni; GUERRA, Helena; GUERRA, Caio; SCHILLING, Ludovico. Éder Oliveira: Montagem de trabalho (2 min.). *Arquiteturismo*, São Paulo, ano 08, n. 090.02, Vitruvius, ago. 2014. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/08.090/5268>>. Acesso em: 07 fev. 2023.

PODER 360. **Discurso: Lula vai se apresentar à Polícia Federal**. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fozDw0ilYu0>>. Acesso em: 01 jul. 2020.

PRADO, Evandro. **Evandro Prado**. 2022a. Disponível em: <<https://www.evandroprado.com.br/pinturas/2010-2016-o-processo>>. Acesso em: 13 maio 2022.

PRADO, Evandro. **Desmonumentos**. São Paulo: Aluga-se, 2022b.

PRADO, Evandro. **Tem que manter isso aí, viu?**. São Paulo: Aluga-se, 2019.

PRADO, Evandro. **Postagem no feed em 14 de março de 2013**. Paris, 14 mar. 2013. Instagram: @evandroprado. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/W2ds6pKwUT/>>. Acesso em: 25 maio. 2022.

RECUERO, Raquel. **Redes Sociais na Internet**. Coleção Cibercultura. Porto Alegre: Sulina, 2009.

REGINA, Claudia.; TAKAZAKI, Silmara. **Dicas de fotografia**. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<http://www.dicasdefotografia.com.br/>>. Acesso em: 24 jun. 2021.

RESENDE, Ricardo. Ainda os Salões. *In: SALÃO DE ABRIL. Catálogo do 64º Salão de Abril*, Mostra nacional 2013. Fortaleza: Secretaria de Cultura, 2013. Disponível em: <<https://www.salaodeabril.com.br/docs/catalogos/>>. Acesso em: 30 ago. 2019.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES; TESSLER (org.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

RIBEIRO, Niura Legramante. Apontamentos fotográficos em processos de criação pictóricos e gráficos. 18º ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. Salvador, 2019. **Anais [...]**, Salvador: ANPAP, 2009, p. 2498-2508. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/niura_legramante_ribeiro.pdf>. Acesso em: 13 set. 2021.

ROBBINS, Daniel. **Picasso's Vollard Suite**: From the Collection of Dartmouth College Museum & Galleries. Hanover, New Hampshire, 1980. Catálogo de exposição. Disponível em: <<https://hoodmuseum.dartmouth.edu/explore/print-archive/picassos-vollard-suite>>. Acesso em: 23 abr. 2020.

ROCHA, Suzana. O acaso, o risco e o fracasso como coisa da pintura. In: **And painting? A pintura contemporânea em questão**. Editora UFBAL: Lisboa, 2014.

ROSTOVTZEFF, Mikhail. **História de Roma**. Tradução de Waltensir Dutra. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

RUAS, Ana. **Postagem no feed em 14 de maio de 2021**. Campo Grande, 14 maio. 2021. Instagram: @anaruasartista. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CO28vShhdOZ/>>. Acesso em: 12 jul. 2021.

SALLES, Cecília Almeida. Da Crítica genética à Crítica de processo: uma linha de pesquisa em expansão. **Revista SIGNUM**. Londrina, v. 20, n. 02, p. 41-52, 2017.

SALLES, Cecília Almeida. Arquivos nos processos de criação contemporâneos. In: 21º CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. Rio de Janeiro, 2012. **Anais [...]**, Rio de Janeiro, RJ. 2012, p. 750-762. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2012/>>. Acesso em: 05 jul. 2020.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: EDUC, 3ª ed. 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: Construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. Crítica genética e semiótica: Uma interface possível. In: ZULAR, Roberto (org.). **Criação em processo: ensaios de crítica genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002a.

SALLES, Cecília Almeida. Comunicação em processo. **Revista Galáxia** (PUCSP), São Paulo, v. 3, p. 61-71, 2002b.

SALLES, Cecília Almeida **or semiotic studies**. Berlim. vol. 102, n.3, p. 225-235, 1994.

SALLES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo**: Ignácio de Loyola Brandão e Não verás país nenhum. 1990. 255 f. Tese (Doutorado em Linguística). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1990.

SANTAELLA, Lucia.; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras. 2017.

SANTAELLA, Lucia. **O método anticartesiano de C. S. Peirce**. São Paulo: UNESP, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem do pensamento**: sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, Lucia. **A Teoria Geral dos Signos**: semiose e autogeração. São Paulo: Ática, 1995.

SANTAELLA, Lucia. **A assinatura das coisas**: Peirce e a literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTANNA, Affonso Romano. **Paródia, paráfrase & cia**. 8ª. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SAMPAIO, Joanie. Pintura em outras mídias. **Papo Cult**, 22 set. 2011. Disponível em: <<http://www.papocult.com.br/2011/09/22/pintura-em-outras-midias/>>. Acesso em: 18 nov. 2021.

SCHARF, Aaron. Suprematismo. In: STANGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

SCHARF, Aaron. **Art and photograph**. Baltimore: Penguin Books, 1974.

SECRETARIA DE CULTURA DE ANÁPOLIS. **26º Salão Anapolino de Arte**. Anápolis, 2020. Catálogo de exposição. Disponível em: <<https://salaoanapolinodearte.app.br/edicoes-antiores/26>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

SECRETARIA DE CULTURA DE ANÁPOLIS. **25º Salão Anapolino de Arte**. Anápolis, 2019. Catálogo de exposição. Disponível em: <<https://salaoanapolinodearte.app.br/edicoes-antiores/25>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

SECRETARIA DE CULTURA DE ANÁPOLIS. **24º Salão Anapolino de Arte**. Anápolis, 2018. Catálogo de exposição. Disponível em: <<https://salaoanapolinodearte.app.br/edicoes-antiores/24>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

SECRETARIA DE CULTURA DE ANÁPOLIS. **23º Salão Anapolino de Arte**. Anápolis, 2017. Catálogo de exposição. Disponível em: <<https://salaoanapolinodearte.app.br/edicoes-antiores/23>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

SECRETARIA DE CULTURA DE ANÁPOLIS. **22º Salão Anapolino de Arte**. Anápolis, 2016. Catálogo de exposição. Disponível em: <<https://salaoanapolinodearte.app.br/edicoes-antiores/22>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

SECRETARIA DE CULTURA DE ANÁPOLIS. **21º Salão Anapolino de Arte:** Mostra nacional. Anápolis, 2015. Catálogo de exposição. Disponível em: <<https://salaoanapolinodearte.app.br/edicoes-anteriores/21>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

SECRETARIA DE CULTURA DE ANÁPOLIS. **20º Salão Anapolino de Arte:** Mostra nacional. Anápolis, 2014. Catálogo de exposição. Disponível em: <<https://salaoanapolinodearte.app.br/edicoes-anteriores/20>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

SECRETARIA DE CULTURA DE FORTALEZA. **66º Salão de Abril.** Fortaleza, 2015. Catálogo de exposição. Disponível em: <<https://www.salaodeabril.com.br/docs/catalogos/>>. Acesso em: 02 maio 2021.

SECRETARIA DE CULTURA DE FORTALEZA. **65º Salão de Abril.** Fortaleza, 2014. Catálogo de exposição. Disponível em: <<https://www.salaodeabril.com.br/docs/catalogos/>>. Acesso em: 02 maio 2021.

SECRETARIA DE CULTURA DE FORTALEZA. **64º Salão de Abril:** Fortaleza, 2013. Catálogo de exposição. Disponível em: <<https://www.salaodeabril.com.br/docs/catalogos/>>. Acesso em: 02 maio 2021.

SECRETARIA DE CULTURA DE FORTALEZA. **63º Salão de Abril:** A Cidade e suas (des)conexões Antrópicas. Secretaria de Cultura, 2011. Catálogo de exposição. Disponível em: <<https://www.salaodeabril.com.br/docs/catalogos/>>. Acesso em: 02 maio 2021.

SECRETARIA DE CULTURA DE FORTALEZA. **62º Salão de Abril:** Subjetividade das formas do eu. Fortaleza: Secretaria de Cultura, 2010. Catálogo de exposição. Disponível em: <<https://www.salaodeabril.com.br/docs/catalogos/>>. Acesso em: 02 maio 2021.

SECRETARIA DE CULTURA DE FORTALEZA. **61º Salão de Abril:** Qual o lugar da arte?. Fortaleza: Secretaria de Cultura, 2009. Catálogo de exposição. Disponível em: <<https://www.salaodeabril.com.br/docs/catalogos/>>. Acesso em: 02 maio 2021.

SECRETARIA DE CULTURA DE FORTALEZA go de exposição. Disponível em: <<https://www.salaodeabril.com.br/docs/catalogos/>>. Acesso em: 02 maio 2021.

SECRETARIA DE CULTURA DE FORTALEZA. **59º Salão de Abril:** Arte, desejo e desespero. Fortaleza: Secretaria de Cultura, 2008. Catálogo de exposição. Disponível em: <<https://www.salaodeabril.com.br/docs/catalogos/>>. Acesso em: 02 maio 2021.

SECRETARIA DE CULTURA DE FORTALEZA. **58º Salão de Abril:** Mostra nacional. Fortaleza: Secretaria de Cultura, 2007. Catálogo de exposição. Disponível em: <<https://www.salaodeabril.com.br/docs/catalogos/>>. Acesso em: 02 maio 2021.

SITE Specific. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>>. Acesso em: 08 fev. de 2023. Verbete da Enciclopédia.

SEIXAS, Alvaro. **Postagem no feed em 28 de setembro de 2020.** Rio de Janeiro, 28 set. 2020. Instagram: @alvaroseixas. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CFsAzxsJifb/>>. Acesso em: 12 abr. 2021.

SOATO, Camila. **Arregaça**: uma possível fulleragem pictórica. 2021. 323 p. Tese de doutorado. Escola de comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, SP.

SOATO, Camila. **Ocupar e Resistir** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <priscillapessoa@gmail.com> em 9 de nov. 2020.

SOATO, Camila. **Postagem no feed em 25 de janeiro de 2017**. São Paulo, 25 jan. 2017a. Instagram: @camilasoato. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BPslZX1gJJ3/>>. Acesso em: 29 nov. 2022.

SOATO, Camila. **Postagem no feed em 15 de fevereiro de 2017**. São Paulo, 15 fev. 2017b. Instagram: @camilasoato. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BQh54yrgNQR/>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

SOATO, Camila. **Postagem no feed em 16 de fevereiro de 2017**. São Paulo, 16 fev. 2017c. Instagram: @camilasoato. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BQkiA5ngwkS/>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

SOATO, Camila. **Situações**: poética da fulleragem. 2013. 112 p. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes. Universidade de Brasília. Brasília, DF.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STOFFEL, Gokula. **Postagem nos stories em 2018**. São Paulo, 2018. Instagram: @gokula. Disponível em: <<https://www.instagram.com/stories/highlights/17862454145120366/>>. Acesso em: 28 ago. 2020.

VARELA, Pedro. **Postagem no feed em 21 de novembro de 2018**. São Paulo, 21 nov. 2018. Instagram: @pedrosantosvarela. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BcuS8PJli7e/>>. Acesso em: 27 abr. 2020.

VIEIRA, Eliane. Desfile da Paraíso do Tuiuti à luz da ecologia saberes. In: VI CONGRESSO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO E CULTURA, 2018, São Paulo. **Anais [...]**, São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://www.comcult.cisc.org.br/vi-comcult-2018/anais-2018/>>. Acesso em: 23 nov. 2022.

WAAL, Cornelis de. **Sobre pragmatismo**. Tradução de Cassiano Terra Rodrigues. São Paulo: Loyola, 2007.

WÖLFFLIN, Henrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. Tradução de João Azenha. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

APÊNDICE A – Texto do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

1. Prezado (a) participante, você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa intitulada **A FOTOGRAFIA COMO REFERÊNCIA EM PROCESSOS CRIATIVOS DA PINTURA BRASILEIRA NO SÉCULO XXI: POSSIBILIDADES E CONVERGÊNCIAS**, desenvolvida pela pesquisadora Priscilla de Paula Pessoa Biagi como tese de doutorado, dentro do Programa de Pós Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (PPGEL/UFMS)
2. A sua relação com o objeto dessa pesquisa (levantar e analisar diferentes percursos trilhados por artistas na utilização de fotografias como referências para a produção de pinturas brasileiras recentes) é o motivo deste convite. Sua participação não é obrigatória e a qualquer momento você pode desistir da participação e retirar seu consentimento. Você terá o tempo que julgar pertinente para refletir, consultando, se necessário, seus familiares ou outras pessoas que possam ajudar na tomada de decisão livre e esclarecida.
4. Sua recusa não trará prejuízo em sua relação com a pesquisadora ou a instituição.
5. A pesquisa tem como objetivo detectar convergências nas práticas adotadas por pintores contemporâneos brasileiros que partem de fotografias como referência no processo criativo de suas pinturas, de forma a identificar, delimitar e agrupar vertentes possíveis de tal prática.
6. Sua colaboração consistirá em participar de uma entrevista que poderá ser gravada em aparelho portátil de áudio (caso ocorra presencialmente e isto seja autorizado por você) ou será realizada de forma remota, através de troca de e-mails ou aplicativos de mensagens, podendo também o entrevistado, se assim desejar, autorizar o registro fotográfico de documentos privados referentes ao seu processo criativo (desenhos, fotografias, estudos visuais, textos verbais). O tempo de duração da entrevista é de aproximadamente 2 horas. As entrevistas serão transcritas e/ou armazenadas, em arquivos digitais, mas somente terão acesso às mesmas a pesquisadora, com a finalidade de garantir a manutenção do sigilo e da privacidade dos participantes da pesquisa durante todas as suas fases. Ao final da pesquisa, todo material será mantido em arquivo, sob guarda da pesquisadora responsável, por pelo menos 5 anos, conforme Resolução CNS no 466/2012.
7. Os riscos da participação na pesquisa podem surgir mediante algum desconforto, originado durante a entrevista, ao expor alguma intimidade que seja relativa ao processo criativo. A entrevistadora se esforçará ao máximo para minimizar desconfortos, evitando qualquer questão cujo teor possa ser constrangedor, garantindo local reservado e liberdade para não responder em caso de constrangimento, sem insistências. Asseguramos o direito de assistência integral

gratuita devido a danos (psicológicos ou físicos) que possam advir da participação, diretos/indiretos e imediatos/tardios, pelo tempo que for necessário.

8. A colaboração na pesquisa não prevê gastos ou pagamentos de qualquer natureza. Todavia, se por questões imprevistas houver gastos decorrentes de sua participação na pesquisa, você será ressarcido. Em caso de eventuais danos decorrentes de sua participação na pesquisa, você será indenizado.

9. Os benefícios relacionados à sua participação estão ligados ao teor da pesquisa ao qual a entrevista servirá de base – o estudo sobre um aspecto da pintura contemporânea brasileira, tendo como objeto 20 obras de arte consideradas, dentro de critérios adotados na pesquisa, relevantes no cenário artístico nacional. Desta forma, o benefício está em, a partir da entrevista sobre seu processo criativo, ter sua obra de arte analisada academicamente e constar de uma tese de doutorado que valida a importância de seu trabalho e de sua trajetória para a linguagem da pintura no Brasil, e que posteriormente, terá a máxima divulgação possível.

Como benefício indireto e geral, é esperada a elaboração de um estudo que poderá contribuir para o campo educativo e para o campo artístico, uma vez que se almeja desenvolver um material relevante não só para teóricos que interessem-se pelos processos criativos em pintura, mas também para professores, acadêmicos e mesmo artistas já atuantes que possam aproveitar os estudos sobre o uso da fotografia como referência visual na pintura contemporânea brasileira, expandindo sua noção sobre como pode dar-se o percurso que leva a uma produção, para além das experiências pessoais, mas também a partir da experiência do outro. Como produtos da pesquisa, pretende-se a apresentação de trabalhos em eventos científicos nacionais e internacionais; produção e publicação de artigos em anais de eventos, revistas científicas e livros; além da elaboração e defesa da tese de doutorado.

10. Os resultados desta pesquisa serão divulgados em congressos, publicações de artigos científicos, no formato de dissertação/tese e outras possíveis publicações. A pesquisadora comunicará os participantes sobre os desfechos da pesquisa (informações sobre congressos, publicações em geral e defesa da tese).

11. Este termo de consentimento será feito em duas vias – uma delas destinada a você – rubricadas em todas as páginas e assinadas ao final. A qualquer momento, durante a pesquisa, ou posteriormente, você poderá solicitar do pesquisador informações sobre sua participação e/ou sobre a pesquisa, o que poderá ser feito através dos meios de contato explicitados neste Termo. Em caso de dúvida quanto à condução ética do estudo, entre em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da UFMS (CEP/UFMS), localizado no Campus da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, prédio das Pró-Reitorias ‘Hércules Maymone’ – 1º andar, CEP:

79070900. Campo Grande – MS. e-mail: cepconep.propp@ufms.br; fone: 67-3345-7187; atendimento ao público: 07:30-11:30 e das 13:30 às 17:30”. O Comitê de Ética é a instância que tem por objetivo defender os interesses dos participantes da pesquisa em sua integridade e dignidade e para contribuir no desenvolvimento da pesquisa dentro de padrões éticos. Dessa forma, o comitê tem o papel de avaliar e monitorar o andamento do projeto de modo que a pesquisa respeite os princípios éticos de proteção aos direitos humanos, da dignidade, da autonomia, da não maleficência, da confidencialidade e da privacidade.

12. Pela natureza da pesquisa, que trata de obras de arte e artistas específicos, necessariamente haverá identificação dos sujeitos nos resultados publicados. Mas a privacidade, a proteção da imagem e a não estigmatização dos participantes da pesquisa, estão asseguradas, garantindo-se a não utilização das informações em prejuízo das pessoas e/ou das comunidades, inclusive em termos de autoestima, de prestígio e/ou de aspectos econômico-financeiros.

[] marque esta opção se você concorda que durante sua participação na pesquisa seja realizada gravação em áudio.

[] marque esta opção se você não concorda que durante sua participação na pesquisa seja realizada gravação em áudio.

[] marque esta opção se você concorda que sejam feitos registros fotográficos de documentos privados referentes ao seu processo criativo (desenhos, fotografias, estudos visuais, textos verbais).

[] marque esta opção se você não concorda que sejam feitos registros fotográficos de documentos privados referentes ao seu processo criativo (desenhos, fotografias, estudos visuais, textos verbais).

PESQUISADORA – Priscilla de Paula Pessoa Biagi – Instituição: UFMS – FAALC – PPGEI
Endereço: Rua Ortósia, 82, Coopharadio – CEP 79052160 – Campo Grande/MS
Telefone: (67)99902-9626 – e-mail: priscilla.pessoa@ufms.br

_____, ____ de _____ de _____

Nome da/o PARTICIPANTE e assinatura.

_____, ____ de _____ de _____

APÊNDICE B – Levantamentos sobre o Salão de Abril

Quadro 07: Levantamentos sobre o Salão de Abril.

Edições de 2007 a 2015	Artistas que apresentaram pinturas
Ano: 2007 Comissão de seleção e premiação: Ana Valeska Maia e Maíra Ortins Total de selecionados: 29 Fonte: SALÃO DE ABRIL (2007)	Elton Lucio – MG Hugo Houayek – RJ Maira das Neves – GO
Ano: 2008 Comissão de seleção e premiação: Andres Hernandez, Ricardo Resende e Siegbert Franklin Total de selecionados: 35 Fonte: SALÃO DE ABRIL (2008)	Adriane Hernandez – RS Alex dos Santos – SP Francisco Zanazanan – CE Viviane Gueller – SP
Ano: 2009 Comissão de seleção e premiação: Claudia Sampaio, Olívio Tavares de Araújo e Suely Rolnik Total de selecionados: 30 Fonte: SALÃO DE ABRIL (2009)	Adélia Klinke – SP Elton Lucio – MG Estevão Machado – MG Fabio Magalhães – BA Maura – SP Raoni Moreno – RJ
Ano: 2010 Comissão de seleção e premiação: Ivo Mesquita, Jaqueline Medeiros e Suely Rolnik Total de selecionados: 30 Fonte: SALÃO DE ABRIL (2010)	Alice Lara – DF Mauricio Adinolfi – SP Pedro Meyer – RJ Rafael RG – SP Roberto Bernardo – SP Sergio Allevato – RJ
Ano: 2011 Comissão de seleção e premiação: Agnaldo Farias, Ana Valeska Maia e Andrés Hernandez Total de selecionados: 30 Fonte: SALÃO DE ABRIL (2011)	Carlos Nunes – SP Clarissa Campello – RJ Flávia Metzler – RJ Leonardo Mathias – SP
Ano: 2012 Comissão de seleção e premiação: Eduardo Frota, Marcelo Campos e Silas de Paula Total de selecionados: 31 Fonte: SALÃO DE ABRIL (2012)	Alessandra Duarte – SP Danielle Travassos – PB Daré – SP Diego Castro Pedroso – SP Marcus Vinicius Pereira – SP Nilson Sato – SP Paulo Almeida – SP Raul Couto Leal – RJ Vanessa Rosa – RJ
Ano: 2013 Comissão de seleção e premiação: Diego Matos, Ricardo Resende e Eder Chiodetto Total de selecionados: 31 Fonte: SALÃO DE ABRIL (2013)	Camila Soato – DF Fernanda Valadares – RS Priscilla Pessoa – MS Rian Fontenele – CE Vitor Mizael – SP
Ano: 2014	Gabriel Vieira – SP

Comissão de seleção e premiação: Ana Cecília Soares, Gabriela Kremer Motta e Herbert Rolim Total de selecionados: 30 Fonte: SALÃO DE ABRIL (2014)	Leonardo Versieux – RN Mai Britt Wolthers – SP Maíra Gouveia Ortins – CE Marcel Martins – MG
Ano: 2015 Comissão de seleção e premiação: Adriana Botelho, Cecília Bedê e Flávia Corpas Total de selecionados: 30 Fonte: SALÃO DE ABRIL (2015)	Gabriel Grecco – RJ Leandro Alves – CE
Total de selecionados: 276	Artistas que apresentaram pinturas: 44 (14,9%)

Fonte: arquivo particular da autora.

APÊNDICE C – Levantamentos sobre o Salão Arte Pará

Quadro 08: Levantamentos sobre o Salão Arte Pará.

Edições de 2001 a 2016 (exceto 2014)	Artistas que apresentaram pinturas
Ano: 2001 Comissão de seleção e premiação: Denise Mattar, Emmanuel Nassar, Luiz Braga, Luiz Camilo Osório e Marcus Lontra. Total de selecionados: 33 Fonte: ARTE PARÁ (2001)	Acacio Sobral – PA Geraldo Teixeira – PA Gilvan Nunes – MG Gilvan Tavares – PA José Antonio – PA Juba Melo – BA Licius Bossolan – RJ Marinaldo Santos – PA Monica Barki – RJ Nina Matos – PA Tatiana Martins – PR Sante Scaldaferrri – BA Ulysses Boscolo – SP
Ano: 2002 Comissão de seleção e premiação: Dôra Oliveira, Heitor Reis, Luiz Áquila, Marcus Lontra e Mariano Klautau Filho Total de selecionados: 36 Fonte: ARTE PARÁ (2002)	Acacio Sobral – PA Jair Jr – PA Marcone Moreira – PA Maria Amélia Guimarães – MG Mirian Almeida Cabral – PA Nina Matos – PA Ricardo Macedo – PA Rosa Oliveira – RJ Werley – PA
Ano: 2003 Comissão de seleção: Celso Fioravante, Daniela Name, Emanuel Franco, Marcus Lontra e Orlando Maneschy Comissão de premiação: Emanuel Franco, Evandro Teixeira, Jussara Derenji, Marcus Lontra e Orlando Maneschy Total de selecionados: 30 Fonte: ARTE PARÁ (2003)	Bettina Vaz Guimarães – SP Danielle Fonseca – PA Elieni Tenório – PA Manoel Veiga – SP Marcone Moreira – PA Nina Matos – PA
Ano: 2004 Comissão de seleção: Cristovão Duarte, Marcus Lontra, Marisa Mokarzel, Miguel Rio Branco e Tadeu Chiarelli Comissão de premiação: Cristovão Duarte, Marcus Lontra e Marisa Mokarzel Total de selecionados: 55 Fonte: ARTE PARÁ (2004)	Danielle Fonseca – PA Maria Lynch – RJ Newman Schutze – SP San Chris Santos – PA
Ano: 2005 Comissão de seleção: Jaime Ribas, Luiza Interlenghi, Luciano Oliveira, Paulo Herkenhoff e Regina Maneschy Comissão de premiação: Marisa Mokarzel, Neder Charone, Paulo Chaves e Paulo Herkenhoff, Total de selecionados: 49 Fonte: ARTE PARÁ (2005)	Danielle Fonseca – PA Jair Jr – PA Maria José Batista – PA Rybas – PA

Ano: 2006 Comissão de seleção: Celso Fioravante, Fabize Muinhos, Lúdia Souza, Milton Guran e Paulo Herkenhoff Comissão de premiação: Marisa Mokarzel, Neder Charone, Paulo Herkenhoff e Regina Maneschy, Total de selecionados: 58 Fonte: ARTE PARÁ (2006)	Bettina Vaz Guimarães – SP Camila Alvite – SP Éder Oliveira – PA Kátia Peres – RJ Manoel Fernandes – PA Maria José Batista – PA Mariana Palma – SP
Ano: 2007 Comissão de seleção e premiação: Cristina Tejo, Paulo Herkenhoff, Neder Charone, Wilson Lázaro e Orlando Maneschy Comissão de premiação: Claudio Edinger, Paulo Herkenhoff, Emanuel Franco, Solón Ribeiro e Orlando Maneschy Total de selecionados: 59 Fonte: ARTE PARÁ (2007)	Abraão Bemerguy – PA Éder Oliveira – PA Flávia Metzler – RJ Hadriel Guedes – PA Maria José Batista – PA Rybas – PA
Ano: 2008 Comissão de seleção: Jorge Eiró, Oriana Duarte, Marília Panitz e Marisa Mokarzel Comissão de premiação: Ana Paula Lima, Jorge Eiró, Oriana Duarte, Mariano Klautau Filho e Walmor Corrêa Total de selecionados: 44 Fonte: ARTE PARÁ (2008)	Bettina Vaz Guimarães – SP Flávia Metzler – RJ Elton Lucio – MG Evandro Prado – MS Loise Rodrigues – DF Tatiana Stropp – PR Thiago Martins de Melo – MA
Ano: 2009 Comissão de seleção: Maria Hirsman, Paulo Meira, Ricardo Resende, Rosângela Britto e Val Sampaio Comissão de premiação: Edílson Moura, Paulo Meira e Tadeu Costa Total de selecionados: 34 Fonte: ARTE PARÁ (2009)	Ana Elisa Egreja – SP Camila Soato – DF Fabio Baroli – MG Heraldo Silva – PA Marcelo Amorim – SP Paulo Wagner – PA Thiago Martins de Melo – MA
Ano: 2010 Comissão de seleção: Andrés Hernández, Daniela Labra, Nadja Pelegrino, Neder Charone e Ricardo Rezende Comissão de premiação: Andrés Hernández, Ricardo Rezende e Solange Farkas Total de selecionados: 43 Fonte: ARTE PARÁ (2010)	José Ailton – PA Manoel Novello – RJ Osvaldo Carvalho – RJ Rodrigo Freitas – MG
Ano: 2011 Comissão de seleção e premiação: Éder Chiodetto, Lília Chaves, Marcelo Silveira, Paulo Herkenhoff, e Ricardo Resende Total de selecionados: 35 Fonte: ARTE PARÁ (2011)	Anderson dos Santos – BA André Luís Pinto – RJ Elvis Almeida – RJ Geraldo Dias – SP Gilvan Tavares – PA Hugo Houayek – RJ James Kudo – SP Leonardo Mathias – SP Livia Gorresio – SP
Ano: 2012	Alexandre Paes – RJ

Comissão de seleção e premiação: Alexandre Sequeira, Clarissa Diniz, Delson Uchôa, Paulo Herkenhoff e Yuri Firmeza Total de selecionados: 27 Fonte: ARTE PARÁ (2012)	Alice Lara – DF Camila Soato – DF
Ano: 2013 Comissão de seleção: Cristina Tejo, Janaína Melo, Marisa Mokarzel, Paulo Herkenhoff e Walda Marques Comissão de premiação: Marisa Mokarzel, Paulo Herkenhoff e Walda Marques Total de selecionados: 25 Fonte: ARTE PARÁ (2013)	Paulo Sampaio – PA Warlei de Assis Rodrigues – MG Wennedy da Silva Filgueira – AC
Ano: 2014 Comissão de seleção: Armando Queiroz, Éder Chiodetto, Ernani Chaves e Paulo Herkenhoff, Comissão de premiação: Armando Queiroz, Éder Chiodetto e Paulo Herkenhoff Total de selecionados: 19 Fonte: ARTE PARÁ (2014)	Não foram selecionadas pinturas
Ano: 2016 Comissão de seleção e premiação: Marcelo Campo, Paulo Herkenhoff e Walda Marques Total de selecionados: 18 Fonte: ARTE PARÁ (2016)	Arthur Arnold – SP Bruno Drolshagen – RJ Jair Jr – PA
Total de selecionados: 565	Artistas que apresentaram pinturas: 87 (15,39%)

Fonte: arquivo particular da autora.

APÊNDICE D – Levantamentos sobre o Salão Anapolino de Arte

Quadro 09: Levantamentos sobre o Salão Anapolino de Arte.

Edições de 2014 a 2020	Artistas que apresentaram pinturas
Ano: 2014 Comissão de seleção e premiação: Fernando Oliva, Luciana Paiva e Marcus Lontra Total de selecionados: 18 Fonte: SALÃO ANAPOLINO DE ARTE, 20 (2014)	Ana Ruas – MS Alice Lara – DF Bruno Duque – MG David Almeida – DF
Ano: 2015 Comissão de seleção: Divino Sobral, Douglas Freitas e Kamilla Nunes Comissão de premiação: Aguinaldo Coelho, Celso Fioravante e Cristiana Tejo Total de selecionados: 20 Fonte: SALÃO ANAPOLINO DE ARTE, 21 (2015)	Cristiani Papini – MG Roberta Tassinari – SC Thiago Pinheiro – DF Valdson Ramos – GO
Ano: 2016 Comissão de seleção: Cayo Honorato, Daniela Name e Marisa Mokarzel Comissão de premiação: Mario Harum, Ralph Gehre e Ricardo Resende Total de selecionados: 20 Fonte: SALÃO ANAPOLINO DE ARTE, 22 (2016)	Alice Lara – DF Arthur Arnold – RJ Talles Lopes – GO
Ano: 2017 Comissão de seleção: Bitu Cassundé, Daniela Labra e Rodrigo Vivas Comissão de premiação: Agnaldo Farias, Jailton Moreira e Marcus Lontra Total de selecionados: 20 Fonte: SALÃO ANAPOLINO DE ARTE, 23 (2018)	Antônio Obá – DF Bruno Drolshagen – RJ Sani Guerra – RJ
Ano: 2019 Comissão de seleção: Josué Mattos, Ralph Gehre e Vânia Leal Comissão de premiação: Ana Luisa Lima, Nilton Campos e Orlando Maneschky Total de selecionados: 15 Fonte: SALÃO ANAPOLINO DE ARTE, 25 (2019)	Daré – SP Hariel Revignet – GO Fernanda Azou – DF Renato Rios – SP
Ano: 2020 Comissão de seleção: Clarissa Diniz, Maria Adelaide Pontes e Wagner Barja. Comissão de premiação: Claudinei da Silva, Samantha Moreira e Vânia Leal. Total de selecionados: 24 Fonte: SALÃO ANAPOLINO DE ARTE, 25 (2020)	Aline Brune – BA Luiz 83 – SP Pamella Anderson – SP Renan Teles – SP Renata Felinto – CE Uelinton Santana – AC
Total de selecionados: 117	Artistas que apresentaram pinturas: 24 (20,5%)

Fonte: arquivo particular da autora.

APÊNDICE E – Levantamentos sobre o Salão Paranaense

Quadro 10: Levantamentos sobre o Salão Paranaense.

Edições 2001, 2002, 2003, 2005, 2007, 2009, 2013, 2014 e 2017	Artistas que apresentaram pinturas
Ano: 2001 Comissão de seleção e premiação: dado não obtido Total de selecionados: 34 Fonte: SALÃO PARANAENSE, 58 (2001)	Bento – SP Connceyção Rodriguez – PR Fernando Augusto – PR Inês Fernandes – SP Osvaldo Marcon – PR
Ano: 2002 Comissão de seleção e premiação: dado não obtido Total de selecionados: 25 Fonte: SALÃO PARANAENSE, 59 (2002)	Connceyção Rodriguez – PR
Ano: 2003 Comissão de seleção e premiação: Annateresa Fabris, Charles Narloch e Maria José Justino Total de selecionados: 30 Fonte: SALÃO PARANAENSE, 60 (2003)	Ana Serafin – PR Roberto Babi – SP
Ano: 2005 Comissão de seleção e premiação: Angélica de Moraes, Cristiana Tejo, Fernando Bini, Paulo Reis Regina Melim e Ricardo Resende Total de selecionados: 10 Fonte: SALÃO PARANAENSE, 61 (2005)	Não foram selecionadas pinturas
Ano: 2007 Comissão de seleção e premiação: Artur Freitas, Daniela Vicentini, Isaac Camargo, José Francisco Alves e Simone Landal Total de selecionados: 11 Fonte: SALÃO PARANAENSE, 62 (2007) Inscritos: 517	Fernando Brujato – PR Rafael Carneiro – SP
Ano: 2009 Comissão de seleção e premiação: Fabricio Vaz Nunes, Marcos Hill, Marília Panitz, Paulo Sergio Duarte e Stephanie Dahn Batista Total de selecionados: 21 Fonte: SALÃO PARANAENSE, 63 (2009) Inscritos: 525	Alice Shintani – SP Elder Rocha – DF Estevão Machado – MG Fábio Magalhães – BA Loise Rodrigues – DF Marcus André – RJ Paulo Almeida – SP
Ano: 2013 Comissão de seleção e premiação: Denise Bandeira Lisette Lagnado, Maria José Justino, Norma Grinberg e Paulo Herkenhoff Total de selecionados: 20 Fonte: SALÃO PARANAENSE, 64 (2013)	Camila Soato – DF Fabio Baroli – MG
Ano: 2014	Andreia Falqueto – ES Evandro Prado – SP

Comissão de seleção e premiação: Angélica de Moraes, Fernando Bini e João Henrique Amaral Total de selecionados: 24 Fonte: SALÃO PARANAENSE, 65 (2014) Inscritos: 618	
Ano: 2019 Comissão de seleção e premiação: Cauê Alves, Danilo Villa e Gaudêncio Fidelis Total de selecionados: 25 Fonte: SALÃO PARANAENSE, 66 (2019) Inscritos: 823	Gilson Rodrigues – BH Mauricio Adinolfi – SP Simone Fontana – SP
Total de selecionados: 200	Artistas que apresentaram pinturas: 24 (12%)

Fonte: arquivo particular da autora.

APÊNDICE F – Levantamentos sobre Rumos Itaú Cultural – Artes Visuais

Quadro 11: Levantamentos sobre Rumos Itaú Cultural – Artes Visuais.

Edições de 2001 a 2013	Artistas que apresentaram pinturas
Ano: 2001-2003 Coordenação de curadoria: Fernando Cocchiarale Curadores coordenadores: Cristina Freire, Jailton Moreira e Moacir dos Anjos Curadores Viajantes: Cleomar Rocha, Cristóvão Coutinho, Eduardo Frota, Juliana Monachesi, Maria do Carmo Nino, Marília Panitz, Marisa Flório Cesar, Paulo Reis e Paulo Schmidt Total de selecionados: 69 Fonte: ITAÚ CULTURAL (2003) Inscritos: 1495	Fabio Faria – SP Gabriela Machado – SC
Ano: 2005-2006 Coordenação de curadoria: Aracy Amaral Curadores coordenadores: Cristiana Tejo, Lisette Lagnado, Luisa Duarte e Marisa Mokarzel Total de selecionados: 79 Fonte: ITAÚ CULTURAL (2006) Inscritos: 1342	Debora Santiago – PR Evandro Prado – MS Gabriel dos Reis – PA Iara Freiberg – SP Lucia Laguna – RJ Maria Klabin – RJ Mariana Palma – SP Nina Matos – PA Paulo Almeida – SP Rodrigo Cunha – SC
Ano: 2008-2009 Coordenação de curadoria: Paulo Sergio Duarte Curadores coordenadores: Alexandre Sequeira, Christine Mello, Marília Panitz e Paulo Reis Curadores Viajantes: Armando Queiroz, Bitu Cassundé, Clarissa Diniz, Gabriela Motta, Guilherme Bueno, Janaina Melo, Marcio Harum, Verônica Moreira Neto Total de selecionados: 45 Fonte: ITAÚ CULTURAL (2009) Inscritos: 1600	Alice Shintani – SP Alvaro Seixas – RJ Amanda Mei – SP Ariel Ferreira – MG Diego Belda – SP Eliani Tenório – AM Felipe Scandelari – PR Flavio Araujo – PA Jaqueline Vojta – RJ Luciano Zanette – RS Rafael Alonso – RJ Rafael Carneiro – SP Ricardo Mello – RS
Ano: 2011-2013 Coordenação de curadoria: Agnaldo Farias Curadores coordenadores: Ana Maria Maia, Felipe Scovino, Gabriela Motta e Paulo Miyada Curadores Viajantes: Alejandra Muñoz, Júlio Martins, Luiza Proença, Marcelo Campos, Matias Monteiro, Sanzia Pinheiro e Vânia Leal Total de selecionados: 69 Fonte: ITAÚ CULTURAL (2012) Inscritos: 1770	Fabio Baroli – MG Fábio Magalhães – BA Regina Parra – SP Thiago Martins de Melo – MA Vinicius Guimarães – ES
Total de selecionados: 262	Seleção de pinturas: 30 (11,45%)

Fonte: arquivo particular da autora.

APÊNDICE G – Levantamentos sobre o PIPA

Quadro 12: Levantamentos sobre o PIPA.

Edições de 2010 a 2020	Artistas que trabalham com pintura
Ano: 2010 Comitê de indicação: Agnaldo Farias, Artur Lescher, Cristiana Tejo, Daniel Senise, Eduardo Leme, Elida Tessler, Ernesto Neto, Fernanda Feitosa, Franklin Pedroso, Guilherme Bueno, Iole de Freitas, Jones Bergamin, Jorge Menna Barreto, Jose Ignacio Roca (Bogotá), José Olympio Pereira, Juliana Cintra, Luiz Braga, Luiz Guilherme Vergara, Luiz Schymura, Marcia Fortes, Marga Pasquali, Mariana Moura, Marta Fadel, Milton Machado, Moacir dos Anjos, Paulo Reis (Lisboa), Paulo Sergio Duarte, Rina Carvajal (Miami) Rodrigo Moura, Tanya Barson (Londres), Tiago Mesquita e Victoria Noorthoon (Buenos Aires) Júri de Premiação: Antônio Dias, Catalina Lozano, Gilberto Chateaubriand, Lisette Lagnado e Luiz Camillo Osorio Total de indicados: 84 Fonte: INSTITUTO INVESTIDOR PROFISSIONAL (2010)	Arjan Martins – RJ Bruno Vilela – PE Eduardo Berliner – RJ Éder Root – SP Fabio Zimbres – RS Marcelo Amorim – GO Maria Lynch – RJ Mariana Palma – SP Marina Rheingantz – SP Mauro Espíndola – RJ Patrícia Leite – MG Rafael Carneiro – SP Regina Parra – SP Rodrigo Andrade – SP Sergio Allevato – RJ Tatiana Blass – SP
Ano: 2011 Comitê de indicação: Agnaldo Farias, Bitu Cassundé, Catalina Lozano, Cauê Alves, Cristiana Tejo Daniel Roesler, Daniela Labra, Daniela Name, Fábio Cypriano, Fernanda Feitosa, Fernando Cocchiarale, Gê Orthof, Jailton Moreira, José Rufino, Laura Marsiaj, Léo Bahia, Lorenzo, Mammi, Luísa Duarte, Luiz Zerbini, Márcio Botner, Marília Panitz, Michael Asbury, Paulo Darzé, Paulo Venâncio Filho, Paulo Vieira, Renata Lucas, Ricardo Trevisan, Solange Farkas, Susan May, Tadeu Chiarelli e Victoria Noorthoom Júri de Premiação: Gilberto Chateaubriand, José Resende, Luiz Camillo Osorio, Rodrigo Moura e Rowan Geddis Total de indicados: 73 Fonte: INSTITUTO INVESTIDOR PROFISSIONAL (2011)	Arjan Martins – RJ Daniel Lannes – RJ Eduardo Berliner – RJ Elder Rocha – DF Iuri Sarmento – BA Lucia Laguna – RJ Maravalhas – RJ Maria Lynch – RJ Mariana Palma – SP Pedro Varela – RJ Rodolpho Parigi – SP Rodrigo Bivar – SP Tatiana Blass – SP Thiago M. de Melo – MA
Ano: 2012 Comissão de indicação: Agustin Rubio, Alejandra Muñoz, Alexia Tala, Ana Paula Cohen, Carlito Carvalhosa, Bitu Cassundé, Carlos Vergara, Carolina Leite, Daniela Labra, Daniela Name, Denise Gadelha, Eduardo Frota, Fabio Szwarcwald, Fernando Oliva, Frederico Coelho, Inti Guerreiro, Jailson de Souza, Jochen Volz, Julieta Gonzalez, Lenora de Barros, Luciana Caravello, Marcio Lobão, Maria Iovino, Marisa Mokarzel, Matthew Wood, Michael Asbury, Pablo Leon de la Barra, Paulo Pasta, Paulo Reis, Regina Melim, Tatiana Blass, Tiago Mesquita e Tuca Nissel Júri de Premiação: Gilberto Chateaubriand, Luiz Camillo Osorio, Moacir dos Anjos, Rowan Geddis e Waltércio Caldas Total de indicados: 101 Fonte: INSTITUTO INVESTIDOR PROFISSIONAL (2012)	Afonso Tostes – MG Bruno Dunley – SP Daniel Lannes – RJ Danielle Carcav – RJ Danilo Ribeiro – RJ Debora Santiago – PR Deyson Gilbert – PE Dora Longo Bahia – SP Fabio Baroli – MG Gisele Camargo – RJ Lucas Arruda – SP Malu Saddi – SP Maria Klabin – RJ Mariana Palma – SP Marina Rheingantz – SP Patrizia D'Angello – RJ

	Paulo Almeida – SP Rodrigo Bivar – SP Sergio Allevato – RJ Tatiana Stropp – PR Thiago M. de Melo – MA Tinho (Walter Nomura) – SP
Ano: 2013 Comitê de indicação: Alexia Tala, Artur Fidalgo, Catalina Lozano, Cristiana Tejo, Daniel Rangel, Eduardo Brandão, Felipe Scovin, Fernando Cocchiarale, Guilherme Bueno, Heitor Reis, Irene Small, Jesús Maria Carrillo, Jose Ignacio Roca, Kaira Cabañas, Ligia Canongia, Luiz Augusto, Teixeira de Freitas, Marcio Fainziliber, Marcius Galan, Marisa Mokarzel, Paulo Reis, Paulo Vieira, Regina Melim, Renata Azambuja, Sérgio Martins e Thereza Farkas Júri de Premiação: Carlos Vergara, Gilberto Chateaubriand, Eungie Joo, Luiz Camillo Osorio e Moacir dos Anjos, Total de indicados: 48 Fonte: INSTITUTO INVESTIDOR PROFISSIONAL (2013)	Camila Soato – DF Gisele Camargo – RJ Henrique Cesar – SP Marcelo Cipis – SP Marina Rheingantz – SP Rodrigo Bivar – SP Tatiana Stropp – SP Vânia Mignone – SP
Ano: 2014 Comissão de indicação: Agustin Pérez, Rubio Alejandra, Hernández Muñoz, Alexia Tala, Alfredo Setubal, Antonio Manuel, Beatriz Milhazes, Cadu, Bitu Cassundé, Catherine Petitgas, Charles Watson, Cristiana Tejo, Daniela Labra, Fabio Cypriano, Fabio Szwarcwald, Fernando Oliva, Fersen Lambranh, Guilherme de Assis, Heitor Reis, Jacqueline Jappur, Plass Jesús, Fuenmayor, Jorge Menna Barreto, José Resende, Kaira Cabañas, Luciana Brito, Luiz Augusto de Freitas, Luiz Schymura, Marisa Mokarzel, Paulo Miyada, Paulo Reis, Renata Azambuja e Tatiana Blass Júri de Premiação: Agnaldo Farias, Angelo Venosa, Flora Sússekind, Gilberto Chateaubriand e Luiz Camillo Osorio Total de indicados: 66 Fonte: INSTITUTO INVESTIDOR PROFISSIONAL (2014)	Adriano Motta – RJ André Griffo – RJ Arjan Martins – RJ Eduardo Berliner – RJ Gisele Camargo – RJ Marina Rheingantz – SP Paulo Nimer Pjota – SP Rodrigo Bivar – SP Rodrigo Cunha – SC Thiago M. de Melo – MA Toz – BA Willian Santos – PR Zezão – SP
Ano: 2015 Comissão de indicação: Alejandra Hernández Muñoz, Alice Miceli, Aline Figueiredo, Bitu Cassundé, Daniel Rangel, Daniela Labra, Felipe Scovino, Fernanda Brenner, Fernanda Lopes, Gabriela Motta, Guilherme Simões de Assis, Janaina Melo, Josué Mattos, Júlia Rebouças, Luisa Duarte, Manuela Moscoso Mara Fainziliber Marcelo Rezende Maria Montero Marisa Mokarzel Marta Mestre Orlando Maneschy Pablo Lafuente Pedro Barbosa Tadeu Chiarelli e Vanda Klabin Júri de Premiação: Cauê Alves, Gilberto Chateaubriand, Luiz Camillo Osorio, Pablo de La Barra e Rosangela Rennó Total de indicados: 66 Fonte: INSTITUTO INVESTIDOR PROFISSIONAL (2015)	Ana Ruas – MS Antonio Bokel – RJ Benedito Nunes – MT Bruno Dunley – SP Bruno Kurru – SP Éder Oliveira – PA Fábio Magalhães – BA Fernando Lindote – SC Gabriel Gucci – RJ Gisele Camargo – RJ Joana Cezar – RJ Lucia Laguna – RJ Marina Rheingantz – SP Pedro Caetano – SP Rodrigo Dutra – SP
Ano: 2016 Comissão de indicação: André Severo, Beatriz Lemos, Cadu, Carlito Carvalhosa, Caroline Carrion, Catherine Petitgas, Cauê Alves, Fabio Faisal, Gabriel Pérez-Barreiro, Guilherme Gutman, Jacopo Visconti, Jesús Fuenmayor, Jones Bergamim, José Rufino, Kiki Mazzucchelli, Lenora de Barros, Lisette Lagnado, Luiza Teixeira de Freitas, Manuel Neves, Maria Ines de Almeida, Maria Iovino, Max Perlingeiro, Michael Ashbury, Monica Hoff,	Adriano Motta – RJ Arissana Pataxó – BA Arjan Martins – RJ Bruno Dunley – RJ Elvis Almeida – RJ Mariannita Luzzati, – SP Matias Mesquita – RJ

Orlando Maneschky, Pablo Leon de la Barra, Paulo Miyada, Rosangela Rennó, Solange Farkas e Virginia de Medeiros Júri de Premiação: Cauê Alves, Gilberto Chateaubriand, Luiz Camillo Osorio, Pablo Leon De La Barra e Rosângela Rennó Total de indicados: 71 Fonte: INSTITUTO INVESTIDOR PROFISSIONAL (2016)	Rodrigo Dutra – SP Thiago M. de Melo – MA
Ano: 2017 Comissão de indicação: Alice Miceli, Ana Candida de Avelar, Anna Bergamasco, Claudia Saldanha, Claudio Mubarak, Consuelo Bassanesi, Daniel Senise, Felipe Ribeiro, Frances Reynolds, Francisco Dalcol, Gabriela Kremer Motta, Gabriela Salgado, João Laia, Josué Mattos, Kaira Cabañas, Marina Câmara, Marta Mestre, Flavia Gimenes, Michelle Sommer, Paulo Nazareth, Paulo Vieira, Tanya Barson, Thyago Nogueira, Vânia Leal Machado e Waldir Barreto Filho Júri de Premiação: Fernando Cocchiarale, Leda Catunda, Luiz Camillo Osorio e Marcelo Campos Total de indicados: 56 Fonte: INSTITUTO INVESTIDOR PROFISSIONAL (2017)	Ana Prata – SP Arjan Martins – RJ Arthur Chaves – RJ Desali – MG Éder Oliveira – PA Mario Bands – RJ Orlando Farya – ES Regina Parra – SP Rodrigo Dutra – SP Tiago Carneiro – RJ Ulysses Boscolo – SP
Ano: 2018 Comissão de indicação: Ana Elisa Cohen, Aline Figueiredo, André Severo, Bernardo José de Souza, Bernardo Mosqueira, Bitu Cassundé, Catalina Lozano, Felipe Scovino, Fernanda Brenner, Fernando Oliva, Fersen Lamas Lambranh, Francisco Dalcol, Gabriela Davies, Gê Orthof, Germano Dushá, Heloisa Espada, Hena Lee, Jailson de Souza, Jaqueline Martins, José Rufino, Júlia Rebouças, Leda Catunda, Marc Pottier, Marta Mestre, Orlando Maneschky, Raphael Fonseca, Renata Azambuja, Rosângela Rennó e Sérgio Bruno Martins Júri de Premiação: Fernando Cocchiarale, Iole de Freitas, Luiz Camillo Osorio, Michelle Sommer e Paulo Miyada Total de indicados: 70 Fonte: INSTITUTO INVESTIDOR PROFISSIONAL (2018)	Alvaro Seixas – RJ Ana Elisa Egreja – SP Ana Prata – SP Ana Ruas – MS André Griffo – RJ Arjan Martins – RJ Babu 78 – MT David Almeida – DF Desali – MG Deyson Gilbert – PE Eduardo Berliner – RJ Gervane de Paula – MT Gisele Camargo – RJ Gokula Stoffel – SP Marcia Thompsom – RJ Rafael Alonso – RJ Regina Parra – SP Thiago M. de Melo – MA Thomas Rosa – SP Tiago Tebet – SP Tiago Tosh – SP
Ano: 2019 Comissão de indicação: Ana Avelar, Bárbara Wagner, Beatriz Lemos, Camila Bechelany, Carlos Vergara, Cinara Barbosa, Clarissa Diniz, Claudia Calirman, Cristiana Tejo, Fernanda Pitta, Frances Reynolds, Gabriela Davies, Gabriela Motta, Jailton Moreira, Luciana Solano, Lucinda Bellm, Luiz Braga, Marilia Panitz, Marisa Mokarzel, Michelle Sommer, Pablo León de la Barra, Paulo Miyada, Thereza Farkas, Tiago Mesquita, Thiago de Paula Souza, Vanda Klabin e Virginia de Medeiros Júri de Premiação: Agnaldo Farias, Alessio Antonioli, Amanda Abi Khalil, Flávio Pinheiro, Kiki Mazzucchelli, Lucrécia Vinhaes, Luís Antônio Braga,	Ana Elisa Egreja – SP Ana Prata – SP André Griffo – RJ Antonio Bokel – RJ Bia Leite – CE (assina agora como Bento Leite) Bruno Dunley – SP Daniel Caballero – SP Denilson Baniwa – RJ Desali – MG Eduardo Haesbaert – RS Gokula Stoffel – SP Leticia Lopes – RS

Luiz Camillo Osorio, Marcelo Mattos Araújo, Roberto Vinhaes e Tadeu Chiarelli Total de indicados: 66 Fonte: INSTITUTO INVESTIDOR PROFISSIONAL (2019)	Maxwell Alexandre – RJ Paulo Nimer Pjota – SP Pedro Granda – RJ Pedro Varela – RJ Rafael Alonso – RJ Regina Parra – SP Thiago Barbalho – RN William Santos – PR
Ano: 2020 Comissão de indicação: Ana Avelar, Anna Bergamasco, Aruan Braga, Bené Fontenelles, Bernardo Faria, Bitu Cassundé, Claudia Saldanha, Douglas de Freitas, Elida Tessler, Gabriela Motta, Guerreiro do Divino Amor, Gustavo Wanderley, Isabella Benzi, Jacqueline Medeiros, Keyna Eleison, Leno Veras, Marcos Moraes, Maria do Carmo M. P. de Pontes, Mariano Klautau Filho, Marina Câmara, Matias Mesquita, Oliver Basciano, Raphael Fonseca, Ricardo Fernandes, Sandra Hegedüs e Wagner Barja Júri de Premiação: Kiki Mazzucchelli, Lucrécia Vinhaes, Luís Antônio Braga, Luiz Camillo Osorio, Marcelo Araújo, Moacir dos Anjos e Roberto Vinhaes e Tadeu Chiarelli Total de indicados: 66 Fonte: INSTITUTO INVESTIDOR PROFISSIONAL (2020)	Alex Cervený – SP Alice Lara – DF Ana Claudia Almeida – RJ Ana Prata – SP Ana Sario – SP Bia Leite – CE (assina agora como Bento Leite) Eder Muniz – BA Erre Erre – SP Guilherme Ginane – RJ Marcelo Cipis – SP Maxwell Alexandre – RJ Paulo Nimer Pjota – SP Pedro Brandão – RJ Rafa Silveiras – SP
Total de selecionados: 767	Seleção de pinturas: 163 (21,2%)

Fonte: arquivo particular da autora.

APÊNDICE H – Recorrência da seleção de pintores nas edições levantadas

Quadro 13: Recorrência da seleção de pintores nas edições levantadas.

Recorrência	Artistas que apresentaram pinturas	Total
1 vez	Abraão Bemerguy – PA, Adélia Klinke – SP, Adriane Hernandes – RS, Afonso Tostes – MG, Alessandra Duarte – SP, Alex Cervený – SP, Alex dos Santos – SP, Alexandre Paes – RJ, Aline Brune – BA, Amanda Mei – SP, Ana Claudia Almeida – RJ, Ana Sario – SP, Ana Serafin – PR, Anderson dos Santos – BA, André Luís Pinto – RJ, Andreia Falqueto – ES, Antônio Obá – DF, Ariel Ferreira – MG, Arissana Pataxó – BA, Arthur Chaves – RJ, Babu 78 – MT, Benedito Nunes – MT, Bento – SP, Bruno Duque – MG, Bruno Kurru – SP, Bruno Vilela – PE, Camila Alvite – SP, Carlos Nunes – SP, Clarissa Campello – RJ, Cristiani Papini – MG, Daniel Caballero – SP, Danielle Carcav – RJ, Danielle Travassos – PB, Danilo Ribeiro – RJ, Debora Santiago – PR, Denilson Baniwa – RJ, Diego Belda – SP, Diego Castro Pedroso – SP, Dora Longo Bahia – SP, Elieni Tenório – PA, Eder Muniz – BA, Éder Root – SP, Eduardo Haesbaert – RS, Erre Erre – SP, Fabio Faria – SP, Fabio Zimbres – RS, Felipe Scandelari – PR, Fernanda Azou – DF, Fernanda Valadares – RS, Fernando Augusto – PR, Fernando Brujato – PR, Fernando Lindote – SC, Flavio Araujo – PA, Francisco Zanazanan – CE, Gabriel dos Reis – PA, Gabriel Grecco – RJ, Gabriel Gucci – RJ, Gabriel Vieira – SP, Gabriela Machado – SC, Geraldo Dias – SP, Gervane de Paula – MT, Geraldo Teixeira – PA, Gilson Rodrigues – BH, Gilvan Nunes – MG, Guilherme Ginane – RJ, Hadriel Guedes – PA, Hariel Revignet – GO, Henrique Cesar – SP, Heraldito Silva – PA, Iara Freiberg – SP, Iuri Sarmiento – BA, Jaqueline Vojta – RJ, James Kudo – SP, Joana Cezar – RJ, José Ailton – PA, José Antonio – PA, Juba Melo – BA, Kátia Peres – RJ, Leandro Alves – CE, Leonardo Versieux – RN, Leticia Lopes – RS, Licius Bossolan – RJ, Livia Gorresio – SP, Lucas Arruda – SP, Luciano Zanette – RS, Luiz 83 – SP, Mai Britt Wolthers – SP, Maira das Neves – GO, Máira Gouveia Ortins – CE, Manoel Fernandes – PA, Manoel Novello – RJ, Manoel Veiga – SP, Malu Saddi – SP, Maravalhas – RJ, Marcel Martins – MG, Marcia Thompsom – RJ, Marcus André – RJ, Marcus Vinicius Pereira – SP, Maria Amélia Guimarães – MG, Mariannita Luzzati – SP, Marinaldo Santos – PA, Mario Bands – RJ, Matias Mesquita – RJ, Monica Barki – RJ, Maura – SP, Mirian Almeida Cabral – PA, Mauro Espíndola – RJ, Newman Schutze – SP, Nilson Sato – SP, Orlando Farya – ES, Osvaldo Carvalho – RJ, Osvaldo Marcon – PR, Pamella Anderson – SP, Patrizia D' Angello – RJ, Patrícia Leite – MG, Paulo Sampaio – PA, Paulo Wagner – PA, Pedro Brandão – RJ, Pedro Caetano – SP, Pedro Granda – RJ, Pedro Meyer – RJ, Priscilla Pessoa – MS, Rafa Silveiras – SP, Rafael RG – SP, Raoni Moreno – RJ, Renan Teles – SP, Renata Felinto – CE, Rodrigo Freitas – MG, Rosa Oliveira – RJ, Raul Couto Leal – RJ, Renato Rios – SP, Rian Fontenele – CE, Ricardo Macedo – PA, Rodolpho Parigi – SP, Roberta Tassinari – SC, Roberto Babi – SP, Roberto Bernardo – SP, Rodrigo Andrade – SP, Rybas – PR, San Chris Santos – PA, Sani Guerra – RJ, Sante Scaldaferrì, Simone Fontana – SP, Tatiana Martins – PR, Talles Lopes – GO, Tiago Carneiro – RJ, Tiago Tebet – SP, Tiago Tosh – SP, Tinho (Walter Nomura) – SP, Thiago Barbalho – RN, Thiago Pinheiro – DF, Thomas Rosa – SP, Toz – BA, Uelinton Santana – AC, Valdson Ramos – GO, Vanessa Rosa – RJ, Vânia Mignone – SP, Vinicius Guimarães – ES, Vitor Mizael – SP, Viviane Gueller – SP, Warlei de Assis Rodrigues – MG, Wennedy da Silva Filgueira – AC, Werley, PA, Willian Santos – PR e Zezão – SP	165
2 vezes	Acacio Sobral – PA, Adriano Motta – RJ, Alvaro Seixas – RJ, Alice Shintani – SP, Antonio Bokel – RJ, Arthur Arnold – RJ/SP, Bento Leite – CE, Bruno Drolshagen – RJ, Connceyção Rodriguez – PR, Daniel Lannes – RJ, Daré – SP, David Almeida –	34

	DF, Debora Santiago – PR, Deyson Gilbert – PE, Elder Rocha – DF, Elvis Almeida – RJ, Estevão Machado – MG, Flávia Metzler – RJ, Gilvan Tavares – PA, Gokula Stoffel – SP, Hugo Houayek – RJ, Leonardo Mathias – SP, Loise Rodrigues – DF, Marcelo Amorim – SP/GO, Marcelo Cipis – SP, Marcone Moreira – PA, Maria José Batista – PA, Maria Klabin – RJ, Mauricio Adinolfi – SP, Maxwell Alexandre – RJ, Pedro Varela – RJ, Rodrigo Cunha – SC, Tatiana Blass – SP e Ulysses Boscolo – SP	
3 vezes	Ana Elisa Igreja – SP, Ana Ruas – MS, André Griffo – RJ, Bettina Vaz Guimarães – SP, Danielle Fonseca – PA, Desali – MG, Elton Lucio – MG, Evandro Prado – MS/SP, Fábio Magalhães – BA, Flávia Metzler – RJ, Jair Jr – PA, Lucia Laguna – SP, Maria Lynch – RJ, Paulo Nimer Pjota – SP, Rafael Alonso – RJ, Rafael Carneiro – SP, Ricardo Mello – RS, Rodrigo Dutra – SP, Sergio Allevato – RJ e Tatiana Stropp – PR,	20
4 vezes	Ana Prata – SP, Bruno Dunley – SP, Éder Oliveira – PA, Eduardo Berliner – RJ, Fabio Baroli – MG, Nina Matos – PA, Paulo Almeida – SP e Rodrigo Bivar – SP	8
5 vezes	Alice Lara – DF, Arjan Martins – RJ, Camila Soato – DF, Gisele Camargo – RJ, Mariana Palma – SP, Marina Rheingantz – SP e Regina Parra – SP	7
8 vezes	Thiago Martins de Melo – MA	1
Total de artistas:		241

Fonte: arquivo particular da autora.

