



PUÇÁ

LAYLA GABRIELLE CARLOS DE OLIVEIRA



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E LAZER – CCTA
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS**

LAYLA GABRIELLE CARLOS DE OLIVEIRA

PUÇÁ

**JOÃO PESSOA
2022**

LAYLA GABRIELLE CARLOS DE OLIVEIRA

PUÇÁ

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Robson Xavier da Costa

JOÃO PESSOA
2022

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

048p Oliveira, Layla Gabrielle Carlos de.
Puçá / Layla Gabrielle Carlos de Oliveira. - João
Pessoa, 2023.
48 f. : il.

Orientação: Robson Xavier da Costa.
TCC (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Artes visuais - TCC. 2. Pintura contemporânea. 3.
Pintura-mole. 4. Pintura-instalação. 5. Memória. I.
Costa, Robson Xavier da. II. Título.

UFPB/CCTA

CDU 7.01(043.2)

LAYLA GABRIELLE CARLOS DE OLIVEIRA

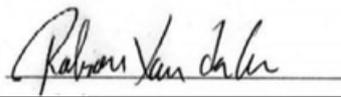
PUÇÁ

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Robson Xavier da Costa

TRABALHO APROVADO EM 6 DE JULHO DE 2022.

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Robson Xavier da Costa
ORIENTADOR

Instituição: Universidade Federal da Paraíba



Prof. Dra. Maria Helena Mousinho M. Pacheco
EXAMINADORA INTERNA

Instituição: Universidade Federal da Paraíba



Ma. Cristiane Peres Dias
EXAMINADORA EXTERNA

Instituição: ANPAP – Associação Nacional de
Pesquisadores em Artes Plásticas

SUPORTE

Figura 1 – "Suporte". Layla Gabrielle (2018 –). Tinta acrílica sobre chassi. 1m².



Foto: acervo pessoal.

Em 2016 ganhei a maior tela que já havia tido: um tecido preparado de algodão grosso. Uma tela de um metro por um metro que ficou um tempo escorada na parede. Ao iniciar os testes em tecidos moles e notar que eles vazam muita tinta – sujando onde estivessem apoiados –, decidi usar a tela grande como um suporte. Todos os trabalhos aqui descritos já estiveram sobre o *Suporte*. Como gesto, escrevi na lateral da pintura o nome de todos aqueles que, de alguma forma, eu vi e fui vista.

Os trabalhos de pintura que escancaro aqui só foram possíveis de se transformarem, camada por camada, graças a ocupação de gente: gente que enchia a entrada do *Unique* de chinelas e pilhas de copos; gente que se encontrava no 505 entupindo as laterais das quatro varandas de cinzas; gente que amontoa os copos enquanto conversa, gente que abandona cadeiras nos pátios.

Aqui, os objetos são vida, são vocês:

Ao *Jaburu*: *Jordano, Rodrigo, Nayara, Thamires, Helena, Marina, Érika, Irene, Diogo, Manoel, Tainá, Gabi e Cacá*, por terem me apresentado um mundo muito mais feliz onde pude ser eu mesma pela primeira vez;

À *Júlia*, por desvendar a vida comigo mergulhando, caminhando, flutuando. Pelo amor bonito, leve e cúmplice. De mãos dadas contigo sei que tudo é possível;

À *Letícia* pela rede, a literal e a abstrata. Pelo chão quando eu não tinha, pelo apoio, carinho e amizade que se enraíza através de tudo;

A *Pedro* pela ternura, viagens gritando músicas, reflexões com cerveja e irmandade;

À *Luna* por mal chegar e já brilhar;

À *Amanda* e *Vanessa* por me mostrarem que é possível desenhar qualquer coisa. Vocês são referência, inspiração e amizade;

À *Roberta* por me lembrar de estar no tempo presente, pelo cuidado, amor e sensibilidade;

A *Neto*, o meu amor por você não cabe somente no mar de Arapuca;

À *Mary* pelos corres, salvamentos e colo;

À *Rosa, Judy e Rosilda* pela família de afeto;

À *Aurora* e *Cris* pelas inúmeras trocas e admiração;

À *Luannie* e *Luíza* pelo apoio, auxílio e união;

A *Robson* pelo incentivo e orientação;

Ao projeto de pesquisa *Fora do Eixo*;

A todas as artistas e pesquisadoras em Arte que me antecederam, graças a vocês o caminho para a produção de outras mulheres foi aberto.

Agradeço e dedico o trabalho a todos vocês.

RESUMO

Neste trabalho de Conclusão de Curso no Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba procurei investigar experimentações dentro da linguagem da pintura com suportes não convencionais e uso de materiais variados. Utilizei o tecido da rede de balanço como base para as pinturas que desenvolvo desde 2018. Neste trabalho, explanei o processo de produção das obras "*Lele*" (2018) e "*Júlia*" (2019) até chegar no trabalho principal "*Puçá*" (2021), uma pintura-instalação ativada pelo público. O objetivo do trabalho é criar uma correlação entre técnica e os conceitos abstratos que permeiam os meus trabalhos de pintura, como a memória. Foi utilizado como fundamentação teórica o conceito de vedação, objeto-pintura e pintura-mole da artista Leda Catunda (CATUNDA, 2003); os penetráveis de Oiticica refletidos através dos escritos do artista (OITICICA apud FERREIRA, 2006); os conceitos filosóficos geradores do trabalho como o rizoma (DELEUZE, 1995), memória coletiva (HALBWACHS, 1968), história material e cotidiano (HELLER, 1929). Como resultado, analisei a minha produção em pintura com o uso de objetos-moles, vedações e a técnica incorporado ao conceito.

Palavras-chave: pintura contemporânea; pintura-mole; pintura-instalação; memória.

ABSTRACT

In this Completion Paper of bachelor's degree in Visual Artes at the Federal University of Paraíba, I sought to investigate experiments within the language of painting with unconventional supports and the use of varied materials. I used the fabric of the hammock as a base for the paintings I have been developing since 2018. In this paper, I explained the production process of the works "*Leleê*" (2018) and "*Júlia*" (2019) until arriving at the main work "*Puçá*" (2021), a painting-installation activated by the public. The objective of this work is to create a correlation between the technique and the abstract concept that are part of my painting, like the memory. As theoretical basis, this paper discusses the concepts of sealing, object-painting and soft-painting by the artist Leda Catunda (CATUNDA, 2003); the Oiticica's Penetrables reflected through the artist's writings (OITICICA apud FERREIRA, 2006); the philosophical concepts that generates this paper such as the rhizome (DELEUZE, 1995), collective memory (HALBWACHS, 1968), material and everyday history (HELLER, 1929). As a result, I analyzed my painting production using soft objects, sealings and the technique incorporated into the concept.

Keywords: contemporary painting; soft painting; painting-installation; memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – "Suporte". Layla Gabrielle (2018 –). Tinta acrílica sobre chassi. 1m ²	6
Figura 2 – "Puçá". Layla Gabrielle (2021). Obra esticada. 2x1m.....	11
Figura 3 – Registro aproximado de "Puçá" com foco na haste de alumínio	12
Figura 4 – Exposição "Como vai você, geração 80?" na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1984).....	14
Figura 5 – "Call me sometime". Layla Gabrielle (2020). Tinta acrílica sobre pedaço de madeira pinus, cola branca, fio de algodão, recortes de livros. 0,18x0,52m	15
Figura 6 – "Vedação Rosa" de Leda Catunda (1983). Tinta acrílica sobre tecido-toalha. 215x125cm	17
Figura 7 – "Paisagem com Lago". Leda Catunda,1984. Tinta acrílica sobre colchão.150x185x25cm	18
Figura 8 – "Sozinha no quarto". Leda Catunda (1986). Tinta acrílica sobre guarda-sol. Diâmetro: 2m	19
Figura 9 – "Núcleos". Hélio Oiticica (1960). Acrílica sobre madeira. 1.21m ²	20
Figura 10 – "Penetrável". Hélio Oiticica (1977).....	21
Figura 11 – "Retrato de Pedro". Layla G., 2018. Tinta acrílica sobre retalho de rede. 40x60cm	23
Figura 12 – "Apto 302 I, II e III". Acrílica sobre pano de chão. 20x23cm	24
Figura 13 – Caderno de registro pessoal. Layla Gabrielle, 2018. 25x15cm	25
Figura 14 – Caderno de registro pessoal. Layla Gabrielle, 2018. 25x15cm	25
Figura 15 – Registro de tinta acrílica sobre mesa de vidro. 2018.....	26
Figura 16 – "Lelê". Acrílica e diversas mídias sobre rede de balanço. 1x0,8m	27
Figura 17 – Registros de processo de apagamento de camadas.....	28
Figura 18 – Registros de processo de apagamento de camadas.....	28
Figura 19 – Registro de secagem de nona camada após sobreposição	29
Figura 20 – Registro de símbolos e elementos sobrepostos; alguns objetos foram apagados e outros permaneceram na obra.....	29
Figura 21 – Registro de secagem de tecido após o uso de água sanitária	30
Figura 22 – "Júlia". Layla Gabrielle (2019). Retalho de rede, tinta acrílica, corante líquido, caneta esferográfica, lápis de cor, água sanitária. 100x80cm	31

Figura 23 – Registro da aplicação do corante vermelho líquido sobre o tecido.....	32
Figura 24 – Registro da primeira camada da obra	32
Figura 25 – Registro da terceira camada sobrepondo a sua vedação	33
Figura 26 – Registro da quinta camada sobrepondo a sua vedação.....	33
Figura 27 – Registro de incorporação do pigmento nas últimas camadas da obra ..	34
Figura 28 – "O sonho da viagem espacial: vinte e três idas, infinitas voltas". Layla Gabrielle (2021). Colagem feita com múltiplos materiais. 20x29cm	35
Figura 29 – Primeiro rascunho da obra "Puçá" desenhado no ano de 2018	36
Figura 30 – "Puçá". Layla Gabrielle (2021). Tinta acrílica de parede lavável, tinta acrílica, corante líquido, caneta esferográfica, lápis de cor, giz de cera, fuligem, café, álcool 70 e água sanitária sobre rede de balanço 2x1m	37
Figura 31 – Registro de processo de preparação da pintura-instalação "Puçá"	38
Figura 32 – Registro da primeira camada da pintura Puçá	39
Figura 33 – Registro de sobreposição de imagens da pintura.....	39
Figura 34 – Registro de processo de pintura.....	40
Figura 35 – Registro de queima das bordas da pintura.....	40
Figura 36 – Registro de processo de pintura.....	41
Figura 37 – Desenho de montagem da obra "Puçá".....	42
Figura 38 – Obra "Puçá" montada com referência de escala humana	43
Figura 39 – Detalhe de obra "Puçá"	43
Figura 40 – Trecho ampliado de obra Puçá. Layla Gabrielle, 2021	45
Figura 41 – Detalhe de rasgão em obra Puçá	46

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
1.1. Tecido em Branco.....	10
2. PRIMEIRA CAMADA.....	13
2.1. Base: ainda Pintura?.....	13
2.2. Quem lembro	16
2.2.1. Tecidos moles: a memória tátil de Leda Catunda	16
2.2.2. Penetráveis: pintura imersiva de Hélio Oiticica	19
2.3. Emaranhado de histórias: rizomas de memórias	21
3. SEGUNDA CAMADA	24
3.1. Punho (base da rede)	24
3.2. Rede vermelha.....	30
3.3. Colagens e camadas	35
3.4. Puçá.....	36
4. TERCEIRA CAMADA	44
4.1. Superfície (análise)	44
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS	48

1. INTRODUÇÃO

1.1. Tecido em Branco

Este trabalho tem como propósito analisar experimentações em arte contemporânea na linguagem da pintura. Aqui foi exposto desde as primeiras experimentações feitas com retalhos de rede de balanço até chegar na pintura-instalação utilizando uma rede inteira chamada *Puçá* (2021).

O processo investigativo em pintura foi iniciado na disciplina de *Pintura II* ministrada pela professora Dra. Maria Helena Magalhães. O próprio trabalho artístico de investigação matérica em pintura de Maria Helena me instigou a testar a usabilidade de materiais cotidianos no tecido e perceber as transformações em texturas e pigmentos causadas por eles. Continuei o projeto na disciplina de *Projeto Artístico I*. Neste momento, as pinturas foram desenvolvidas tanto no ateliê de pintura da Universidade Federal da Paraíba quanto num espaço improvisado em casa. Foram testados uma série de materiais nas pinturas, dos mais tradicionais (lápis de cor, tinta acrílica, tinta acrílica de parede, giz de cera, giz, corante líquido, caneta esferográfica etc.) aos mais inusitados (água sanitária, álcool 70°, desinfetante, fuligem, batom).

A relação que possuo com a rede de balanço, o suporte, presente nos trabalhos *Retrato de Pedro* (2018), *Lelê* (2018), *Júlia* (2019) e *Puçá* (2021), vem da apropriação de duas redes que haviam se tornado mantas e eram colocadas no chão como "suporte" durante os encontros com meus amigos. Um longo tecido azul cobalto e outro cor-de-goíaba, cujos punhos estavam rompidos e, sendo assim, havia impossibilidade de serventia para a função originária de uma rede: flutuar. Apropriei-me dessas mantas para a produção de pinturas como forma de estabelecer uma relação poética para com o suporte.

O primeiro capítulo aqui apresentado, "PRIMEIRA CAMADA", tem como propósito refletir a respeito da pintura como linguagem, referenciando o período da década de 1980 no cenário brasileiro como um ponto chave acerca do turbilhão de discussões sobre ele. Trouxe como referência as experimentações em pintura e suporte da artista Leda Catunda (1961 –) e a sua abordagem intitulada *Poética da Maciez*, sendo para tal consultada a tese de doutorado da artista orientada por Júlio Plaza (CATUNDA, 2003).

Neste capítulo também referenciei o trabalho do artista Hélio Oiticica e o seu modo de pensar na ativação da obra de arte pelos espectadores; aqui consultei os escritos do artista de 1962 reeditados por Ferreira em 2006. Para finalizar a sessão, abordei os conceitos filosóficos que pairam sobre o meu trabalho: Memória Coletiva (HALBWACHS, 1968), Rizoma (DELEUZE, 1995), História Material e Cotidianidade (HELLER, 1929).

No segundo capítulo, "SEGUNDA CAMADA", foram apresentados relatos a respeito da construção de duas obras que antecederam *Puçá* (2021); aqui foram escolhidos os trabalhos *Lelé* (2018) e *Júlia* (2019). Também foi exposta uma breve comparação entre a minha técnica em colagem e a técnica em pintura. Por fim, detalhei o processo de produção da pintura-instalação tema deste trabalho: *Puçá* (Figura 2).

No terceiro capítulo, "TERCEIRA CAMADA", analisei os pontos de congruência entre o referencial visual, conceitual e filosófico levantados no primeiro e segundo capítulos e o meu trabalho de pintura. Aqui foquei na importância do suporte, das experimentações matéricas e do ato pictórico, ilustrando a poética essencial do trabalho: a memória.

Figura 2 – "Puçá". Layla Gabrielle (2021). Obra esticada. 2x1m.



Foto: acervo pessoal.

Puçá é uma rede de pesca de siri e caranguejo característica do litoral paraibano. Meus avós fabricavam essas redes frequentemente durante a minha infância. O suporte de "Puçá" foi construído por mim e pelo meu pai, utilizando da mesma estrutura de um puçá comum: costurado com nylon aparente e uma fina haste de alumínio (diâmetro: 80cm) (Figura 3).

Figura 3 – Registro aproximado de "Puçá" com foco na haste de alumínio.

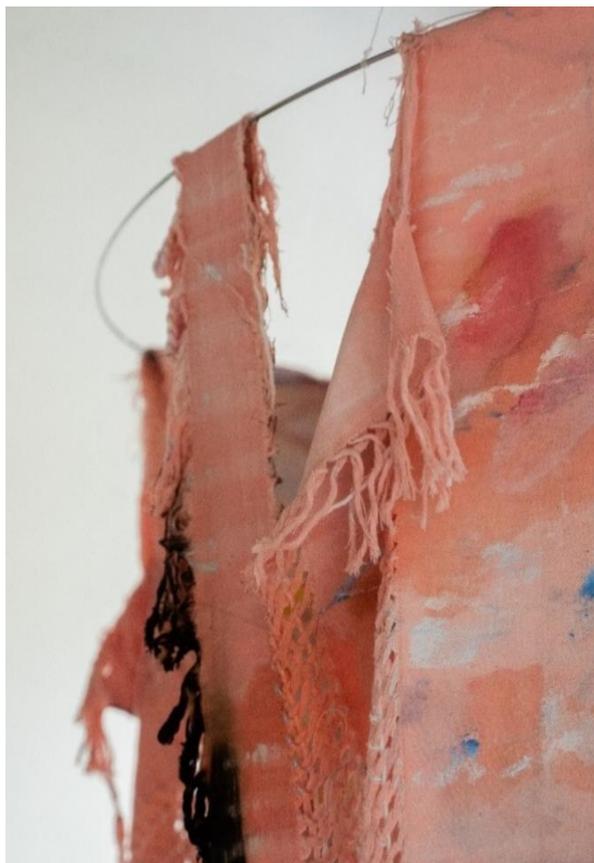


Foto: Rodrigo de Carvalho.

A instalação foi feita por um trabalho de pintura sobre uma rede de balanço velha, cor-de-goiaba, que esticada possui 2,15 metros de comprimento. Foram feitas diversas camadas utilizando variadas mídias, relatando a experiência cotidiana dos últimos anos de confinamento.

As memórias foram colocadas na rede na forma de desenhos, frases, figuras pintadas – o que apaga, o que volta; algumas partiram de registros tanto em cadernos pessoais como de registros fotográficos e outras de claras ou turvas lembranças rememoradas durante o ato de pintar. No processo de pintura foram experimentados alguns materiais que remetessem a pandemia, como álcool 70, água sanitária e fogo.

2. PRIMEIRA CAMADA

2.1. Base: ainda Pintura?

Dentro de todas as mídias utilizadas no campo da arte, qual seria a intenção em continuar trabalhando com a pintura em 2022? As experimentações matéricas no campo da arte têm limites.

Não é difícil rememorar que na década de 1980 houve um grande debate acerca da linguagem e da continuidade da pintura no Brasil. Ocorreram mostras como: *Entre a mancha e a figura* (MAM-RJ, Rio de Janeiro, 1982); *A pintura como meio* (MAC-USP, São Paulo, 1983); *Brasil Pintura* (Palácio das Artes, Belo Horizonte, 1983); a 18ª Bienal Internacional de São Paulo (1985), conhecida como "*A Bienal da Grande Tela*"; entre outras.

O Brasil inserido na internacionalização promovida na época recebeu influência da transvanguarda italiana, do *bad-painting* norte-americano, do neoexpressionismo alemão. Houve um movimento de jovens artistas reinventando suportes tidos como "tradicionais", como mencionou Amélia Bulhões em 2018:

Os jovens experimentam novos caminhos através da pintura, desenho, gravura e escultura, caracterizando uma volta aos suportes tradicionais. Não há nesta produção uma identidade formal ou conceitual e, assim, o que chamamos de "Geração 80" não configura um grupo ou um movimento artístico ideologicamente coeso. Este nome surgiu como título de uma exposição que apresentou trabalhos de mais de cem jovens artistas na época, criando um alvoroço que colocava em evidência o que estava acontecendo no meio das artes naquele momento de ebulição do país. Por seu apelo linguístico, o termo se popularizou. Dentro dessa tendência ocorreu uma série de exposições coletivas que propagavam ideias de ruptura e inovação, contando com apoio de segmentos da crítica e do mercado de arte, ávidos por novidades e atualizações internacionalizadas (BULHÕES, 2018, p. 69).

A exposição citada anteriormente intitulou-se "*Como vai você, geração 80?*" (Parque Lage, Rio de Janeiro, 1984), contando com a curadoria de Marcos Lontra, Sandra Magger e Paulo Roberto Cabral. Dentre os 123 artistas que participaram da exposição, alguns são nomes marcados até hoje quando pensamos em experimentações com a pintura: Leonilson, Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Leda Catunda, entre outros.

Reinaldim, em 2008, mencionou em seu artigo "*Moto Contínuo: Uma visão expandida da arte brasileira da década de 1980*" que os curadores queriam promover uma exposição variada sem a sacralização oferecida pelo museu naquela época; queriam uma exposição livre, uma expressão artística que se relacionasse com o processo histórico de abertura política que o Brasil estava se encaminhando naquele momento. Como não havia paredes expositivas suficientes para todos, muitos artistas se desprenderam do comum da época e inseriram seus trabalhos em colunas, no piso, nos jardins do Parque Lage (Figura 4).

Figura 4 – Exposição "Como vai você, geração 80?" na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1984).



Fonte: USP – Universidade de São Paulo.

Ao lembrar de uma geração de artistas é sempre importante ressaltar os aspectos que os interligam, como o pano de fundo histórico-cultural. Os artistas que compunham as elaborações imagéticas dos anos 80 foram formados pelo momento final da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945) e o período de Guerra Fria (1947 – 1991). Neste contexto, havia uma bomba de imagens televisionadas, em quadrinhos, revistas e cinemas, com forte aclamação à cultura norte-americana.

A década de 1980 foi um período histórico transicional: o mundo se põe ao fim de guerras brutais e o Brasil se encontrava em processo de redemocratização (MONTEIRO, 2015). No âmbito da Arte, levando em consideração que o circuito artístico brasileiro dos anos 70 partia do princípio do rompimento entre o espectador e a obra, o movimento artístico deste período contou com nomes que ecoam até hoje, como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark, Cildo Meireles, Artur Barrio, entre outros.

Esses artistas, pesquisadores e pensadores levaram a experimentação ao extremo, abandonaram o chassi, promovendo a incorporação tridimensional da obra no espaço, conceitos e ações. Então, muitos deles – que haviam iniciado a carreira nas décadas de 1960 e 1970 – permaneceram produzindo no circuito de arte, continuaram produzindo arte "conceitual", como é o caso de Cildo Meireles. Assim como na década de 70, em que existiu o discurso sobre "*a morte da pintura*", existiam artistas que continuavam se colocando enquanto pintores, como é o caso de Iberê Camargo (REINALDIM, 2008).

O pesquisador Ivair Reinaldim (2008) levantou uma provocação acerca da atitude reducionista em inserir a arte do período como um "retorno", pois está mais para uma "revitalização" da pintura e das demais linguagens tradicionais. Assim, a pintura permaneceu como uma linguagem contemporânea. As linguagens tidas como tradicionais podem, e devem, vestir uma nova roupagem; as invenções e reinvenções são infinitas.

O artista irá despejar o seu tempo presente na sua produção. A pintura está presente na humanidade desde o período rupestre, em que seus suportes eram cavernas rochosas e pigmentos naturais – e de excrementos humanos –, e permanece até hoje. Em quantos conceitos a Arte cabe? Em quantos suportes? Em quantas experiências? A pintura morreu? A pintura voltou? Como Leda Catunda falou: "...acho que tudo pode ser *reinventável* no campo da arte".

Figura 5 – "Call me sometime". Layla Gabrielle (2020). Tinta acrílica sobre pedaço de madeira pinus, cola branca, fio de algodão, recortes de livros. 0,18x0,52m.



Foto: Rodrigo de Carvalho.

2.2. Quem lembro

Dois artistas brasileiros dialogam com o meu trabalho: Hélio Oiticica (1937 – 1980) e Leda Catunda (1961 –). A Leda Catunda com a sua *poética da maciez*; seu modo de utilizar tecidos comumente encontrados no nosso cotidiano como suporte das suas vedações e pinturas-objetos me traz bastante interesse. Já o Hélio Oiticica me despertou fascínio quando conheci as suas pinturas que foram aos poucos se desprendendo da parede e ocupando o espaço tridimensional, promovendo experiências sensoriais nos espectadores.

2.2.1. Tecidos moles: a memória tátil de Leda Catunda

Iniciando a carreira de forma precoce, como ela mesma falou em entrevista¹, Leda Catunda começou seus estudos em licenciatura em Artes Visuais na FAAP, onde foi aluna de Júlio Plaza (1938 – 2003), Walter Zanine (1925 – 2013), Regina Silveira (1939 –) e Nelson Leirner (1932 – 2020). Apesar de não existir naquele momento tantos estímulos dentro da universidade para produção de pinturas (não existam aulas de pintura, por exemplo), ela praticava pintura em casa de forma independente.

Seu trabalho é associado à cultura de massa, à brasilidade, ao feminino, refletindo a respeito do "gosto" e do uso de imagens (BARROS, 2012). Leda fez parte de importantes movimentos na década de oitenta, como a exposição "*Pintura como meio*" (MAC-USP, São Paulo, 1983) e a famosa "*Bienal da Grande Tela*" (1985). Ela esteve ativamente ligada às atividades de experimentações artísticas referentes a linguagem da pintura:

Assim, o período entre 1985 e 1989 caracterizou-se por uma profusão de incursões experimentais, quando se trabalhou com tipos muito diferentes de materiais. Testava-se desde possibilidades de associações poéticas até a pertinência do emprego de tais materiais dentro do âmbito da arte. Durabilidade versus efemeridade foi um assunto investigado, ligado à própria fisicalidade do que se estava produzindo (CATUNDA, 2003, p. 17).

¹ Entrevista com Leda Catunda para a Maratona de 45 da Galeria Luísa Strina em 2020.

Ao passar os olhos pelas obras produzidas por Leda Catunda, é fácil perceber a forte associação do seu trabalho com a *Pop Arte* – principalmente entre 1980 e 1990. Ela comentou repetidas vezes em entrevista e na sua tese de doutorado a influência que teve dos trabalhos desse movimento artístico, levantando nomes como Jasper Johns (1930 –) e Rauschenberg (1925 -2008).

Incorporando objetos de uso cotidiano como base da sua obra, como toalhas de mesa, toalhas de banho, tapeçaria, camisetas, entre outros, Leda se referiu ao seu trabalho como "*cama, mesa e banho*" (CATUNDA, 2003). A partir desses têxteis, sempre estampados, utilizados como suporte para as pinturas, Leda Catunda iniciou a série que chamou de "*Vedações*". A artista, assim, inverteu a lógica tradicional da pintura: vedando uma imagem já existente – geralmente com tinta acrílica industrial – como podemos ver no trabalho "*Vedação Rosa*" (Figura 6).

Figura 6 – "*Vedação Rosa*" de Leda Catunda (1983).
Tinta acrílica sobre tecido-toalha. 215x125cm.



Foto: Catunda, 2003.

A correlação entre o trabalho de Leda com a *Pop Arte* vem do deslocamento de imagens tão repetidas no nosso cotidiano que mesmo contendo estampas de cores fortes, desenhos em movimento, estão tão condicionadas ao nosso imaginário que não as percebemos; esse recondicionamento reestrutura um novo modo de perceber e ler as imagens. "Nas '*Vedações*', ao deslocar o material (no caso, o tecido estampado) de seu contexto habitual para inseri-lo num trabalho de arte, a artista evidenciou uma figuração banalizada, tornada invisível ao apressado olhar do dia a dia." (CATUNDA, 2003, p. 12).

O amadurecimento da pintura de Leda Catunda incorporou paulatinamente tecidos cada vez maiores, chegando ao uso de objetos. Ela utilizou literalmente a "cama", do "*cama, mesa e banho*", na obra *Paisagem com Lago* (1984), ilustrada na Figura 7. Nesta obra a artista pintou uma paisagem sobre um colchão de casal estabelecendo essa conexão poética entre a obra e o suporte. Ela se referiu a esses trabalhos como *objeto-mole* ou *pintura-objeto*: "o termo 'objeto mole' como designando o objeto feito com material mole, porém, com uma função definida, diferente do tecido cortado da peça, disforme e à espera de ser transformado em algo." (CATUNDA, 2003, p. 12).

Figura 7 – "Paisagem com Lago". Leda Catunda, 1984.
Tinta acrílica sobre colchão. 150x185x25cm.



Foto: Catunda, 2003.

A pintura-objeto sobrepõe os aspectos da pintura no campo da visualidade trazendo ao espectador uma sensação de memória tátil dentro dos diferentes tipos de tecidos deslocados da sua função primária. Esse, além de tudo, é um dos aspectos mais inovadores trazidos por Leda, basta olhar para o trabalho "*Sozinha no quarto*" (1987) ilustrado na Figura 8. O objeto em si possui uma narrativa: o guarda-sol, o tecido de paraquedas, a peruca. É um jogo de texturas que nos leva a uma sinestesia.

Figura 8 – "*Sozinha no quarto*". Leda Catunda (1986).
Tinta acrílica sobre guarda-sol. Diâmetro: 2m.



Foto: Catunda, 2003.

2.2.2. Penetráveis: pintura imersiva de Hélio Oiticica

Aqui destaco o trabalho de Hélio Oiticica como uma referência à ruptura da pintura concentrada no campo bidimensional e anexada ao espaço tridimensional "criando relevos espaciais, bólides, capas, estandartes, tendas, penetráveis e ambientes" (FERREIRA, 2006, p. 82), estabelecendo conexão tênue entre pintura, escultura e arquitetura (JACQUES, 2011).

O artista dedicou boa parte da sua vida aos estudos, experimentações e reflexões no campo da arte, sendo assim reconhecido como um artista-pesquisador e deixando um acervo que, para além das obras, contém inúmeros relatos escritos. Iniciou suas manifestações artísticas na década de 1950, estando no intermédio de importantes movimentações como o *Grupo Frente*; sendo também um dos artistas que assinou o *Manifesto Neoconcreto* (FERREIRA, 2006).

Hélio Oiticica em seu texto "*A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*", publicado originalmente em 1962, mencionou que tudo, seja suporte ou fundo, torna-se uma "estrutura viva" ao ser realocado espacialmente para o tridimensional. Segundo ele, o direcionamento "à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro" o conduziu a se apropriar deste campo tridimensional, marcando o ato de pintar para além do suporte, desenvolvendo-o "no espaço e no tempo". O artista explica que a mudança de perspectiva não se dá apenas no meio:

(..) é uma posição radical em relação à percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva, para uma percepção de estruturas no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente. Dessa nova posição e atitude nasceram os Núcleos e os Penetráveis, duas concepções diferentes, mas dentro de um mesmo desenvolvimento (OITICICA apud FERREIRA, 2006, p. 84).

Ao observarmos a obra *Núcleos* (1960 – 1966), Figura 9, com suas placas de madeira suspensas, pintadas minuciosamente no mesmo tom, olhamos uma espécie de retorno a um dos primeiros trabalhos do artista, os *Metaesquemas* (1956 – 1958), invadindo a tridimensionalidade como uma primeira e tímida tentativa de envolvimento do corpo espectador e a obra.

Figura 9 – "Núcleos". Hélio Oiticica (1960). Acrílica sobre madeira. 1.21m².



Foto: Edouard Fraipont.

Quando chegamos a *Penetráveis* (1961 – 1980), obra ilustrada na Figura 10, o espectador se torna o próprio "descobridor da obra" – termo mencionado pelo próprio Hélio Oiticica –, incorporando-a e absorvendo-a como parte totalmente integrante, em que seu caminhar e vasculhar faz a obra existir.

Figura 10 – "Penetrável". Hélio Oiticica (1977).



Foto: Brendon Campos.

2.3. Emaranhado de histórias: rizomas de memórias

Os conceitos filosóficos-geradores que permeiam o trabalho artístico aqui apresentado são referentes ao *cotidiano* e à *história* por Agnes Heller (1929), ao conceito de rizoma proposto por Deleuze e Guatarri (1995) e à *memória coletiva* de Maurice Halbwachs (1968). A interligação das redes relacionais e o cotidiano, sendo visto como ambiente que as abriga dentro das camadas de tinta sobrepostas, contam desde histórias e vínculos, aos fatos, coisas e espaços circundantes.

Nem mesmo a ciência e a arte estão separadas da vida do pensamento cotidiano por limites rígidos, como podemos ver em vários aspectos. Antes de mais nada, o próprio cientista ou artista tem vida cotidiana: até mesmo os problemas que enfrentam através de suas objetivações e suas obras lhes são colocados, entre outras coisas (tão-somente entre outros, decerto), pela vida. Artista e cientista têm sua particularidade, pode se manter em suspenso durante a produção artística ou científica, mas intervém a própria objetivação através de determinadas mediações na dualidade. Finalmente, toda obra significativa volta à cotidianidade e seu efeito sobrevive na cotidianidade dos outros (HELLER, 1929, p. 43).

A filósofa húngara Agnes Heller apartou as ações da vida em dois tipos de atividades: as cotidianas, sendo estas objetivas, e as não-cotidianas, sendo, de certa forma, mais subjetivas. Porém, para Heller, todos os seres humanos principiam a vida na cotidianidade incumbidos de estímulos que se desenvolvem até chegar a um ponto não-cotidiano. A vida cotidiana não está fora da história, mas, sim, no centro do acontecer histórico como verdadeira essência da substância social; substância esta que deve ser coletiva ao pensar na extensão de ligações promovidas pelas relações sociais (HELLER, 1929).

Pensando nesta rede relacional, podemos incorporar o conceito de *rizoma* como esse acontecimento acrônico que se enraíza em filamentos múltiplos. Paola Jacques (2011) utilizou o conceito para explicar a ocupação de terrenos e formação de territórios urbanos das comunidades:

Gilles Deleuze e Félix Guattari transformam a metáfora vegetal do rizoma em conceito filosófico, em *Rhizome*, de 1976, retomando mais tarde em *Mille Plateaux*, de 1980. Eles se opõem ao modelo arborescente unitário do pensamento (piramidal), ao sistema árvore-raiz ou radícula, e propõem outro sistema baseado na multiplicidade, chamado de Rizoma. (JACQUES, 2011, p. 136).

Por fim, além desses conceitos supracitados, gostaria de trazer a reflexão discutida por Halbwachs (1968) a respeito da memória coletiva, que pode ser apagada e está relacionada com a nossa visão individual do mundo. No entanto, as nossas lembranças não são únicas, apartadas da nossa realidade social, elas estão inseridas no imaginário coletivo.

Halbwachs mencionou que não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial, sendo este uma realidade duradoura em que nossas impressões acontecem uma após a outra e "nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos que seja possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que nos circunda" (HALBWACHS, 1968, p. 170).

Fui incorporando ao meu trabalho de pintura experimentações com suportes, utilizando tecidos que antes tinham alguma função dentro do meio doméstico, trazendo um registro visual sobre memória e cotidianidade. Os testes em pintura iniciaram com a obra "*Retrato de Pedro*" (Figura 11) estendendo para "*Puçá*", que busca a integração do espectador à pintura-instalação. Veremos esse percurso detalhado no próximo capítulo.

Figura 11 – "Retrato de Pedro". Layla G., 2018.
Tinta acrílica sobre retalho de rede. 40x60cm.



Foto: acervo pessoal.

3. SEGUNDA CAMADA

3.1. Punho (base da rede)

A ideia do projeto foi de documentar por meio de desenhos, e em cadernos de registro pessoal, situações que se davam principalmente do encontro com grupos sociais, sejam amigos ou familiares. Desses encontros a formatação de cenários vazios como uma espécie de crônica visual estacionava numa imagem bidimensional.

Os trabalhos de pintura antecedentes à obra *Puçá* – no sentido de existir uma coerência teórica, visual e de experimentação com o trabalho – deram-se no ano de 2018, enquanto cursei a disciplina *Pintura II* lecionada pela Prof. Dra. Maria Helena Magalhães.

Iniciei uma pesquisa em torno de suportes para a pintura; os primeiros testes foram em retalhos de tecidos grossos de rede de descanso/balanço, velhas; também fiz um tríptico utilizando uma camiseta que já servia como pano de chão (Figura 12). Esta obra tem suportes pictóricos de diversas formas, sem chassi, todos moles. O projeto foi nomeado "*Calçada Imaginária*" na época; no entanto, seu título é transeunte, tal qual as obras, tal qual as relações.

Figura 12 – "Apto 302 I, II e III". Acrílica sobre pano de chão. 20x23cm.



Foto: acervo pessoal.

Guardei registros por meses. Como a maioria dos encontros que participava naquela época (2018) se davam num quarto/varanda de uma amiga próxima, pedi para a anfitriã um tecido de uma rede de balanço azul que era usada no chão como apoio; tecido onde todo mundo sentava quando nos encontrávamos – na varanda, na praia, nas falésias de Arapuca, no parque ao lado da casa.

A técnica utilizada nos trabalhos foi e não foi premeditada ao mesmo tempo, no sentido de que eu já utilizava uma pintura à base de água nos meus trabalhos com acrílica e principalmente nos de aquarela. Era algo que tinha afinidade: já preparava as minhas telas com acrílica de parede, geralmente tintas das latas que sobravam da reforma anual da casa, com o hábito de colocar pouca cola branca na mistura de base das telas em chassi.

Figura 13 – Caderno de registro pessoal. Layla Gabrielle, 2018. 25x15cm.

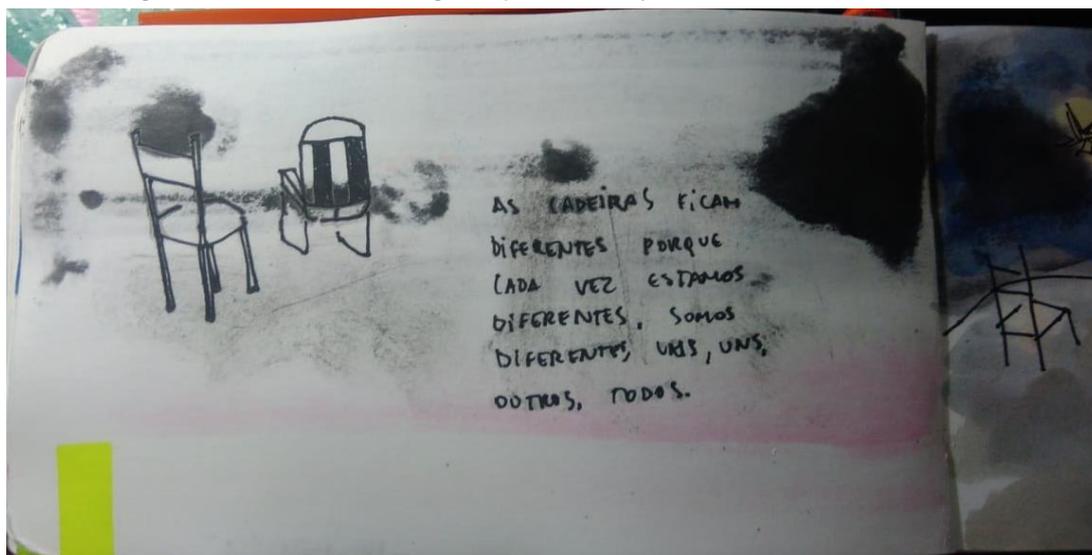


Foto: acervo pessoal.

Figura 14 – Caderno de registro pessoal. Layla Gabrielle, 2018. 25x15cm.



Foto: acervo pessoal.

Lembro que a primeira vez que estiquei o tecido foi na sala da casa na qual havia se passado a cena principal da pintura; a casa da varanda onde eram sediados boa parte dos encontros ali documentados nos meus cadernos. Escolhi a cena de um dos registros e resolvi iniciar por ela (Figuras 13 e 14): comecei a testar como o tecido grosso e de cor muito aberta se comportaria com a tinta. Pintei a cena no tecido, apoiando-o em cima de uma mesa retangular de vidro. Ao finalizar a pintura, o que me chamou mais atenção foi como ficou o vidro quando retirei o tecido (Figura 15).

Figura 15 – Registro de tinta acrílica sobre mesa de vidro. 2018.



Foto: acervo pessoal.

Como uma cortina de fumaça que pairava por ali, a memória da tinta penetrou o tecido e a memória da pintura marcou, como uma monotipia, o vidro da mesa. Depois de contemplar este momento, eu tive que limpar as marcas deixadas no vidro da casa – que não era minha – e, enquanto lavava, me surgiu um estalo: eu poderia explorar o potencial da tinta de parede lavável. Dessa forma, eu poderia esconder, inebriar e lavar os registros que gostaria de pintar/desenhar/escrever naquele suporte; além de haver associação direta com as paredes que cercam os espaços.

Para esse primeiro trabalho, hoje intitulado "*Lelê*" (Figura 16), houve o processo de subir camada por camada acrescentando elementos que remetem à técnica de veladura, comumente utilizada com tinta acrílica por ser uma tinta de rápida secagem.

Quando cada camada começou a surgir, percebi que havia conexões entre os elementos documentados nos meus cadernos de desenho, os arquivos de fotos tiradas através do celular e a memória visual que eu tinha sobre os acontecimentos ali narrados.

Figura 16 – "Lelê". Acrílica e diversas mídias sobre rede de balanço. 1x0,8m.

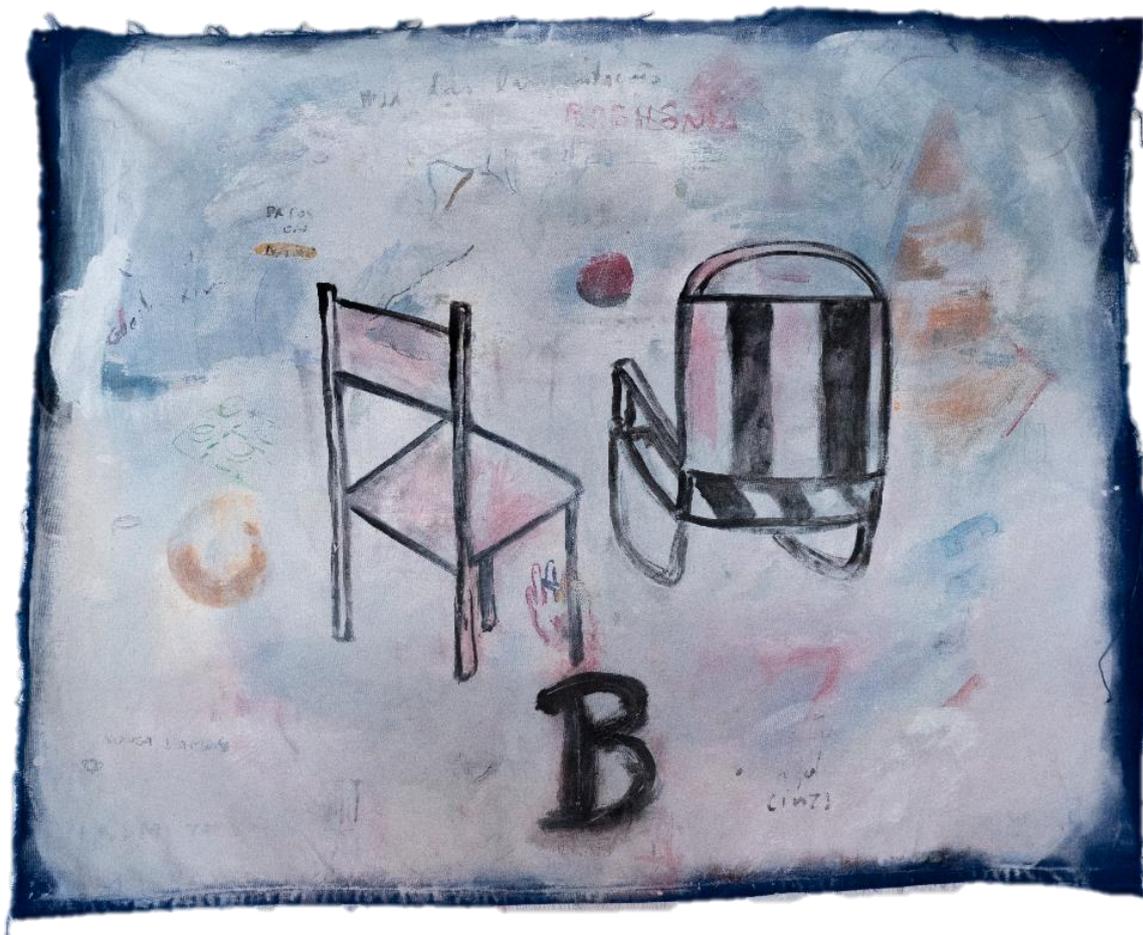


Foto: acervo pessoal.

Esse trabalho possui cerca de dez camadas. Cada camada é uma composição visual, flutuante, não fixa. Fui trabalhando a princípio com tinta acrílica de tela para desenhar os objetos e, depois, fui utilizando lápis de cor e caneta esferográfica. Cada camada vai se manifestando de uma forma diferente; algumas eu espero a tinta acrílica secar para inserir uma mão de tinta de parede branca, outras eu não espero tanto e acabam manchando a camada que prossegue.

A construção do trabalho se deu a partir de uma experimentação poética. Sendo assim, não segui tantos padrões técnicos, fui caminhando num *contínuo proposital* entre esse fazer da pintura e os elementos conceituais da obra.

Figura 17 – Registros de processo de apagamento de camadas.



Foto: acervo pessoal.

Figura 18 – Registros de processo de apagamento de camadas.



Foto: acervo pessoal.

Figura 19 – Registro de secagem de nona camada após sobreposição.



Foto: acervo pessoal.

Faço uso da tinta de parede lavável não só pela questão plástica, mas também por remeter aos espaços internos dos lugares. Quando aplico a camada de tinta branca lavável no tecido – antes ou depois de secar –, eu passo um pano úmido em alguma imagem, frase ou elemento qualquer da pintura que eu tenho interesse que se sobressaia para além da camada que ficou (Figura 20).

Figura 20 – Registro de símbolos e elementos sobrepostos; alguns objetos foram apagados e outros permaneceram na obra.



Foto: acervo pessoal.

Então, o apagamento dentro do processo da pintura é o ato concreto do que acontece com as nossas memórias, como Maurice Halbwachs (1968) mencionou a respeito da condição impregnada da espacialidade material à memória coletiva.

Durante a criação de uma nova camada, algumas coisas são evidenciadas e outras são esquecidas, assim como no cotidiano. Como nas relações, como a fumaça no teto do apartamento, como o que fizemos ontem, anteontem.

Gosto de utilizar objetos que estão tão inseridos na nossa realidade cotidiana que nem nos chamam atenção. No entanto, quando estes objetos são afastados do contexto mais óbvio, eles podem vir acompanhados de uma história, uma lembrança, de alguém. Gosto de brincar com esse esquecimento: com vestígios de memória, do que fomos, quem levamos, dos cenários que vamos abandonando.

3.2. Rede vermelha

O segundo trabalho da série, intitulado "*Júlia*" (Figura 22), que mede 0,73x0,78m, foi preparado de modo diferente da primeira pintura. Decidi tentar clarear um pouco o azul forte do tecido com água sanitária e tinta de parede branca (Figura 21). A intenção de amenizar o tom vibrante era para que o vermelho penetrasse melhor no tecido.

Figura 21 – Registro de secagem de tecido após o uso de água sanitária.



Foto: acervo pessoal.

Figura 22 – "Júlia". Layla Gabrielle (2019). Retalho de rede, tinta acrílica, corante líquido, caneta esferográfica, lápis de cor, água sanitária. 100x80cm.



Foto: acervo pessoal.

Foi dada mais uma camada de tinta de parede branca com cola e, depois que secou, pintei todo o trabalho com tinta acrílica vermelha e pigmento líquido vermelho (Figura 23). Desenhei com a ponta do pincel a maior cena da obra: duas cadeiras, uma de praia e uma acolchoada (Figura 24). Também escrevi "eu te amo" e "ultramar".

Figura 23 – Registro da aplicação do corante vermelho líquido sobre o tecido.



Foto: acervo pessoal.

Figura 24 – Registro da primeira camada da obra.



Foto: acervo pessoal.

Conforme o trabalho ia secando, eu sobressaía camada por camada, construindo narrativas com desenhos dos meus cadernos de registros (Figuras 25 e 26). Durante o processo de construção de "Júlia", notei que comecei a dominar melhor a técnica utilizada e o resultado da obra mostra, a meu ver, o impacto das quase dez camadas ilustrado na Figura 22.

Figura 25 – Registro da terceira camada sobrepondo a sua vedação.



Foto: acervo pessoal.

Figura 26 – Registro da quinta camada sobrepondo a sua vedação.



Foto: acervo pessoal.

É importante falar sobre o elemento da cor. A aplicação do vermelho aconteceu no começo do processo e no final (Figura 27), nas últimas duas camadas. Nesta obra, assim como em "*Lelê*", a imagem que inicio o trabalho é a que o finalizo.

Figura 27 – Registro de incorporação do pigmento nas últimas camadas da obra.



Foto: acervo pessoal.

Outro ponto relevante que gostaria de levantar aqui é sobre a escolha dos títulos "*Retrato de Pedro*", "*Lelê*" e "*Júlia*". As obras foram batizadas como uma espécie de homenagem simbólica às memórias que tinha sobre cada pessoa no momento em que pintei os respectivos retalhos.

A obra "*Júlia*" é uma crônica visual do meu relacionamento com Júlia: nossos encontros, nossas lembranças, números de apartamentos, frases aleatórias de cartas e bilhetes. A maioria das figuras da pintura surgiu de registros em cadernos pessoais. Também utilizo as fotografias: enquanto estou no processo da pintura, revisito arquivos do meu celular para ver se tenho alguma lembrança, *flashback*, lapsos de memória.

3.3. Colagens e camadas

A prática da colagem sempre foi de meu interesse. Na infância e adolescência, guardava em uma caixa vários recortes de revistas, papel presente, panfletos, papéis que encontrava no canto do supermercado com a letra de quem nunca vou conhecer. Esse hábito se prolonga até hoje. O que demorei a associar foi em como as colagens estão inseridas nos meus processos pictóricos.

Essa associação só foi feita quando terminei a pintura/instalação "Puçá": estiquei a obra na parede do ateliê e, por coincidência, tinha colocado a colagem "O sonho da viagem espacial: vinte e três idas, infinitas voltas" (Figura 28) fixada logo abaixo dela. As imagens navegavam na mesma linha de compreensão visual.

O desenvolvimento espacial da minha pintura é como uma colagem: fragmentos que flutuam em novas narrativas.

Figura 28 – "O sonho da viagem espacial: vinte e três idas, infinitas voltas". Layla Gabrielle (2021). Colagem feita com múltiplos materiais. 20x29cm.



Foto: acervo pessoal.

3.4. Puçá

Em decorrência dos fatos terríveis desencadeados pela pandemia do COVID-19, passei por isolamento social, falta de perspectiva, conflitos psicológicos, perda de entes queridos. Nos anos de 2020 e 2021 não consegui continuar a produção da série de pinturas que vinha desenvolvendo desde 2018.

Puçá (Figura 30), o meu maior trabalho até então, já havia sido rascunhado como um trabalho imersivo. Desde seu primeiro rascunho (Figura 29) intencionei que fosse uma obra suspensa em que as pessoas pudessem entrar. Mesmo com o tecido de rede de balanço cor-de-goiaba 2x1m em mãos, o projeto ficou na geladeira no começo da pandemia; até que retomei aos poucos a atividade da pintura, muito em decorrência do projeto de extensão *Sintoma*² e de algumas colagens que vinha produzindo.

Figura 29 – Primeiro rascunho da obra "Puçá" desenhado no ano de 2018.

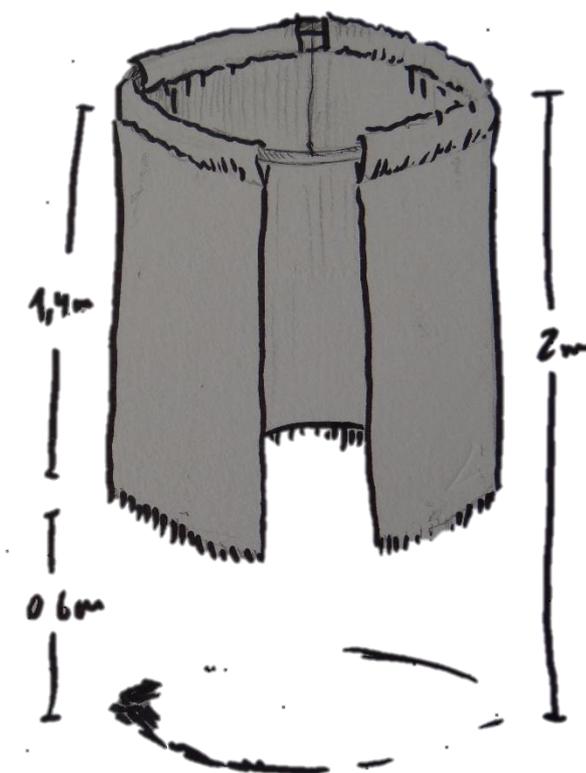


Foto: acervo pessoal.

2. O Projeto Sintoma é uma proposta de curadoria coletiva elaborada na disciplina "Estágio Supervisionado em Instituições Culturais" dentro do curso Artes Visuais da UFPB em 2020 sob orientação da Profa. Dra. Sicília Calado Freitas.

Figura 30 – "Puçá". Layla Gabrielle (2021). Tinta acrílica de parede lavável, tinta acrílica, corante líquido, caneta esferográfica, lápis de cor, giz de cera, fuligem, café, álcool 70 e água sanitária sobre rede de balanço 2x1m.



Foto: Rodrigo de Carvalho.

As etapas de pintura de *Puçá* foram basicamente as mesmas dos dois projetos supracitados. Iniciei o processo esticando todo o tecido de rede no chão, apliquei uma mão de tinta de parede lavável e testei aplicar pigmento líquido para observar como a cor iria se sobressair em outras camadas (Figura 31).

No tecido da obra escrevi relatos contidos em alguns cadernos pessoais usados durante o período de isolamento; a maioria desses relatos partiu da observação das ruas externas ao apartamento em que fiquei isolada. As primeiras cenas de *Puçá* foram borrões: blocos de cores vivas carregadas de bastante água (Figura 32).

Figura 31 – Registro de processo de preparação da pintura-instalação "Puçá".

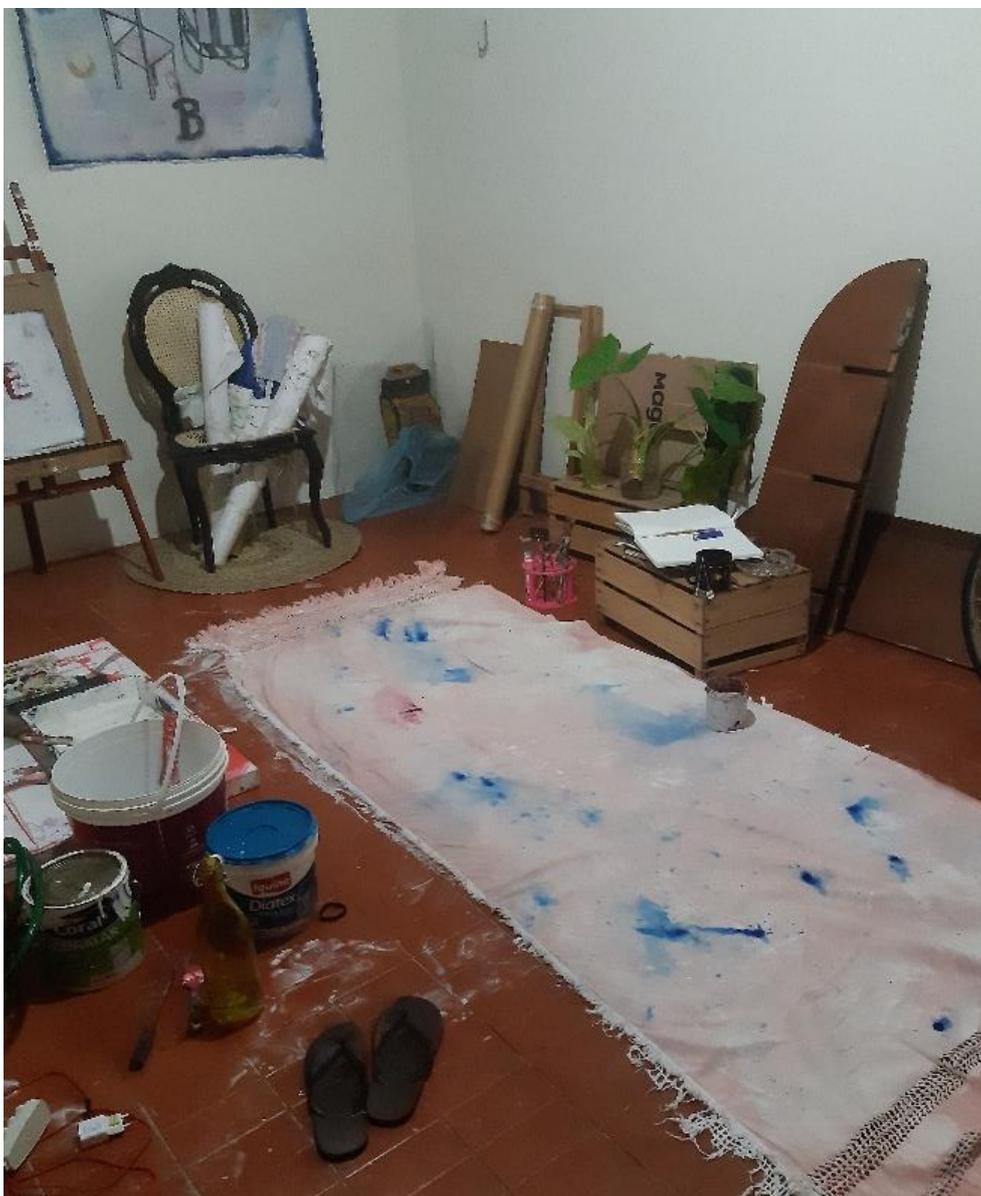


Foto: acervo pessoal.

Figura 32 – Registro da primeira camada da pintura Puçá.



Foto: acervo pessoal.

A complexidade das cenas expostas durante a pintura acessam meu íntimo; as lembranças são desencadeadas em sequência. Ao começar a pintar uma xícara quebrada, me vem a lembrança de muitos feijões no chão da cozinha; a medida em que pinto algum objeto, me recordo disso e daquilo e vou incorporando uma coisa à outra dentro da obra. O véu da memória engloba um emaranhado de vislumbres (Figuras 33 e 34).

Figura 33 – Registro de sobreposição de imagens da pintura.

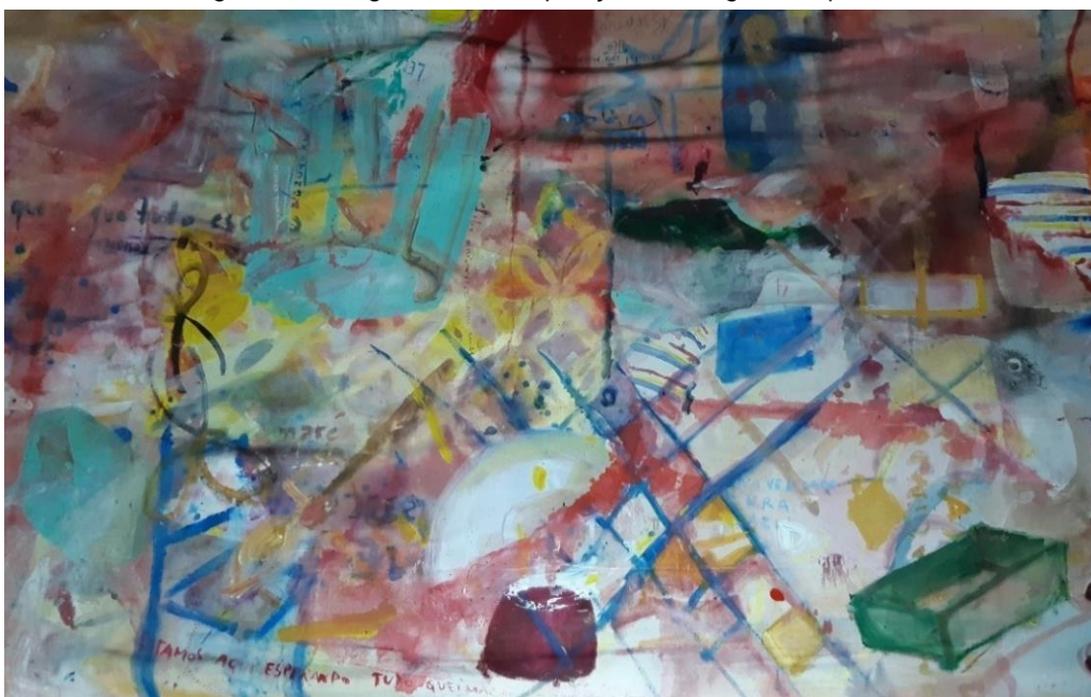


Foto: acervo pessoal.

Figura 34 – Registro de processo de pintura.

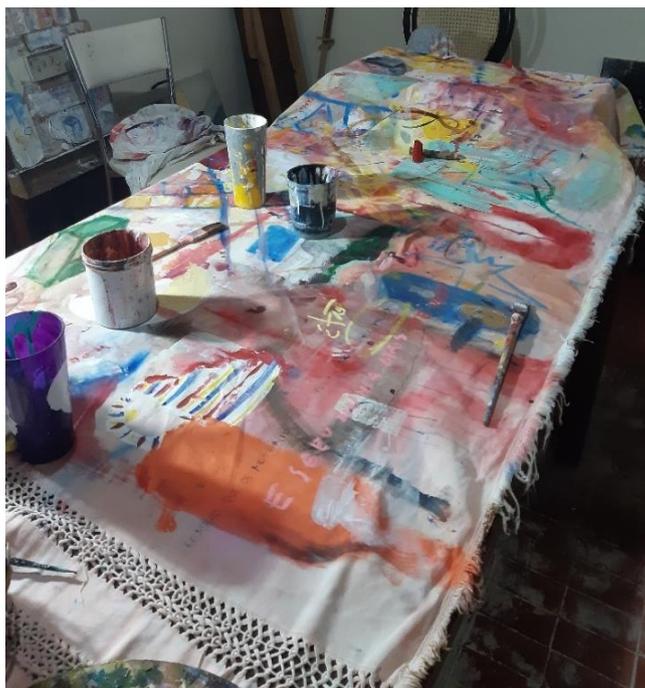


Foto: acervo pessoal.

Nesse trabalho testei diversas mídias: tinta spray, produtos de limpeza, batom; utilizei basicamente tudo que tinha acesso dentro da minha casa. Também queimei a franjas da obra jogando álcool e ateando fogo (Figura 35). Quis ressaltar os elementos que vemos de dentro de um apartamento como as redes de proteção nas janelas, ou de dentro das casas, como as grades de metal. Tudo possui forma, esta forma reflete por dentro, e este trabalho é sobre esse lugar em que ficamos dentro do período de isolamento, esse lugar íntimo-doméstico.

Figura 35 – Registro de queima das bordas da pintura.



Foto: Roberta Leite.

Ao colocar a pintura em cima da mesa, tive como criar um deslocamento para com o meu corpo e a obra, podendo, assim, pintar em 360° (Figura 36). Em *Puçá* as vedações ocorreram não mais pela tinta branca de parede, como nas obras anteriores, mas sim pela própria sobreposição de imagens, manchas, palavras, símbolos. A vedação veio do fato da obra está suspensa em forma cilíndrica; dessa forma, "escondia" as imagens pintadas do acesso imediato dos olhos.

Figura 36 – Registro de processo de pintura.



Foto: Roberta Leite.

A montagem da instalação foi feita pelo meu pai. Como ele trabalha com estruturas de alumínio, conseguiu facilmente construir o que havia sido esboçado no papel. Logo após enviar o rascunho da montagem (Figura 37), ele me telefonou dizendo "*Filha, o que você tá querendo montar se chama 'puçá'; se parece muito com a rede que eu fazia com seus avós para capturar siri e caranguejo antigamente*".

Figura 37 – Desenho de montagem da obra "Puçá".

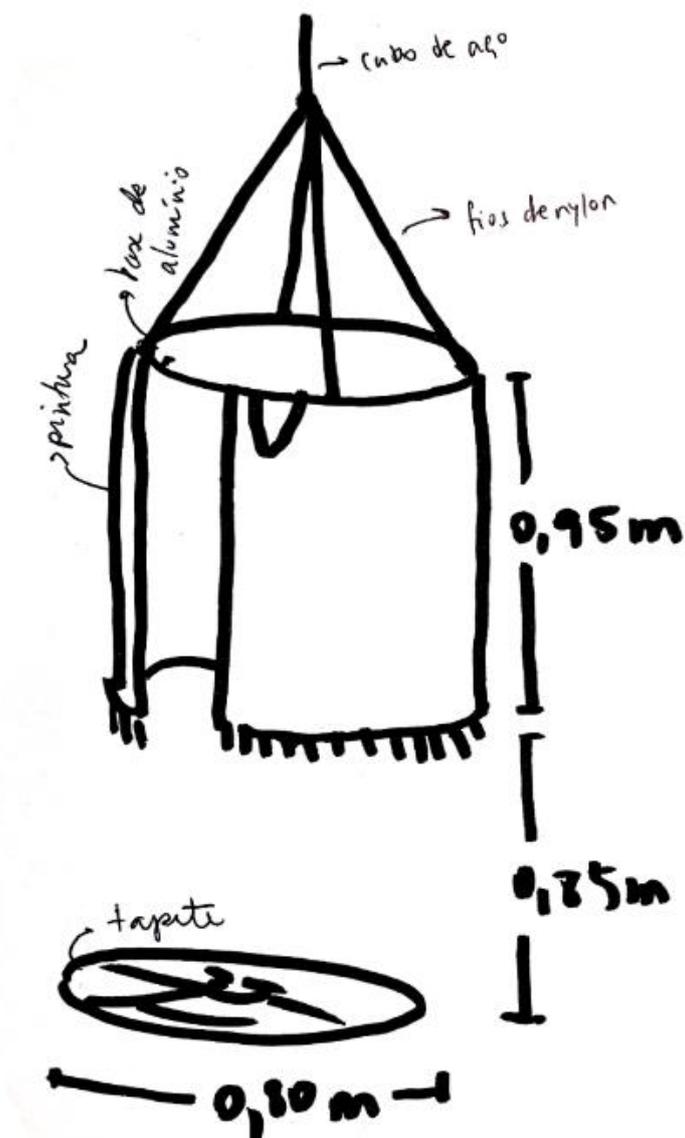


Foto: acervo pessoal.

Quando pesquisei o que significava "Puçá", li o seguinte: "Define-se como puçá, também conhecido como *gererê*, *coador* ou *sarrico*, um petrecho de pesca confeccionado com rede e ensacador, instalado em uma armação em forma de aro"³. Tudo casou: a estrutura de nylon e alumínio da obra, por ser leve, começa a girar quando alguém imerge na pintura. Tudo isso foi elemento do acaso que trouxe ainda mais vida à instalação.

3. Fonte:

https://www.icmbio.gov.br/cepsul/images/stories/artes_de_pesca/artesanal/armadilha/puca.pdf

Acesso em 28 de junho de 2022.

Figura 38 – Obra "Puçá" montada com referência de escala humana.



Foto: Rodrigo de Carvalho.

Figura 39 – Detalhe de obra "Puçá".

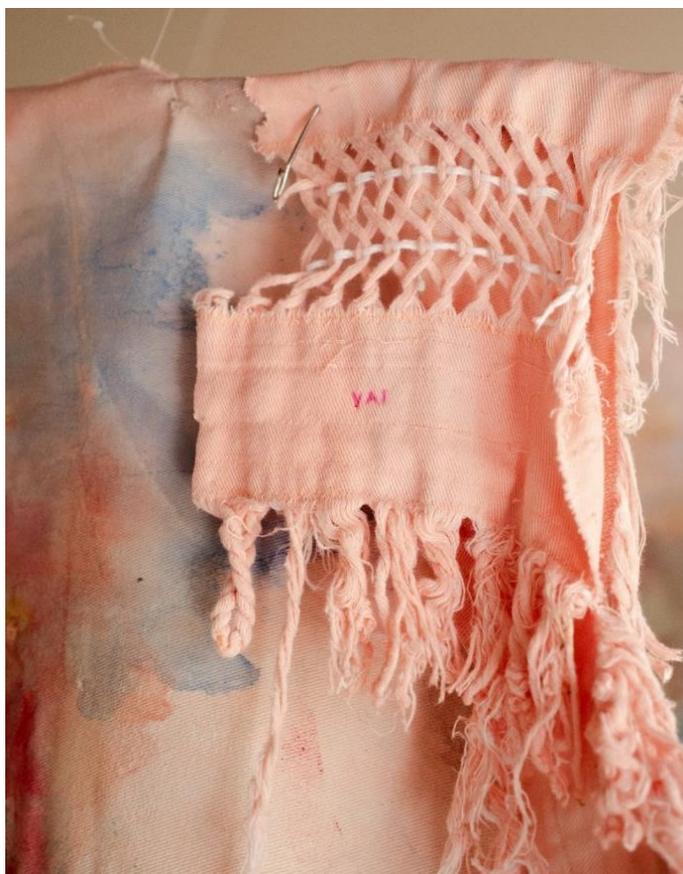


Foto: Rodrigo de Carvalho.

4. TERCEIRA CAMADA

4.1. Superfície (análise)

Neste projeto de pesquisa criei a pintura-instalação intitulada "Puçá". O projeto partiu da procura por novos suportes em pintura, suportes estes que estavam presentes no cotidiano que me cerca, nas minhas relações afetivas-pessoais e com objetos. Aponto aqui a criação de uma nova perspectiva em pintura, pois é sobre a pintura que o trabalho se expande. A parte operante da instalação só se dá ao ato expositivo da pintura com o propósito de estabelecer um diálogo entre espectadores e o trabalho, enquadrando-os como "descobridores da obra", termo utilizado por Oiticica em 1962. Até porque o trabalho só é possível de ser visualizado de modo efetivo quando há uma ruptura entre a pintura/espectador, pois ele precisa "entrar" na obra suspensa para que ela se torne viva.

Toda experimentação apresentada até aqui se deu do princípio gerador entre técnica e poética, em que, nos atos obsessivos de apagar e mostrar camadas da pintura dentro dos tecidos de rede de balanço, incorporo vedações como uma forma material de ilustrar memórias. Diferente da artista Leda Catunda e do seu trabalho de Vedações, no qual ela veda as estampas do próprio suporte (CATUNDA, 2003), o meu processo de cobrir camadas se dá em cima de imagens pintadas por mim mesma. Essas imagens foram obtidas através de um Acervo Pessoal onde guardo registros fotográficos em nuvens virtuais e através de registros manuscritos/ilustrados em cadernos de desenho.

Outro importante apontamento a respeito do trabalho de Leda Catunda em relação ao que apresento é o uso de tecidos ditos como "moles", nos quais a artista chama de "pintura-mole" (CATUNDA, 2003); ela estabelece uma relação profunda entre a poética e o suporte, como vemos, por exemplo, em "Paisagem com Lago" (1984) (Figura 7). Essa fórmula relacional foi algo que naturalmente se tornou presente nos trabalhos em que pinto sobre tecidos gastos, como nos panos-de-chão em "Apto 302 I, II e III" (2018) (Figura 12). O tecido, para além do polido e esticado no chassi, traz uma organicidade muito coerente com o objetivo da poética aqui exposta.

Falando sobre memória, Leda Catunda propõe uma "memória tátil" ao explorar tecidos com diferentes texturas (CATUNDA, 2003), enquanto nos meus trabalhos tenho interesse em remeter a essa memória em dois lugares: no ato da pintura e no campo da visualidade. Esse aspecto de memória refletido nas minhas pinturas dialoga com a memória coletiva e em como ela está viva na espacialidade do meio que nos cerca (HALBWACHS, 1968). Sendo assim, é fácil observar cenários cotidianos na neblina das pinturas da obra *Puçá* (Figura 40).

Figura 40 – Trecho ampliado de obra *Puçá*. Layla Gabrielle, 2021.



Foto: Rodrigo de Carvalho.

A cotidianidade levantada aqui remete à cultura de massa e à materialidade existencial. Falando da parte filosófica do meio material, pensamos a cotidianidade retirada desse local enfadonho e realocada para um modo ativo, como faz as críticas da *Arte Pop* (Ferrada *apud* CATUNDA, 2003). O trabalho "*Retrato de Pedro*" (Figura 11) é, dentre todas as pinturas, a que tem a figura principal bem detalhada: uma latinha de cerveja virada para mostrar a palavra "*Bud*", que foneticamente remete à "*brother*".

Este trabalho incorpora o mesmo sentido do *Pop* desde os primeiros testes técnicos com tinta de parede lavável até as camadas que aplico até hoje. A latinha de "Retrato de Pedro" estava adormecida no mesmo local havia meses e, depois de uma conversa com Pedro refletindo sobre o modo estático em que aquela latinha estava inserida no espaço, produzi a pintura. A obra *Puçá* parte do mesmo *modus operante*: são inúmeras imagens, símbolos e frases retiradas da cotidianidade vivida no período de quarentena, entre 2020 e 2021, e sobrepostas de modo caótico.

Puçá foi pensada para que fosse descoberta pelo espectador, como uma "estrutura viva", sendo a minha primeira pintura que sai do campo bidimensional para o tridimensional, formando uma espécie de cilindro flutuante. Este cilindro conta histórias que se enramam como rizomas imagéticos em vários sentidos.

Figura 41 – Detalhe de rasgão em obra *Puçá*.



Foto: Rodrigo de Carvalho

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho de conclusão de curso procurei discutir a respeito da linguagem da pintura contemporânea, na sua integração com a base material da pintura que se desloca do chassi, experimenta materiais não-convencionais e procura envolver o espectador quando exposta. Aqui entendi que as possibilidades de reinvenção dentro da pintura atravessam as perspectivas do tempo, do mercado e da arte.

Procurei enfatizar a rede de balanço – o suporte utilizado – como tecido que possui uma correlação imediata com a técnica e temática abordada nos trabalhos que experimento desde 2018. Trabalhos esses que foram como um contínuo construtivo para a elaboração da obra *Puçá* (2021). As temáticas das obras envolvem a memória e, através do desenvolvimento de uma técnica semelhante à veladura, consegui inebriar as imagens, transformando-as em uma espécie de véu; uma crônica visual sobre a espacialidade e presença humana nos objetos cotidianos.

Finalmente, concluo que as permanências de imagens da espacialidade cotidiana invadem a nossa sensibilidade quando são puramente percebidas enquanto um conjunto de associações refletidas no nosso meio social. A pintura aqui foi a forma plástica que encontrei para criar essa visualidade levantada por conceitos tão abstratos como a memória e talvez seja por isso que a sua figuração é construída de modo tão espontâneo, sem tanto apego ao acabamento da pintura. A importância é a representação passível à leitura e associação imediata dos espectadores, incluindo-os no trabalho *Puçá* como ativadores da própria obra.

REFERÊNCIAS

BAMONTE, J. L. B. M. **A obra de Leda Catunda: processo de criação e raciocínios femininos a partir de uma entrevista.** Disponível em:

<https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18279>. Acesso em: jun. 2022.

CATUNDA, Leda. **Poética da Maciez: pinturas e objetos.** 2003. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** v.1. São Paulo: Ed. 34, 2004.

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

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** 9.ed. Rio de Janeiro: Vértice, 2017.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história.** 10.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica.** 4.ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

MONTEIRO, Fabiana Della Coletta. **Da geração 80 na arte contemporânea brasileira: profissionalização e permanência no ambiente artístico paulista.** 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

REINALDIM, Ivair Junior. **Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil.** 2012. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

REINALDIM, Ivair Junior. Moto Contínuo: uma visão expandida da arte brasileira na década de 1980. *In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE*, 28., 2009. Rio de Janeiro. **Anais [...].** Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2009. Disponível em:

<http://www.cbha.art.br/coloquios/2008/anais.pdf>. Acesso em: jun. 2022.