Universidade de São Paulo

Escola de Comunicações e Artes

Thiago Dall’Aglío Hattnher

Pintura, silêncio e outros ruídos

São Paulo

2018

Universidade de São Paulo

Escola de Comunicações e Artes

Thiago Dall’Aglio Hattnher

Pintura, silêncio e outros ruídos

Versão Corrigida

(Versão original encontra-se disponível na biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo de Souza Dias

Área de Concentração: Poéticas Visuais

Linha de Pesquisa: Processos em Criação em Artes Visuais

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo

Hattnher, Thiago Dall'Aglio

Pintura, silêncio e outros ruídos/ Thiago Dall'Aglio Hattnher – São Paulo : T.D. Hattnher, 2018. Xxp.: il.

Dissertação(Mestrado em artes visuais) – Departamento de Artes Visuais / Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2018. Orientador: Prf. Dr. Geraldo Souza Dias Filho.

Versão Corrigida

1. Silêncio 2. Ruído 3. Desenho – São Paulo(SP)
- I. Dias, Geraldo Souza

CDD 21 ed. - 700

Hattnher, Thiago Dall'Aglío

Pintura, silêncio e outros ruídos

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Artes Visuais.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____

Julgamento _____

Instituição _____

Prof. Dr. _____

Julgamento _____

Instituição _____

Prof. Dr. _____

Julgamento _____

Instituição _____

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Dr. Geraldo Souza Dias Filho, pela disponibilidade e generosidade na partilha do conhecimento.

À minha Família, pelo apoio, suporte e amor incondicional.

Aos companheiros de ateliê e vida, pelas trocas e aprendizados diários.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior(CAPES), pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Resumo

A dissertação *Pintura, silêncio e outros ruídos* tem como principal mirada reflexiva a produção de dois artistas norte-americanos: John Cage e Cy Twombly. Partindo das proposições de entendimento do conceito de silêncio feitas por John Cage, *Pintura, silêncio e outros Ruídos* tensiona algumas aproximações entre determinados trabalhos de Cage – produzidos a partir de 4'33, 1952 – e da produção em pintura e desenho de Twombly, sugerindo algumas relações entre som, desenho, pintura e ruído. As reflexões geradas a partir da aproximação entre os dois artistas são levadas, em seguida, à minha própria produção em pintura, observando a maneira como incidem em minha investigação prática.

Palavras-chave: Silêncio. ruído. pintura. desenho. som.

Abstract

The dissertation *Painting, silence and other noises* has as its main focus of reflection the work of two north-american artist: John Cage and Cy Twombly. Following along the understanding propositions of the concept of silence done by John Cage, *Painting, silence and other* stresses some similarities between some (specific) work done by Cage – from 4'33" and beyond - and both paintings and drawings by Twombly, suggesting some relationship between sound, drawing, painting and noise. The reflections generated from the proximity between the two artists are considered, as follows, in my own production of paintings, noting how they influence my own research.

Key words: Silence. noise. drawing. painting. sound.

SUMÁRIO

1 SILÊNCIO.....	9
2 JOHN CAGE.....	12
3 CY TWOMBLY.....	24
3.1 TWOMBLY E A ESCRITA.....	36
4 RUÍDO.....	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	65

SILÊNCIO

O presente texto é motivado pela vontade de mobilizar alguns conceitos a respeito de silêncio e ruído a partir das proposições feitas por John Cage e, da produção em pintura e desenho do artista norte-americano Cy Twombly. Assim como a de Cage, essa produção, em determinados momentos, tange também à escrita. Dessa forma, as questões apresentadas aqui emergem de uma equação entre silêncio, ruído, pintura e escrita.

Nascido em 1912, na Califórnia, John Milton Cage foi um compositor, artista e escritor, com importantes contribuições não só para a história da arte contemporânea mas também para a música, sobretudo por propor uma nova maneira de compor, escrever e compreendê-la. No entanto, antes de abordar a produção de John Cage e especificamente os trabalhos que lidam com a articulação entre imagem, ruído e desenho — e que, portanto, são relevantes para esta reflexão — é necessário lançar um olhar sobre um objeto de estudo de grande complexidade que permeou sua pesquisa durante toda a sua vida: o silêncio.

Embora o conceito de silêncio possa ser definido de maneira breve e com fácil entendimento pelo senso comum — "ausência total de sons/ruídos", por exemplo — essa definição, ainda que amplamente partilhada, é, por si só, controversa. Isso porque aquilo que a palavra e o seu entendimento propõem é impossível de ser atingido, ou, pelo menos, impossível de ser percebido pelo

ouvido humano. O único ambiente em que é impossível de se emitir qualquer tipo de onda sonora é no espaço sideral, onde não há qualquer molécula e matéria alguma: o vácuo.

Ondas sonoras são perturbações regulares que se propagam, mas não transportam matéria, apenas energia. Existem, na natureza, dois tipos de ondas: as que precisam de um meio físico de propagação — seja ele líquido, gasoso ou sólido, denominadas de ondas mecânicas— e as que não precisam de um meio para se propagar, chamadas de ondas eletromagnéticas. As ondas produzidas ao tocar um instrumento de cordas, as ondas do mar e as ondas sonoras são classificadas como mecânicas. Luz, raios-x, micro-ondas e ondas de rádio são classificadas como eletromagnéticas. O som, portanto, não pode se propagar no espaço por não haver moléculas no ambiente, fazendo com que as ondas não possam ser transmitidas.

Como aponta Wisnik,

O som é produto de uma sequência rapidíssima (e geralmente imperceptível) de impulsos e repousos (que se representam pela ascensão da onda) e de quedas cíclicas desses impulsos, seguidas de sua reiteração. A onda sonora, vista como um microcosmo, contém sempre a partida e a contrapartida do movimento, num campo praticamente sincrônico (já que o ataque e o refluxo sucessivos da onda são a própria densificação de um certo padrão do movimento, que se dá a ouvir através das camadas de ar). (...)Em outros termos, pode-se dizer que a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal. (o tímpano auditivo registra essa oscilação como uma série de compressões e descompressões.) Sem este lapso, o som não pode durar, nem sequer começar. Não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quantos sons no som, e por isso se pode dizer, com John Cage, que nenhum som teme o silêncio que o extingue (WISNIK, 1999, p. 18)

Um ambiente considerado silencioso para o ouvido humano, como uma paisagem rural que tem apenas os ruídos produzidos pelas árvores e pássaros, tem um nível de som de 40 decibéis. Na superfície da Terra, o volume de 20 decibéis é considerado o limite do silêncio. Não se baixa mais que isso.

A fim de atingir a experiência do silêncio absoluto, em 1940 foi construída a primeira câmara anecóica¹ do mundo, uma câmara que se prometia efetivamente silenciosa. O termo anecóico significa "sem eco", e estes locais foram especialmente concebidos para absorver o som, feitos com paredes revestidas com estruturas especiais para esse efeito, o que faz com que todo e qualquer som emitido externo à sala seja barrado e impedido de alcançar os ouvidos daqueles dentro da câmara. Qualquer som emitido ali dentro, no entanto, é ouvido exatamente como ele é criado, sem ecos, reflexões ou distorções. Uma sala como essa tem um nível de som de -9 decibéis, um abismo de distância entre os 40 decibéis da paisagem considerada silenciosa ao ouvido humano. Ainda assim, embora as câmaras anecóicas isolem todo o som externo à sala, uma vez dentro de uma dessas câmaras, a experiência não é exatamente silenciosa.

¹ Câmaras anecóicas são geralmente utilizadas em [acústica](#) para conduzir experimentos em condições de "campo livre". Toda a energia sonora estará viajando pra longe de sua fonte, com praticamente nenhuma reflexão de volta. Experimentos comuns em câmaras anecoicas incluem medir a [função de transferência](#) de um [alto-falante](#) ou a direção da radiação do ruído de um equipamento industrial.

JOHN CAGE

Em 1951, John Cage visita uma câmara anecóica na Universidade de Harvard para uma possível experiência de silêncio absoluto. O relato de Cage, no entanto, não difere do relato da maioria das pessoas que têm a possibilidade de visitar uma dessas câmaras:

Com efeito, por mais que tentemos, não conseguimos fazer o silêncio. Para certos fins de engenharia, é desejável ter uma situação tão silenciosa quanto possível. Tal recinto é chamado de câmara anecóica, suas seis paredes são feitas de um material especial, um quarto sem ecos. Entrei em um destes na Universidade de Harvard há vários anos atrás e ouvi dois sons, um alto e o outro baixo. Quando os descrevi para o engenheiro encarregado, ele me informou que o alto era o meu sistema nervoso em operação, o baixo, meu sangue circulando. Até que eu morra haverá sons. E eles continuarão depois de minha morte. Não é necessário temer pelo futuro da música. (1961, p. 8).

Alguns dos relatos de pessoas que experienciaram uma câmara anecóica incluem algumas alucinações, tendo em vista que, ao isolar-se completamente de suas referências sonoras e vibrações ativadas pelo corpo ao andar e movimentar-se, a percepção espacial é completamente afetada e transformada, tornando essa vivência extremamente perturbadora, fazendo com que a permanência em uma sala como essa normalmente não dure mais do que 45 minutos, tempo em que a experiência costuma ficar desconfortável.

Após essa experiência dentro de uma câmara anecóica, Cage conclui que a existência de um silêncio absoluto é impossível de ser experienciada e afirma que o significado essencial do silêncio é, portanto, a perda de atenção, o

abandono da intenção de audição. O silêncio, assim, embora esteja frequentemente associado à passividade, é uma matéria/corpo extremamente ativo, composto essencialmente de sons. A fim de esclarecer essa compreensão do silêncio, Cage faz ainda duas proposições a respeito de seu significado: o silêncio silencioso e o silêncio ruidoso. O primeiro é possível de ser percebido quando não se estabelece uma conexão direta com as intenções que produzem o som: devido à ausência de intenção, não nos parece que haja muitos sons. O silêncio ruidoso, por outro lado, se manifesta quando estamos na presença de muitos sons, mas carentes de sentido.

(...) O mundo se apresenta suficientemente espaçado (quanto mais nos aproximamos de suas texturas mínimas) para estar sempre vazado de vazios, e concreto de sobra para nunca deixar de provocar barulho. (WISNIK, 1999, p.19)

Pouco tempo depois da visita à câmara anecóica, Cage apresenta, em 1952, seu trabalho mais conhecido, e que reverbera as questões feitas por ele a partir da experiência na câmara anecoica: a composição *4'33"*, considerada pelo autor como sua "melhor obra". Com frequência — e equivocadamente — chamada de "composição silenciosa", *4'33"* é uma composição em que o intérprete deve permanecer em silêncio e nenhum som é propriamente ativado por algum instrumento ou canto. Apresentada pela primeira vez em um piano — embora tenha sido composta para qualquer instrumento ou formação de instrumentos —, o pianista David Tudor senta-se ao piano e permanece imóvel, apenas cronometrando a contagem do tempo, até que se encerrem os 4 minutos e 33 segundos que constituem a duração da execução da peça. Desse

modo, os elementos sonoros que geram essa composição estão nos ruídos que constituem o silêncio, como no movimentar das pessoas na plateia, ruídos externos, ruídos vocais, o choro de uma criança, conversas sussurradas, a inquietação do público diante daquele acontecimento, etc.

Partitura 4'33", John Cage, 1952

Esses elementos, embora não fizessem parte do repertório tradicional dos sons da música — especialmente da música ocidental — se fazem extremamente ativos em uma composição como essa, que propõe uma forma de repensar o direcionamento da audição e da atenção em uma composição musical. Ao fazer isso, Cage percebe e evidencia uma multiplicidade de sons contidos no silêncio, mas que não têm intencionalidade, porque não têm identidade, assinalando uma correspondência entre o som, o silêncio e o ruído.

Partitura 4'33", John Cage, 1952

Uma composição como *4'33"*, em que se formaliza o gesto de perceber e performar o nada, parece tão simples que seria compreensível deixar de pensar que essa é uma peça com uma estrutura formal existente, muito menos pensar que é composta por três movimentos que operam independentes de qualquer material sonoro. Embora tenha sido composta originalmente em uma partitura tradicional, a própria compreensão da obra a permitiu ser transposta em diferentes tipos de notações, incluindo uma forma textual. Essa possibilidade de "texto partitura" passou a se tornar importante para a produção artística, sobretudo à performance, uma vez que passou a ser entendida como uma possibilidade de linguagem nos anos 1960.

Portanto, é importante perceber a decisão de Cage de compor um trabalho que é estruturado, especialmente, pela ação do tempo. Ainda que se possa dizer que toda música é estruturada também pelo andamento do tempo, em *4'33"* todas as outras propriedades musicais formais — tais como melodia e harmonia — foram excluídas, de tal maneira que a composição se torna puramente temporal. Ao fazer isso, Cage propõe uma nova maneira de se compor música, bem como uma nova maneira de escrevê-la e percebê-la.

Essa nova maneira de escrita musical proposta por Cage deu à palavra um novo lugar na notação musical, até então estruturada por notas, pautas e símbolos próprios à música. Embora construída como uma composição musical, *4'33"* pode ser completamente transcrita por meio de palavras e números, o que a tornou também acessível ao público sem conhecimento de notação musical. A palavra passa a acessar, agora, o universo da partitura musical, não como um elemento auxiliar, mas como o material principal da construção da notação.

Desse modo, Cage passa a gradativamente eliminar de seu trabalho as propriedades convencionalmente chamadas de tradicionais na notação musical — como ritmo, notas, harmonia e melodia — e passa a reconceber a música como uma "organização sonora", e a composição musical como algo como uma estrutura temporal: uma série de módulos temporais que poderiam ser preenchidos por qualquer material sonoro.

Music is a uniquely human phenomenon which exists only in terms of social interaction; that it is made by people for other people, and it is learned behavior. It does not and cannot exist by, of, and for itself; there must always be human beings doing something to produce it. In short, music cannot be defined as a phenomenon of sound alone, for it involves the behavior of individuals and groups of individuals, and its particular organization demands the social concurrence of people who decide what it can and cannot be. (MERRIAM, 1964, p. 27).

Diante dessa proposição de estabelecer uma nova sintaxe musical, e a partir de 4'33", Cage vai levar essas estruturas às últimas consequências, estabelecendo uma nova reorganização do som, da maneira de escrever partitura e lidar com a notação musical, sugerindo, então, uma nova maneira de entendimento da imagem da partitura.

A partir da experiência de 4'33", Cage vai estabelecer o silêncio, entendido como esse corpo rumoroso e ativo — *silêncio ruidoso* – como a principal matéria prima para a elaboração de seus trabalhos. Algum tempo depois de 4'33", uma outra composição que lida com a presença da palavra, e agora também do desenho na partitura e notação musical, é o trabalho intitulado *Water Walk*, de 1959. Especificamente composta para um performer — não necessariamente um músico (essa classificação passa a ficar cada vez

mais difusa) — e exibida pela primeira vez em um programa de televisão norte-americano, trata-se de uma composição expondo três páginas de eventos programados e um palco para comportar toda a estrutura necessária para a sua execução. Cada um dos elementos utilizados em sua composição tem algum nível de relação com a água: uma banheira, um jarro, cubos de gelo, um pato de borracha. Em um determinado momento, por exemplo, o performer parece estar produzindo uma bebida e, ao fazê-la, produz uma grande quantidade de sons — não de maneira exagerada ou caricaturesca: sons que naturalmente surgem da manipulação dos materiais sendo utilizados , e em seguida toma um gole da bebida. Várias dessas pequenas ações que produzem a composição geram algum nível de inquietação nos espectadores, que acabam por reagir, na maioria das vezes, aplaudindo e/ou rindo. Ainda que não houvesse, no nascimento do gesto de Cage, um desejo por um ato cômico, ao mesmo tempo em que a peça é um corpo ativador de sons, é também um corpo receptor que tem, portanto, abertura para lidar com os sons produzidos pela plateia que assiste à apresentação e incorporá-los — e assim o faz com o riso, por exemplo .

Assim como a sua concepção e execução, a partitura para *Water Walk* pouco tem de ortodoxa e tradicional. Não mais lidando com o pentagrama tradicional da notação musical, tampouco com a inserção de notas musicais, a partitura para esse trabalho agora lida somente com a linguagem escrita — frases curtas e números — e com pequenas inserções imagéticas, que constroem uma série de orientações (por exemplo: apertar o pato de borracha; colocar o gelo no copo) ao agente ativador , bem como estabelecem as dimensões temporais da ação.

Water Walk, 1959, John Cage.

Uma vez estabelecida essa nova possibilidade de atuação formal e compositiva, Cage passa a pensar suas partituras não mais sob um modo de leitura ocidental — ainda que o pentagrama já não se fizesse mais presente, a leitura ainda se dava da esquerda para a direita, de cima para baixo tanto em *4'33"* quanto em *Water Walk* — e passa a estruturá-las, também, enquanto imagens. Esse é o momento em que suas partituras tornam-se desenhos, similares a fluxogramas ou mapas sonoros, em que o entendimento e execução da composição é extremamente aberto e de responsabilidade do músico ou do performer que executam o trabalho, e dividem com Cage o gesto criativo.

Partitura John Cage, 1962

Na última etapa de sua trajetória, Cage produz a série de trabalhos intitulados *Ryoanji*, cujo título e motivação vieram do jardim de rochas de um famoso templo Zen em Kyoto, Japão. O jardim é composto por quinze pedras grandes situadas em uma cama retangular de cascalho cuidadosamente arranjadas. Como uma fórmula matemática, o título de cada trabalho ditou o número de vezes que ele delineou cada pedra. Nesse caso, já com uma abordagem distinta dos trabalhos anteriores, Cage não insere mais nenhum elemento de ordem linguística e tampouco musical. Ainda sendo entendida, também, como uma partitura musical, a construção da imagem agora é feita efetivamente como um desenho, sem qualquer tipo de baliza gráfica musical, cabendo aos intérpretes, que estarão diante de cada imagem, interpretá-la e estabelecer o roteiro do som.

When i hear what we call music, it seems to me that someone is talking, talking to me about his feelings, or ideas of relationship. but when i hear traffic, the sound of traffic, i don't have the feeling that anyone is talking. i have the feeling that sound is acting, and i love the activity of sound. what it does is it gets louder and quieter and it gets higher and lower, and it gets longer and shorter. it does all those things, which i'm completely satisfied with that. i don't need sound to talk with me... (CAGE, 1990)

Ryoanju, 1983, John Cage.

Ryoanji, 1983, John Cage.

Untitled, 1956, Cy Twombly.

Untitled, 1958, Cy Twombly.

Untitled, 1958, Cy Twombly.

CY TWOMBLY

A pintura abstrata de Cy Twombly lida com a articulação entre linha e cor de maneira muito particular. Ainda que diversos de seus trabalhos, principalmente em pintura e desenho, estejam embebidos de narrativa, e em muitos casos partam de narrativas históricas para serem construídos — não de maneira ilustrativa, mas respondendo a um tipo de clima e/ou atmosfera compositiva — interessa á esta análise sobretudo o tipo de organização pictórica elaborado por Twombly, assim como a utilização de elementos gráficos somados a elementos próprios à pintura, e como essas linguagens dançam entre si e se fundem. Em sua pintura *Ferragosto II*, por exemplo, é possível identificar uma grande quantidade de matéria, de acúmulo de tinta, associada a diversos elementos gráficos que parecem ter caráter de anotação, como rabiscos espontâneos e inserções de letras e palavras que criam um grande campo ruidoso, em que os elementos presentes são simultaneamente ativos. Diante dessa organização compositiva, existem alguns momentos em que as linhas do desenho se confundem com os campos de cores e se mesclam à massa da tinta, e outros em que esses elementos se destacam, independentemente da matéria da tinta.

Ferragosto II, 1961, Cy Twombly.

Leda and the Swan, 1962, Cy Twombly.

O tipo de disposição compositiva apresentado em *Ferragosto II*, é comum a diversas outras pinturas, como por exemplo *Leda and the Swan* na qual há um grande núcleo ruidoso, extremamente congestionado de elementos que se espalham pelo espaço da tela até ocupá-la quase totalmente, deixando apenas as extremidades superiores com menor ocupação. As duas pinturas se apresentam como constelações² ruidosas: vários grupos de ruídos gráficos e

² Na astronomia científica contemporânea, uma constelação é uma área da esfera celeste conforme definida em convenção pela União Astronômica Internacional (UAI) em 1922, delimitada por *arcos de ascensão reta* e *declinações*. Essas áreas são agrupadas em torno de

cromáticos que, em associação, formam um grande campo pictórico, como se representassem uma grande constelação pictórica composta por diversas outras constelações, que, por sua vez, contêm outro grupo de constelações, ad infinitum. Dessa forma, se fizemos um recorte dentro de uma dessas pinturas — a fim de isolar apenas uma dessas áreas chamadas aqui de "constelações" — e se ampliarmos esse recorte, é muito provável que a imagem obtida se assemelhe a uma possível pintura de Twombly, como se cada trabalho contivesse em si outras infinitas pinturas.

Constelação de Orion

asterismos, padrões formados por estrelas importantes, aparentemente próximas umas das outras no céu noturno terrestre.

Recorte (detalhe) de *Ferragosto II* ampliado

A maioria dos trabalhos de Cy Twombly, inclusive os mencionados, são pinturas de grandes formatos (*Leda and the Swan*, por exemplo, tem 190x200cm.), o que possibilita uma grande diversidade de gestos: por vezes vórtices gráficos gigantes são construídos junto a uma enorme massa de desenhos gestuais e espontâneos, enquanto apresenta, em outros momentos, elementos minúsculos feitos a lápis com a escala do pulso e mão do artista. Essa condição, portanto, faz com que exista uma infinidade de ruídos efetivamente construídos, porém muito pequenos, quase como acidentes (muitos provavelmente o são) gráficos. Sendo assim, alguém poderia dizer que, se o artista tivesse decidido por fazer um ruído a mais, ou dois a menos, talvez não alterasse a concepção geral de seu trabalho, não interferisse no tipo de atmosfera pictórica que o interessava. Ainda assim, Twombly não o fez, e cada

pintura apresenta uma composição tão única quanto precisa e equilibrada. Essa decisão tomada pelo pintor de interromper o gesto criativo em determinado momento é tão difícil quanto importante, provavelmente a mais importante a ser tomada, independentemente da proposta pictórica. Ao fazer isso, Twombly coloca sua pintura num estado permanente de suspensão, não somente do gesto e da ação dos pincéis, mas também matérico, atribuindo leveza — física e figurada — para a matéria pictórica. Em seu texto a respeito do próprio trabalho, publicado em 1957, Twombly ainda diz: "In painting it is the forming of the image; the compulsive action of becoming; the direct and indirect pressures brought to a climax in the acute act of forming"(p.32, 2011) Essa afirmação dialoga com Barthes, quando este discorre sobre o processo de criação do artista da seguinte maneira:

The painting, Twombly suggests, is in a perpetual state of becoming, never static and always evolving, if not on the canvas then in the mind of the viewer. That sense of becoming is evidenced in the way words are present and absent, are formed or erased, in the way forms slip and slide between distinct images or paint marks, and even in the atmospheric grounds out of which the image is revealed. The making of a painting is a material process, one where the end result may only be whispered and latent rather than fully formed. (BARTHES, 1979, p. *)

Como se ventilhassem as notas de uma composição ou de uma melodia, e as espalhassem no ar, transformando-as, também sopra o carvão, óleo e grafite da paisagem ruidosa de Twombly, que alterna diversas vezes na mesma imagem entre ventania e brisa. Essas notas sopradas por Twombly procuram, no ar, outros ruídos, rimas e melodias, formando diversos acordes³ gráficos

³ Um acorde, na música, é qualquer conjunto harmônico de três ou mais notas que se ouve como se estivessem soando simultaneamente. Elas não precisam realmente serem tocadas

que por vezes se acumulam — e se sobrepõem a outros acordes e, em outros momentos, solam suas próprias linhas autônomas. Essa abordagem de Cy Twombly, embora se apresente em forma de pintura e desenho, encontra correspondência na música também na obra de seu contemporâneo norte-americano John Coltrane, articulada a partir de um instrumento musical⁴. A mesma ventania que passa pela pintura de Twombly parece soprar — agora de maneira não figurada — o saxofone tenor de Coltrane, que ficou conhecido por criar e utilizar em suas composições uma paisagem sonora chamada de *sheets of sound* (camadas de som). A técnica, regida pelo improviso e incerteza, consistia em um grande número de notas sopradas em sequência e em alta velocidade, formando grupos melódicos densos executados sucessivamente: centenas de notas circulando desde o registro mais baixo até o mais alto, como vórtices sonoros, oscilando entre momentos de agitação nebulosa e limpidez harmônica.

juntas: arpejos e acordes quebrados podem, para muitos propósitos práticos e teóricos, constituírem acordes.

⁴ John William Coltrane - (Hamlet, Carolina do Norte, 23 de setembro de 1926 — Long Island, Nova York, 17 de julho de 1967) foi um saxofonista e compositor de jazz norte-americano, habitualmente considerado pela crítica especializada como o maior sax tenor do jazz e um dos mais importantes jazzistas e compositores deste gênero de todos os tempos.

Untitled, 1999, Cy Twombly

Untitled, 1971, Cy Twombly

Tal qual o silêncio, ou a sua busca, quanto menor o número de informações uma imagem/tela/suporte/ contiver, maior é a presença de cada uma dessas informações e, sobretudo, das decisões tomadas. Pintar uma tela toda de branco, por exemplo, pode ser um exercício complexo: uma tela inteiramente pintada de branco faz com que todas as decisões tomadas para que ela se realize sejam extremamente significativas, tais como o tamanho da trama do tecido, o tipo de tecido a ser pintado, o tamanho do chassi, a espessura das madeiras do chassi, se o tecido está solto, esticado ou ondulado, se a lateral da tela também está pintada ou se exhibe a cor do tecido cru, se os grampos que seguram o tecido no chassi estão aparecendo na

lateral ou escondidos nas costas da tela, a espessura da tinta, o tamanho do pincel, o sentido das pinceladas, se as pinceladas devem ou não aparecer, o preparo (ou não) do tecido. Ainda que essas sejam decisões a serem realizadas na execução de qualquer pintura, quando têm que dividir espaço com outras inúmeras decisões e gestos, diminuem em importância ou, pelo menos, em evidência. Uma pintura homogeneamente branca ativa o olhar para informações que muito provavelmente demorariam a chegar — se assim o fizessem — até o espectador.

Ao diminuir o número de decisões, aumenta-se a amplitude das decisões tomadas. Dessa mesma maneira também é a nossa relação com o silêncio (*silencioso*), e com o ruído (*silêncio ruidoso*). Estando em um lugar com muitos estímulos sonoros, certamente não se perceberá todos eles individualmente ou com clareza, mas sim o acúmulo desses sons com bastante imprecisão, indefinição e desordem. Ao retirar gradativamente cada um desses sons que formam esse grande novelo sonoro, passa-se a perceber os estímulos audíveis com maior clareza até que seja possível identificá-los independentemente. Nesse momento, os mesmos sons, que antes desapareciam em meio a tantos outros, agora protagonizam o caminho à percepção auditiva.

White paintings, 1951, Robert Rauschenberg.

Um notório e importante trabalho tanto para esta análise quanto para o desenvolvimento da produção de John Cage e Cy Twombly é a série *White Paintings*, de Robert Rauschenberg, realizada em 1951. A série é composta por diversas telas pintadas de branco, da maneira mais homogênea possível, sem que se possa perceber qualquer marca de pincel, rolo de pintura, ou da execução da pintura, tornando-a totalmente achatada. Cada um dos trabalhos da série apresenta um diferente número de telas que o compõe, resultando em cinco organizações de painéis (uma única tela, duas telas, três telas, quatro telas e sete telas) modulares e de tamanhos distintos, embora proporcionais. Ainda que, ao ser apresentada pela primeira vez em 1953, tenha gerado muita controvérsia e ativado questões sobre a noção de uma pintura "original" — uma vez que afasta da pintura a mão do artista e sua marca — há em *White Paintings* um estado silencioso muito potente e que se aproxima, sob o prisma

da poesia, da concepção de silêncio estabelecida por John Cage, e é reconhecível posteriormente na pintura de Twombly. É do próprio Cage, inclusive, uma das leituras mais cristalinas da série feita por Rauschenberg:

To Whom / No subject / No image / No taste / No object / No beauty / No message / No talent / No technique (no why) / No idea / No intention / No art / No object / No feeling / No black / No white (no and) / After careful consideration, I have come to the conclusion that there is nothing in these paintings that could not be changed, that they can be seen in any light and are not destroyed by the action of shadows. / Hallelujah! the blind can see again; the water's fine.(CAGE, 1961, p.115)

Posteriormente, em 1961, Cage ainda ampliaria essa leitura em seu artigo " On Robert Rauschenberg, Artist, and his Work" dizendo que a série White Paintings são "aeroportos de luzes, sombras e partículas", podendo, portanto, "capturar o que quer que caia nelas."

"(...) the white paintings were airports for the lights, shadows and particles" and noting that they "caught whatever fell on them." (1961, p.115)

TWOMBLY E A ESCRITA

As primeiras palavras e letras começaram a aparecer no trabalho de Twombly em 1954, e é possível perceber dois importantes aspectos dessas inscrições que posteriormente se transformariam numa “caligrafia” ilegível. O primeiro desses aspectos, e de conexão imediata com o olhar, é a dimensão semântica de cada elemento textual — o significado de cada uma das palavras formadas por um conjunto de letras . Em seguida, percebe-se o aspecto formal das letras que compõem cada palavra, e também das palavras em si, descoladas de seus significados, entendendo-as de maneira puramente gráfica.

Em muitas de suas pinturas, não há nenhum tipo de texto ou nome de deuses; apenas movimentos que formam escritas indecifráveis, feitos com a mesma leveza de um gesto com o registro do punho — embora existam em tamanhos agigantados —, como uma anotação rápida e despretenciosa. É possível reconhecer, nessas linhas, símbolos correspondentes a letras, o que faz com que esses gestos gráficos, precisos e afiados, ativem e seduzam o olhar para a tentativa de ler e decifrá-los, e ainda que o caminho das linhas sugiram o formato de diversas letras cursivas — v, e, i, l, por exemplo — a aproximação e combinação desses símbolos não forma texto ou palavra alguma.

Wassily Kandinsky, pintor de importante influência para a produção de Twombly, elaborou uma reflexão sobre a relação palavra-texto/palavra-imagem de maneira precisa e pertinente para a análise da pintura de Cy Twombly:

When a reader looks at some letter in these lines with unskilled eyes, he will see it not as a familiar symbol for a part of a word, but first as a thing. Besides the practical man-made abstract form, which is a fixed symbol for a specific sound, he will also see a physical form that quite autonomously causes a certain outer and inner impression; it is independent of the above-mentioned abstract form. ...The letter produces an effect. As mentioned before, this effect is twofold:

- 1. The letter acts as a purposeful symbol;*
- 2. It first acts as form and later as the inner sound of this form, self-supporting and entirely independent. (KANDINSKY, 1974)*

Ao permitir que as letras e palavras se descolem/desvencilhem de seus significantes, Twombly atribui para cada uma de suas letras novos sons e ritmos, que podem ser semelhantes aos da fala ou da música: alteram em intensidade, aumentam e diminuem velocidade, perdem e ganham volume.

There is nothing written, then on these surfaces of CTW's and yet they would appear to be the receptacle of the entire universe of written things. Just as it's said that Chinese writing was born from the cracklings of an overheated tortoise shell, one could say that the writing in the work of CTW is born from the very surface on which it comes to find itself. No surface, no matter what the distance from which one looks at it, is truly virginal. A surface is always and already asperate, discontinuous, uneven, and rhymed by accidents: there's the grain of the paper, the smudges, the trellisings, the interlace of tracings, the diagrams, the words. At the end of this chain, writing loses all of its violence. What finally imposes itself is not this or that form of writing, nor indeed the essence of writing: it's rather the idea of a graphic structure. (BARTHES, 1979, p. 21)

RUÍDO

Interessa à minha pesquisa prática o quanto esses desenhos e pinturas mencionados até aqui apresentam um caráter de incerteza, principalmente quando exibem indícios de seus processos de criação e demonstram a quantidade de outras possibilidades construtivas cogitadas e recusadas: como se estivessem num constante estado de transformação, um passo antes de se formarem por completo. Ao voltar à minha produção, no entanto, esse interesse se manifestou plasticamente, num primeiro momento, de maneira controversa e frágil. Antes de observar a maneira como as reflexões a respeito de silêncio e ruído incidem sobre minha produção recente, é importante perceber essa ocorrência nos trabalhos anteriores aos que apresento aqui como um grupo final.

Durante a execução da maioria dos trabalhos realizados até o fim de 2016, havia uma intenção e postura minha frente à pintura de tentar inseri-la em um formato e estética que parecessem conter incerteza. Sendo assim, essa estética da incerteza havia se tornado um maneirismo, de forma que os trabalhos não continham de fato incerteza, mas estavam a representando/simulando, como se fossem resultado de uma fórmula: uma porcentagem de linha de desenho – ora como se exibissem algo de procedimento, ora para simular mudanças de planejamento e execução durante a pintura: uma porcentagem de massa de tinta, uma porcentagem do fundo da tela aparente e outra porcentagem de gestualidade, todos esses

elementos regidos por um "filtro incerteza". Este último, provavelmente o item com maior tendência ao fracasso, foi também o que mais gerou transformação na minha pintura e, sobretudo, na minha postura e modo de operar diante da pintura e seu processo.

Chamo de "filtro incerteza" a seguinte situação: como num programa de edição de imagens — em que se é possível transformar as cores, contrastes, saturação e o clima das imagens por meio de configurações já pré-estabelecidas (vide Photoshop, Illustrator, Instagram, etc.) —, havia um desejo de que as minhas pinturas tivessem, quando terminadas, uma estética que sugerisse uma energia e vigor da incerteza e da espontaneidade dos gestos pictóricos. Ambicionava uma pintura que demonstrasse que sua construção foi realizada com diversas mudanças de decisões, apagamentos, sobreposições, rasuras, e que expusesse plasticamente esse processo construtivo supostamente mexido, turbulento e intenso, mas que, a rigor teve todo esse processo completamente simulado. Uma pintura arquitetada para simular a ausência de arquitetura em sua construção.

Sem título, Thiago Hattnher, 2015. 180 x 250cm. Acrílica e lápis sobre tela

Sem título, Thiago Hattnher, 2016. 150x135cm. Óleo e lápis sobre papel.

Estive, portanto, durante alguns anos, tentando criar uma pintura que simulasse incerteza, mas que não a tivesse. Tentando criar uma pintura que parecesse uma "categoria" de pintura, mas que não a fosse. Como se, ao estar diante de uma pintura de algum artista que me é referência, eu me ativesse somente à imagem e excluísse daquela imagem todo seu processo de construção, como se esse não interferisse diretamente no resultado da imagem. Esse período de produção, embora tenha gerado poucas imagens estimulantes, bem como um modo de operar tedioso, me permitiu perceber que, para atingir o fim que me propus, é necessário ter incerteza, e não forjá-la.

Criei, dessa forma, um arquétipo do que eu pensava ser o tipo de pintura que fazia e a ele conferi o encargo de reger todo trabalho ainda por ser realizado, *ad infinitum*. Estava, portanto, executando pinturas que se pareciam com as pinturas que eu já havia feito, simplesmente pelo fato de já tê-las feito, sem nenhuma necessidade de narrativa ou sugestão de continuidade entre elas, de tal maneira que, mesmo antes de começá-las, já sabia como elas se pareceriam. Uma vez que utilizava as pinturas anteriores como referência imagética de como as próximas deveriam se parecer, bastava olhar para uma delas e já se tinha "visto" todas.

Uso aqui o termo "executar" pois, durante bastante tempo, essa foi a maneira como pensei o meu método de produzir pinturas: como uma receita que espera pelo desenvolvimento de seu produto, onde todos os cálculos e medidas prévios deveriam ser respeitados. A princípio, esse não é um método necessariamente ruim de se produzir pintura, não fosse esse justamente o tipo oposto de pintura que eu pretendia fazer.

Sem título, Thiago Hattner, 2016. 60x35cm. Óleo e Lápis sobre lona.

Fig.21. Sem título, Thiago Hattnher, 2016. 135x145cm. Óleo, acrílica e lápis sobre lonita

Um dos recursos utilizados na construção do trabalho que contribuía para esse aspecto "executado" da pintura é o da projeção de imagens. Durante bastante tempo, uma das etapas do trabalho foi a de coletar imagens que pudessem servir como referência para serem utilizadas na pintura. Uma vez selecionadas, essas imagens eram projetadas na tela da pintura e desenhadas, de maneira que o desenho deveria ser guiado rigorosamente pela imagem que ainda seria sobreposta. Esse recurso impunha que a composição formal acontecesse antes da pintura, antes da inserção da tinta sobre a tela, de tal maneira que a pesquisa por imagens e fotografias a serem utilizadas nas pinturas era método e processo do desenvolvimento do trabalho tão decisivo

quanto o ato de pintar em si. Ao desenhar, utilizando como referência uma fotografia projetada, a linha de contorno do desenho se torna uma linha muito mais fria, mecânica e calculada, de tal maneira que a fotografia está presente somente a serviço do desenho, como uma estratégia de execução do trabalho, estabelecendo uma relação de gabarito para o desenho.

Composição a ser projetada, realizada no photoshop utilizando as imagens de referência prévias às pinturas. Arquivo digital.

Concluída essa etapa de execução dos desenhos, restava que essas imagens agora fossem preenchidas pela matéria de tinta, gerando um processo de criação de imagens semelhante à dos livros de colorir como *Painting by Numbers*, em que todas as linhas das imagens já estão estabelecidas, e as cores são acrescentadas de acordo com os números associados a cada cor.

Assim, toda a forma já estava delimitada previamente, atribuindo-se apenas ao acréscimo da matéria de tinta a responsabilidade de tornar aquele trabalho uma pintura que sugerisse incerteza e turbulência no processo construtivo. Ainda que houvesse idiosincrasias na maneira de pintar, a condução geral do trabalho era mecânica: uma imagem executada, não construída. Reside principalmente nesse modo de operar a controvérsia mencionada anteriormente sobre o tipo de pintura que me interessava produzir, em função do tipo de gestos que me propunha a fazer: uma pintura que desejava lidar com o acaso⁵ e, ao mesmo tempo, controlá-lo, estabelecendo áreas específicas onde ele poderia se manifestar, como se ambicionasse um acaso manipulado e, conseqüentemente, não genuíno.

⁵ Acaso: 1. Evento, ou conjunto de fatos, imprevisível que não encontra justificativa lógica ou racional. 2. Acontecimento incerto; casualidade, eventualidade. 3. Decreto do destino. 4. Caso fortuito; acidente. 5. FILOS. Acontecimento que apresenta certo grau de imprevisibilidade para o conhecimento humano, em face da natureza do mundo objetivo, regido por leis marcadas por uma escala de oscilações e probabilidades, bem como uma frequência mensurável de incerteza e indeterminação. (In <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=Acaso>. Acesso em 21/05/2017).

Fig. 22. Sem título, Thiago Hattner, 2016. 170x115cm Acrílico e Óleo sobre lonita.

Essa análise, no entanto, pode ser feita hoje com um distanciamento necessário, porém difícil de se estabelecer enquanto se está produzindo uma pintura. Durante muito tempo, a maior parte das pinturas que realizei foram feitas com tinta acrílica. Em 2016, no entanto, decido iniciar uma série de experimentações com tinta a óleo, que se estendem até o presente momento, não só a fim de criar intimidade com a técnica, como também lidar com um tipo de resposta do material ainda desconhecido, e com modo de operar distinto.

Sem título 1 e 2, Thiago Hattner, 2017. Dípticos, 25x50cm. Óleo sobre madeira.

A mudança na postura/modo de operar pintura iniciou-se no segundo semestre de 2016 e teve como disparador um gesto do acaso. Enquanto pintava uma imagem em uma tela esticada em meu ateliê, decidi cobrir a imagem já existente na tela com tinta branca e recomeçar a pintura. No entanto, por ainda não estar familiarizado com o tempo de secagem total do óleo, a camada de tinta a óleo anterior não estava seca o suficiente para ser coberta, o que fez com que as tintas se misturassem e criassem um grande borro. O gesto, que tinha como intuito primeiro cobrir uma pintura frustrada, acabou por tornar-se também um ato fracassado, uma vez que não concluiu

aquilo a que se propôs. Segundo o meu entendimento de "acerto", baseado exclusivamente nas pinturas já realizadas anteriormente a essa, aquela imagem diante da qual eu estava certamente tinha dado "errado". Uma vez diante dessa situação, isso me colocou em um estado de descompromisso com a assertividade, de tal maneira que todo e qualquer planejamento prévio em relação àquele estágio em que a tela agora se encontrava já havia se desfeito. O trabalho estava, agora, em um estágio jamais previsto ou planejado por mim. Tendo em vista o estado já fracassado da pintura, isso me permitiu uma liberdade de atuação à qual nunca havia me proposto antes.

Fig. 25. Sem título, Thiago Hattner, 2016. 175x120cm. Óleo e lápis sobre lona.

Embora isso não tivesse resultado em uma imagem que necessariamente me interessasse, eu agora estava diante de uma imagem nova, e poderia caminhar para lugares ainda não visitados, assim como tinha

liberdade para que novos gestos fossem feitos, e isso era um passo importante para o desenvolvimento da produção. Em *Redes da criação da construção da obra de arte*, Cecília Almeida Salles (2008, p. 132-34) faz as seguintes considerações a respeito do erro e do acaso no processo construtivo:

São entradas de elementos que causam ramificações do pensamento, desestabilizando a aparente estabilidade no percurso em direção às tendências. Erro e acaso interagem com o processo que está em curso, propondo problemas que provocam a necessidade de solução. Para que isso aconteça, hipóteses são formuladas, testadas e, possivelmente, geram associações de outra natureza. Estamos falando, sob esse ponto de vista, de importantes desencadeadores do mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de ideias novas. Erros e acidentes de toda espécie provocam, portanto, uma espécie de pausa no fluxo da continuidade, um olhar retroativo e avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra, que levam, por sua vez, ao estabelecimento de critérios e consequentes seleções. Acaso e erro mostram seu dinamismo criador em meio à continuidade – geram novas possibilidades de obra na perspectiva temporal do processo criador.

É nesse momento, portanto, em que estabeleço um modo de operar, que nega não só a construção imagética já estabelecida como referência por mim anteriormente, como também o tipo de resultado esperado, e que propõe um maior descompromisso com a assertividade, abrindo espaço para um processo criativo que quer lidar mais com a incerteza e com o acaso do que com a execução mecânica e dura. Um modo de operar que espera não criar uma simulação de incerteza, mas que a tenha, de fato.

Esses trabalhos, agora libertos da figura da maneira como até então vinham sendo representadas, abrem-se para a possibilidade de se perderem no caminho de se formarem. No entanto, ainda que não estejam mais mirando a forma humana como assunto ou mote principal, partem ainda da figuração para serem construídos, sobretudo da paisagem. Essa paisagem, porém, não se forma de modo cristalino, criando uma situação mais próxima de uma evocação da forma do que efetivamente ilustrando um tema: interessa mais a esse grupo de pinturas sugerir uma atmosfera e/ou clima próxima à uma paisagem, e não elucidá-la. Essa atmosfera difusa, que tem a tela como suporte, é evocada por diversos terrenos ruidosos que encontram rimas formais e cromáticas na própria pintura, e não nos trabalhos antecessores ou sucessores: responde, portanto, a uma lógica compositiva interna. Essa lógica construtiva, agora não mais endurecida pela utilização da projeção e de balizas gráficas, se dá de maneira mais rápida, agilizando áreas de matéria rarefeita que convivem com campos de bastante intensidade de matéria e gestos, formados em sua maioria por camadas sobreposta (ainda molhadas e, portanto, se fundindo) de óleo, gerando uma pluralidade de campos pictóricos na mesma composição. Em *Fifty years of Works on paper* (1979), Roland Barthes faz a seguinte consideração à respeito do significado de “gesto”:

“And what is a gesture? Something on the order of the supplement to na act. Na act is intransitive; its sole purpose is to have na effect upon na obejct or to achieve a result. A gesture is determined and inexhaustible sum of motives, pulsations, and lassitudes that surrond the act with na atmosphere (in the astronomical sense of the term). We can distinguish between the *message*, which wants to produce informations, the *sign*, which wants to produce intellection, and the *gesture*, which produces all

the rest(the 'suplement') without perhaps really wanting to produce anything at all." (BARTHES, 1979, p.21)

Ao conduzir a pintura por um trilho ainda desconhecido, subtraio o peso dos gestos pictóricos, permitindo construir com os acidentes e acontecimentos imprevisíveis. Essa imprevisibilidade se manifesta de formas distintas: na morfologia das linhas imprecisas e sem intenções semânticas; em camadas de pinturas antigas que são mantidas parcialmente cobertas, evidenciando uma história da construção daquela imagem; nos gotejamentos diversos que ocorrem no trajeto do pincel até o seu contato com a superfície da tela e, por uma questão gravitacional, acabam criando pares cromáticas em diferentes regiões da tela. Em oposição à minha maneira anterior de conduzir o desenvolvimento da pintura, a mesma tela agora recebe uma grande quantidade de ações e também de imagens, de maneira que a mesma pintura formou diversas outras pinturas antes de existir e as destruiu, formou outras novas que também foram destruídas, e só pode surgir a partir do acúmulo de gestos e procedimentos.

Em sua conferência sobre a leveza, em *Seis propostas para o novo milênio*, Ítalo Calvino(1988) resgata o seguinte trecho do texto *Viagem à lua*(1899), de Cyrano de Bergerac, sobre as manifestações do acaso:

Admirai-vos de que essa matéria, misturada confusamente, ao sabor do acaso, tenha podido constituir um homem, visto que havia tantas coisas necessárias à constituição de seu ser, mas não sabeis que cem milhões de vezes essa matéria, avançando no sentido de formar um homem, ora deteve-se a formar uma pedra, ora o chumbo, ora o coral, ora uma flor,

ora um cometa, pelo excessivo ou demasiado pouco de certas figuras que ocorriam ou não ocorriam nesse processo de formar um homem? Não é nada de espantar que, em meio a essa infinita quantidade de matéria em constante movimento e alteração, tenha havido a criação dos poucos animais, vegetais e minerais que conhecemos; como não é de espantar que em cem lances de dado ocorra uma parêlha. É portanto impossível que daquele revoltear não se fizesse alguma coisa, e essa coisa será sempre admirada com espanto por um doidivinas qualquer que ignore quão pouco faltou para que ela não se fizesse. (CALVINO,1988, pg.36)

Percebo, por fim, o ruído como parte componente da paisagem silênciosa que proponho pictoricamente, e do próprio silêncio – este agora compreendido como um campo de atividade e agitação –, uma vez que gera um corpo autônomo mesmo quando avesso à intenção dos gestos criativos. Estabeleço, portanto, esse corpo silencioso (ruidoso) não só como matéria prima – tal qual a lona da tela ou o tom dos pigmentos –, mas também como assunto da pintura, permitindo-a ecoar dissonâncias e consonâncias compostivas, formais e poéticas.

Sem título, 40x20cm, 2017. Óleo sobre tela.

Sem título, 40x20cm, 2017. Óleo sobre tela.

Sem título, 40x20cm, 2017. Óleo sobre tela.

Sem título, 40x20cm, 2018. Óleo sobre tela.

Sem título, 30x50cm, 2017. Óleo sobre tela, díptico

Sem título, 40x20cm, 2017. Óleo sobre tela, díptico.

Sem título, 1,70x0,80m, 2018. Tecidos variados, óleo e acrílica sobre tela.

Sem título, 1,70 x 0,50m, Tecidos variados, óleo e acrílica sobre tela 2018

Sem título, 40x30cm, óleo sobre tela, 2018.

Sem título, 2,00x1,60m, Tecidos variados, óleo e acrílica sobre tela, 2018.

Sem título, 2,20x170m, Tecidos variados, óleo e acrílica sobre tela, 2018.

Sem título, 2,20x1,50m, óleo, acrílica e carvão sobre tecidos variados, 2018.

Sem título, 2,50x1,60m, Óleo e acrílica sobre tela. 2018.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. Do desenho. In: _____. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1975. p. 69-77.

BAUM, Kelly; BAYER, Andrea; WAGSTAFF, Sheena. *Unfinished: Thoughts left visible*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2016.

CAGE, John. *Silence - Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

CAGE, John. *Empty Words – Writings '73-'78*. Middletown: Wesleyan University Press, 1981.

CALVINO, Italo. Seis propostas para o próximo milênio. Companhia das Letras, 1990. 1.ed. [Lezioni americane – si proposte per il prossimo millennio, 1988]

CHUI, Fernando; TIBURI, Márcia. *Diálogo: Desenho*. São Paulo: Senac, 2010

DERDYK, Edith. *Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil*. 3. ed. São Paulo: Scipione, 2004.

DERDYK, Edith. *Desenho. Disegno. Desígnio*. São Paulo: Editora Senac , 2007.

DEXTER, Emma. *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*. London: Phaidon, 2005.

DEXTER, Emma. *Vitamin D2: New Perspectives in Drawing*. London: Phaidon, 2013.

KANDINSKY, Wassily. *The Blaue Reiter Almanac*. Trans. Henning Falkenstein. New York: Viking, 1974.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre o plano*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KOTZ, Liz. *Words to be looked at*. Massachusetts: The MIT Press: Massachusetts, 2007.

LEWISON, Jeremy. *Turner Monet Twombly: Later paintings*. London: Tate Publishing, 2011.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura – Vol. 9: O desenho e a cor*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. *A pintura – Vol. 3: A ideia e as partes da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

PAVLOUSKOVA, Nela. *Cy Twombly: Late paintings 2003 – 2011*. United Kingdom: Thames & Hudson, 2015.

SALLES, Cecília de Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 2004.

SIMBLET, Sarah. *Desenho: uma forma inovadora e prática de desenhar o mundo que nos rodeia*. Londres: Dorling Kindersley, 2004.

SCHAFER, Murray R. *O ouvido pensante*. Tradução Marisa Trenc de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SYLVESTER, Julie. SCHAMA, Simon. BARTHES, Roland. *Cy Twombly: Fifty years of Works on paper*. Munich: Schirmer/Moser, 2017.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1999.

WONG, Wucius. *Princípios de forma e desenho*. São Paulo: Editora Martins

<https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/essay/white-painting-three-panel/#fn-20>