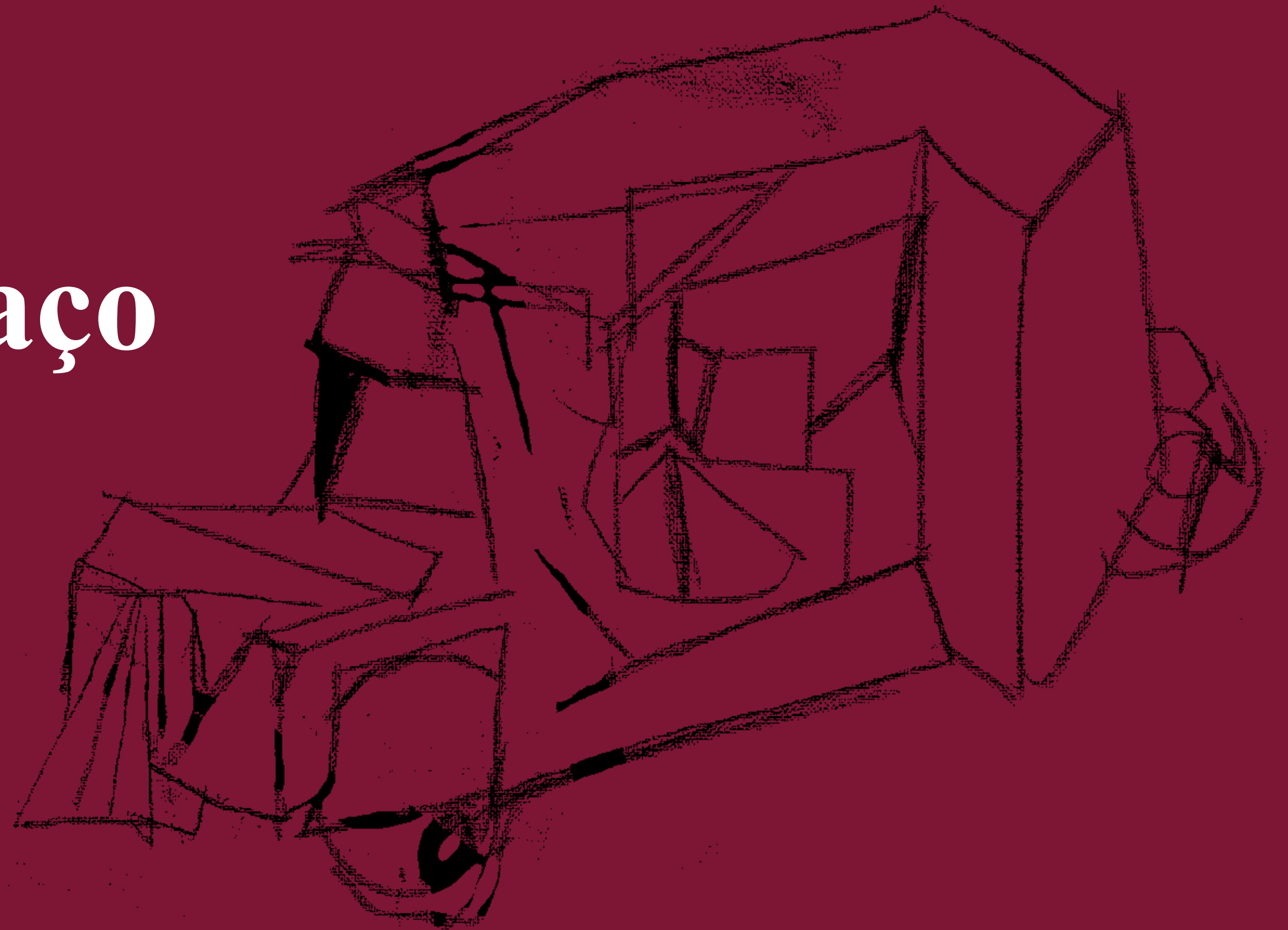


# Estilhaço

## Fraus



## Fraus em conversa com o curador Thiago de Paula Souza.

**TdPS: Você consegue delinear como a sua prática artística é influenciada pela sua formação em filosofia?**

Falar sobre a formação em filosofia é antes mencionar aquilo que me levou até ela, ou seja, a literatura, sobretudo a poesia. Dentro desses campos de linguagem, por assim dizer, sempre me interessou o surgimento de uma questão que inaugura o elemento ou a coisa em si. Falo de quando uma linguagem faz erigir de seu próprio meio o seu princípio, isto é, quando ela se torna uma questão para si mesma e, então, adquire o direito de lidar com os próprios problemas. É também o caso da pintura. Pintar é, a todo momento, levantar perguntas. Como exprimir uma complexidade por meio da construção de uma imagem? Como, ainda, dada uma suposta complexidade inerente a imagem que está a se formar na minha frente, minar a assertividade compulsória frente aos sentidos que a ela comumente se atribuem (ou se impõem) – uma narrativa, uma história, uma razão para além de si mesma? Parece ser aí, nesta vitalidade da questão, que a contaminação com a filosofia se faz. Trata-se também de criar um espaço para habitar junto da dúvida, entrar no tempo que ela exige. Prefiro pensar na contaminação ante a influência no sentido de que esses campos animam uns aos outros, num fluxo de relação contínuo e recíproco. Ao contrário do que uma influência poderia significar, remetendo a ideia de que há um movimento hierárquico, de única direção.

**TdPS: Entendo os paralelos, mas o espaço pictórico e a prática da pintura têm realidades e materialidades próprias. Quais são os procedimentos técnicos que te auxiliam na criação desse seu repertório visual?**

De fato, e há aqui uma inseparabilidade entre o que se quer dizer e o modo de querer dizer, entre o feito e o dito. Para que eu fale da prática, propriamente, é engraçado,

pois entro numa questão quase paradoxal, onde a contradição é inevitável. Acredito que posso falar dessa elaboração sobre o espaço pictórico ou do espaço imaginário e a prática como dois momentos distintos.

Talvez o tipo de pintura que eu esteja fazendo seja uma pintura que quer, a princípio, inscrever o movimento. Antes que esse gesto possa ser organizado pelo verbo, antes que se torne um ato intelectual – seu proceder é desorganizador, insensato –, pois não passa pelo crivo de uma ordem projetual. Essas questões às quais me refiro surgem depois que algo já está feito. Daí a dificuldade em especificar algum procedimento técnico que me auxilie...

**TdPS: Certo. Então, gostaria que você falasse mais sobre esses gestos que, como você diz, antecedem a palavra e como a partir deles você desenvolve seu processo de trabalho.**

Quando me refiro ao gesto, falo de uma memória do movimento, como se houvesse um vocabulário gestual em que eu me apoiasse para iniciar um trabalho. O que soa como uma obviedade. Mas tomar certa consciência dessa memória é poder, a partir dela, articular uma outra intensidade, um outro estado, uma outra relação com o corpo e, portanto, com o que estou produzindo. Tudo isso, de alguma forma, pode tornar mais evidente o porquê as telas são, em sua maioria, de grandes dimensões. Muito desse gestual apreendido é também fruto de uma repetição, de tudo que aprendi quando fazia graffiti na rua, da relação frente a frente com a dimensão de um muro, de uma parede, por exemplo. O que quero dizer é que o processo está muito mais atrelado à noção de rastro – de um corpo se movimentando e circunscrevendo outro corpo – do que na construção de um método, sendo assim, pensar sobre um elemento técnico da produção não responde muito bem aos problemas que estou inferido na realização de uma pintura. A tecnologia se faz de uma vivência do corpo enquanto gesto no espaço em relação com o suporte, não sendo só o auxílio como o fundamento do trabalho.

**TdPS: Você poderia falar um pouco sobre a escolha do título Estilhaço e o que ele aponta sobre esse novo grupo de trabalhos?**

Estilhaço me traz a ideia sobre algo que escapa. Este algo que escapa está intimamente interligado ao modo como essas pinturas se produzem. Se posso dizer que organizo ou coleciono acidentes, é por insistir no erro como uma força motriz do próprio trabalho. Nunca sei muito bem o que fazer ao iniciar uma nova pintura. Talvez eu saiba muito mais sobre o seu contrário, aquilo que eu não quero fazer, um lugar comum, um lugar por mim já visitado. O processo de instauração de cada pintura é catastrófico, quem sabe, numa tentativa de fazer com que seu moto não se repita do mesmo modo como já fora anteriormente. Ao falar da catástrofe, nem penso em algo grandioso, muitas vezes me preocupo com “a mais modesta das desgraças”, pra usar uma imagem de Blanchot. E, claro, o que escapa provém, muitas vezes, de uma necessidade de ordem libidinal. O que se configura enquanto erro tem o desejo de encontrar um caminho diferente, de modo que nesse processo de livre associação onde a imagem se forma eu possa manipular os cacos, as farpas, os fragmentos que aparecem quase como numa autoria impessoal.

**TdPS: E em comparação com a primeira exposição, o que mudou em relação aos trabalhos anteriores?**

Quanto ao que mudou em relação aos trabalhos anteriores, da última exposição “o chão é cinza assim como o horizonte”, sinto que essas novas pinturas estão se havendo muito mais com a perda do que com o excesso. Há uma utilização maior do que chamo de espaços de vazio, no caso, onde a própria tela está à vista. São imagens mais furtivas, onde não sei se estou vendo algo em vias de se formar ou a ruir, como se lançassem um efeito

que não se efetua. A perda tem a ver com esse abrir mão de um acabamento, pela própria impossibilidade de acabamento. Eu diria que o que possivelmente as diferenciam, em relação às mais antigas, seja uma variação de intensidade ou de seus modos intensivos, tendo em vista que nas últimas o excesso entrava como que na supressão dessa falta ou dessa perda possível, onde na igual impossibilidade de acabamento, camadas e camadas de tinta eram sobrepostas, fazendo com que a pintura ganhasse uma fatura mais espessa, mais carregada.

**TdPS: Nesse sentido, sua relação com a cor também se transformou?**

Sempre tive pra mim que a cor corresponde a uma demanda intuitiva, apesar de não gostar nada da expressão. Seu uso se faz na tentativa de criar uma certa atmosfera que contamine toda a superfície, uma temperatura, uma tensão, um alívio. Atmosfera me remete a algo que, no limite, se contrapõe à ideia de composição. Nessa leitura, nunca houve uma utilização das cores enquanto algo a ser protagonizado.

**TdPS: Quando visitei seu estúdio há algumas semanas nós falamos sobre as influências nesse novo grupo de trabalhos. Na verdade, o que ficou um pouco evidente é que eles apresentavam muito mais uma continuidade do que uma ruptura com o que você havia apresentado anteriormente.**

Não há, de fato, uma ruptura. Ainda existe uma pintura da cidade para além da cidade, desse espaço transitório que é a rua sob meus pés onde a obra se nutre, onde quero ter com ela muito mais uma relação íntima do que sua representação. E essa relação se estabelece pelo toque. Agora, a continuidade das influências é certa, onde me sirvo evidentemente do expressionismo abstrato, do que se chama “neoexpressionismo”, da poesia romântica, marginal, etc. Se há alguma novidade está no fato de que

algumas pinturas terminaram quando as virei de ponta cabeça, o que remete imediatamente a Baselitz. Não é que eu já não tivesse o costume de virá-las, desvirá-las, e seguir pintando. Muitas pinturas, inclusive, assumem os escorridos de tinta em diversas direções, onde brinco um pouco com os devidos sentidos gravitacionais que as orientam. Mas antes que isso possa significar uma homenagem – o que seria demasiado insensato de minha parte –, ou mesmo uma conversa, um diálogo com esse pintor, o que me interessa é hipostasiar uma pergunta que ele possa ter se feito: quando viro uma pintura de ponta cabeça e não intervenho mais, ou seja, determino o seu fim, que tipo de autonomia essa imagem ganha frente ao meu desejo em sua construção? No fim, é quase certo que a pergunta é respondida apenas se a pintura funciona desse modo ou não. Mas o impacto que se tem diante de uma possível constatação positiva, de que ela está pronta, é um prazer enorme, e estranho, pois trata-se de deixar falar a própria coisa.

**TdPS: Como foi o processo de decisão entre os trabalhos produzidos e as pinturas que realmente entraram para a exposição? Qual tipo de relação você estabelece com o espaço?**

Tentei pensar numa economia da atenção. A escolha dos trabalhos tem a ver, logicamente, com um desejo do que se quer que seja visto, do que se crê imprescindível no conjunto da produção mais recente. Nesse sentido, por mais que hajam pinturas que não entraram por uma limitação de espaço, optei por não condensar demais o olhar para que os trabalhos pudessem dizer por si no tempo que eles requerem. São pinturas que transitam entre uma intensidade violenta e algo mais sereno, fugaz. Tudo isso me faz acreditar que os espaços em branco, os respiros, são tão importantes quanto as disposições de cada pintura na parede.



**Estilhaço**  
Fraus



**Crash, 2024**

Óleo sobre tela  
[Oil on canvas]

100 x 130 cm

[39 3/8 x 51 3/16 in]

(FRS0048)



## Rastro das Lágrimas , 2024

Óleo, carvão, lápis conté, caneta  
esferográfica e marcador perma-  
nente sobre linho

[Oil, coal, ballpointpen, crayon, and  
permanent marker on linen]

200 x 170 cm

[78 1/2 x 67 in]

(FRS0053)







**Cópula no caos , 2024**

Óleo, carvão e bastão oleoso  
sobre linho

[Oil, coal and oily stick on linen]

160 x 128 cm

[63 x 50 1/2 in]

(FRS0056)



**Estilhaço**  
Fraus





**Ambos mundos, 2024**

Óleo sobre tela  
[Oil on canvas]

Políptico, 100 x 130 cm cada  
[Polyptych, 39 1/2 x 51 in each]

Dimensão total: 200 x 260 cm  
[Total dimension: 78 1/2 x 102 1/2 in]  
(FRS0050)







### Armadilha, 2024

Óleo sobre tela  
[Oil on canvas]  
Diptico, 130 x 100 cm cada  
[Diptych, 51 x 39 1/2 in each]  
Dimensão total 100x260  
[Total dimension: [39 1/2 x 102 1/2 in]  
(FRS0054)



**Chupando-se  
como raízes, 2024**

Óleo e carvão sobre tela  
[Oil and coal on canvas]  
190 x 146 cm  
[75 x 57 1/2 in]  
(FRS0055)





**Pelas beiradas , 2024**

Óleo e spray sobre tela  
[Oil and spray on canvas]

150 x 120 cm

[59 x 47]

(FRS0059)



**Um passo além, 2023**

Óleo sobre tela  
[Oil on canvas]  
130 x 100 cm  
[51 3/16 x 39 3/8 in]  
(FRS0044)









**O Contorno das coisas,  
2024**

Óleo e bastão oleoso sobre tela  
[Oil and oily stick on canvas]  
130 x 100 cm  
[51 x 39 1/2 in]  
(FRS0058)

**Troncos, 2024**

Óleo e lápis conté sobre tela  
[Oil and crayon on canvas]

120 x 195.5 cm

[47 x 77 in]

(FRS0049)





## Fraus in conversation with curator Thiago de Paula Souza.

**TdPS:** *Can you outline how your training in philosophy has influenced your artistic practice?*

Talking about my training in philosophy means first mentioning what led me to it, namely literature, especially poetry. Within these fields of language, so to speak, I have always been interested in the emergence of a question that inaugurates the element or the thing itself. I'm talking about when a language erects its principle from its own environment, that is, when it becomes a question for itself and then acquires the right to deal with its own problems. That's also the case with painting. Painting is always raising questions. How do you express a complexity through the construction of an image? How, furthermore, given the supposed complexity inherent in the image that is forming in front of me, do I undermine the compulsory assertiveness of the meanings that are commonly attributed (or imposed) to it – a narrative, a story, a reason beyond itself? It seems to be there, in this vitality of the question, that the contamination with philosophy takes place. It's also about creating a space to live with doubt, to enter into the time it demands. I prefer to think of contamination as opposed to influence, in the sense that these fields animate each other in a continuous and reciprocal flow of relationships. Contrary to what an influence could mean, referring to the idea that there is a hierarchical movement, with a single direction.

**TdPS:** *I understand the parallels, but the pictorial space and the practice of painting have their own realities and materialities. What are the technical procedures that help you create your visual repertoire?*

Indeed, and one can't separate what one wants to say from how one wants to say it, between what is done and what is said. For me to talk about the practice itself is funny, because I'm entering into an almost paradox-

ical question, where contradiction is inevitable. I think I can talk about this elaboration on pictorial space or imaginary space and practice as two distinct moments. Perhaps the kind of painting I'm doing is a painting that wants, at first, to inscribe movement. Before this gesture can be organized by the verb, before it becomes an intellectual act – its procedure is disorganizing, senseless – because it doesn't pass through the sieve of a projectual order. These questions I'm referring to arise after something has already been done. That's why it's difficult to specify a technical procedure that will help me...

**TdPS:** *Right. So, I'd like you to talk more about these gestures that, as you say, precede the word and how you develop your work process based on them.*

When I refer to gesture, I'm talking about a memory of movement, as if there were a gestural vocabulary that I could use to start a work. Which sounds obvious. But to become aware of this memory is to be able, from it, to articulate another intensity, another state, another relationship with the body and, therefore, with what I am producing. All of this, in some way, may make it clearer why the canvases are mostly large. A lot of the gestures I've learned are also the result of repetition, of everything I learned when I was doing graffiti in the street, of the face-to-face relationship with the size of a wall, for example. What I mean is that the process is much more linked to the notion of a trace – of a body moving and circumscribing another body – than to the construction of a method, so thinking about a technical element of production doesn't respond very well to the problems I infer in making a painting. Technology is made up of an experience of the body as a gesture in space in relation to the support, not just as an aid but as the foundation of the work.

**TdPS:** *Could you talk a bit about the choice of the title Estilhaço and what it says about this new group of works?*

Shrapnel brings me the idea of something that escapes, which is intimately intertwined with the way these paintings are produced. If I can say that I organize or collect accidents, it's because I insist on error as a driving force behind the work itself. I never quite know what to do when I start a new painting. Perhaps I know much more about its opposite, what I don't want to do, a commonplace, a place I've already visited. The process of establishing each painting is catastrophic, perhaps in an attempt to ensure that its motif is not repeated in the same way as it has been before. When I talk about catastrophe, I don't even think of something grandiose, I'm often concerned with "the most modest of misfortunes", to use an image from Blanchot. And, of course, what escapes often comes from a libidinal need. What is configured as an error has the desire to find a different path, so that in this process of free association where the image is formed, I can manipulate the shards, the splinters, the fragments that appear almost as in an impersonal authorship.

**TdPS:** *And compared to the first exhibition, what has changed in relation to the previous works?*

In terms of what has changed in relation to the previous works, from the last exhibition "the ground is as gray as the horizon", I feel that these new paintings are dealing much more with loss than with excess. There is greater use of what I call empty spaces, in this case, where the canvas itself is visible. They are more furtive images, where I don't know if I'm seeing something in the process of forming or collapsing, as if they were

launching an effect that isn't taking place. The loss has to do with giving up a finish, due to the very impossibility of finishing. I'd say that what possibly differentiates them from the older ones is a variation in their intensity or intensive modes, given that in the latter the excess came in as if to suppress this lack or this possible loss, where in the same impossibility of finishing, layers and layers of paint were superimposed, giving the painting a thicker, heavier texture.

**TdPS: In this sense, has your relationship with color also changed?**

I've always felt that color corresponds to an intuitive demand, even though I don't like the expression at all. It is used in an attempt to create a certain atmosphere that contaminates the entire surface, a temperature, a tension, a relief. Atmosphere reminds me of something that, at the limit, opposes the idea of composition. In this interpretation, there was never any use of colors as something to be starred in.

**TdPS: When I visited your studio a few weeks ago, we talked about the influences on this new group of works. In fact, what became a little clear was that they were much more a continuity than a break with what you had done previously.**

There isn't really a break. There is still a painting of the city beyond the city, of this transitory space that is the street beneath my feet where the work is nourished, where I want to weave an intimate relationship with it rather than its representation. And this relationship is established through touch. Now, there is a certain continuity of influences, where I obviously draw on abstract expressionism, what is known as "neo-expressionism", romantic and marginal poetry, etc. If there's anything new, it's the fact that some of my paintings were finished when I turned them upside down, which immediately brings me back to Baselitz.

*It's not that I didn't used to turn them over, unseal them and*

*carry on painting. Many of the paintings even have paint dripping in different directions, where I play a little with the gravitational senses that guide them. But before this can mean homage - which would be too foolish of me - or even a conversation, a dialogue with this painter, what interests me is to hypostatize a question he may have asked himself: when I turn a painting upside down and no longer intervene, in other words, determine its end, what kind of autonomy does this image gain from my desire in its construction? In the end, the question is almost certainly only answered if the painting works in this way or not. But the impact one has when faced with a possible positive finding, that it is ready, is an enormous pleasure, and a strange one, because it is about letting the thing itself speak.*

**TdPS: How was the process of deciding between the works produced and the paintings that actually made it into the exhibition? What kind of relationship do you establish with the space?**

*I tried to think of an economy of attention. The choice of works logically has to do with a desire for what you want to be seen, what you believe is essential in the most recent production. In this sense, even though there are paintings that were not included due to space limitations, I chose not to condense my gaze too much so that the works could speak for themselves in the time they require. They are paintings that move between a violent intensity and something more serene, fleeting. All this makes me believe that the blank spaces, the breaths, are just as important as the arrangement of each painting on the wall.*

# Projeto **Vênus**

Terça a sexta, das 10h às 19h.  
Sábados, das 11h às 17h.

Travessa Dona Paula 134  
Higienópolis - São Paulo, SP

Contato: [info@projetovenus.net](mailto:info@projetovenus.net)

Fotos: Ana Pigosso