

SOBRE-  
POSIÇÕES

MARCOS BECCARI



Marcos Beccari

## **SOBRE-POSIÇÕES**

Ensaio sobre a insinuação pictórica

1ª edição

**Áspide editora**

Rio de Janeiro  
2019

© 2019 Áspide editora

Rua Senador Vergueiro 30 apto. 201  
Rio de Janeiro, RJ. CEP 22230-001  
contato@aspide.com.br  
www.aspide.com.br

*A reprodução parcial deste livro sem fins lucrativos, para uso privado ou coletivo, em qualquer meio impresso ou eletrônico, está autorizada, desde que citada a fonte. Se for necessária a reprodução na íntegra, solicita-se entrar em contato com os editores.*

**Coordenação editorial** Wandyr Hagge e Daniel B. Portugal

**Revisão** Daniel B. Portugal

**Projeto gráfico** Marcos N. Beccari, Daniel B. Portugal e Rafaela Sarinho

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

---

Agência Brasileira do ISBN -

*Afinal, pouco importa a filosofia de um artista, caso seja apenas uma filosofia acrescentada e não prejudique a sua arte. Todo cuidado é pouco para evitar nos aborrecermos com um artista por uma eventual, talvez infeliz e pretensiosa dissimulação; não esqueçamos que os queridos artistas são e têm de ser todos eles um pouco atores, e que sem atuar dificilmente aguentariam por muito tempo.*

— Nietzsche, *A gaia ciência*



11 **PREFÁCIO** - Rogério de Almeida

### **PREÂMBULO(S)**

19 Duas perguntas em aberto

23 Uma questão de disciplina?

31 Representações

### **DAS IMPRES(CIS)ÕES**

47 O cachimbo pintado na tela é sim um cachimbo

61 Não se pergunta o que "quer dizer" uma pintura

75 Vermeer refletido no espelho de Proust

87 Impressões na beira de um mesmo rio

### **TERMOS (CON)SENTIDOS**

105 A encenação é uma mentira verdadeira

125 Esclarecimentos gerais a respeito da técnica de criar um truque  
- Assionara Souza

131 Ela não está mais ali, ela está em todo lugar

143 Deixar rastros - ou como desistir de explicar para dizer com clareza

### **IN(CON)CLUSÕES**

171 A sutileza do aguadeiro

181 Da eloquência do mesmo

197 Panta rei - sobre a ausência de método

203 **NOTAS**

209 **POSFÁCIO** - Daniel B. Portugal

213 **AGRADECIMENTOS**

217 **SOBRE O AUTOR**



## PREFÁCIO

Rogério de Almeida

Caro leitor, seja bem-vindo a este livro! Antes de adentrá-lo, no entanto, peço licença para algumas palavras. O nome disto – dessas palavras iniciais – é prefácio, uma velha estratégia de entreter o leitor – quando não atrasá-lo –, para que se sinta mais à vontade com o livro que virá. Quero então, além de dar as boas-vindas, aproveitar a ocasião para falar um pouco de como eu vejo o Marcos Beccari e o que o leitor encontrará neste livro, o que equivale a justificar por que lê-lo. E considero mesmo que deve ser lido! Lido e visto! Mais de uma vez!

Conheço o Marcos Beccari há mais de uma década. Tudo começou em um congresso em Niterói, quando Ivan Mizanzuk veio me fazer algumas perguntas sobre Aleister Crowley para o desenvolvimento de seu mestrado. Eu havia pesquisado em meu doutorado sobre o inusitado encontro entre o mago inglês e Fernando Pessoa, que não só traduziu alguns de seus poemas como também corrigiu um mapa astral e participou de uma farsa sobre seu sumiço. Por conta dessa conversa, Ivan passou meu contato ao Beccari, que poucos dias depois me escreveu um e-mail, na ocasião interessado nos estudos sobre o imaginário.

Trocamos uma boa quantidade de mensagens, muitas delas longas, nas quais discutimos conceitos e perspectivas de uma grande gama de filósofos, sociólogos, antropólogos e outros teóricos das mais diversas áreas. Essa primeira impressão, fortemente positiva, de sua capacidade de assimilação de difíceis teorias, além de uma bagagem de leitura bastante avançada para, à época, sua pouca idade, foi fortemente reforçada em 2010, quando fui convidado por ele para participar em Curitiba de um debate no *N Design*, encontro nacional com estudantes de design de todo o Brasil, e para desespero dos organizadores monopolizamos as discussões.

Esse primeiro trabalho conjunto, além de ser o embrião de nossa amizade, revelou-nos uma sintonia de perspectivas e ideias que foi se fortalecendo ao longo do tempo e em tantos outros trabalhos que viemos a realizar em parceria. O mais importante de todos certamente foi seu doutorado na Faculdade de Educação da USP, onde defendeu sua tese sobre *Articulações Simbólicas*, sob minha orientação. Nesse trabalho ele cria um conceito importante, o de *hermenêutica trágica*, que reconfigura a abertura dada ao sentido por Paul Ricoeur com a perspectiva nietzschiana e rossetiana do trágico, amalgamando real e imaginário<sup>1</sup>. Tal abordagem metodológica foi adotada posteriormente por outros pesquisadores, com excelentes resultados<sup>2</sup>.

Durante o período da tese, mas sobretudo depois, quando ingressa como professor e pesquisador na Universidade Federal do Paraná (UFPR), realizamos muitos trabalhos conjuntos: 7 artigos acadêmicos, 5 livros, 3 capítulos, dezenas de podcasts (*Anticast, Não Obstante*), alguns projetos de pesquisa, inclusive internacionais, projetos editoriais, participação em defesas de mestrado, doutorado etc. A lista é longa. Mas se a parceria é profícua, é menos por cálculo profissional do que por nossa obsessão pelas figurações da realidade (artísticas, imaginárias, filosóficas etc.). De nossas conversas, motivadas pela amizade e pela partilha de temas de interesse comum, surgem questões que demandam investigações, hipóteses que requerem argumentações, possibilidades interpretativas que nos convidam a escrever. E o resultado são essas publicações e outras tantas que certamente virão.

Por essas razões todas, sinto-me muito feliz em prefaciar este livro. Muito feliz e muito à vontade, primeiro pelo privilégio de ter acompanhado os últimos anos da trajetória formativa do Marcos Beccari, por conhecer bem sua produção intelectual, e depois pela amizade que nos une e que me propiciou testemunhar o nascimento de um outro Marcos Beccari, o artista.

Se o Marcos pesquisador – que escreve artigos, dá aulas, orienta dissertações e teses etc. – surpreende pela qualidade e quantidade de sua produção, reconhecida e admirada por seus pares, o que dizer do Marcos aquarelista?

Preciso confessar que a primeira vez que soube que o Marcos pintava, fiquei um tanto surpreso. Não tanto por seu interesse artístico, já que conversávamos bastante sobre as artes de modo geral (literatura, música, cinema etc.), mas mais especificamente por sua opção pela aquarela. Evidentemente, quem estuda design se interessa pelo desenho (ou deveria), mas daí a se tornar

aquarelista vai uma longa distância. Mas se sua escolha pela aquarela me surpreendeu, mais surpreso ainda fiquei com a qualidade de suas pinturas. Delas emanam luz, alegria e serenidade, numa paleta de cores muito particular, que se identifica rapidamente, além de um grau (e efeito) de realismo calculado com muita precisão.

Desde suas primeiras pinceladas era possível reconhecer uma rara convergência entre técnica e olhar. E me parecia natural que evoluíssem juntos, à medida que a prática e o estudo lhe trouxessem mais experiência. Em pouquíssimos anos, o salto de qualidade foi enorme, sua técnica foi se lapidando, se aprimorando, seu olhar se tornou maduro, astuto e sóbrio. Hoje sua obra é apreciada nos Estados Unidos e na Europa, suas aquarelas são vistas digitalmente por milhares de pessoas todos os dias e seus cursos são requisitados no Brasil e no exterior. Quem o conhece sabe que essa conquista, embora rápida, não veio sem disciplina – uma aquarela por dia! –, nem se deu sem hesitações. E foram essas hesitações – muitas delas referentes ao figurativo, ao realismo, à natureza da arte – que o trouxeram aos ensaios presentes neste livro.

E o que é efetivamente este livro? Parece-me – até onde consigo atinar – que é uma obra única. E por algumas razões. A primeira e mais importante delas é que o livro concilia – se é que alguma vez estiveram de fato apartados – os dois Marcos reunidos numa pessoa só: o pesquisador e o artista, isto é, aquele interessado em design, filosofia, em crítica e teoria, que analisa, pondera e avalia; e o outro, o artista, aquarelista, que desenha, seleciona as cores, pinta e, ao pintar, dá contorno e profundidade às manchas que se sobrepõem no papel. Essa conciliação entre pesquisador e artista se dá porque, no fundo, ambos buscam uma interpretação do mundo, um *modo de ver* o mundo. E aí tanto o trabalho do filósofo como o do artista são intercambiáveis. Um está no plano dos conceitos enquanto o outro está no plano do sensível, mas ambos partilham da mesma imanência, do mesmo desejo de habitar um mundo que, apesar de incompreensível (porque destituído de sentido), é farto de imagens e, portanto, de interpretações.

Mas essa não é a única razão pela qual este livro é único. Ele é único também porque dissolve qualquer hierarquia que se possa pretender entre filosofia e arte, pensamento e imagem. Ambos estão a serviço da vida. E isso é raro – raríssimo! – de ocorrer. Geralmente, a filosofia responde a imposições acadêmicas, é guiada por demandas que lhe são muitas vezes estranhas, como

questões da atualidade ou o afã das interpretações políticas, enquanto a arte vive de editais, exposições pontuais e as flutuações do mercado de arte, tão previsíveis quanto a cotação do ouro, do dólar ou dos bitcoins. Pensamento e pintura convergem neste livro ao buscar uma adesão à realidade, um modo de afirmar a vida, incondicionalmente, o que Nietzsche chamava de *amor fati*.

Assim, as reflexões sobre pintura, representação, imagem, ilusão, original, cópia, encenação, entre outras que vão surgindo no livro obedecem a esse princípio de afirmação da vida, do real, de tudo o que se mostra singular, único na existência – porque tudo na existência, sob a aparente repetição, é único, singular. Daí suas reflexões não serem apenas verbais, mas igualmente visuais. De fato, este livro de filosofia é também um álbum de pinturas, na mesma proporção que este livro de pinturas é um álbum filosófico. As centenas de aquarelas reproduzidas no livro inventam instantes e os tornam eternos, disponíveis para a contemplação demorada do nosso olhar. Tão importante quanto o que se pinta é o modo de ver o que está pintado (no caso do livro, impresso), pois é nosso olhar que interpreta o quadro, que capta sua *posição*, suas *sobreposições*, pois toda pintura vem atravessada de coisas que não são ela: silêncios, interrupções, interpretações, representações, enfim, sobreposições.

Nesse sentido, as aquarelas de Marcos Beccari retratam instantes vivos, jamais tempos mortos, o que nos leva a imaginar que há sempre um antes e um depois – o gesto que se completa, a pálpebra que pisca –, uma narrativa que, de um lado, jamais é grandiosa, mas que, por outro, nunca vem desprovida de sensações. O leite que se bebe, o cigarro que se fuma, o corpo que desliza na água, um filósofo que pensa – como o próprio Beccari escreve, ele gosta de pintar o que passa despercebido, o que é entrevisto, intuído, o que resta do murmúrio, do olhar desatento, enfim, ocasiões triviais. E é isso mesmo. Suas obras não querem rivalizar com as coisas do mundo nem embelezar a realidade, querem antes reconhecer um modo de olhar o mundo, de ver as coisas, de amar o que é. Por isso é tão prazeroso contemplar suas pinturas, porque elas não têm a pretensão de ensinar o que o mundo é, mas como podemos olhar para este mundo e aprová-lo. É isso o que dizem os olhos que nos fitam, brotados do papel.

Haveria muito mais a dizer, mas não quero atrasar ainda mais a entrada do leitor neste livro. Como mordomo respeitoso e gentil, o prefácio não deve entreter o convidado por mais tempo que o necessário para atravessar o limiar de uma casa. Então, entre, fique à vontade, aproveite a estadia. E enquanto o anfitrião não chega, permita-me apenas duas breves observações: primeiro, as aquarelas deste livro não são mais aquarelas, as cores foram sobrepostas pelo tom cinza resultante da mistura do branco do papel e do preto da tinta, além de recortes e diminuição de tamanho (essa manipulação da imagem não nos diz nada?); segundo: por que tantas aquarelas com água? Seria um pretexto para pintar a luz? E, mais do que a luz, a impossibilidade da transparência? Calo-me, agora, leitor, eis que o anfitrião é chegado. Sinta-se à vontade. A casa é sua, ou melhor: o livro é seu!

São Paulo, agosto de 2019.

---

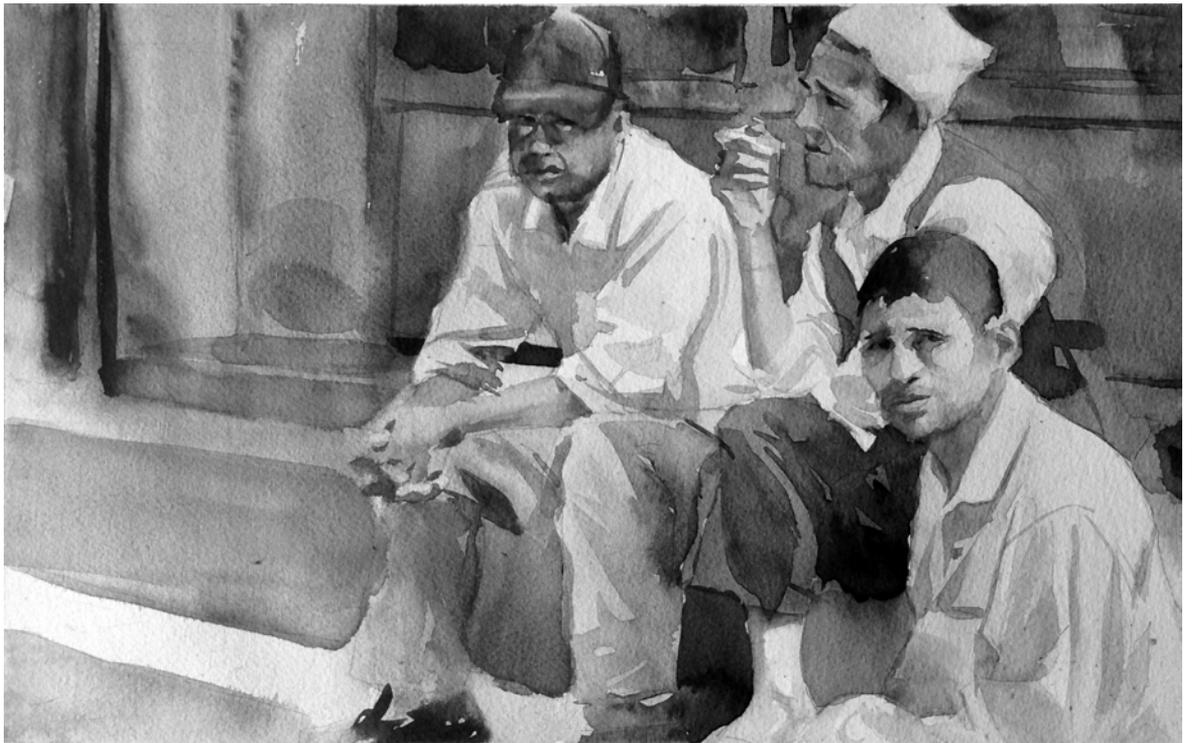
**Notas:**

1. Conferir também seu artigo *De Ricoeur a Rosset: sobre a hermenêutica trágica*, publicado pela Revista Trágica, vol. 12, n. 1, 2019: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/27232>.
2. Veja-se por exemplo o artigo *O cinema afirmativo e trágico em Rosset: uma analítica filmica possível*, de Fabiana Tavoraro Maiorino: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/27308>.



## PREÂMBULO(S)





## DUAS PERGUNTAS EM ABERTO

[...] por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem.

— Michel Foucault<sup>1</sup>

**E**ste é um livro sobre filosofia disfarçado de livro de pintura. Ou o contrário, você escolhe. É uma questão de ponto de vista: na filosofia, o que me interessa é indagar o que se está habituado a ver e pensar; na pintura, ao contrário, eu gosto de fixar as cenas mais previsíveis e familiares. Quero crer que, no fundo, o gesto é o mesmo.

Este livro reúne ensaios bastante diversos, atravessados por pinturas que não pretendem dialogar com eles. Entre textos e imagens restam duas perguntas em aberto, na medida em que me parecem difíceis de serem pintadas ou respondidas por escrito: (1) como a realidade habita o que vemos? e (2) como o que vemos habita a realidade?

Este livro é como um álbum de fotografias. Pois cada capítulo pode ser lido por si só, mas o sentido permanece no conjunto — que, por seu turno, se dispersa a cada olhar. Embora não haja, e estou convencido disso, um espaço comum entre a pintura e a escritura, pode haver, todavia, um lugar de sobreposição em que texto e imagens se *insinuem* mutuamente. Meu interesse aqui é experimentar essa inflexão possível.

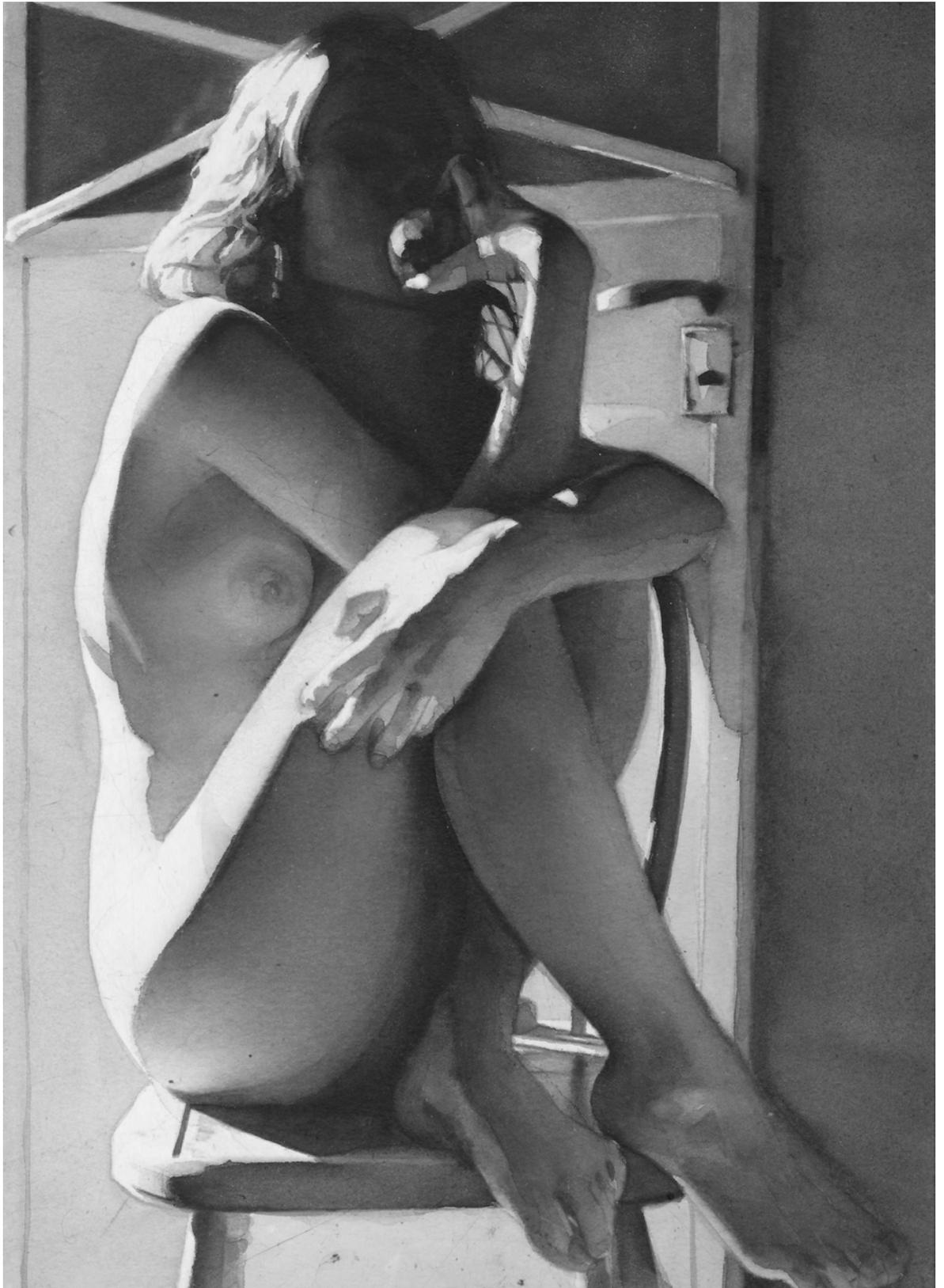
Minhas pinturas não têm nome. E, neste livro, foram propositalmente transformadas em monocromáticas (preto e branco) para que não disputem com o texto ou entre si. As pinturas também foram aqui recortadas em um formato diferente do original, e se sucedem numa sequência aleatória (não cronológica) quanto à ordem de sua produção.

Ao organizar estes textos e imagens, por fim, percebo que todos tentam dar conta de uma tarefa paradoxal. De um lado, a escrita deseja perpetuar um pensamento ainda vivo, mas necessariamente o codificando e o fixando numa ordem qualquer, transformando sua plasticidade em rigidez. De outro, a pintura busca reter uma visada cuja inscrição será sempre frágil e efêmera (sobretudo pela aquarela), registrando, não por muito tempo, o vulto de um olhar ausente. A presença viva dos exercícios filosóficos, dos esboços de memória, das leituras sempre retomadas etc. possibilita e cede lugar à fixação pela escrita/pintura. Eis a tarefa: expressar a fragilidade de tudo o que se vê, no esforço mesmo de ver, pensar e dizer.

A tinta e a tela representam mais do que elas mesmas. O pigmento ainda é o meio pelo qual algo visto, pensado ou sentido, algo mais do que o próprio pigmento, é tornado visível.

— Leo Steinberg<sup>2</sup>





As próximas páginas não estão  
disponíveis nesta visualização



## DAS IMPRES(CI)SÕES





## O CACHIMBO PINTADO NA TELA É SIM UM CACHIMBO

Toda “advertência” é vã: não se poderia “advertir” alguém que já tem, debaixo dos olhos, aquilo que se pretende que ele veja.

— Clément Rosset<sup>19</sup>

Não faz muito sentido perguntar o que é uma pintura. Não que a resposta seja óbvia (não é), mas porque tudo o que ela pode ser já existe fora da tela: cores, percepções, cenas, memórias, fotografias etc. Mesmo a definição mais técnica segundo a qual uma pintura é a impressão de pigmentos sobre uma superfície nunca foi precisa, pois abrange qualquer tipo de impressão: jornais, embalagens, tatuagens e roupas manchadas. E todas essas coisas também podem ser pintadas numa tela. Podemos então reformular a questão: quem reconheceria uma pintura sem saber que isso é uma pintura? Não me refiro aos efeitos do ilusionismo, pois um cego poderia se escorar num mural de Michelangelo sem notar que aquela não é uma parede qualquer. Ou seja, em última análise uma pintura é aquilo que dizemos que é uma pintura.



Por isso eu gosto de pensar na pintura em termos de “sobre-posições”, não só de pigmentos e camadas, mas também de concepções, expectativas, discursos e valores, tudo sobre algum espaço a ser lido e interpretado. Não que esta seja uma definição precisa – um livro ou um filme poderia ser definido da mesma forma. É que a linguagem pictórica não é isolável das demais: não posso descrever (verbal, visual ou musicalmente) um rosto sem lançar mão de uma série de percepções já prontas sobre o rosto. Deleuze consegue ser didático quanto a isso:

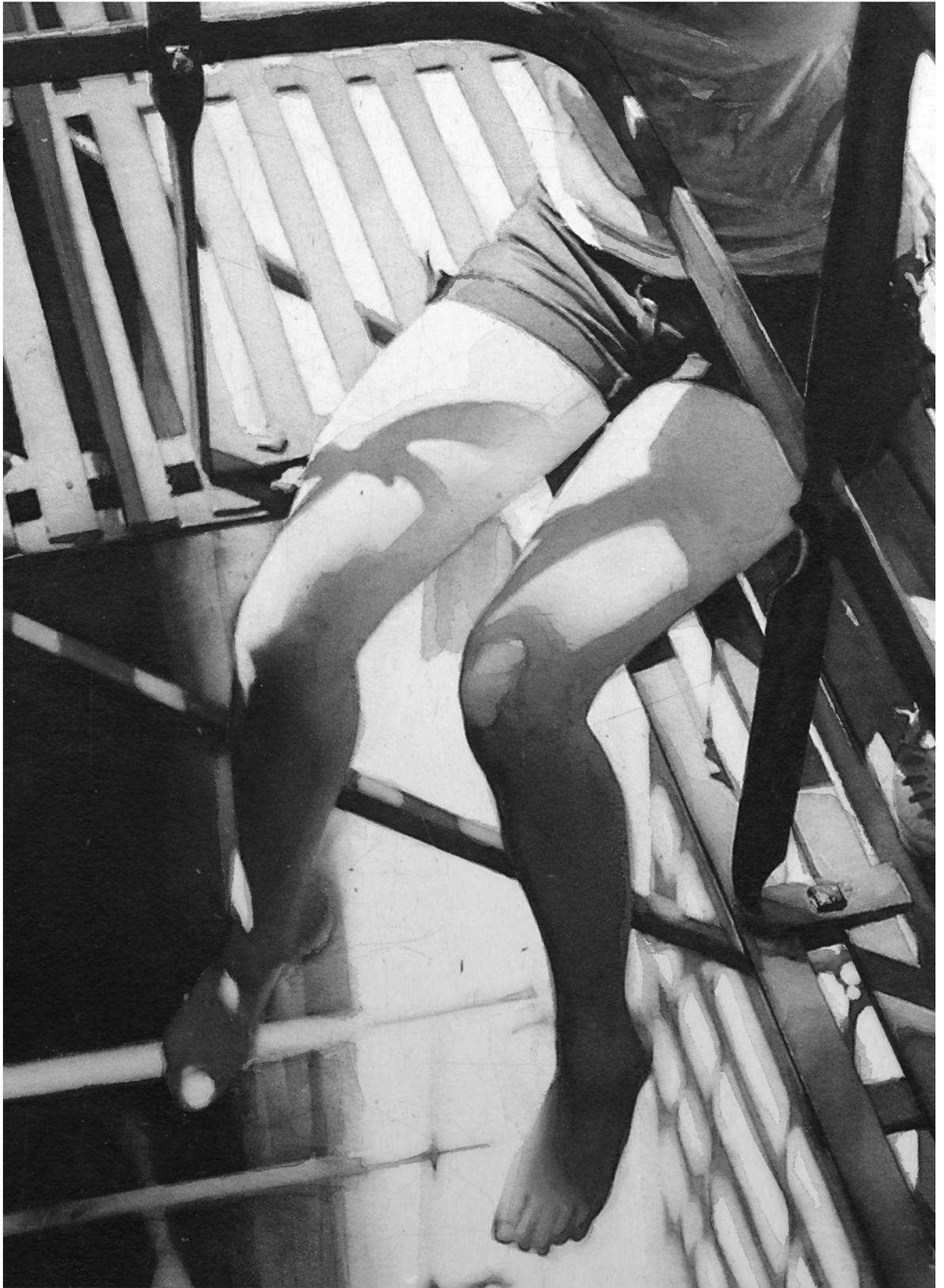
É um erro acreditar que o pintor esteja diante de uma superfície em branco. A crença figurativa decorre desse erro. Com efeito, se o pintor tivesse diante de uma superfície em branco, poderia reproduzir nela um objeto exterior que funcionaria como modelo. Mas não é isso o que acontece. O pintor tem várias

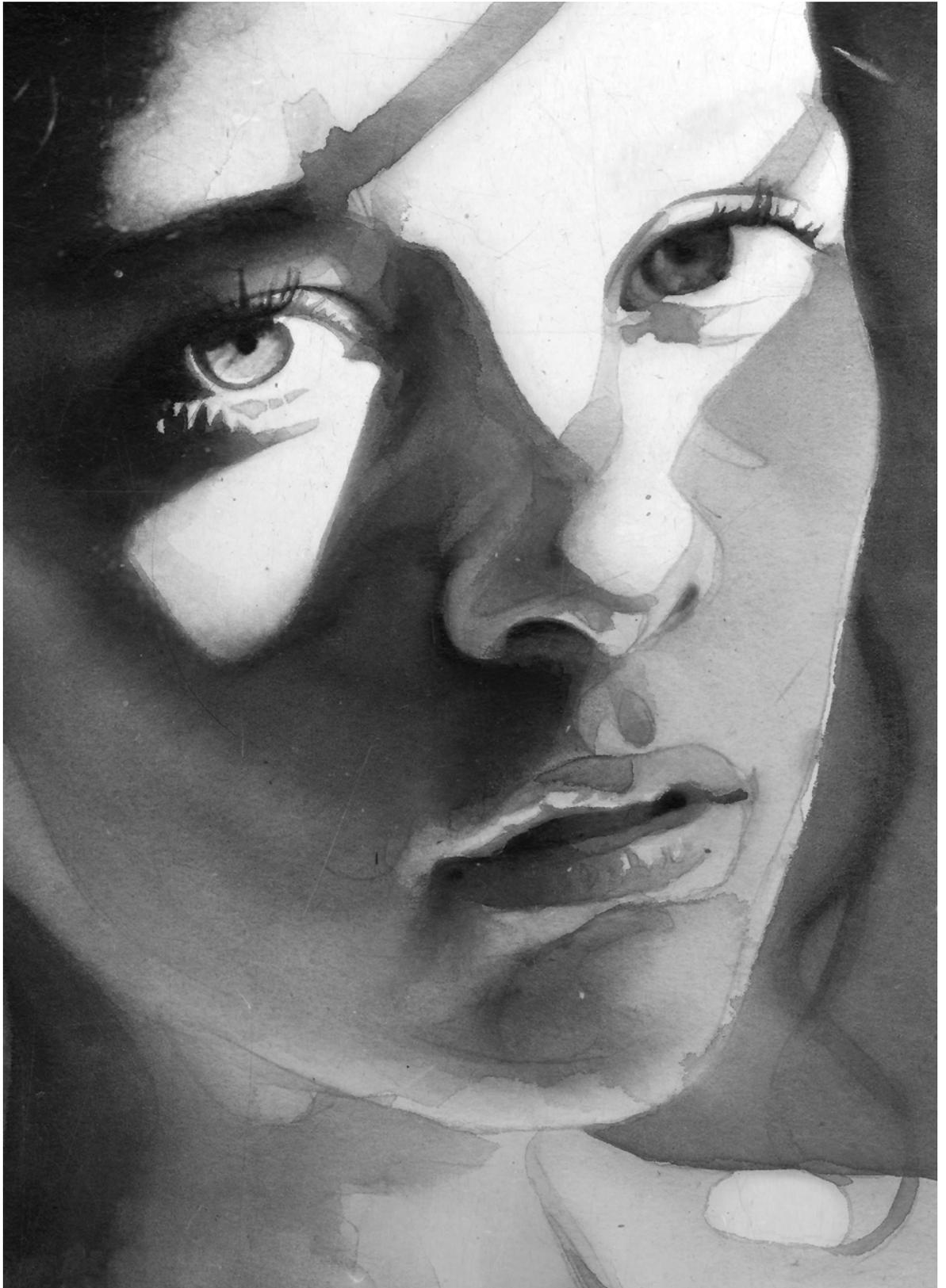
coisas na cabeça, ao seu redor ou no ateliê. Ora, tudo o que ele tem na cabeça ou ao seu redor já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece o trabalho. Tudo isso está presente na tela, sob a forma de imagens, atuais ou virtuais. De tal forma que o pintor não tem de preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la. Portanto, ele não pinta para reproduzir na tela um objeto que funciona como modelo; ele pinta sobre imagens que já estão lá, para produzir uma tela cujo funcionamento subverta as relações do modelo com a cópia. Em suma, o que é preciso definir são todos esses “dados” que estão na tela antes que o trabalho do pintor comece. E, entre esses dados, quais são um obstáculo, quais são uma ajuda ou mesmo os efeitos de um trabalho preparatório.<sup>20</sup>

Uma única reserva quanto a essa tese: não sei até que ponto é possível “limpar” totalmente a tela, como se o principal fosse livrar-se dos “ clichês” (termo caro a Deleuze)<sup>21</sup> para criar algo novo e diferente. Ora, essa atitude já



As próximas páginas não estão  
disponíveis nesta visualização





## POSFÁCIO

Daniel B. Portugal

Há cerca de três anos, tive o prazer de escrever um prefácio para o primeiro livro de Marcos Beccari, *Articulações simbólicas*. Nele, destaquei a importância das imagens, máscaras, ficções – enfim, da superfície – no seu pensamento. Para caracterizar o design tal como Beccari o apresentava na obra, evoquei o diagnóstico que Nietzsche oferece dos gregos no prólogo de *A gaia ciência*: eles são superficiais – por profundidade. É a mesma questão, parece-me, que continua a ocupar suas reflexões neste *Sobre-posições* que aqui se encerra.

O título já diz muito da obra, pois brinca com o duplo sentido de “sobre”: em cima de algo, ou que diz respeito a algo. As sobre-posições podem ser pensadas tanto como posições que se acumulam quanto como reflexões a respeito dessas posições – e o livro faz dialogar esses dois sentidos. Pois, ao escrever e pintar, é inevitável assumir posições sempre diferentes. Contudo, é muito comum que, ao pensar sobre o texto ou a imagem, procure-se apagar essas diversas posições para colocar no lugar delas um suposto lugar vazio (isto é, neutro, imparcial, isento etc.) que as reuniria em uma totalidade – é o que faz qualquer pensamento que se apresente como “objetivo” ou qualquer imagem que se apresente como “realista”. Simplesmente dizer que nenhum pensamento é “objetivo” ou que nenhuma imagem é “realista”, contudo, seria ainda aceitar essas definições essencialmente negativas dos dois termos, mesmo que para negá-las.

O mais interessante é que, se não levamos mais em conta esse lugar vazio idealizado por aqueles que buscam um “fora” do mundo, as próprias ideias de objetividade e realismo se reconfiguram. A objetividade passa a ser pensada, então, como a capacidade de mobilizar diferentes olhares e afetos. Como propõe Nietzsche na *Genealogia da moral*:

Existe apenas uma visão perspectiva, apenas um ‘conhecer’ perspectivo; e quanto mais afetos permitirmos falar sobre uma coisa, quanto mais olhos, diferentes olhos, soubermos utilizar para essa coisa, tanto mais completo será nosso ‘conceito’ dela, nossa ‘objetividade’.<sup>1</sup>

Do mesmo modo, o realismo passa a ser pensado como um efeito e como uma encenação, mas uma encenação que, longe de apenas reproduzir de maneira imperfeita uma suposta realidade, figura como elemento produtor da realidade mesma. Com efeito, a ideia de encenação perde aqui a conotação de falsidade: encenar é fazer parte de uma ficção. E, a respeito de uma ficção, a questão de saber se se trata “apenas” de uma interpretação ou de uma “verdade” perde o sentido. São as ficções que nos permitem estabelecer parâmetros para a verdade, para o realismo, para a objetividade. Quando utilizamos tais parâmetros, estamos sempre interpretando, enredados em ficções.

A questão que se coloca então é: como e para quê produzimos ficções? O que fazemos ao encenar? Nietzsche busca identificar quais ficções atuam como afirmadoras da vida, como estímulos para a ação, como tônicos, e quais atuam, ao contrário, como maneiras de justificar uma vida que, no fundo, está sendo negada, como inibidoras da ação, como entorpecentes. Comparemos, como propõe o filósofo,<sup>2</sup> a ficção do Deus cristão à dos deuses gregos. O primeiro figura como o “Outro” bom deste mundo, é parte de uma ficção que se funda na negação desse mundo, que pretende condená-lo ou salvá-lo a partir de fora. Os segundos, ao contrário, atuam como uma espécie de espelho esplendoroso da vida humana, são parte de uma ficção que afirma este mundo de dentro, e que enreda os próprios deuses em suas complexidades e contradições.

Se levarmos esse modo de pensar para as reflexões sobre nossas relações com a arte, como faz Beccari, está claro que duas percepções muito difundidas do trabalho artístico precisam ser descartadas de imediato: a da arte como cópia do real (concepção clássica) e a da arte como transposição de conceitos abstratos para o plano sensível (concepção moderna). O que se descarta, em suma, é a ideia de que haveria algo essencial “por trás” da arte, que as aparências existiriam sempre em função de outra coisa que as justificasse, como se elas fossem insuficientes por si mesmas. A arte, portanto, não é profunda no sentido corriqueiro do termo – ela não permite acessar qualquer tipo de rea-

lidade para além das aparências, não revela a verdade do mundo, mas é, como apontei no início, profunda *na* superficialidade, ou superficial *por* profundidade. Em outros termos: ela nos permite olhar o mundo de novas maneiras, enriquece o mundo pela articulação de suas próprias aparências.

Essa brincadeira com as palavras “profundidade” e “superficialidade” explicita também como os próprios termos que usamos corriqueiramente já nos levam a julgar de uma maneira ou de outra. De um lado, superficial indica, no senso comum, algo problemático, de pouca profundidade apenas, e não de “muita superfície”. E, de outro, profundo indica algo essencialmente bom, de muita profundidade e não incapaz de acessar muita superfície. Vemos nessa dicotomia as sementes de muitos preconceitos no campo das artes (e também no da filosofia). Nossos modos corriqueiros de ver e de pintar estão infelizmente pautados em muitas ficções essencialmente negadoras, limitadoras, que querem julgar a arte a partir de uma posição “de fora” e enquadrá-la em uma ordem única, seja ela moral, política, técnica, utilitária, financeira etc.

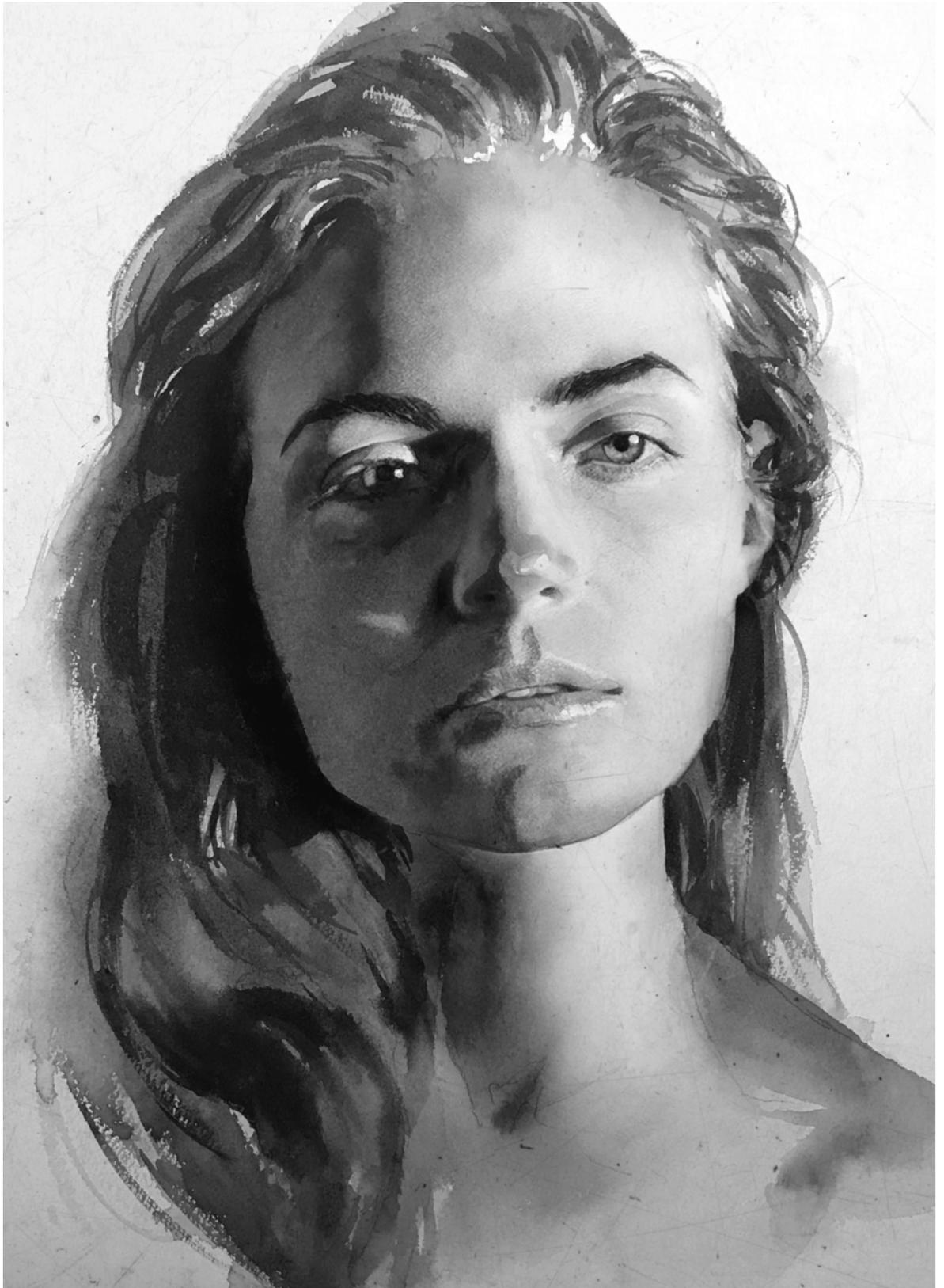
Para mim, o principal efeito da rica obra à qual tenho o prazer de acrescentar estas páginas é o de enfraquecer muitos desses olhares limitadores que se pretendem únicos e operar uma salutar abertura de perspectivas, ou ampliação das possibilidades de ver. O que os ensaios e as aquarelas aqui sobrepostos promovem é uma celebração da arte, uma afirmação da multiplicidade de olhares, uma festa para a superficialidade profunda.

Rio de Janeiro, agosto de 2019.

---

**Notas:**

1. Nietzsche, F. *Genealogia da moral*, III, 12. Edição consultada: trad. P. C. Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
2. Idem. *O nascimento da tragédia*. Edição consultada: trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 2007.







Este livro foi composto com as fontes  
Crimson Text e DIN Next LT Pro,  
e impresso em papel off-set 100 g/m<sup>2</sup>  
pela gráfica J. Sholna, no Rio de Janeiro,  
em outubro de 2019.

Como a realidade habita o que vemos? E como o que vemos habita a realidade? Esses dois questionamentos concatenados são o fio condutor do jogo entre textos e imagens que dá vida a este livro. Os textos são ensaios reflexivos sobre nossos modos de ver, sobre representação, realismo e pintura. As imagens são aquarelas que lidam principalmente com as complexidades figurativas do corpo humano e da água. Entre os dois, não há relação de subordinação nem de esclarecimento, mas, como diz o título, de sobre-posições. Trata-se de um acúmulo de posições, de pontos de vista (tanto no sentido literal quanto no figurativo), que levam a ideias renovadas sobre a contemplação, a ação e a reflexão pictóricas.

