

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
ARTES VISUAIS

Welton Freitas de Sousa

Quadro Vermelho:
Entre o céu e a Terra

Uberlândia
2026

Welton Freitas de Sousa

Quadro vermelho:

Entre o céu e a terra

Cartas de artista, apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso II (TCCII), no Curso de Artes Visuais, do Instituto de Artes Visuais, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito básico para a conclusão do Curso de Licenciatura em Artes Visuais

Área de concentração: Poéticas Visuais

Orientador: Profa. Dra. Elsieni Coelho da Silva

Uberlândia

2026

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S725 2026	Sousa, Welton Freitas de, 1986- Quadro Vermelho [recurso eletrônico] : Entre o céu e a terra / Welton Freitas de Sousa. - 2026. Orientador: Elsieni Coelho da Silva. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Uberlândia, Graduação em Artes Visuais. Modo de acesso: Internet. Inclui bibliografia. 1. Artes. I. Silva, Elsieni Coelho da, 1967-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Graduação em Artes Visuais. III. Título. CDU: 7
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

Welton Freitas de Sousa

Quadro vermelho:

Entre o céu e a terra

Cartas de artista, apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso II (TCCII), no Curso de Artes Visuais, do Instituto de Artes Visuais, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito básico para a conclusão do Curso de Licenciatura em Artes Visuais

Área de concentração: Poéticas Visuais

Uberlândia, 24 de Março de 2026

Banca Examinadora:

Orientadora - Profa. Dra. Elsieni Coelho da Silva (UFU)

Examidora – Prof. Dra. Clarissa Monteiro Borges (UFU)

Examidor – Prof. Dr. Geovanni Lima da Silva (UFU)

Dedico este trabalho aos artistas que trabalham
com elementos naturais. Artistas da Land Art,
da Arte Povera, do Graffiti, do Desenho no
Campo Ampliado e das outras Artes Efêmeras.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à Profa. Dra. Elsiene Coelho da Silva pelas orientações, pela partilha de saberes, pelo incentivo, pela paciência, pela confiança e por acreditar em meu potencial artístico, estimulando também meu interesse pela vida acadêmica. Meu eterno obrigado.

Aos meus pais, Rosa Maria de Freitas Sousa e Devair Pinto de Sousa, minha base e fonte de força e potência em minha vida.

Agradeço também à professora France Nete Macedo Figueira, pela base artística; aos meus professores formadores, Gastão da Cunha Frota e Fábio Fonseca, por acreditarem em meu potencial artístico e por incentivarem minha produção criativa; a Marcos Antônio Pasqualini de Andrade e Alexandre Gaiotto Miyoshi, pelas referências e inspirações artísticas que contribuíram para a realização deste Trabalho de Conclusão de Curso; e a Paulo Lima Buenoz, por me auxiliar no reconhecimento do sensível e do sentimento que antecede o ato artístico. Meu sincero agradecimento a todos esses docentes. Ao Nicholas de Freitas Simões Alves, que gentilmente colaborou com o processo de revisão textual.

À professora Clarissa Monteiro Borges e a Geovanni Lima da Silva, por aceitarem o convite para compor a banca do meu Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura, momento tão importante em minha trajetória. Tenho consciência de que enfrentei muitos obstáculos ao longo do caminho e sinto gratidão por chegar até aqui, com a certeza de que dei o meu melhor na busca pelo meu segundo diploma de graduação, agora de Licenciatura em Artes Visuais.

Gratidão.

“Não, esse não é o nosso paraíso
Mas é tudo o que queremos
E é por tudo isso que estamos lutando”

(Paradise, Within Temptation)

RESUMO

A pesquisa articula prática artística, experiência e reflexão teórica a partir da construção de uma intervenção no espaço aberto, compreendida como desenho expandido e experiência formativa. Motivado pela necessidade de utilizar materiais naturais para refletir sobre a presença da natureza no contexto urbano, o projeto desenvolve-se como desdobramento de uma pesquisa anterior, mantendo sua lógica seriada. Nesse percurso, o fazer artístico é compreendido como um processo fundamental para a organização do pensamento, articulando desde as intuições iniciais até a materialização da obra. Para conduzir e registrar essa trajetória, o trabalho apropria-se de diferentes linguagens visuais e do formato epistolar, explorando dimensões simbólicas e afetivas. Essas cartas são direcionadas simbolicamente à figura de Calíope, que atua não apenas como uma personificação do impulso criativo, mas também como um diálogo aberto endereçado a todos os artistas e leitores da obra. É a partir desse mergulho reflexivo que se define o ponto de partida formal da intervenção: a ideia de centro. Assim como na experiência humana organizamos o mundo a partir de um referencial, nesta composição visual o centro atua como a base que estrutura linhas, simetrias e movimentos em espiral, revelando uma busca por harmonia e densidade formal. O gesto de marcar o solo, medir distâncias e organizar elementos evidencia que a obra nasce do encontro entre cálculo e sensibilidade, planejamento e abertura ao imprevisto. Ao longo do processo, torna-se necessário recalcular trajetórias, ajustar percursos e permitir que a própria experiência transforme o projeto inicial. A reflexão dialoga com o fenômeno dos agrolifos, especialmente aqueles assumidos por Doug Bower e Dave Chorley (Bower; Chorley, 1991), cuja autoria humana reforça o caráter construído e intencional dessas formas geométricas em plantações. Os agrolifos evidenciam uma prática baseada em planejamento rigoroso, marcação de centro e desenho no território, mas também revelam sua condição efêmera: são obras que se desfazem com o tempo e cuja permanência depende do registro fotográfico, sobretudo da vista aérea. Nesse sentido, estabelece-se uma correlação entre arte efêmera e fotografia, já que a imagem não apenas documenta, mas reorganiza a percepção da obra, permitindo sua leitura como composição visual total. Outra referência fundamental são os jardins japoneses, como o de Ryoan-ji e os espaços associados ao mestre zen Muso Soseki (Keane, 1996), incluindo Saihō-ji e o contexto de Ginkaku-ji. Nesses jardins, influenciados pela pintura de paisagem da Dinastia Song e estudados por autores como Michel Baridon (Baridon, 1998), a composição espacial se organiza a partir de um centro invisível, valorizando o vazio, o equilíbrio e a contemplação. O jardim mantém relação íntima com seu

jardineiro, sendo frequentemente entendido como projeção de sua mente. Essa concepção aproxima-se da prática artística desenvolvida na pesquisa, em que o espaço construído reflete modos de ver, perceber e organizar o mundo. A fundamentação teórica apoia-se na noção de experiência desenvolvida por Jorge Larrosa (Larrossa, 2002), para quem a experiência é aquilo que nos acontece e nos transforma. A obra deixa de ser apenas objeto estético e passa a ser campo de formação, articulando o artista e o professor em um mesmo processo reflexivo. A metodologia adotada é a pesquisa narrativa (Clandinin; Conelly, 2011), baseada na transcrição e reelaboração de diálogos, relatos e registros do processo criativo (Josso, 2004). A escrita não funciona apenas como descrição, mas como construção de sentido, permitindo suprimir, ampliar e relacionar falas com referências teóricas. Assim, o trabalho propõe compreender o desenho no território como prática estética, experiência sensível e procedimento investigativo. Entre centro e espiral, cálculo e intuição, efemeridade e registro, constrói-se uma reflexão sobre como percebemos o mundo e como o organizamos visual e simbolicamente. A obra torna-se, ao mesmo tempo, intervenção espacial, exercício de pensamento e narrativa de formação.

Palavras-chave: Desenho expandido; Arte efêmera; Experiência formativa; Cartas de artista.

ABSTRACT

This research articulates artistic practice, experience, and theoretical reflection through the construction of an open-space intervention, understood as expanded drawing and a formative experience. Motivated by the need to use natural materials to reflect on the presence of nature in the urban context, the project unfolds as an extension of previous research, maintaining its serial logic. In this trajectory, artistic making is understood as a fundamental process for organizing thought, articulating everything from initial intuitions to the materialization of the artwork. To conduct and record this path, the work appropriates different visual languages and the epistolary format, exploring symbolic and affective dimensions. These letters are symbolically addressed to the figure of Calliope, who acts not only as a personification of the creative impulse but also as an open dialogue addressed to all artists and readers of the work. It is from this reflective immersion that the formal starting point of the intervention is defined: the idea of the center. Just as in human experience we organize the world from a reference point, in this visual composition, the center acts as the foundation that structures lines, symmetries, and spiral movements, revealing a pursuit of harmony and formal density. The gesture of marking the ground, measuring distances, and organizing elements shows that the work is born from the encounter between calculation and sensibility, planning and openness to the unforeseen. Throughout the process, it becomes necessary to recalculate trajectories, adjust paths, and allow the experience itself to transform the initial project. The reflection dialogues with the phenomenon of crop circles, especially those claimed by Doug Bower and Dave Chorley (Bower; Chorley, 1991), whose human authorship reinforces the constructed and intentional character of these geometric shapes in crop fields. Crop circles evidence a practice based on rigorous planning, center marking, and drawing on the territory, but they also reveal their ephemeral condition: they are works that fade over time and whose permanence depends on photographic records, especially aerial views. In this sense, a correlation is established between ephemeral art and photography, since the image not only documents but also reorganizes the perception of the work, allowing it to be read as a total visual composition. Another fundamental reference is Japanese gardens, such as Ryoan-ji and the spaces associated with Zen master Muso Soseki (Keane, 1996), including Saihō-ji and the context of Ginkaku-ji. In these gardens, influenced by Song Dynasty landscape painting and studied by authors like Michel Baridon (Baridon, 1998), spatial composition is organized around an invisible center, valuing emptiness, balance, and contemplation. The garden maintains an intimate relationship with its gardener, often being understood as a projection of

their mind. This conception approaches the artistic practice developed in this research, where the constructed space reflects ways of seeing, perceiving, and organizing the world. The theoretical foundation relies on the notion of experience developed by Jorge Larrosa (Larrosa, 2002), for whom experience is that which happens to us and transforms us. The artwork ceases to be merely an aesthetic object and becomes a formative field, articulating the artist and the teacher within the same reflective process. The adopted methodology is narrative research (Clandinin; Connelly, 2011), based on the transcription and reworking of dialogues, accounts, and records of the creative process (Josso, 2004). Writing functions not merely as description, but as the construction of meaning, allowing for the suppression, expansion, and connection of speeches with theoretical references. Thus, the work proposes to understand drawing on the territory as an aesthetic practice, a sensible experience, and an investigative procedure. Between center and spiral, calculation and intuition, ephemerality and record, a reflection is built on how we perceive the world and how we organize it visually and symbolically. The artwork becomes, simultaneously, a spatial intervention, an exercise in thought, and a narrative of formation.

Keywords: Expanded drawing; Ephemeral art; Formative experience; Artist letters.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografia do terreno em seu estado inicial / Primeiros sulcos	17
Figura 2 – Quadro Vermelho (Visão Geral)	19
Figura 3 – Quadro Vermelho (Detalhes)	19
Figura 4 – "Movimento" (Cena I e II)	22
Figura 5 – Fogo de Julho	24
Figura 6 – "Performance da Vida (Cenas)"	25
Figura 7 – Em transe; Quadro Vermelho; Sol Reger	28
Figura 8 – Sol Brilhante (3 Ângulos)	29
Figura 9 – Sol Reger – Navegante (4 Ângulos)	30
Figura 10 – Sol Reger – Navegante (Detalhe)	32
Figura 11 – Ausência e presença (Obra / Cenas)	34
Figura 12 – eu e Japi	36
Figura 13 – Veja e Seja Arte	39
Figura 14 – “Autorretrato simbólico” (Detalhes dos estênceis)	41
Figura 15 – “Arquinius” (verso) e “Flor de Lótus” (frente)	43
Figura 16 – “Densidade” (Visão Geral e Detalhes)	47
Figura 17 – “Densidade” (Cenas)	53

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CARTA 1 - UM TERRENO COMO ESPAÇO E PRODUÇÃO DE OBRAS DE ARTE	15
CARTA 2 – NASCE O “QUADRO VERMELHO”	18
CARTA 3 – O SER E ESTAR COMO ARTISTA JARDINEIRO	22
CARTA 4 – “ARTE E VIDA”: UMA VÍDEO-PERFORMANCE	25
CARTA 5 – O PROCESSO DA OBRA “SOL REGER” E “SOL REGER NAVEGANTE”	28
CARTA 6 - A SOMBRA, A ESCADA E O TEMPO: O REGISTRO DO PROCESSO .	33
CARTA 7 – VEJA E SEJA ARTE: GRAFITE COMO SELO DE ARTE	38
CARTA 8 – DENSIDADE: PLANEJAMENTO	42
CARTA 9 – DENSIDADE: A ÚLTIMA OBRA DE UMA SÉRIE PARA A CONCLUSÃO DE CURSO	45
CARTA 10 – REFERÊNCIAS VISUAIS: ENTRE O SOLO URBANO E O IMAGINÁRIO ANCESTRAL	49
CARTA 11 – CONSIDERAÇÕES FINAIS: CONSTRUINDO E SENDO CONSTRUÍDO	52
REFERÊNCIAS.....	56
APÊNDICES	57
APÊNDICE A – ANOTAÇÕES DO PROCESSO CRIATIVO E DIÁLOGOS DE ORIENTAÇÃO.....	58
APÊNDICE B – MEMÓRIA VISUAL DO PROCESSO	59

INTRODUÇÃO

Este trabalho se desenvolve a partir da necessidade de fazer arte e de utilizar o espaço. Em 2024, diante de muitas projeções e expectativas futuras, esse processo encontrou-se em um momento de pausa, quase como um limbo. A partir desse estado, o trabalho passou a se estruturar por meio de uma idealização poética e de uma ação performática realizada em espaço aberto, compreendida simultaneamente como prática artística, experiência formativa e processo investigativo.

A pesquisa parte da ideia de que o fazer artístico não se limita ao resultado da obra, mas se constitui como percurso atravessado por decisões, deslocamentos, ajustes e reflexões. Nesse sentido, o centro da investigação não está apenas na forma construída no território, mas na experiência vivida durante sua elaboração e nos sentidos produzidos a partir dela.

Essa trajetória não nasceu de um plano rigidamente concebido, mas do gesto pragmático e repetitivo de limpar um lote urbano. No ato de rastelar a terra e organizar a vegetação seca, o saber manual e corporal de quem já atuou como jardineiro encontrou a intencionalidade do artista. O que era rotina tornou-se estado de atenção; o terreno deixou de ser apenas um espaço de espera para se transformar em um ateliê a céu aberto, onde o corpo atua simultaneamente como instrumento de medida, ferramenta de desenho e eixo de meditação.

A obra nasce do gesto de marcar um ponto no espaço e, a partir dele, organizar linhas, simetrias e movimentos em espiral. O centro torna-se elemento estruturador da composição e, ao mesmo tempo, metáfora da maneira como organizamos nossa percepção do mundo. Assim como na construção visual, também na vida partimos de referências, planejamos trajetórias, calculamos distâncias e, inevitavelmente, recalculamos caminhos diante dos imprevistos. A performance, portanto, articula cálculo e intuição, planejamento e abertura, desenho e experiência.

Materializando esses conceitos, a pesquisa desenvolveu-se sob uma lógica seriada de construção, registro e desconstrução. O terreno abrigou uma sucessão de intervenções efêmeras que dialogavam intimamente entre si: partindo da delimitação territorial no *Quadro Vermelho*, passando pela irradiação energética do *Sol Reger*,- até atingir a profundidade escultural de *Densidade*. Esse ciclo espiralar, restrito ao plano horizontal e à matéria orgânica, culminou em um desdobramento vertical e urbano com o estêncil *Veja e Seja Arte*, criando uma ponte entre o efêmero da terra e a permanência simbólica da rua.

Para sustentar as reflexões que brotaram da terra, este trabalho estabelece diálogos poéticos e teóricos ao longo de seu desenvolvimento. Percebi que o rigor e a efemeridade das minhas intervenções conversavam diretamente com o fenômeno dos agrolifos (Bower; Chorley, 1991), evidenciando a tensão entre o planejamento geométrico e o registro fotográfico. Da mesma forma, a extrema economia de materiais e a relação meditativa com o rastelamento encontraram um eco natural na estética e na filosofia dos jardins *zen* japoneses (Baridon, 1998; Keane, 1996), espaços onde o cultivo do vazio reflete a interioridade de quem os cuida.

Contudo, mais do que resultar em imagens ou instalações, a essência desta pesquisa reside na noção de experiência. Amparado pelo pensamento de Jorge Larrosa (2002), compreendo que a experiência é aquilo que nos acontece, nos toca e nos transforma. Nesse processo, as minhas identidades de jardineiro, artista e professor se fundiram, tornando o próprio ato de fazer arte um procedimento investigativo vivo.

Para dar contorno a essa pesquisa narrativa e autobiográfica (Clandinin; Connelly, 2011; Josso, 2004), a escrita encontrou seu fluxo na forma epistolar. O trabalho estrutura-se em 11 cartas simbolicamente endereçadas à musa Calíope — figura mítica da inspiração criativa que aqui atua como uma interlocutora aberta a todos os artistas e leitores. Através dessas correspondências, convido você a caminhar pelos processos materiais, descobertas sensoriais e reflexões que uniram, de forma indissociável, o rastro efêmero deixado na terra à permanência reflexiva da palavra.

CARTA 1 - UM TERRENO COMO ESPAÇO E PRODUÇÃO DE OBRAS DE ARTE

Monte Alegre, 05 de agosto de 2025

Querida Calíope!

Escrevo para compartilhar uma decisão que não nasceu de um plano fechado, mas foi se formando lentamente, pelo corpo e pelo tempo. Trata-se do uso de um terreno que adquiri há cerca de onze anos e que, por muito tempo, permaneceu suspenso, sem função definida. Esse espaço carregava a marca de um projeto frustrado de construção de um lar, e por isso se tornou um lugar de espera, quase congelado no tempo. A retomada desse espaço como campo de produção artística surge, portanto, como gesto de ressignificação: transformar a ausência em presença, o adiamento em ação. Essa decisão também dialoga com minha trajetória pessoal. Ao escolher ser professor de arte, interrompi uma produção artística que agora retorna como necessidade vital.

Aproximar-me novamente do terreno não como promessa arquitetônica, mas como lugar presente, foi um modo de reconciliar vida e arte. Uma vez por semana, por uma ou duas horas, passei a estar ali. No início, a ideia era apenas realizar a limpeza do espaço: retirar excessos, entender o chão, reconhecer o que estava ali. Mas esse gesto prático logo se converteu em experiência estética. A terra vermelha exposta, a vegetação seca, o som do mato sob os pés e o movimento em contato direto com o solo instauraram um estado de atenção e presença. Percebi que o simples ato de estar ali já era arte, uma vivência que me atravessava e transformava (Larrosa, 2002).

Dessa experiência prática nasceu também um poema, que sintetiza essa relação entre vida e criação:

Vida e arte

A caminhada da arte
é caminhada da vida.
Tempo presente e tempo passado...
Quanto tempo é necessário
para aprender e ensinar?
A vida ensina, a escola ensina.
Aprendizagem significativa
é dar valor e se apropriar para vida.
Que sonhar e desejar tornem-se realidade,
para que o doce se torne mais doce
e o mundo, menos amargo.

O poema revela que o processo artístico não é apenas formal, mas formativo: aprender e ensinar se confundem (Josso, 2004), e o tempo da arte é também o tempo da vida. Trabalhar apenas uma ou duas horas semanais não foi limitação, mas uma ética do processo. Resistir às longas jornadas sob o sol significou respeitar o corpo e permitir que a obra se construísse de maneira lenta e constante. Essa temporalidade instaurou uma estética da paciência, em que a obra não precisava ser concluída rapidamente, mas podia se transformar junto com o amadurecimento das ideias.

A vegetação seca passou a compor linhas e formas, criando a sensação de que, a cada semana, algo novo emergia para o observador do cotidiano daquele lugar. A partir de 14 de junho de 2025, durante um mês e meio, desenvolvi composições que transformaram o espaço em uma espécie de tela vermelha. O rastelamento, inspirado nos jardins *zen* japoneses — também conhecidos como jardins de pedras ou *karesansui*, espaços voltados à meditação, à contemplação e à conexão com a natureza (Keane, 1996) —, produziu sulcos na terra, mas sempre utilizando apenas os elementos presentes no local. Essa escolha reforça uma estética da autenticidade: não impor materiais externos, mas trabalhar com o que o espaço oferece (Figura 1).



Figura 1 – Welton Freitas; Fotografia do terreno em seu estado inicial / Primeiros sulcos; Pintura expandida, 40 cm x 11m50cm x 22m, 2025.
Fonte: Acervo pessoal

A ideia de produzir arte no terreno deixou de ser apenas uma possibilidade e passou a ser uma necessidade. O corpo tornou-se instrumento de medida; caminhar equivalia a usar régua e compasso. Fui atravessado pela escolha de um ritmo específico. O gesto de rastelar envolvia o corpo inteiro — braços, cintura e pernas —, atravessando-o de lado a lado com a intenção de lançar, marcar e deixar rastros no chão. O uso do lado não dominante ampliava a percepção física e gestual, instaurando uma prática de meditação ativa.

Nesse processo, o terreno deixou de ser apenas espaço privado e passou a configurar-se como espaço de produção artística em contato com o mundo. Ainda que não institucionalizado, tornou-se lugar de ação, reflexão e experimentação — um campo em que arte, corpo, tempo e matéria se encontram sem mediações formais.

Escrever sobre essa decisão é também reconhecer que ela não foi tomada de uma vez. Foi construída na repetição dos gestos, na escuta do lugar e na permanência. O terreno não foi escolhido para receber arte; foi o próprio processo de estar ali que o transformou, pouco a pouco, em espaço de arte.

Atenciosamente,
Welton Freitas.

CARTA 2 – NASCE O “QUADRO VERMELHO”

Monte Alegre, 12 de agosto de 2025

Inspiradora, Calíope.

Neste ano de 2025, senti com intensidade a necessidade de construir algo. No início, essa construção parecia restrita ao gesto prático de limpar o terreno, retirar o mato, organizar o chão. Mas logo percebi que, junto a essa intenção utilitária, emergia outra possibilidade: a de fazer arte. O plantio também se insinuava como caminho, coexistindo com a arte como formas de cultivo — uma voltada para o alimento, outra para o sentido. Essa indecisão inicial não era fragilidade, mas abertura: não impor um ritmo pesado ao corpo, mas manter constância. O equilíbrio entre pouco tempo e repetição sustentou o processo.

Ao final do primeiro semestre, o terreno estava limpo. A vegetação retirada permanecia solta, transformando-se em matéria disponível. Foi nesse momento que decidi fazer arte ali. Com o material presente, organizei duas linhas simples no chão que nomeei “*Em transe*”. Gestos iniciais, quase experimentais, sem registro fotográfico, mas que marcaram a transição entre a limpeza e o fazer artístico.

A experiência corporal — caminhar sobre a vegetação, ouvir o som do mato seco, sentir o contato da terra — provocou reflexões que se desdobraram em escrita. O poema nasceu junto com a ação, revelando que corpo e palavra se influenciam mutuamente. O espaço começou a se revelar como um quadro gigante: a terra vermelha tornou-se fundo pictórico, a vegetação deixou de ser resíduo e passou a ser linha e forma. Foi um momento decisivo: assumir o terreno como tela e nomear a obra “*Quadro Vermelho*” (Figura 2 e 3).



Figura 2 – Welton Freitas; Quadro Vermelho (Visão Geral); Pintura expandida, 40 cm x 11m50cm x 22m, 2025.

Fonte: Acervo pessoal



Figura 3 – Welton Freitas; Quadro Vermelho (Detalhes); Pintura expandida, 40 cm x 11m50cm x 22m, 2025.

Fonte: <https://photos.app.goo.gl/MUH1u2GuMA7Q6XrC7>

O rastelamento produziu textura e gesto. O movimento repetido do corpo desenhou sulcos no solo, instaurando ritmo e variação. Esse gesto, por si só, já continha uma dimensão performática: deslocamento, repetição, presença. Contudo, o trabalho assumia claramente o estatuto de obra, de instalação, de desenho expandido.

A terra vermelha não foi apenas um dado natural. Ela se impôs como matéria e símbolo. O vermelho evocou sangue — pulsação, vida — e fogo — energia, transformação. Ambos são forças vitais que sustentam e modificam. Pensar o centro do quadro como terra vermelha é pensar a própria origem: tudo nasce da terra e tudo o que cresce e vive depende dela. O vermelho, nesse sentido, não é apenas cor: é matéria viva, potência e campo de transformação. A vida emerge do solo, mas também retorna a ele. Há um ciclo implícito nessa cor.

Quando emoldurada pela vegetação, ocorre um deslocamento simbólico. A vegetação, normalmente associada à vida visível, torna-se limite. Ela assume a função de moldura, que na história da arte delimita, separa e atribui valor. No museu, a moldura institucionaliza a imagem (O'Doherty, 2002); no campo aberto, a vegetação cumpre esse papel. A visão geral do espaço delimitado (Figura 2 e 3) evidencia como o cotidiano é deslocado para o campo estético. Assim, o cotidiano é deslocado para o campo estético. Temos, então, uma inversão: a vegetação, que representa a vida, torna-se limite, enquanto a terra exposta, vermelha, torna-se o centro vital.

Essa moldura não é apenas um recurso formal, mas um código da arte. Ela transforma o terreno em imagem, cria espaço de contemplação e afirma: “aqui é obra”. Se o vermelho é sangue e fogo, vida e transformação, a moldura vegetal organiza essa energia bruta, enquadrando o orgânico e deslocando-o para o campo simbólico.

O terreno é tela.
A vegetação é linha, é moldura.
O corpo é instrumento de desenho.

Há também uma dimensão filosófica: a moldura separa o mundo do mundo representado. No trabalho, ela separa o cotidiano do campo simbólico. É o gesto que diz: “aqui é arte”.

Com o poema, veio também a decisão de registrar o processo. Passei a fotografar o trabalho, entendendo que se tratava de uma obra efêmera, destinada a se transformar e, em algum momento, desaparecer. A fotografia tornou-se modo de preservação e memória desse

fazer (Lima, 2017). Com o tempo, estabeleci um sistema de manutenção: a cada semana, retornava ao terreno para reorganizar as linhas ou desfazer a imagem anterior e construir outra.

Esse ciclo de construção e desconstrução tornou-se parte essencial. O "Quadro Vermelho" desenhado sobre o chão tornou-se não apenas obra, mas estrutura para uma performance — tema que vou abordar na Carta 4 endereçada a você. Mas, antes, quero te contar sobre minha experiência de ser e estar como artista jardineiro.

Cuidadosamente,

Welton Freitas.

CARTA 3 – O SER E ESTAR COMO ARTISTA JARDINEIRO

Monte Alegre, 19 de agosto de 2025

Musa Calíope.

Hoje compartilho contigo uma experiência que revela a fusão entre dois modos de ser: o jardineiro e o artista. No ato de rastelar, percebi que não se tratava apenas de preparar o solo, mas de ampliar o gesto, tensionar o corpo, sustentar uma linha contínua como quem afirma uma intenção estética. Eu busquei ultrapassar o limite que seria considerado “normal” em um dia comum de trabalho. O movimento expandido, em que estendia o braço o máximo possível, deixou de ser rotina e tornou-se gesto criativo (Figura 4).



Figura 4 – Welton Freitas; "Movimento" (Cena I e II); Vídeo arte, 40 cm x 11m50cm x 22m, 2025.

Fonte: <https://youtu.be/e7rwSWXEp2o>

Nesse processo, o “Welton artista” não se separou do “Welton jardineiro”; eles se encontraram. Durante os últimos anos, minha prática esteve mais voltada ao ensino, e o jardineiro parecia ter ficado em segundo plano. Contudo, ao realizar o Quadro Vermelho, o saber prático do jardineiro retornou como potência criativa. Capinar, rastelar, organizar a vegetação — tarefas antes estritamente funcionais — tornaram-se linguagem artística.

Ser artista e jardineiro, juntos, significou transformar a ação funcional em gesto estético. O jardineiro prepara o terreno para que algo cresça; o artista utiliza o terreno como suporte, como matéria, como obra. A manutenção converte-se em construção de imagem. A capina delimita, o rastelo desenha, a vegetação emoldura. O corpo que trabalha é o mesmo corpo que cria. Não há troca de personagem nem sobreposição, mas uma fusão profunda.

Essa união revela que a arte pode emergir do cotidiano quando há intenção, consciência e deslocamento simbólico. O saber manual, acumulado no corpo, torna-se saber

estético. O jardineiro que conhece a resposta da terra ao rastelo, a umidade ideal, a função da vegetação como moldura e a continuidade do gesto, traz para a arte uma consciência de acabamento. O “bem feito” do jardineiro torna-se critério estético.

O conhecimento técnico destacou-se em três pontos principais:

1. Domínio da materialidade: A terra vermelha já presente foi reconhecida em sua potencialidade como matéria visual. Não foi escolhida por acaso. O jardineiro sabe manejá-la e expô-la sem destruir a estrutura do solo.
2. Organização do espaço: O retângulo não surgiu apenas como forma abstrata, mas da prática de delimitar canteiros e separar áreas, convertendo a organização do terreno em composição visual.
3. Controle do gesto: Assim como há o incontrolável, aqui há um controle dentro da repetição. O gesto é repetitivo, mas não mecânico; é regulado pela experiência consciente, transformando rotina em ritmo estético.

A diferença está na intenção: o jardineiro prepara para o plantio; o artista inscreve marcas estéticas. O gesto é o mesmo, mas o sentido se desloca. No Quadro Vermelho, não houve “uma rastelagem qualquer”, mas decisão formal e controle técnico.

Assim, o artista não abandona o jardineiro, mas o assume como parte de sua linguagem. Essa coexistência já havia se manifestado em meu Trabalho de Conclusão de Curso do bacharelado (“Na forja do processo criativo”, Souza, 2021), quando explorei o fogo como matéria estética (Figura 5). Naquela época, o domínio técnico do jardineiro revelou-se ao conhecer os tipos de vegetação, saber como cada uma queimava, que cor produzia e que tipo de fumaça resultava.



Figura 5 - Welton Freitas; “Fogo de Julho”(III ângulos), Fotografia Digital, 38 x 46 cm, 2018.

Fonte: Acervo pessoal

Hoje, no *Quadro Vermelho*, esse domínio volta para a terra e para a organização da vegetação. O Welton jardineiro trouxe, mais uma vez, um conhecimento que não é teórico, mas prático e acumulado no corpo. Ele sabe como a terra responde, qual a umidade ideal para marcar a superfície, como organizar o espaço para que fique visualmente limpo e como o gesto pode ser contínuo sem quebrar a superfície.

Sinto-me contemplado por expor esse atravessamento: o artista que carrega o jardineiro em sua prática. Na próxima carta, quero te contar sobre o vídeo-performance em que experienciei o *Quadro Vermelho* com o próprio corpo.

Atenciosamente,

Welton Freitas.

CARTA 4 – “ARTE E VIDA”: UMA VÍDEO-PERFORMANCE

Monte Alegre, 22 de agosto de 2025

Querida Musa.

Antes de desmontar o *Quadro Vermelho*, fui tomado pelo desejo de caminhar sobre sua moldura de vegetação. O que antes era limite visual, estático e enquadramento simbólico, envolveu-me em um ato de performance (Figura 6), transformando-se em território de experiência em movimento e superfície sensível.



Figura 6 – Welton Freitas; “Performance da Vida” (III Cenas), Performance, 11m50cm x 22m, 2025.

Fonte: <https://youtu.be/4DXRGYBHqwY>

Durante uma semana, preparei-me internamente para esse ato. Não foi um impulso, mas uma decisão pensada: escolhi a roupa, planejei a filmagem e defini a forma de registro. A roupa escolhida indicava que aquele momento escapava do cotidiano; não era o traje de um dia comum de trabalho no jardim. Ela trazia uma certa nobreza à ação de representar movimentos assumidos como obra de arte. O azul celeste, em contraste com o vermelho da terra e o verde pálido da vegetação em decomposição, não foi uma escolha casual: carregava uma dimensão simbólica, propondo a conexão entre céu e terra, espiritualidade e matéria, artista e obra.

Nessa ação performática, minha atenção voltou-se para a experiência sensorial. Quando retirei os sapatos, esse gesto foi fundamental, pois alterou completamente a minha relação com o espaço. O que era predominantemente visual tornou-se tátil. A vegetação deixou de ser moldura e passou a ser matéria viva sob os pés. O caminhar produziu sons e instaurou uma experiência de escuta atenta do corpo.

Sentia a dimensão de um risco, ainda que calculado. O caminhar fazia-se por um encorajamento, pela crença de que não havia perigo real — o terreno havia sido limpo e organizado por mim. O medo não vinha de cacos de vidro ou lixo, mas da possibilidade invisível de um animal oculto sob a vegetação seca: um escorpião, um inseto. Esse medo foi importante porque ativou o corpo e os sentidos. Caminhar descalço sobre algo que não se vê completamente gera tensão. Cada passo deixou de ser automático e tornou-se plenamente consciente.

A força para superar esse medo veio do jardineiro que habita em mim e que conhece intimamente aquele terreno. Foi ele quem deu suporte para que o artista decidisse caminhar descalço sobre a moldura. Simbolicamente, pisar ali foi atravessar o enquadramento da obra, rompendo a separação entre "dentro" e "fora". A moldura, que tradicionalmente protege e valoriza a arte, foi pisada, habitada pelo percurso. A obra deixou de ser apenas imagem contemplada para tornar-se experiência sentida e atravessada. Uma única obra abrigou ações dispares: no Quadro Vermelho, experimentei a organização, o controle e a construção formal; na performance, o caminhar acionou a sensorialidade, a presença e a vulnerabilidade.

A performance instaurou um estado de presença sinestésica:

- Som: A vegetação seca ao ser pisada produziu um estalo marcante. Não era um som agressivo, mas um estalido delicado, quase ritmado e agradável, evocando a musicalidade de um violão ou de uma flauta. Era o som de algo que já perdeu a vida enquanto forma vegetal, retornando ao solo como nutriente. O estalo era o som do tempo atuando sobre a matéria.
- Tato: O contato tátil foi uma experiência singular. Enquanto o olho percorria a terra limpa e estável do centro, os pés sentiam a irregularidade instável da borda. Pisar sobre texturas de galhos finos trouxe sensações ambíguas — leveza e aspereza, pequenos incômodos e descobertas. O perigo morava no tato, na pequena incerteza de cada passo, o que mantinha o corpo em constante estado de alerta.

- Visão: Entre a experiência sonora e tátil, a visão dividia-se com a preocupação do registro. Era preciso posicionar a câmera, enquadrar e garantir a captura da ação, controlando a imagem que eternizaria o efêmero.
- Olfato: Praticamente ausente. Isso revela que a performance foi conduzida por um recorte sensorial. O estado de concentração era tamanho, dividido entre o alerta do tato e a musicalidade do som, que não sobrou espaço perceptivo para o cheiro.

O ato não foi disperso, mas intencionalmente dirigido. Comecei pelo lado direito do retângulo, percorri toda a moldura e retornei ao ponto inicial. Esse percurso completo transformou o contorno em caminho. Ao caminhar por todo o perímetro, ativei o espaço e o meu próprio interior, o que se traduz poética e fisicamente em um jogo de opostos:

No *Quadro Vermelho*, construí o centro.

Na performance, percorri o limite.

Centro e borda.

Imagem e ação.

Controle e vulnerabilidade.

Vida, morte e transformação — os mesmos elementos simbólicos do vermelho da terra — reapareceram na experiência do caminhar. Enquanto segurava a câmera, produzi a vídeo-performance. Decidi capturar apenas fragmentos do corpo, pois a experiência do trajeto era o foco, e não a figura heróica do artista. O enquadramento fechado nos pés e nas pernas reforça isso. No vídeo, o espectador não vê o "Welton performando", mas é convidado a sentir, provocado pelas imagens e sons, a se colocar no espaço vivido pelo artista. Assim, a obra desloca-se do campo da representação para o campo da experiência compartilhada.

Com cuidado,

Welton.

CARTA 5 – O PROCESSO DA OBRA “SOL REGER” E “SOL REGER NAVEGANTE”

Monte Alegre, 26 de agosto de 2025

Querida Calíope!

Depois de dias de observação, manutenção e experiência corporal com o *Quadro Vermelho* — inclusive na produção da vídeo-performance —, percebi que era hora de desmontar e construir outra obra. O processo artístico seguiu uma trajetória de gestos simples, passando por *Em transe*, pelo *Quadro Vermelho*, até chegar ao desenho do *Sol Reger*, em busca de maior complexidade formal e simbólica (Figura 7).

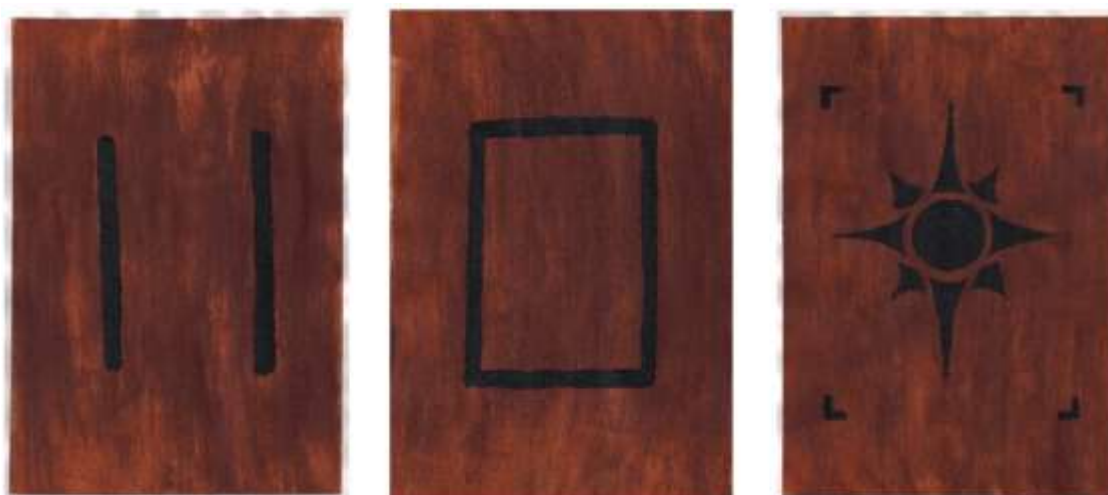


Figura 7 – Welton Freitas; *Em transe*; *Quadro Vermelho*; *Sol Reger*, *Tempera vinílica*, Sulfite 180g/m², A4, 2025.

Fonte: Acervo pessoal.

Ao desmontar o *Quadro Vermelho*, iniciei uma nova forma relacionada à figura do sol. No começo, surgiram indecisões: como representar os raios? Qual nome dar à obra? O título inicial, *Sol Brilhante*, não me parecia suficiente. Percebi que nomear é um gesto poderoso: atribuir identidade é dar força e direção.

No dia 10 de agosto de 2025, a desconstrução do quadro deu origem a esse primeiro *Sol Brilhante* (Figura 8). Tratou-se de mais uma obra efêmera, que, como as anteriores, permaneceu apenas em registros fotográficos, vídeos e documentos de processo, como projetos, anotações e poemas (Salles, 2012). Durante a desconstrução, fragmentos da forma anterior se mantiveram, revelando que a obra não é uma ruptura absoluta, mas uma transformação contínua. Contudo, o processo revelou-se mais complexo do que eu antecipara;

a noite caiu, e com ela, a clareza. O tempo daquela sessão se encerrou, deixando a obra em um estado de suspensão, aguardando o amadurecimento.

A produção exigiu maturação. Durante o fazer artístico, houve divergências na representação dos raios, o que revelou a necessidade de dar tempo ao trabalho. A noite caiu e o tempo daquela etapa se encerrou.



Figura 8 – Welton Freitas; Sol Brilhante (III Ângulos), Desenho em campo expandido, 11m 50 cm x 22m. 2025.

Fonte: <https://photos.app.goo.gl/Eo5eLLLF1QKawx1H6>

No fim de semana seguinte, entendi que havia chegado a um limite; não dava para avançar sem tomar decisões formais. Foi nesse momento que defini que os raios seriam cruzados, totalizando oito, e alcancei um nome mais forte para a imagem. Decidi que o nome seria *Sol Reger* (Figura 9), evocando condução, orientação e liderança. O sol passou a ser entendido como um guia. Essa escolha conferiu consistência conceitual ao trabalho, e utilizei o rastelamento para organizar o espaço e concluir essa etapa.

Entre o *Quadro Vermelho* e o *Sol Reger*, houve um deslocamento significativo:

1. Do plano estático para a energia expansiva.
2. Da moldura delimitadora para linhas soltas e irradiantes.
3. Do quadro como superfície pictórica para o sol como gesto explosivo.



Figura 9 – Welton Freitas; Sol Reger – Navegante (IV Ângulos), Fotografia Digital, 40 x 70 cm, 2025.
Fonte: <https://photos.app.goo.gl/pAWtVVZCRH9R75ZE7>

Esse momento de transição revelou que a obra não é estática. No *Quadro Vermelho*, a moldura feita com vegetação foi um gesto decisivo. Ela não foi apenas um elemento formal; foi um ato de legitimação. Quando construí aquela moldura, eu estava afirmando: “Isso é arte”. Ela separava o espaço cotidiano do espaço simbólico.

Contudo, no processo de construção do *Sol Reger* (que ainda evoluiria para *Sol Reger Navegante*), a moldura se desfez. Ela não desapareceu por falta, mas por transformação. O que antes era limite, agora virava expansão e fragmentação. Compreendi que o *Sol Reger* já não precisava da moldura para dizer que era arte. A própria forma e a energia da obra sustentavam essa condição.

O gesto corporal também se modificou. No *Quadro Vermelho*, o rastelamento era repetitivo, vertical, estruturante, com um movimento longo e exagerado para sustentar a linha. Na produção do *Sol Reger*, o gesto tornou-se curto, preciso e mais exigente fisicamente, evitando o automatismo e provando que o processo não era apenas visual, mas profundamente corporal.

Esse trabalho não é linear. Ele evolui junto com o artista, na maturação das ideias, na preparação técnica, mental e material. Desde então, a obra passou a existir principalmente em

estado de manutenção. Mas perceba: não se trata de restauração, e sim de acompanhamento. Tudo aquilo que é mantido também pode ser alterado. A manutenção abre espaço para pequenas mudanças, ajustes e acréscimos. Um exemplo disso foi a inclusão de pedras na composição — algo que não aparecia nos registros iniciais, mas que passou a integrar o trabalho posteriormente, alterando sua textura e leitura visual. A obra é transitória, processual, viva.

Durante esse fazer, a sonoridade e o chiar da vegetação seca ao ser movimentada despertaram muitas memórias e ideias, entre elas a referência a Stonehenge. Também me veio à mente a criação do nome *gramaglifo*, termo que criei e passei a utilizar para definir esse meu modo de fazer arte, em que terra e vegetação se tornam linguagem (Figura 10). O terreno é limpo para que a terra vermelha fique exposta, e a vegetação solta é usada para desenhar formas, instaurando uma conexão sensorial e meditativa.

Inicialmente, o sufixo "glifo" levou-me a realizar pesquisas que reconectaram meu processo ao conceito de agroglifos (ou *crop circles*), figuras geométricas colossais criadas em plantações. As pesquisas sobre esses fenômenos ampliaram meu imaginário. Os agroglifos revelam tanto rigor técnico quanto efemeridade — obras que se desfazem com o tempo e dependem da vista aérea para serem apreendidas. Em 1991, os artistas Doug Bower e Dave Chorley revelaram a autoria humana de centenas dessas formas geométricas (Bower; Chorley, 1991), desmistificando o fenômeno e evidenciando a capacidade humana de intervir monumentalmente na paisagem.

Stonehenge, por sua vez, evoca permanência, mistério e círculos concêntricos de pedras ancestrais. Ambos dialogam profundamente com o meu trabalho: o efêmero que se registra (agroglifos) e o monumental que inspira (Stonehenge). Essas referências não surgiram do nada. Somaram-se às memórias de um programa televisivo do *History Channel* que meu pai costumava assistir — *Alienígenas do Passado* —, que relacionava tais fenômenos ao misticismo. Hoje, essas narrativas que habitavam meu imaginário de infância retornam despidas de crenças extraterrestres, reapropriadas como pura matéria poética.



Figura 10 – Welton Freitas;
Sol Reger – Navegante
(Detalhe), Fotografia
Digital, 40 x 70 cm. 2025.
Fonte: Acervo pessoal

Assim, o *Sol Reger* firmou-se não apenas como obra visual, mas como campo simbólico. Ele guia, orienta, expande. Se o *Quadro Vermelho* era delimitação e estrutura, o *Sol Reger* é energia e condução. O processo, desde a limpeza do terreno até a consolidação do nome, não aconteceu de forma linear; construiu-se aos poucos, no tempo do corpo e nas decisões tomadas no próprio fazer. O terreno deixou definitivamente de ser um mero espaço físico e tornou-se um lugar de experiência, reflexão e produção artística.

Construção

Tudo se resume:

Como você vê o mundo?

Como os outros veem o mundo?

Tudo pode ser planejado,
de um ponto, que pode ser, sempre construído...

Tudo pode ser calculado e analisado.

Haverá um momento no caminho
em que será preciso recalcular a trajetória
para um novo horizonte ser percebido.

Caminhe,
e o caminho será construído
na trajetória que você escolher.

Meditativamente,
Welton Freitas.

CARTA 6 - A SOMBRA, A ESCADA E O TEMPO: O REGISTRO DO PROCESSO

Monte Alegre, 09 de setembro de 2025

Musa Calíope.

A sombra é um elemento fascinante e, confesso, inicialmente desafiador. Nos primeiros contatos com o registro do terreno, ela se apresentava para mim como um incômodo, um suposto "erro" técnico que eu ansiava por retirar para preservar uma idealizada "pureza visual" da obra. Contudo, a sombra insiste em permanecer, cravando sua marca sobre a terra vermelha. Percebo agora que ela carrega uma tensão poética fundamental: denuncia a presença do artista que opera no espaço, mas sem revelar o seu rosto. Ao afirmar o corpo e, ao mesmo tempo, resguardar o anonimato, a sombra surge como silhueta, instaurando uma duplicidade poderosa entre a presença que age e a ausência que se esconde sob a luz (Figura 11).



Figura 11 – Welton Freitas; *Ausência e presença (Obra / Cenas)*, Fotografia Digital, 40 x 60 cm, 2025.

Fonte: <https://youtube.com/shorts/y30VFjZ-AKU>

Mais do que um simples contorno escuro, a sombra é vestígio. Ela é a prova gráfica e silenciosa de que há alguém ali, respirando e movendo a matéria, mas atua também como um

agente de despersonalização. Por meio dela, o artista recusa o lugar da figura central e heroica, manifestando-se apenas como uma marca projetada diretamente no chão que ele mesmo cultiva. No ato performativo de caminhar pela borda de mato seco, o corpo pisa, a sombra o acompanha fielmente, e o solo passa a registrar uma complexa sobreposição de camadas: o corpo físico que sente e pesa, a sombra projetada que desenha o movimento e a ação documentada pelo vídeo que eterniza esse instante efêmero.

Nesse caminhar sobreposto, a imagem se expande para abrigar não apenas uma, mas duas silhuetas: eu e Japi. Meu companheiro canino não surge nos registros por acaso ou como uma distração. Ele antecipa meus movimentos, fareja o percurso, insiste em me acompanhar e participa ativamente desde antes do primeiro gesto de criação. Na performance viva do terreno, Japi abandona a condição de mero espectador distante para ocupar dois lugares profundamente simbólicos. Primeiro, como companheiro, ele compartilha o tempo expandido da ação, integrando-se à paisagem como uma presença que respira no mesmo ritmo da obra. Segundo, atua como guardião, oferecendo proteção e ancoragem, mesmo diante dos riscos mais sutis e invisíveis que o campo aberto possa esconder sob a vegetação.

Além de companheiro e guardião, Japi é a minha testemunha ocular. Quando ele atravessa o espaço ao meu lado, reforça a premissa de que a arte não acontece em um isolamento abstrato ou estéril, mas brota da convivência e da vida vivida. O registro de nossas duas sombras caminhando juntas confere à imagem uma nova dimensão de afeto, vigilância, relação e partilha do território (Figura 12). Simbolicamente, compreendi que a sombra é inseparável do corpo enquanto houver luz. Da mesma forma, o jardineiro jamais poderá ser apartado do artista que nele habita; ambos coexistem na mesma ação. Sem perceber, ao aceitar essas sombras, criei uma imagem que ecoa a essência da minha própria pesquisa: a coexistência incontornável entre o saber manual do jardineiro e a intencionalidade do artista, entre o corpo tátil e a sombra fugaz, entre a vida pulsante da terra vermelha e a morte em constante transformação da vegetação seca, no encontro silencioso entre o humano e o animal.



Figura 12 – Welton Freitas; *Duas Sombras: eu e Japi*, Fotografia Digital, 2025.

Fonte: Acervo pessoal

Foi em meio a essa percepção de coexistência que tomei uma decisão transformadora: parei de ignorar a minha própria sombra para, finalmente, incorporá-la à imagem. O que no alvorecer do *Quadro Vermelho* soava como um indesejado "erro" ou um acidente técnico na fotografia, no vídeo documental do *Sol Reger* converteu-se em pura linguagem. Assumir a sombra foi uma escolha poética deliberada que reforçou as ideias de rastro, passagem e tempo incrustadas no solo. Afinal, a silhueta escura comunga da mesma essência efêmera da minha intervenção na terra: ela depende intimamente da inclinação da luz, move-se com as horas, alonga-se e, invariavelmente, desaparece. Assim como o desenho que rastelo no chão, a sombra é transitória, uma existência que respira apenas no instante em que a ação acontece.

Se a sombra, antes rejeitada, encontrou seu lugar de legitimidade, percebi que os instrumentos materiais do meu processo também deveriam assumir o palco. Até então, eu retirava a escada dos registros em uma busca obstinada por uma imagem perfeitamente "limpa", como se a arte pudesse prescindir do esforço físico que a ergue. Ao decidir recolocá-la na composição, abracei a verdade do meu processo. A escada deixou de ser uma ferramenta invisível nos bastidores para se firmar como elemento compositivo estrutural: um instrumento físico de elevação que documenta o meu desejo de alcançar outro ponto de vista, transmutando a percepção rasteira do plano horizontal em uma perspectiva aérea e expandida. Junto a ela, o celular nas minhas mãos revelou-se não como mero aparelho de captação

mecânica, mas como a extensão do próprio gesto de "navegar" pelo espaço, transformando o olhar que tateia o terreno em uma experiência visual profundamente orgânica e dinâmica.

Esse diálogo sutil entre esconder e revelar atravessa toda a minha pesquisa, descortinando, a cada nova intervenção, uma camada distinta de como o meu corpo habita a obra. No Quadro Vermelho, o meu corpo operou como força construtora, invisível aos olhos de quem visse apenas a fotografia final, mas latejante na organização e na tensão da matéria. Depois, na ação meditativa do caminhar sobre o capim, esse mesmo corpo ousou romper o limite da borda, surgindo de forma tátil e fragmentada, restrito à vulnerabilidade dos pés descalços. Por fim, no Sol Reger Navegante, a minha figura se consolidou não de maneira literal, mas como essa sombra que trabalha e testemunha. Forçar essa convivência entre a presença e o anonimato tornou-se um gesto de imensa consistência poética: afirmo que há um corpo ali, suado e presente, mas abduco de qualquer identidade explícita. O que ofereço à terra e ao espectador é o rastro do meu fazer, nunca o meu retrato.

O próprio título que atribuí a essa fase, Navegante, ancora e amplifica essa poética da travessia. Navegar, neste mar de terra vermelha, é deslocar-se intimamente por um território sendo guiado por forças maiores — talvez, e principalmente, pelo sol. Se é o sol poente que desenha a minha silhueta no chão, é ele, e somente ele, o grande artífice que torna visível a minha permanência passageira. Sem a incidência da sua luz, a sombra morre; e sem a sombra, apaga-se o vestígio do artista sobre a criação. O navegante só existe, portanto, porque é banhado pela claridade cósmica que ilumina o mundo. Nessa triangulação misteriosa e bela, o corpo que age, a luz que recorta e o território que recebe entrelaçam-se de forma indissociável.

Ao aceitar a efemeridade da sombra, que nasce e morre com a inclinação do sol, abracei também a impermanência da própria obra gravada no solo. Refazer o desenho na terra não é apenas repetir um movimento mecânico; é assumir o tempo como matéria indissociável do trabalho. Primeiro, observo o tempo agir: ele apaga as linhas minuciosamente traçadas pela ferramenta, restando apenas o repouso da vegetação. O tempo retira a minha marca, mas preserva o campo, o suporte orgânico que continua ali, em compasso de espera. Em seguida, o artista retorna. O gesto renasce, o ritmo dita a respiração e o corpo volta a desenhar. Esse ato contínuo de apagar e refazer é, em si mesmo, a verdadeira obra. Ele exige de mim um profundo exercício de desapego: a aceitação serena de que o pronto, o belo e o finalizado serão, inevitavelmente, desmanchados. A destruição, neste terreno, jamais figura como falha ou ruína; ela eleva-se à categoria de procedimento estético fundamental.

No dia seguinte, quase no mesmo horário, eu retornava ao lote e desmontava tudo para dar lugar ao novo. Esse ciclo rítmico — construir, registrar, desmanchar e transformar — introduz o tempo como a matéria invisível e pulsante da minha criação. O trabalho transcende o que os olhos alcançam no nível do solo; ele é, intrinsecamente, o tempo investido, o esforço corporal repetido e a luz singular que cada novo fim de tarde oferece. Essa poética da impermanência encontra ressonância e amarra todas as pontas do meu processo criativo. Vejo-a na matéria, quando a vegetação seca se decompõe e retorna ao ventre da terra ou quando o fogo ancestral vira cinza; no gesto, em que a linha do *Quadro Vermelho* é apagada apenas para nutrir novas visualidades; no simbólico, onde a terra vermelha evoca o sangue, o fogo e a transformação contínua; no sensorial, na escuta atenta dos estalos da palha, numa experiência rigorosamente calculada, mas que se abre generosa aos acasos; e, sobretudo, na luz, que projeta as sombras e regula o relógio biológico do meu fazer.

Decidir não desmanchar a obra num determinado fim de tarde, simplesmente porque a claridade já estava fraca, não foi um ato de preguiça, mas de profundo respeito a esses elementos. Assim como a minha sombra depende do sol para se deitar sobre a terra, a obra depende da luz para sobreviver como imagem e memória. O terreno me ensinou que a fixidez é uma ilusão que a arte, gentilmente, nos ajuda a desconstruir. Em síntese:

Construo sabendo que vou destruir.

Destruo sabendo que posso reconstruir.

O que permanece não é a obra, mas seus vestígios:

os registros — fotos e vídeos,

os documentos do processo

e as memórias corporais.

Poeticamente,

Welton Freitas.

CARTA 7 – VEJA E SEJA ARTE: GRAFITE COMO SELO DE ARTE

Monte Alegre, 11 de novembro de 2025

Querida Musa.

No dia 04 de novembro de 2025, após uma pausa de reflexão e silêncio de dois meses, o impulso de criar me levou a transcender os limites horizontais do terreno. Decidi erguer o olhar e realizar um grafite em um poste próximo, marcando nele o nome do ateliê: “*Veja e Seja Arte*” (Figura 13). Essa ação transbordou a intenção puramente estética; foi um gesto cravado na paisagem para afirmar aquele local urbano como um verdadeiro espaço de produção artística. Embora meu trabalho no solo nasça da terra vermelha, da vegetação seca e do rastelamento orgânico, percebi que ele também respira na cultura visual contemporânea. A obra, que clama pela presença física e pelo caminhar lento, é simultaneamente vigiada pela visão aérea de drones e atravessada pelas telas digitais. Ao inserir no poste o ícone do Instagram, construí uma ponte direta entre o pó da terra e o ambiente virtual, fundindo a experiência tátil e ancestral do terreno com o alcance imaterial da rede.



Figura 13 – Welton Freitas; *Veja e Seja Arte*, Estêncil e vídeo arte, 2m x 10cm x 1 m x 10 cm, 2025.

Fonte: <https://photos.app.goo.gl/2eyGa3bZuXWrm1CA>

Essa marcação vertical também surgiu da necessidade de conduzir o observador em direção à obra incrustada no solo, reposicionando as narrativas que começavam a orbitar o terreno. Ao longo do processo, notei que era quase impossível afastar completamente as ideias místicas que invadem o imaginário coletivo quando as pessoas se deparam com grandes formas geométricas desenhadas na terra. Por muito tempo, hesitei entre desapropriar-me dessas referências, temendo que esvaziassem o rigor técnico do trabalho, ou abraçá-las. A conclusão, maturada na escrita e na meditação do gesto, foi a de não negá-las, mas apropriar-se delas como linguagem poética. Afinal, a arte tem a liberdade de nutrir-se dos imaginários — sejam eles rituais de crop circles ou saberes insondáveis — sem precisar afirmá-los como verdades literais. Assumi, assim, essa ambiguidade como parte pulsante da obra, compreendendo que o próprio ato de meditar no terreno já me conectava a esse campo simbólico mais profundo.

Foi essa mesma reflexão que justificou a transição da minha linguagem, impulsionando-me do chão ao poste. Diante do questionamento sobre o porquê de recorrer ao grafite urbano em meio a um trabalho de *Land Art*, a resposta revelou-se na urgência de nomear. Nomear é um gesto de imensa potência; é o que arranca do anonimato aquilo que poderia facilmente passar despercebido. Enquanto o desenho incrustado no solo é silencioso, feito da própria matéria da terra e exige a presença física de quem o descobre, a inscrição "Veja e Seja Arte" no poste funciona como um grito público, uma afirmação e um convite. Apesar de distintas, essas duas obras coexistem em um diálogo mudo e respeitoso. Não formam uma narrativa contínua, mas são respostas complementares a um mesmo tempo e espaço: a intervenção horizontal nasce do corpo e da terra, enquanto a verticalidade do grafite se estrutura na necessidade visceral de tornar a arte visível e presente na rua.

O desenho feito com a vegetação sobre a terra vermelha, por sua própria natureza orgânica, corre o risco de passar despercebido pelo olhar apressado, fundindo-se à paisagem como um resíduo comum do cotidiano. Ele clama por um contexto, por um enquadramento sensível para ser reconhecido como arte. O grafite, por outro lado, já nasce socialmente legitimado como linguagem urbana. Ao inscrevê-lo no poste, utilizo-o como um selo definitivo, uma declaração incisiva de que "isto aqui é produção artística". Ao abraçar essas duas linguagens — a intervenção silenciosa e efêmera, ancorada nas raízes da *Land Art*, e a marcação visível e codificada da rua —, construo uma ponte de leitura. A presença desses traços urbanos reforça que há uma profunda elaboração intelectual por trás do meu gesto manual; a intervenção na terra não é um mero trabalho de jardinagem, mas pensamento em ação, pura construção simbólica.

Os elementos que compõem esse estêncil não foram escolhidos ao acaso; eles se entrelaçam para formar um verdadeiro autorretrato simbólico (Figura 14). Cada imagem ali gravada dialoga intimamente com a minha própria trajetória e com as identidades que me habitam. A coruja, ícone ancestral da sabedoria, invoca a presença do professor que sou, aquele que observa, orienta e partilha o conhecimento. A lâmpada surge como o símbolo luminoso da ideia, do insight criativo que move o artista a transformar o espaço. Por fim, o cérebro representa a cognição em seu sentido mais amplo, englobando não apenas o intelecto puramente acadêmico, mas o saber prático, tátil e acumulado no corpo do jardineiro. Juntos, esses elementos transcendem a mera legitimação externa. Eles explicitam o meu universo interno, costurando e unificando as figuras do Jardineiro, do Professor e do Artista em um só corpo que atua no mundo.



Figura 14 – Welton Freitas; “Autorretrato simbólico” (*Detalhes dos estênceis: Coruja, Lâmpada e Cérebro*), Estêncil, 42 x 30 cm, 2025.

Fonte: Acervo pessoal

Ao reassistir às orientações em vídeo da minha orientadora, Profa. Dra. Elsieni Coelho, tive uma epifania sobre a própria natureza do meu pensamento. Pude perceber com

clareza que o meu processo não caminha em linha reta, mas obedece a um raciocínio espiralado. É um movimento contínuo de maturação, no qual eu circulo um mesmo tema, gesto ou intuição repetidas vezes, aprofundando-me a cada volta, até conseguir finalmente nomeá-lo. E, ao dar-lhe um nome, eu o legítimo. Se nos primeiros dias de lida no terreno eu apenas tateava o espaço, descrevendo movimentos físicos e sensações difusas, agora, no topo dessa espiral, consigo olhar para baixo e identificar toda a estratégia conceitual e simbólica que rege cada uma das minhas ações.

Essa organização em espiral revela a espinha dorsal de toda a pesquisa, articulando fluidamente os elementos que outrora pareciam isolados. O processo pulsa na terra vermelha, que me devolve a vida, o sangue e a força da transformação; ganha limite na moldura vegetal, que enquadra e atribui valor artístico ao efêmero; ativa-se no caminhar, que instaura a vulnerabilidade, o risco e a presença; reflete-se na sombra, onde a existência e o anonimato dançam juntos sob o sol; desfaz-se na destruição e reconstrução, que me ensinam diariamente sobre a impermanência; e, por fim, culmina no grafite, que atua como a explicitação urbana desse pensamento. A obra, portanto, revela-se como a soma indivisível de matéria, corpo, tempo, símbolo e reconhecimento social. O grafite no poste funciona como a ponte derradeira, o elo definitivo entre a poesia invisível e efêmera da terra e a voz legitimada e pública do artista.

Reflexivamente,

Welton Freitas.

CARTA 8 – DENSIDADE: PLANEJAMENTO

Monte Alegre, 12 de dezembro de 2025

Inspiradora Calíope!

Escrevo para compartilhar o percurso de uma obra que se desenvolveu a partir da imagem da espiral, concebida inicialmente como experiência performativa e, posteriormente, transformada em intervenção no espaço, em forma de desenho expandido no terreno.

Foram produzidas duas versões, (Figura 15), ambas inspiradas nesse movimento contínuo, construído a partir de um compasso improvisado — formado por barbante e um ponto central — que gera linhas curvas e orgânicas. Entre elas, optei pela segunda versão, por aprofundar a noção de espiral como forma de expansão e movimento. A intenção foi transpor essa espiral para o espaço físico, utilizando capim e marcas diretas no solo, em um procedimento que se inicia com a marcação da terra e se desenvolve pela organização da vegetação dentro dessa estrutura.

Embora houvesse um planejamento inicial, compreendi desde cedo que se tratava de uma ação processual. Não era um projeto fechado, mas uma abertura para que o corpo, o contato com o terreno e as necessidades do momento orientassem o fazer. O improviso, nesse caso, não significou ausência de método, mas um diálogo direto com o lugar e com o gesto.



Figura 15 – Welton Freitas; “Arquínus” (verso) e “Flor de Lótus” (frente). Têmpera vinílica sobre papel cartão, 47 × 40 cm, 2025.

Fonte: Acervo pessoal.

Curiosamente, a ideia inicial não surgiu no terreno, mas durante um deslocamento cotidiano. Dentro de um ônibus, a caminho do trabalho, visualizei possíveis procedimentos para intervir no espaço. Foi ali que nasceu a primeira imagem, que denominei *Flor de Lótus*. A estrutura sugeria pétalas organizadas ao redor de um centro, no interior do qual se formava a espiral. Essa imagem reunia simultaneamente expansão e recolhimento, abertura e interioridade.

O processo, no entanto, não foi linear. Registrei fragmentos em vídeo e fotografia, que revelam a natureza performativa e processual da obra: ela acontece no tempo e não se configura como um objeto fixo. O barbante funcionou como um guia invisível, organizando o gesto antes que o solo fosse definitivamente marcado. Assim, a espiral deixou de ser apenas um conceito e tornou-se um percurso físico, uma caminhada, um giro no espaço.

Nesse caminho, percebi como minhas primeiras professoras de desenho ainda me acompanham. Vilma, com sua abordagem geométrica, ensinou-me a localizar centros, dividir proporções e estruturar figuras com rigor. France Nete, por outro lado, incentivava a liberdade do olhar e da mão. Hoje, essas duas influências se encontram em meu processo: o lado intuitivo manifesta-se na espiral e na flor; o lado matemático leva-me a medir o terreno, calcular proporções e marcar eixos. O que antes era feito no papel agora se amplia para o chão, mantendo a lógica compositiva, mas transformando o suporte.

Inicialmente, a ideia era desenvolver uma flor cujo centro fosse espiralado, buscando uma composição harmônica e simétrica. Para registrar essa ideia, realizei um desenho simples em papel branco e, posteriormente, o transferei para uma cartolina, simulando a disposição da forma como se já estivesse implantada no terreno. Trabalhei com duas possibilidades formais: uma estrutura baseada na repetição da forma da letra “e”, presa ao centro e repetida quatro vezes, e outra construída a partir da forma da letra “s”, também repetida quatro vezes e ancorada no centro da composição. Nomeei essas duas propostas de “Arquinius” e “Flor de Lótus”. Para transpor o desenho para o terreno, busquei os documentos do lote e identifiquei suas dimensões: aproximadamente 11,50 metros no lado direito, 22,00 metros no lado esquerdo, totalizando uma área de 253 metros quadrados. No primeiro dia, localizei os centros por meio de medições e marcações no solo. No segundo dia, estabeleci os limites da composição. No terceiro dia, iniciei a intervenção no terreno, registrando cada etapa do processo.

Ao mesmo tempo, percebo a ausência de uma interação mais direta com o público. Talvez a obra pudesse ter sido apresentada de maneira mais articulada com a comunidade, com escolas ou com a Secretaria de Cultura, criando momentos de visitação. A presença das

crianças, por exemplo, poderia gerar outra camada de experiência e ampliar os sentidos da obra. Até agora, porém, o trabalho se constituiu muito mais como uma experiência individual, quase silenciosa, do que como um acontecimento coletivo.

Ansiosamente,

Welton Freitas.

CARTA 9 – DENSIDADE: A ÚLTIMA OBRA DE UMA SÉRIE PARA A CONCLUSÃO DE CURSO

Monte Alegre, 16 de dezembro de 2025

Querida Calíope.

Neste momento, percebo que a obra Sol Reger chegou ao seu fim. Para dar o próximo passo, precisei praticar um profundo exercício de desapego. No dia seguinte à sua finalização, retornei ao terreno no mesmo horário para desmanchar tudo e iniciar uma nova versão. Ao assistir ao vídeo desse processo de destruição, notei em mim uma mistura de hesitação e resistência. Havia uma contradição latente: internamente eu estava tranquilo, ciente do ciclo, mas meu corpo demonstrava tensão. Desmanchar o que estava pronto revelou-se um gesto estritamente necessário, mas de forma alguma neutra. A destruição, aqui, não é um fim, mas atua como modo de processo criativo, revelando que a obra é uma continuidade transformada (Salles, 2012).

Ao começar a interagir diretamente com o solo, percebi que o trabalho mudava radicalmente de natureza. Nos experimentos anteriores, predominava a linha feita com a vegetação seca, e a terra vermelha atuava como um fundo cromático, preenchendo ou delimitando formas. Desta vez, porém, ela deixou de ser apenas superfície e cor para tornar-se matéria ativa. Ao decidir cavar o centro e modelar o solo, introduzi um elemento escultórico, um volume negativo que alterou completamente a leitura visual. Eu não estava mais apenas desenhando sobre o chão, mas dando forma à própria terra, o que deslocou a obra para um campo híbrido, habitando a fronteira entre o desenho expandido e a escultura.

Quando olhei para esse centro escavado, a delicadeza inicial que me remetia a uma flor de lótus perdeu força, cedendo espaço a uma nova associação. Lembrei-me da memória visual recorrente de redemoinhos e tornados vistos do alto — o olho do furacão que puxa tudo para si. A partir dessa sensação rítmica e vertiginosa, a ideia de "Densidade" começou a fazer total sentido para nomear a nova obra. O centro já não era orgânico e sereno; tornou-se força, gravidade e concentração de energia. Ele deixou de ser um ponto contemplativo para se tornar um núcleo ativo, quase violento em sua capacidade centrípeta de atrair e sugar o olhar para a profundidade do terreno.

Para equilibrar essa força de atração, introduzi pedras nas laterais. Elas surgem como um acréscimo material e simbólico, reforçando a presença do peso e da matéria bruta. Se o

centro é movimento circular, as pedras funcionam como âncoras de estabilização na composição. Buscando também quebrar o "vermelhão" dominante e criar um contraste mais evidente, triturei pedras de carvão e granulei o pó negro sobre algumas áreas, especialmente ao redor da espiral. Contudo, a obra não é imune ao ambiente: a chuva caiu, dissolveu linhas, deslocou o carvão e apagou parte do desenho. A água desgasta e obriga à reconfiguração, evidenciando que a intervenção é viva, efêmera e co-criada pelo acaso e pelas intempéries do tempo (Figura 16) (Ostrower, 1990).





Figura 16 – Welton Freitas; “*Densidade*” (*Visão Geral e Detalhes*), Desenho expandido, 40 cm x 70 cm, 2025.
Fonte: Acervo Pessoal

Em meio a essa reconfiguração física do terreno, o trabalho despertou uma camada sensorial até então adormecida: o olfato. Ao carregar fardos e úmidos de vegetação nos braços, fui subitamente invadido pelo cheiro forte da terra viva. Era o odor marcante do solo molhado misturado ao frescor verde do capim cortado. Até aquele momento, minha atenção estava voltada quase exclusivamente para a visão da composição, para o tato da capina e para o som rítmico do pisar sobre a matéria seca. O olfato parecia ausente, quase invisível no processo. No entanto, a proximidade com a matéria orgânica e o esforço físico me fizeram

perceber que o corpo inteiro participa da criação, e que o tempo, além de desgastar as formas, também produz matéria e exala presença.

Essa percepção olfativa não se limitou ao espaço físico; ela ativou memórias afetivas profundas. Para quem vem da zona rural, o cheiro da terra molhada e da vegetação carrega uma ancestralidade que conecta imediatamente o passado ao instante presente. Passei a questionar se o cheiro poderia ser compreendido como um elemento constitutivo do processo criativo, e a resposta que encontrei no terreno foi afirmativa. A obra deixou de ser apenas visual ou espacial para se revelar uma imersão multissensorial, onde tato, audição, visão, olfato e memória se entrelaçam. Ao invés de desligar minhas percepções — como frequentemente fazemos no automatismo do cotidiano —, a imersão artística me exigiu reativá-las. Eu não estava apenas organizando o espaço, mas sendo atravessado e transformado por ele, vivenciando a verdadeira dimensão formadora da experiência (Larrosa, 2002).

Essa entrega de todos os sentidos culmina no que passei a compreender como um estado meditativo performativo. Não se trata de uma contemplação passiva, de uma mente vazia ou de uma reflexão posterior à obra, mas de uma meditação ativa que acontece no próprio fazer. Ela reside no gesto contínuo do rastelo, na atenção exigida pelo movimento circular e na consciência corporal necessária para escapar do automatismo. O piloto automático é a ausência de consciência; a arte, por outro lado, exige hiperatenção. Estar conectado ao som da ferramenta, à textura do solo e ao ritmo do próprio corpo é perceber que o pensamento se organiza enquanto o corpo age. É a constatação poética de que, no terreno, não há separação entre mente e matéria: ambos constroem e são construídos concomitantemente.

Sensivelmente,

Welton Freitas.

CARTA 10 – REFERÊNCIAS VISUAIS: ENTRE O SOLO URBANO E O IMAGINÁRIO ANCESTRAL

Monte Alegre, 04 de março de 2026

Prezados colegas.

Ao longo do processo de pesquisa, a consciência sobre o lugar e a materialidade da minha obra foi se aprofundando. Embora meu trabalho dialogue com a Land Art, a minha intervenção não ocorre em um deserto isolado ou em uma paisagem monumental intocada. Ela acontece em Monte Alegre, nas frestas de um terreno urbano em transição, onde a natureza resiste, tensionada pela presença da cidade. Essa condição fronteiriça me interessa profundamente: atuo no intervalo, reinserindo a percepção da terra orgânica no contexto urbano. Ao mesmo tempo, aproximo-me da Arte Povera pela extrema economia de meios e pelo uso de materiais simples e não industrializados. Não há tinta comprada, nem suporte convencional: a terra vermelha é a superfície, a vegetação seca é a linha e o rastelo atua como instrumento de desenho. O trabalho nasce do que já está ali, reafirmando a potência do mínimo e a valorização do gesto sobre a matéria em transformação (Celant, 1969).

Essa economia de materiais encontra sua base mais consciente na estética dos jardins zen japoneses. Espaços como Ryoan-ji e aqueles influenciados pelo mestre Muso Soseki foram a minha primeira referência para o uso do rastelamento. A simplicidade formal e a organização do vazio funcionam como uma prática meditativa, onde o jardim é frequentemente compreendido como uma projeção da mente de quem o cultiva (Baridon, 1998). Contudo, percebi que não estou reproduzindo um jardim zen; estou vivenciando um estado análogo, traduzido para a minha própria experiência, minha terra vermelha e meu contexto. O paralelo não é apenas formal, mas essencialmente processual.

Foi justamente esse estado de presença e meditação ativa, alcançado no manuseio da terra, que abriu caminho para que memórias adormecidas emergissem. Enquanto trabalhava, o som do rastelo e o murmúrio do vento na vegetação ativaram camadas do meu repertório que não haviam sido racionalmente buscadas. Lembrei-me dos programas televisivos que meu pai costumava assistir no *History Channel*, especialmente *Alienígenas do Passado*. Embora as teorias ali apresentadas não devam ser tomadas de forma literal, elas marcaram meu imaginário e ajudaram a construir uma atmosfera envolta em mistério, conhecimento ancestral e transmissão de saberes.

Desse imaginário, duas referências visuais retornaram com força durante o fazer: a imagem de *Stonehenge* e os *crop circles* (agroglifos). *Stonehenge* remete a portais, alinhamentos, monumentalidade e rituais de pedra. Já os agroglifos dialogam diretamente com a ideia de desenho no solo, organização espacial por meio de padrões geométricos e efemeridade. É crucial destacar que a minha obra não afirma crenças místicas ou extraterrestres; ela se apropria poeticamente desse imaginário. Assim como nos discursos sobre conhecimentos que surgem do nada e desaparecem no caos da história, meu trabalho no terreno lida com o surgimento e o desaparecimento das formas, apropriando-se do mistério e da efemeridade como pura matéria poética.

O paralelo mais forte entre os agroglifos e o meu trabalho se consolida na efemeridade e na perspectiva. Ambos são desenhos traçados no território que inevitavelmente se desfazem com a ação do tempo e que dependem da vista aérea para serem apreendidos em sua totalidade. Quando os artistas Doug Bower e Dave Chorley assumiram a autoria humana de centenas desses círculos nas plantações britânicas (Bower; Chorley, 1991), eles desmistificaram o fenômeno, evidenciando a capacidade criativa de intervir monumentalmente na paisagem. Da mesma forma, minha intervenção no terreno exige a câmera — a tela do celular funciona como uma extensão da tela-terreno. A fotografia e o vídeo deixam de ser meras documentações arquivísticas para se tornarem a própria continuidade da obra, atestando a presença e a dimensão daquilo que é, por natureza, transitório (Dubois, 1993).

Essa dinâmica revela que o meu processo criativo não é linear, mas atravessado por três temporalidades distintas. O jardim zen japonês constitui o tempo do repertório consciente, uma referência anterior à ação. Já os desenhos nas plantações e a imagem de *Stonehenge* representam a referência intuitiva, que emerge exatamente durante a experiência, ativada pelo estado meditativo e pelo corpo em movimento. Por fim, o registro da obra — o vídeo acelerado e a visão do "Navegante" — instaura a reflexão posterior, o tempo de olhar para o vestígio e transformá-lo em linguagem e pensamento. Isso demonstra que o trabalho não é apenas uma resolução formal no espaço, mas um organismo vivo perpassado por memória, repertório e experiência sensorial.

Sendo assim, compreendo que essas referências não surgem na minha pesquisa como citações teóricas isoladas ou verdades absolutas. Elas funcionam como campos simbólicos que dialogam ativamente com o gesto, com o corpo e com o ato de desenhar no chão. Elas me ajudam a ampliar a leitura da obra sem fechar o seu sentido, mantendo-a em constante estado de abertura e transformação. Entendo agora que o fazer artístico no terreno é capaz de acessar

camadas de memória e associação que jamais poderiam ser totalmente planejadas, transformando a terra e a vegetação em um verdadeiro território de investigação estética, poética e humana.

Reflexivamente,

Welton Freitas.

CARTA 11 – CONSIDERAÇÕES FINAIS: CONSTRUINDO E SENDO CONSTRUÍDO

Monte Alegre, 10 de março de 2026

Querido(a) Artista!

Compreendo que, para os propósitos deste Trabalho de Conclusão de Curso, o ciclo de produção no terreno pode ser encerrado aqui. Não no sentido de que a obra esteja morta ou finalizada de forma estática, mas porque ela já me ofereceu material, vivência e densidade suficientes para a análise. A forma final só foi possível porque, antes de tudo, estabeleci limites claros. Fui ao lote em Monte Alegre para definir até onde poderia intervir, delimitando o espaço físico para que a composição não se perdesse no excesso. A própria natureza impôs seus contornos: no domingo em que eu finalizava a *Densidade*, precisei sair às pressas diante da aproximação da chuva. A obra ficou inacabada naquele instante, exigindo que eu retornasse depois para redistribuir a matéria, corrigir as falhas e conectar o centro às extremidades. Essa aceitação dos limites — do espaço, do clima e do tempo — marca uma transição fundamental na minha prática.



Figura 17 – Welton Freitas;
“*Densidade*” (Cenas),
Desenho em expansão, 11 m x
50cm x 22 m, 2025
Fonte:
<https://photos.app.goo.gl/N1y4Nv7kgwUH4vGi7>

Na semana passada, em conversa com minha orientadora, reflito sobre o que realmente significou escolher este terreno urbano, e não outro, como espaço de produção artística. Percebo, agora, que essa escolha foi a resposta a uma perda profunda: eu havia perdido o meu espaço de criação. Antes de me tornar professor, eu ocupava um cargo de serviços gerais atuando como jardineiro. A transição para a docência, no final da minha graduação, mudou meu lugar no mundo. Assumir a sala de aula foi um alívio diante de pequenos conflitos acumulados com a direção, mas cobrou um preço alto. Ao sair daquela função, deixei para

trás o vasto terreno nos fundos da escola, uma área ampla que funcionava como meu verdadeiro território de reflexão e experimentação estética. Era ali que eu organizava a matéria e preparava o espaço para acender o fogo uma vez por ano, experiência que fundamentou meu TCC no bacharelado (Sousa, 2021). Ganhei um novo lugar institucional, mas perdi o espaço físico e simbólico onde minha criação acontecia junto com o corpo em ação.

O lote em Monte Alegre, portanto, não é apenas um espaço físico; ele é a retomada do meu lugar como artista. A aquisição e a limpeza desse terreno representam o resgate daquele território perdido, mas agora de forma muito mais consciente. Antes, como jardineiro, eu roubava momentos de criação dentro do próprio exercício do trabalho obrigatório. Hoje, ao ocupar este novo espaço, volto a experimentar, a errar, a construir e a desmontar sem qualquer estrutura institucional me delimitando. Ali, eu não tenho outra função a cumprir. Não há tarefa escolar, não há conflitos com a direção, não há obrigação externa. O compromisso é inteiramente comigo e com a obra que estou erguendo e que me ergue de volta. A afirmação é absoluta: no terreno, eu sou artista.

Enquanto carregava a vegetação recentemente, lembrei-me dos meus dias como jardineiro. Sabe quando o corpo trabalha e a mente parece desligar, entrando em outro fluxo? Agora, isso acontece de maneira diferente. Eu não desligo completamente. É como se eu habitasse duas dimensões ao mesmo tempo: estou presente no gesto que meu corpo reconhece e, simultaneamente, refletindo sobre ele como processo artístico. O que antes era talvez automático, hoje se torna consciente. Essa é a essência da experiência neste terreno: não estou apenas trabalhando a terra, estou reconstruindo um espaço de criação que havia perdido, e essa consciência transforma a rotina em uma meditação performativa, em um estado de hiperatenção.

Assim como delimitei o terreno antes de começar a desenhar, sinto que agora preciso delimitar o texto. A obra física está praticamente concluída, e o meu próximo campo de trabalho é a construção reflexiva do TCC. A transcrição das conversas, longe de ser um procedimento mecânico, torna-se, então, parte da própria metodologia. A pesquisa que desenvolvo se organiza como uma narrativa de experiência. Ao reescrever, suprimir, acrescentar e relacionar minhas falas com as leituras teóricas, o discurso se reorganiza e ganha densidade. Este TCC, em seu formato de cartas, torna-se o encontro final entre a prática artística, a experiência vivida e a reflexão acadêmica (Clandinin; Connelly, 2011).

Nesse contexto, a abordagem de Jorge Larrosa sobre o "saber da experiência" oferece o eixo central para compreender este processo não apenas como produção artística, mas como

formação. Pensar a experiência como aquilo que nos atravessa e nos transforma permite articular o fazer artístico com a minha dimensão de docente (Larrosa, 2002). A obra, então, deixa de ser apenas um objeto estético e passa a ser um campo de aprendizagem e de autoconhecimento. É a arte que não separa corpo e mente, onde se unem indissociavelmente o Jardineiro que executa com o saber do corpo, o Artista que ressignifica o gesto e o Professor que reflete e teoriza sobre a própria prática.

A construção no espaço aberto, portanto, se desdobra como prática, reflexão e narrativa. Ela nasce de uma imagem, transforma-se no fazer, amplia-se na escrita e encontra, na experiência, seu verdadeiro fundamento. O centro traçado no chão não é apenas um elemento formal, mas a metáfora de um processo contínuo de organização do olhar e do pensamento. A obra revela uma clara linha evolutiva — da linha ao quadro, da fragmentação à irradiação, da circularidade ao volume. Em cada uma dessas etapas, revela-se um percurso de busca por harmonia e sentido, no qual a arte e a formação se entrelaçam para sempre.

O sonhador

Deixe sonhador, sonhar...

Aquele garoto(a) de olhos distante olhando infinito além do horizonte.

Dê tempo para sonhador, que ele vai te impressionar...

Dê condições para que, seus sonhos se realize...

O sonhador tem ambição...

Ambição de fazer e criar.

Que vai além das suas habilidades normais.

E assim sonhador se torna mestre, das armas brancas...

Que molda o mundo, sente-se bem em deixar, o mundo mais belo!

Quando o sonhador deixa de sonhar.

Deixa de desenhar, escrever e viver.

Então desiste do mundo...

No ato de se recuperar, inventa um mundo para poder sonhar.

Não mais olhando as coisas como são.

Sonhador volta sonhar, e tudo fica mais bonito ao seu redor.

Deixe sonhador sonhar...

Estas cartas nascem de mim e das experiências compartilhadas com muitos professores. Cada um deles ofereceu um pouco de seu conhecimento, de sua sensibilidade e de sua visão de mundo. A partir dessas trocas, hoje sinto que possuo ferramentas para lidar com as diversidades e complexidades do mundo.

Com este trabalho, desejo também oferecer um retorno, uma contribuição para os artistas do presente e para aqueles que ainda virão no futuro. Nesse sentido, Calíope surge como um nome simbólico que representa os artistas do presente e do futuro que se interessarem por esse tipo de arte e de experiência estética.

Na mitologia grega, Calíope é uma das musas inspiradoras, associada à poesia e à criação. Ao trazer essa referência, penso nessa figura como algo que ultrapassa o tempo, como uma presença que atravessa diferentes linhas temporais — passado, presente e futuro — reunindo conhecimentos e sensibilidades que se transformam em inspiração e poesia ao longo das épocas.

Assim, idealizo um campo de ideias em constante movimento e evolução. Esse processo começa de forma simples, como um gesto inicial ou uma percepção sensível, e gradualmente se desenvolve até alcançar uma complexidade técnica, teórica e poética. É nesse percurso que a arte se constrói: entre experiência, reflexão e criação.

Com afeto e presença,

Welton de Freitas.

REFERÊNCIAS

- BARIDON, Michel. **Les Jardins**: paysagistes, jardiniers, poètes. Paris: Robert Laffont, 1998.
- BOWER, Doug; CHORLEY, Dave. Men who conned the world. **Today**, Londres, 9 set. 1991.
- CELANT, Germano. **Arte Povera**. New York: Praeger Publishers, 1969.
- CLANDININ, D. Jean; CONNELLY, F. Michael. **Pesquisa narrativa**: Experiência e história em pesquisa qualitativa. Tradução de Grupo de Pesquisa Narrativa e Educação de Professores ILEEL/UFU. 2. ed. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.
- JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. São Paulo: Cortez, 2004.
- KEANE, Marc Peter. **Japanese Garden Design**. Rutland: Charles E. Tuttle, 1996.
- LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.
- LIMA, Jefferson Dias de. **A fotografia como mídia em obras de arte contemporânea efêmeras no Brasil**. 2017. 77 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2017.
- O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. Tradução de Carlos Farias. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2012.
- SOUSA, Welton Freitas de. **Na forja do processo de criação em arte**: um diálogo representativo entre elementos naturais e artificiais. 2021. 60 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022.

APÊNDICES

APÊNDICE A – ANOTAÇÕES DO PROCESSO CRIATIVO E DIÁLOGOS DE ORIENTAÇÃO

Este apêndice reúne uma seleção de transcrições e anotações reflexivas geradas durante o processo de criação e orientação deste trabalho. Em alinhamento com a metodologia da Pesquisa Narrativa, estes registros representam a matéria-prima do TCC, evidenciando o diálogo, a descoberta e a construção de sentido que deram origem ao texto final em formato de "Cartas de Artista".

Sobre a Natureza da Meditação em Ação

A meditação acontece durante o fazer, isso é essencial. Não é uma contemplação posterior. É uma meditação ativa. Ela acontece no gesto repetido do rastelo. Na atenção ao movimento circular. Na consciência corporal para não entrar no automático. [...] Porque o pensamento se organiza enquanto o corpo age. Isso também explica por que você não entraria no modo automático. O automático é ausência de consciência. A meditação que você descreve é excesso de consciência. Está inteiro ali.

(Fonte: Acervo do Artista)

A Descoberta Sensorial e a Reativação das Percepções

Welton: Agora, depois da sua pergunta, comecei a prestar atenção. Quando você perguntou sobre o cheiro, estava pensando no tato da capina, no som do pisar sobre a vegetação seca, na performance do corpo em contato com o espaço. O cheiro poderia também fazer parte dessa experiência enquanto artista. A pergunta me fez refletir: o cheiro pode entrar como elemento do processo criativo?

Elsieni: A resposta é sim.

Welton: ...Porque o cheiro ativa memória. [...] É uma experiência sensorial que ultrapassa o momento presente. Ela conecta passado e presente.

(Fonte: Acervo do Artista)

O Entendimento do Processo como um Ciclo Contínuo

Desconstruir a moldura e construir o sol foi essencial, para ganhar essa cara de arte realmente. A moldura era necessária no início para afirmar. Agora não precisa mais dela para legitimar. A força está na forma. E então surge algo ainda mais potente: o desejo de dar volume ao sol. [...] Isso indica uma evolução: primeiro: superfície (quadro)

depois: energia (sol)

agora: volume (escavação, profundidade)

Saio da lógica pictórica e entrando numa lógica quase escultórica.

(Fonte: Acervo do Artista)

APÊNDICE B – MEMÓRIA VISUAL DO PROCESSO

A figura a seguir complementa o corpo do trabalho ao focar não na obra finalizada, mas em seu processo de transformação. Em consonância com a poética da *Land Art* e a natureza efêmera das intervenções, este apêndice documenta os momentos intermediários que revelam o ciclo de construir, desmanchar e reconstruir. As imagens foram selecionadas para evidenciar a ação do tempo, do clima e do próprio gesto do artista-pesquisador sobre a matéria, reforçando a ideia de que a obra é um organismo vivo, cuja existência se desdobra na contínua metamorfose do terreno.





















Registros das obras, vídeos e fotografias digitais, 2025.

Links de acesso: *Perfomance da Vida*: <https://photos.app.goo.gl/MUH1u2GuMA7Q6XrC7>

Sol Reger: <https://photos.app.goo.gl/Eo5eLLLF1QKawx1H6>

Veja e Seja Arte: <https://photos.app.goo.gl/2eyGa3bZuXWrmd1CA>

Sol Reger - Navegante: <https://photos.app.goo.gl/pAWtVVZCRH9R75ZE7>

Densidade: <https://photos.app.goo.gl/N1y4Nv7kgwUH4vGi7>