

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

RENATO JOSE SOARES LOPES

O OLHAR E A FIGURA NO CAMINHO DO EXPRESSIONISMO

Belo Horizonte
2009

RENATO JOSE SOARES LOPES

O OLHAR E A FIGURA NO CAMINHO DO EXPRESSIONISMO

Monografia apresentada à Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais para a obtenção do título de Graduação em Pintura.

Disciplina : Trabalho de Conclusão de Curso em Pintura

Prof. Mário Azevedo

Área de concentração: Bacharelado em Pintura.

Orientador(a): Prof^a. Mestra Conceição Bicalho

Belo Horizonte
2009

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO (CONSIDERAÇÕES INICIAIS).....	4
1. A FORMA MORTA.....	7
2. O BOM CAMINHO.....	9
3. A PAREDE.....	10
4. UM MOMENTÂNEO LAPSO PICTÓRICO.....	13
5. MAS HAVIA UMA PEDRA NO CAMINHO.....	16
6. O HORIZONTE DA CORUJA.....	17
7. O GRANDE CIRCO.....	19
8. UM NOVO EXPERIMENTO(REORIENTANDO O OLHAR).....	20
9. CENÁRIO.....	23
10. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	25
11. REFERÊNCIAS.....	28

Introdução: Considerações iniciais

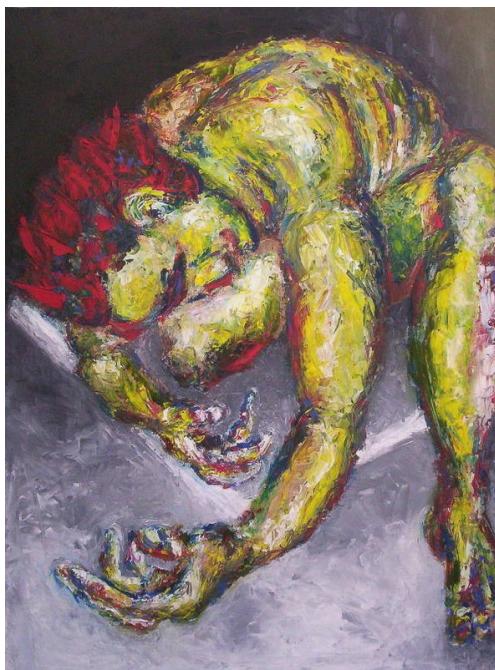


Ilustração 1. Narciso. 2007. Óleo sobre tecido. 70,0 x 55,00 cm.

A lida com a pintura me proporcionou vários caminhos, dentre os quais pude me deparar com diversas possibilidades de experimentação, tanto em termos da utilização de materiais, adequação dos suportes, uso das tintas, a concepção dos temas e maneiras como transportá-los para os quadros.

Através de diversas tentativas de precisar um tema específico, foi na figuração humana, inicialmente, que tive maior interesse para dar vazão ao meu ímpeto criativo. Dentre as propostas de trabalho, apresentadas nas oficinas e ateliês pelos quais passei, identifiquei-me com as tintas acrílicas - a secagem rápida e a ausência de toxicidade, que me proporcionava maior liberdade para utilização, trouxeram-me maior comodidade e presteza na feitura de meus quadros. Sempre carreguei comigo uma grande ansiedade. Diante disso, acredito que um trabalho rápido e desprovido de muitos *cuidados* na sua manipulação,

adaptava-se melhor a minhas expectativas. Assim, adaptei-me às tintas acrílicas que, pelas suas características, ajustavam-se melhor à minha personalidade.

Atendendo a uma necessidade de produzir *imagens* e tendo meu próprio corpo como referência, alicercei minhas primeiras experiências utilizando da fotografia. Como um recurso, fotografava-me em ensaios individuais. Procurava expressar através do posicionamento de meu corpo aquilo que eu desejava transmitir. Depois escolhia as fotos que me interessavam à realização de uma pintura. Esse processo perdurou durante os primeiros momentos de estudo no curso de Artes Visuais da UFMG, paralelamente às aulas de Desenho de Modelo.

Mesmo no início de minha produção, era no *Expressionismo*¹ que eu mais encontrava inspiração, uma vez que o *naturalismo* e o *realismo* não me traziam interesse suficiente para desenvolver meu trabalho em pintura.

Após uma busca por referências, encontrei nos livros e demais meios que hoje se dispõem para a consulta, um grande número de imagens e trabalhos de diversos artistas que trilharam seu caminho através desse estilo. De fato, me identifiquei mesmo com isso, e resolvi me inspirar nessa estética para prosseguir. A força dos desenhos, suas simplificações e, por muitas vezes, distorções, as cores usadas de forma livre, a ausência de compromisso com uma representação mais realista, me atraíram sobremaneira. Desde então, esforcei-me para tentar me aproximar daquela tendência.

Uma questão importante nesse ponto é que, por se tratar de um estilo que teve sua fase mais produtiva no início do século XX, eu deveria tentar trazer essa influência para um contexto atualizado, incorporando elementos da vida no século XXI. Por diversas vezes fui lembrado seja por orientadores ou por minhas leituras, quanto ao fato de que deveria ter cuidado ao me *apoiar* em um estilo já consumado. A esse respeito vejamos uma declaração de Picasso:

¹ Vocábulo oriundo da estética alemã, no início do século XX, que traduz uma manifestação dos povos nórdicos, germânicos e eslavos, em que a subjetividade, por vezes doentia, e intensa participação social, gerou vários tipos de realismo crítico. O movimento se formou a partir dos grupos Die Brücke, de Kirschner, Heckel e outros, e Die Reiter, de Kandinsky, Marc e outros. (MORAIS, Frederico. Panorama das Artes Plásticas, Séculos XIX e XX. São Paulo. Instituto Cultural Itaú, 1989. p.40-41)

[...] a mocidade de hoje já não sabe pra onde ir. Em vez de repreender nossas pesquisas para reagir claramente contra nós, ela se empenha em reanimar o passado [...] Por que se apegar desesperadamente a tudo o que já cumpriu sua promessa? Há quilômetros de pintura ‘a maneira de’, mas é raro ver um jovem trabalhar à sua própria maneira².

A questão levantada por Picasso causava-me incômodo, mas, a fim de não me perder em experimentações a esmo, defini *minha estratégia*, ao adotar um modo expressionista de pintar. Assim, poderia concentrar meus ímpetos em uma produção mais concisa e teria material amplamente discutido - livros e sites para consultar - para atender à minhas dúvidas; além do fato de que não me sentia preso a nenhum dos limites impostos à minha criatividade. Minhas pesquisas continuavam aproximando-me desse estilo e considero que, nesse momento de minha história com a arte, o expressionismo se tornou um caminho para alcançar a *minha maneira* de pintar.

² PICASSO, PABLO. Conversação, 1935, in: CHIPP, H. B. (Org.) *Teorias da Arte Moderna*. 2º ed. São Paulo, SP. Martins Fontes, 1999. p.276

1. A forma morta



Ilustração 2. *Leading Lady*, 2001. acrílica sobre canvas 180 x 260 cm.

Após visitar um site de uma revista virtual³, encontrei alguns textos referentes aos novos artistas alemães, com produções recentes, como George Baselitz, Rainner Fetting e Sophie Von Hellerman. Com surpresa percebi que havia uma retomada da figuração. Senti-me menos perplexo ao observar as telas de Sophie Von Hellerman (ilustração1). Segundo Albuquerque⁴ :"Em suas pinturas, feitas de 'memória', havia a junção de uma narrativa trivial e um romantismo lírico que provocou a crítica, mas conquistou o público". A conjugação de conceitos ligados à feminilidade e fragmentos da vida cotidiana é utilizada pela artista em pinturas leves, feitas em tinta acrílica altamente diluída em água. A própria artista se define como uma pintora figurativa.

A razão de minha perplexidade era o fato de que tinha sido advertido sobre a obsolescência da pintura figurativa, apesar de constatar a diversidade de pontos de vista manifestados em pesquisas de riquezas tão diferentes. O fato é que a

³ *Deutsche Welle* , disponível em 03 de março de 2009 pelo endereço : <http://www.dw-world.de/>

⁴ ALBUQUERQUE, Carlos. *Novos artistas alemães conquistam o mercado da arte*. Deustche Welle. Mar 2009. Seção Arte. Disponível em : <http://www.dw-world.de/>

utilização dos motivos da vida cotidiana, tal como nas pinturas de Hellerman, era como eu pretendia compor meus quadros. Gosto de crer que utilizo elementos da vida cotidiana para estabelecer meus motivos.

Não me foram apresentadas soluções diferentes que me convencessem, e que portanto, me fariam desistir da figuração. Óbvio que havia um sem número de manifestações artísticas diferentes que, por também serem originais, garantiram seu espaço nos cânones visuais, mas isso não me estimulava a deixar as figurações. Era dessa forma que eu tentava transmitir a minha mensagem, através das formas consideradas *mortas* pela crítica contemporânea. Não me sentia motivado suficientemente para romper com isso, que talvez pudesse mesmo ser considerado um *limite*. Entretanto, não acreditava ser isso ruim. Sinto-me livre para valer-me das figurações. Até então, é através delas que transmito o que pretendo nas pinturas. Encontro um reforço nessas idéias escritas por Kandinsky :

A forma hoje proibida ou desprezada, aparentemente à margem da grande tendência, está apenas à espera de seu mestre. Essa forma não está morta, mas simplesmente mergulhada numa espécie de letargia. Quando o conteúdo, o espírito que pode revelar-se através dessa forma aparentemente morta amadurece, quando chega o momento de sua materialização, ele assume essa forma e se expressa através dela.⁵

As pesquisas na *net* me revelavam que ainda havia espaço no *cânone visual* para a apreciação de obras que traziam figurações. Segundo René Huyghe⁶, o papel essencial da arte tem sido “servir como um dos modos de expressão do gênero humano”, e como tal ela se torna “uma linguagem do espírito, dos nossos sentimentos e da nossa natureza [...] como um todo [...] em sua complexidade.” Até então eu produzia aquilo que me satisfazia, o que eu acredito se adaptar a

⁵ KANDINSKY, WASSILY. A forma Proibida. In: CHIPP,H. B.(Org.) *Teorias da Arte Moderna*. 2º ed. São Paulo, SP. Martins Fontes, 1999. p.186

⁶ HUYGHE, Rene. *O poder da imagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. 319p.

minha expressividade e, só por isso, já sentia-me realizado. O trabalho em si já era a própria recompensa. A cada desafio, a cada mudança de rumo, eu me sentia mais e mais ligado a necessidade de trabalhar de forma a tornar meus quadros uma representação mais *fidedigna* daquilo que eu penso, sinto e busco. E era a partir das figurações que eu me sentia apto a fazer isso. Citando novamente Picasso :

Todas as coisas nos aparecem sob a forma de figuras. Mesmo na metafísica, as idéias se exprimem por figuras; então imagine como seria absurdo pensar na pintura sem as imagens das figuras. Uma personagem, um objeto, um círculo são figuras; agem sobre nós de um modo mais ou menos intenso. Cumpre aceitá-las todas, pois meu espírito tem tanta necessidade de emoção quanto meus sentidos.⁷

2. 'O bom caminho'

Há uma expectativa com relação a uma produção artística que possa ser comercializada, atendendo às necessidades materiais a que todos os seres humanos estão sujeitos. Pesquisar mecanismos para tornar minhas obras um objeto de consumo me parece, no mínimo, prudente. De fato, trabalhar no intuito de *agregar* valor à minha produção, de forma a tornar meus quadros objetos que tivessem um valor proporcional à minha expectativa e ao meu próprio esforço mostrava-se um desafio. Além disso, havia questões no que se refere ao tipo de público para o qual eu iria direcionar minha produção, ou se isso era de fato crucial. Desejar vendê-los apenas para os mais abastados, ou me voltar para a espera de um dia ser reconhecido nos anais da arte mundial, bem... Talvez isso tudo pudesse demorar, desagradavelmente, mais do que eu estava disposto a

⁷ PICASSO, PABLO. Conversação. In: CHIPP,H. B.(Org.) *Teorias da Arte Moderna*. 2º ed. São Paulo, SP. Martins Fontes, 1999. p.275.

esperar. Enquanto nada disso acontecesse, trabalharia tendo em mente a produção de algo que fosse, no mínimo, sincero em relação aos meus sentimentos, no que me atraía o olhar, no que eu desejava transpor de meu universo visual e sensitivo para a tela.

Pensar assim não me parece *subestimar* meu trabalho, nem *deslocá-lo* de sua proposta, que também visa a exposição em espaços adequados à apreciação da boa arte e, portanto, acessíveis àqueles que talvez quisessem *comprá-los*. Digo isso porque fui advertido em relação às *tendências do mercado*. A probabilidade de que minha produção não fosse atraente a ponto de se garantir a venda é um fato. Apenas expondo meus trabalhos e divulgando-os é que eu reuniria elementos para um parecer sobre essa relação entre minha obra e o público.

Todo esse conjunto de questões se faz importante para a minha *experimentação* em pintura. Faltava descobrir formas de utilizar isso com consistência e competência, no intuito de estabelecer uma relação favorável entre a minha produção artística e o observador. Para Kandinsky, "o sentimento que envolve o artista e sua produção, no momento oportuno leva, este e o observador, enfaticamente ao bom caminho, em que há uma ressonância entre a obra e quem a contempla, revelando um sentimento aberto que conduz à liberdade, numa relação entre espírito e matéria". Assim, o artista explica o mecanismo que ocorre quando uma obra produz um parecer e novas idéias surgem a partir daí, numa constante troca que, por sua vez, motiva a produção de novas obras.

3. A Parede

A minha típica dificuldade em distinguir o vermelho dos verdes - que não era absoluta, mas ocorria em diversas e inúmeras ocasiões - trazia em si uma certa apreensão sobre a minha lida com a pintura. Eu trabalhava com cores e parecia pouco provável que alguém com essa *dificuldade* pudesse desenvolver um trabalho consistente no que tange a seu uso e o de suas relações.

O termo *daltônico - daltonismo*⁸ - era muitas vezes usado de forma a estabelecer um limite que parecia me privar da capacidade plena de usar das cores para me expressar artisticamente. Entretanto, isso não serviu como obstáculo, nada que me desencorajasse a permanecer pintando. Compreendia, todavia, que isso poderia me levar a experimentações e trabalhos *estranhamente* coloridos - se nos basearmos no que poderia ser uma visão *não daltônica*.

Após certo tempo em minhas experimentações vi, e confirmei, que isso não era um *abismo intransponível* e que era possível desenvolver um trabalho em pintura lidando com cores que por vezes, eu não compreendia da mesma maneira que os *não-daltônicos*.

Por vezes, eu reduzia a paleta de cores no intuito de tornar mais *fácil* a elaboração cromática de meus quadros - Os próprios expressionistas utilizavam esse recurso frequentemente. Por outro lado, me foi relatado que essa dificuldade em organizar a paleta de cores e sua devida utilização, era comum entre os estudantes de arte, e que a sua má escolha não se restringia aos portadores de daltonismo. Outras questões, referentes à sensibilidade, criatividade e até mesmo a abstração também justificavam esse comportamento para a escolha das cores.

Havia adquirido certo controle no uso das cores. Isso me conduziu a realização de trabalhos interessantes e que vistos por alguém menos avisado, não revelavam terem sido feitos por alguém que é daltônico. Mas havia outros tantos que deixavam transparecer a dificuldade em lidar com determinadas escolhas cromáticas. A constante dificuldade em realizar os *fundos* em minhas pinturas, por exemplo, poderia ser explicado - e não estou bem certo disso - por essa ausência de distinção entre certas cores, coisa com a qual eu teria, invariavelmente, de lidar. Acredito ser relevante essa questão, uma vez que, frequentemente, não sou capaz de distinguir com clareza certos *marrons* de *vermelhos*: confundo as chamadas cores *quentes* das que são *frias*, além do fato de não perceber diferenças entre tons aproximados que exigem uma percepção *diferente* da minha.

⁸ Tal perturbação, também chamada de discromatopsia, foi estudada por John Dalton, no século XIX e é caracterizada pela incapacidade de diferenciar todas ou algumas cores.

Isso me causava dificuldade para *realçar* e *rebaixar* certas partes de minhas composições. Muitas vezes eu era aconselhado com coisas do tipo: "jogue essa cor que ela trará para *frente* essa parede", por exemplo. Isso, quase sempre, nada significava para mim e o resultado, quase nunca, era agradável ao meu gosto. Eu me perdia em meio a esses *conselhos*, ininteligíveis para minha percepção. Entretanto, contava com minha sensibilidade para prosseguir.

Sabia, por exemplo, que os azuis são consideravelmente realçados quando, em uma composição, também há o *amarelo*. E que especificamente, o *azul da prússia*, junto ao *siena* – *queimada*, resulta em diversos tons de sombra e contornos que simulam o preto sem a *dureza* desse último. Era assim que eu encontrava soluções para minhas escolhas de cor: através da intuição, do sentimento. Não dispensava, entretanto, os *conselhos* que tinham por intuito valorizar meus trabalhos, adequando-os ao *senso estético* comum, mas, sinceramente, acreditava mais em minhas próprias escolhas. Tomando o exemplo de outros pintores, escolhi Seurat em suas pesquisas sobre o *simbolismo das cores*⁹ em que tentara, sem êxito, adquirir uma base científica para justificar o seu uso em sua obra. Segundo o artista: "Reconhece-se que a inspiração e a concepção de uma obra de arte promanam frequentemente dos níveis inconscientes da personalidade do artista". Dessa forma, não me fixei nos aspectos científicos pelos quais eu poderia justificar minhas escolhas cromáticas e me apoiei na existência dos fatores intrínsecos, de origem inconsciente, que levam o artista a suas escolhas e à materialização de seu impulso estético natural.

Assim, me comporto diante de tais escolhas aprimorando métodos pessoais e deixando com que uma inspiração dite os caminhos a seguir. Quase sempre, a *primeira concepção* cromática que eu escolho é, de fato, a que se aproxima mais do que pretendo em um quadro. Por vezes, diante de um planejamento mais calculado, eu me perco, afastando o que muitas vezes havia surgido como uma boa idéia.

⁹ OSBORNE, Harold.(org.) *Estética e Teoria da Arte*. 5º ed. São Paulo. SP. Cultrix. 1968. p. 253

Após uma ligeira pesquisa sobre o daltonismo, pude anotar que as experimentações científicas provaram que o daltônico é capaz de perceber entre 500 a 800 cores. Perguntando a um professor¹⁰ - também pintor -, sobre quantas cores ele conseguia perceber, disse-me: *Mesmo que eu soubesse, isso não me levaria a nada.* Constatei, pela sua resposta simples, que isso não era tão relevante para se conseguir um bom trabalho utilizando cores, e que, se os de visão *não daltônica* distinguiam bem o vermelho do verde, eu teria de 500 a 800 chances para não me confundir.

4. Um momentâneo lapso pictórico



Ilustração 3. *O pintor, a esposa e as bananas.* 2009. Acrílica sobre tecido 101 x 78,9 cm (versão abandonada).

Essa pintura trata de uma composição figurativa em que um homem em seu terno azul marinho, uma mulher em seu vestido verde e uma bandeja repleta de bananas amarelas dividem a cena. Nele tentei a junção entre a formalidade do retrato convencional, a sutileza do charme feminino e a irreverência de um

¹⁰ O referido professor lecionara, durante anos, a disciplina chamada 'COR', totalmente voltada para o estudo da mesma.

elemento inusitado. A bandeja de bananas deveria mesmo chamar mais a atenção do que o casal, que se posiciona atrás da mesma. A pintura tem um tratamento vigoroso, com pinceladas isentas de qualquer sistema, em tinta acrílica, quase que diretamente do tubo, em um fundo que deixaria a mostra, resquícios de cinza escuro, realçados por traços em *vermelho* vivo e *azul da prússia*. Os desenhos são o resultado de um estudo no intuito de simplificar e realçar a expressividade, em rostos feitos com traços *duros* e isentos de qualquer intenção de mimese. Os olhos não são definidos, como ocorre na tradição dessas representações.

Desta vez procurei inverter a relação das cores na composição e resolvi preencher o que chamo de *fundo*, em tons de amarelo e laranja, sem no entanto promover uma competição com as bananas, que deveriam permanecer sendo o ponto mais luminoso do quadro. Para isso, fiz um estudo em um programa de computador que me proporcionou certa noção do resultado final – infelizmente não disponho mais deste material, tão importante na criação de novos recursos e métodos de trabalho -. Na prática, não consegui os tons de amarelo que desejava e sim, um verde luminoso. Talvez pela interferência com a camada do fundo - porque não adicionei azul e nem mesmo o próprio verde -; de fato, o resultado foi *um certo tom* de verde, conforme a ilustração. A resposta a esse experimento, inicialmente, foi a da reprovação; não consegui transmitir pela pintura o que havia planejado.

[...] nas situações emocionais, o ato de expressão relaxa a tensão nervosa e traz alívio à pressão emocional refreada.[...]Como os homens são seres sociais, a maioria das pessoas obtém maior satisfação quando a expressão transmite a outras pessoas uma consciência da sua emoção e induz os outros a comparti-la harmoniosamente. O elemento de comunicação pode aumentar a eficácia da expressão trazendo alívio; a incapacidade de comunicar-se pode acarretar um sentido de frustração.¹¹

¹¹ OSBORNE, Harold.(Org.) *Estética e Teoria da Arte*. 5º ed. São Paulo. SP. Cultrix. 1968. p. 223

Tomado pela frustração de não ter me feito inteligível, parti para uma reformulação da composição cromática e recobri o fundo com têmpera cinza escura, que aproximou a imagem do estilo Barroco, tal a dramaticidade causada à imagem. Refiz as relações entre os componentes da figuração, tentando adequá-las à nova massa de têmpera escura que cobria todo o fundo anteriormente esverdeado. Ainda apliquei superposições com tinta acrílica diluída em água, para tentar dispersar as cores por toda a extensão do quadro.

É como se eu tentasse me esconder de uma situação constrangedora. Perturbado pelo meu aparente fracasso, fui preenchendo o quadro com têmpera cinza escura e me permiti a invasão das figuras com essa tinta, obscurecendo-as tanto que quase perdiam o seu contorno, inicialmente bem marcado. Depois apliquei algumas veladuras¹² e preenchi toda a composição com um vermelho que fez todo o quadro parecer a representação de uma cena no inferno. (ilustração 4)



Ilustração 4. O pintor, a esposa e as bananas. 2009. Acrílica sobre tecido. 101 x 78,9 cm (versão definitiva).

¹² Camadas de tinta diluída que se sobrepõem às demais e deixam-se interagir com as inferiores, realçando certos valores cromáticos e dispersando-os sobre todo o quadro.

5. Mas havia uma pedra no caminho...

Durante o período em que me ative a meus principais motivos, não percebera que estava sendo um *maneirista*. O *Maneirismo* tinha de fato uma relação com o Expressionismo, no que se refere à tendência para a fuga dos motivos realistas e ao uso livre das cores. Entretanto eu caminhava para a repetição infundada e resolia por meio de verdadeiras *fórmulas* e *receitas* a elaboração de minhas pinturas. Usei por diversas vezes *estilizações* na construção de minhas figuras. Isso permitia associações com outras formas de manifestação artística, como os *quadinhos* e até mesmo com os *grafites* de rua. De fato, tudo isso fazia parte de meu repertório imagético, mas não me interessava, por hora, estabelecer uma relação direta com essas outras representações. Desejava a simplificação das formas de expressão, mas pelas críticas constantes e reincidentes associações com essas duas últimas formas artísticas mencionadas, percebi a ineficácia de minha estratégia. Desta vez, vejamos o que disse Georges Braque:

Devemos ter cuidado com uma fórmula que serve para tudo, que serve para interpretar as outras, bem como a realidade, e que em vez de variar apenas produzirá um estilo, ou antes, uma estilização¹³.

Embora tenha conseguido aprimorar alguns detalhes e imagens, não encontrara ainda, um enfrentamento, ou oportunidade real para resolver tais questões. Os *fundos* continuavam oferecendo problemas, algumas soluções para a forma ainda se apresentavam inadequadas para o que eu desejava transmitir e ainda as relações cromáticas se dispersavam por vezes. A tônica na

¹³ BRAQUE, GEORGES. Pensamentos e Reflexões sobre a Arte, In: CHIPP,H. B.(Org.) *Teorias da Arte Moderna*. 2º ed. São Paulo, SP. Martins Fontes, 1999. p.265

expressividade e a exaltação da subjetividade através da conjugação *cor/forma* ainda não se verificava de maneira consistente. Certamente, o número reduzido de aulas de Desenho de modelo foram insuficientes para que eu pudesse *desenhar* com mais propriedade a forma humana. E somente lidando com isso de uma maneira sincera, era como eu deveria continuar: buscando pelos meus próprios meios um aprimoramento através do trabalho constante, e tentando me valer da experimentação para alcançar meus objetivos. Nesse instante, lembrei-me de Van Gogh, em sua apreensão pela falta de modelos para pintar; segundo o artista:

[...] para chegar ao verdadeiro caráter das coisas, aqui, é preciso contemplá-las e pintá-las por muito tempo. [...] E, finalmente, se o modelo, especialmente o modelo inteligente, fatalmente nos falta com demasiada freqüência, não nos devemos desesperar por isso, ou nos cansarmos da luta¹⁴.

6. O horizonte da coruja

Após entregar-me a novas experimentações, prossegui com a elaboração de quadros que agora não mais partiam de fotografias. Acreditava, ingenuamente, que havia adquirido um domínio na representação do corpo humano, apenas por ter feito certo número de aulas de Desenho de modelo e por ter visto com grande interesse e atenção, alguns quadros que tratavam do tema. Desde então, resolvi pintar a partir de reflexões e de minha própria memória. Até então, a abstração era como que um *terreno baldio* pelo qual eu ainda não conhecia os caminhos. Foi na leitura do manuscrito *Memória*, de *Paul Gauguin*, que encontrei suporte para alicerçar minha vontade em esboçar novos quadros a partir da memória. Segundo

¹⁴ GOGH, VAN. Pintura com Modelo(A Theo, s/ data [c. / setembro 1888]) Ibid.p.35

o artista: "O melhor é pintar de memória. Desta forma sua obra será sua; sua sensação, sua inteligência e sua alma sobreviverão ao olho do amador."¹⁵

Atualmente exerço a profissão de músico, e me sinto atraído pelas cenas que se repetem a cada noite, nos bailes, nas festas, nas ruas. Muitos haviam explorado essa temática; vivendo de perto tudo isso. Eu comprehendia porque era tão intrigante a transposição de tais cenas para um quadro. A natureza humana se apresenta com *lascívia* e *fantasia*. As cores, a ilusão criada pelas situações, tudo chama a atenção quando os olhos são de ver.

Voltei-me para a captação de motivos na vida noturna. Seus personagens e situações foram, por algum tempo, o meu principal motivo para criar as figurações que pintava. Eu não sabia como aproveitar bem isso e, longe de exercitar o olhar com esse enorme repertório de imagens, personagens, vultos e situações, eu apenas buscava, no íntimo de meu subconsciente, motivos imagéticos. Quase sempre distantes do que eu realmente via, e portanto, se mostravam como uma parca e frágil representação daquela vida à noite que eu tanto apreciava.

Esboçava desenhos de mulheres exuberantemente sensuais em vestidos de festa, sapatos altos, seios sob decotes insinuantes e homens, por vezes apagados, figurando pelas cenas criadas. O palco me propiciava um plano privilegiado de visão. A *silhueta feminina* em sua beleza e sensualidade sempre me atraí o olhar. É uma criatura privilegiada pelo uso de alegorias e tantos outros recursos que a tornam uma *presa* melhor aos olhos de quem as vê no escuro.

O daltonismo roubava a luz de certas cores, mas deixava os olhos mais sensíveis quando da sua ausência. De um baile a outro, eu colecionava imagens, assim como uma ave de rapina, que da árvore mais alta espreita sua presa aguardando o momento certo. Enquanto exerço a profissão de músico é assim que eu me posiciono: do alto, em frente a todos, meus olhos vagueiam atentos pelos pormenores das pessoas no salão. São como a minha *caça* e simplesmente não consigo fixar-me apenas no trabalho da música. A captura de detalhes que se

¹⁵ GAUGUIN, PAUL. Memória. In: CHIPP,H. B.(Org.) *Teorias da Arte Moderna*. 2º ed. São Paulo, SP. Martins Fontes, 1999. p.62

fossem traduzidos em pinturas, denotariam uma provável demência, provocam o meu olhar tal é o *banquete* aos olhos ávidos pelos temas noturnos.

7. *O grande circo*¹⁶



Ilustração 5. *Por trás de uma bela mulher*, 2008. Acrílica sobre tecido. 141 x 89 cm.

Há um repertório que se repete em cada baile. Se de um lado pouco muda nas vezes que presencio tais cenas, por outro, me fascina e me deixa na expectativa de assistir novamente. Há um show de contrastes, de fantasias e mentiras que traduzem uma linguagem corporal que sempre chega aos limiares da sensualidade, do fetiche, a vulgaridade das práticas da conquista e do erotismo. Tudo regado aos prazeres da bebida e com notas sutis da natureza humana no que tange a esse assunto. Esses célebres convidados de todas as festas revelavam-se sempre no final de todas elas; alguns sustentando a bandeira da vitória, outros a falsa e patética demonstração de que não

¹⁶ Nesse trecho, permito-me a mudança na fonte italicizada para distinguir esta passagem das demais. Trata-se de um pensamento que me vem como pintura; esta é uma forma que encontrei para demonstrar a relação entre músico e visionário quando estou no palco.

foram ali pra nada que não fosse o cumprimento de um dever social e que, portanto, indiferentes, voltavam para casa plenamente satisfeitos, bêbados e com trajes desfeitos em suor. As mulheres com os sapatos nas mãos, os homens com as gravatas na testa e as chaves dos carros em punho, na iminência de mais uma aventura pelas ruas artificialmente iluminadas da cidade. O espetáculo que as corujas assistem à espreita de sua presa.

Em eventos de rua, as pessoas se mostravam mais a vontade até mesmo pra expor sua verdadeira natureza, e faziam isso frequentemente com atitudes desprovidas de formalismos e falsas noções de etiqueta. Ative-me a um casal de namorados que assistia a um show anterior ao que eu iria realizar, uma moça sentada no meio fio da calçada demonstrando sinais de cansaço, tédio, os policiais que rondavam a praça e um bêbado que dançava sozinho no meio de um espaço em que se tornava impossível não notá-lo. Mais tarde desenhei as barracas que se dispunham de forma interessante, como uma curva que descia a rua imediatamente a frente do palco, e os postes que as iluminavam em meio a madrugada fresca. Também me ative a detalhes do camarim nos rostos cansados após uma noite de trabalho, nos restos deixados para trás, na solidão das cadeiras que até a algumas horas antes eram raras de se acharem vazias. Sim, muitas coisas havia que eu podia aproveitar e captar, talvez coisas sem o menor sentido para alguém, mas que para mim diziam muito. Fazia necessário aprender a compreender melhor essa minha visão de mundo, o meu mundo. As corujas vêm o que os homens não conseguem perceber à noite; é assim que elas mantém sua sobrevivência, dessa habilidade de captar detalhes no escuro, pra onde ninguém mais quer olhar.

Era realmente fascinante perceber esses momentos, um verdadeiro espetáculo que trazia o desafio de aprender a capturá-los.

8. Um novo experimento (reorientando o olhar)



Ilustração 4. *Dois mulatos no camarim*. Guache Seco sobre papel. Abril 2009. 76 x 52 cm.

Decidi que eu iria tentar *capturar* novos motivos exercitando o olhar com croquis produzidos nos intervalos de minha atividade como músico. Isso era perfeitamente possível porque durante o meu trabalho musical, eu dispunha de certo tempo para me dedicar à observação.

Das primeiras experiências foram surgindo desenhos interessantes, pobres em detalhes, mas inspiradores para o exercício da abstração, principalmente no que se refere às *figurações humanas*. De forma *furtiva*, eu capturava minhas cenas entre os arranjos do salão de baile pronto para receber os convidados, as mesas com suas cadeiras aveludadas, os arranjos florais, os trabalhadores que corriam para deixar tudo pronto, as belas recepcionistas, os seguranças, os garçons que conversavam à mesa antes da jornada. O interessante é que raramente me voltava para o palco, onde havia grande quantidade de arranjos e preparativos entre iluminação e aparelhos de som, instrumentos e até um ou dois de meus companheiros que sempre se preparavam com uma sóbria antecedência para o trabalho. Haveria o momento de me voltar a eles também. Essa *atenção* voltada para esses elementos talvez fosse uma forma com que eu *desejasse* rever tudo o que eu havia desprezado durante anos. Surgiam assim, cenas com mesas

e cadeiras vazias que apresentavam esses objetos e sua ocupação no espaço como motivo principal. Era necessária mais prática para usar também as pessoas em minhas composições, e fiz isso utilizando da abstração, em alguns rabiscos que tentavam, quase que inutilmente, retratar alguns personagens que tomaram meu olhar nesses intervalos de tempo em que desenhava. Esses *rabis*cos resultantes da tentativa de desenhar pessoas se mostravam por vezes intrigantes em suas curvas, linhas e até formas. Seja pelo olhar ou pelo desenho, surgiam idéias a partir deles que comprovavam ser o exercício uma *ferramenta* valiosa na elaboração de motivos. Relendo os relatos de Braque, percebi uma relação do artista com esse processo; vejamos:

Há ocasiões em que temos vontade de pintar, mas não sabemos o que pintar. Não sei qual seja a causa disso, mas há momentos em que nos sentimos vazios. Temos grande apetite de trabalhar, e então meu caderno de desenho me serve como um livro de cozinha quando estamos com fome. Abro-o e o menor dos esboços pode me oferecer o material que necessito para o meu trabalho.¹⁷

Ainda havia a questão da cor. Eu não guardava indícios de nenhuma referência que me permitisse desenvolver algo dentro do que eu percebia em termos de cor, contava apenas com a memória. Apoiei-me novamente nos pensamentos de Paul Gauguin e me permiti prosseguir sem peso na consciência. Segundo o artista: "Principalmente, não transpirem em cima do quadro; um grande sentimento pode ser traduzido imediatamente, meditem sobre ele e procurem sua forma mais simples." (CHIPP. 1999 , p.56)

¹⁷ BRAQUE, GEORGES, Observações sobre seu método. In: CHIPP,H. B.(Org.) *Teorias da Arte Moderna*. 2º ed. São Paulo, SP. Martins Fontes, 1999 p.266

9. 'Cenário'

Contrapus minha tendência em trabalhar com a figuração humana a uma natureza morta. Como antes, exercitei a observação nos salões de baile. Assim, esbocei arranjos sobre mesas decoradas, cadeiras alinhadas, traços da arquitetura do salão; tudo que provocava meu olhar naquela ocasião.

Os traços foram preenchendo as pequenas folhas do discreto e por vezes, *provocador*¹⁸ bloco de esboços. Após uma triagem, abstraí elementos desse *cenário* que eu contemplava pelas noites e, livre de qualquer compromisso com o real, fiz um estudo em guache seco sobre papel. Como de praxe, procurei a maior expressividade possível através dos traços que revelavam um grafismo mais rico e interessante.



Ilustração 7. *Cenário*. Guache seco sobre papel. Abril 2009. 93 x 62,5 cm

¹⁸ Eu era constantemente interrompido pela curiosidade daqueles com quem eu trabalhava. Resolvi me render a tal situação e perceber a reação das pessoas quando viam os pequenos esboços. A maioria achava intrigante e alguns eu percebia que se sentiam verdadeiramente atraídos pelo o que eu fazia; outros exercitavam apenas a boa educação em seus comentários.

Refiz posteriormente o mesmo desenho, então sobre um suporte¹⁹ para a pintura propriamente dita. Tentei *valorizar* mais a tradução do desenho para a pintura, reduzindo os grafismos uma vez que iriam cobrir-se com tinta, o que necessariamente iria reduzi-los de outra maneira.

Procurei realizar um estudo prévio do que seria a composição cromática do quadro. Fiz isso com o auxílio de um programa que se chama GIMP²⁰ - facilmente encontrado na internet - fotografei o desenho sobre e o transferi para o computador. Editei a imagem com cores, variando pequenas partes do que eu havia planejado inicialmente²¹.



Ilustração 8. *Cenário II* , 2009 . Acrílica sobre tecido. 108 x 94 cm.

¹⁹ O suporte consistiu em tecido previamente preparado com látex, resina e massa acrílicas.

²⁰ Esse programa pode ser encontrado no site <http://www.baixaki.com.br/busca.asp?q=gimp&go.x=60&go.y=6>

²¹ Ver ANEXO A.

Sabia que a *resposta* das tintas na tela seria diferente do que era visto no visor do computador, entretanto, tal recurso foi importante para me dar uma noção da estratégia de cor que eu usaria adiante. Assim, algumas partes do quadro, trabalhadas de maneira virtual, proporcionavam uma noção do que eu teria pela frente quando partisse para a pintura propriamente dita.

Todo esse processo me fez ganhar um tempo considerável, uma vez que o planejamento se mostrava eficaz na busca de uma elaboração cromática da pintura. Enfim, depois de concluído, o quadro (ilustração 8) apresentava um aspecto interessante, tanto no desenho e seu grafismo, que eu conservara levemente, quanto na composição cromática. De fato, o tratamento aplicado à pintura resultou em algo que agradava ao olhar. A presença da pincelada, bem marcada, reforça muito a intenção expressiva da imagem. Dei-me por satisfeito.

Concluí que o estudo prévio me proporcionava meios de experimentar com maior segurança, e a um *custo baixíssimo* as possibilidades do quadro, reduzindo o tempo de trabalho e melhorando meu desempenho ao pintar. Planejei um novo quadro usando a mesma metodologia.

10. Considerações finais



Ilustração 9. As Gêmeas. 2009. Acrílica sobre tecido. 71 x 44 cm.

A escrita do TCC serviu para compreender inúmeras possibilidades, e acionou a vontade de ver no suporte a adequação de idéias. De fato, à medida que leio sobre tudo que acredito se relacionar com meu trabalho, mais conhecimento agrego à produção, tornando-a mais consistente e apropriada a uma expressividade amadurecida e consciente. A experimentação de caminhos, durante o processo de estudo, me proporcionou um aumento de consciência em relação a minha produção em arte e os exercícios propostos auxiliaram e incrementaram as possibilidades desde a concepção até a feitura dos quadros.

Sobretudo, minhas divagações ajudaram a esclarecer muitos pontos sobre minha produção e possibilitaram um posicionamento mais adequado das idéias quanto à concepção de um trabalho; da feitura de uma pintura. Creio que à medida que acrescento conhecimento ao meu processo, mais me aproximo de obras de arte e da sinceridade de minhas pinturas, também como tais.

Sempre me afeiçoei à maneira com que utilizo os pincéis: o gesto mais agressivo ao aplicar a tinta sobre o suporte, resultando em grafismos expressivos e que sugerem outras tantas possibilidades. Tal resultado está conforme minha

vontade de seguir um caminho expressionista de pintar e, portanto, sinto-me francamente envolvido com o que esse rumo me oferece.

Os estudos em preto e branco têm se mostrado reveladores de possibilidades de expressão. O exercício do contraste do preto sobre o branco tem me aproximado daquilo que procuro, principalmente em termos de expressividade e subjetividade.

Por fim, se ainda não encontrei a maneira adequada para mostrar isso através de pinturas, ainda creio que muito me aprimorei e que o amadurecimento das idéias, juntamente com o aumento da destreza em utilizá-las, me faz hoje um artista melhor. Assim, segundo Picasso:

Quando pinto, meu objetivo é para mostrar o que encontrei, e não o que estou procurando [...] Na arte, as intenções não bastam [...] O amor deve ser provado pelos fatos, e não por argumentos. O que conta é o que fazemos, e não o que tivemos a intenção de fazer.²²

²² PICASSO, PABLO. Declaração. 1923. In: CHIPP,H. B.(Org.) *Teorias da Arte Moderna*. 2° ed. São Paulo, SP. Martins Fontes, 1999 p.267

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo . *Arte e Crítica de Arte*. 2º ed. Lisboa [Portugal]. Editora Estampa .1988.

ALBUQUERQUE, Carlos. *Novos artistas alemães conquistam o mercado da arte*. Deustche Welle. Mar 2009. Seção Arte. Disponível em : <http://www.dw-world.de/>

CHIPP, H. B. Teorias da Arte Moderna. 2º ed. São Paulo, SP. Martins Fontes, 1999.

ELGER, Dietmar. *Expressionismo*. Tradução : Ruth Corrêa, Lisboa. [S. I.] South Korea. Taschen GmbH. 2007

HUYGHE, Rene. *O poder da imagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. 319p.

METZGER, Rainer; WALTHER, Ingo F. *Van Gogh*. Tradução: Cristina Rodriguez e Artur Guerra. [S.I.] China. Taschen GmbH. 2008.

OSBORNE, Harold . *Estética e Teoria da Arte*. 5º ed. São Paulo. SP. Cultrix. 1968.

REFERÊNCIAS NA WEB

Baixaki : windows >> busca>>gimp. [s.l.] No Zebra Network, 2000. Editor de imagens gratuito que já conquistou o público e agora está com recursos novos e melhorados. Disponível em : <<http://www.baixaki.com.br/busca.asp?q=gimp&go.x=60&go.y=6>>

Acesso : 03 de Março de 2009.

The Saatchi Gallery. London Contemporary Art Gallery.2001. Sophie Von Hellerman, Contemporary Artists, Leading Lady. Disponível em : <http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/sophie_hellermann_leading.htm>

Acesso em : 14 de Maio de 2009.