

FACULDADE SENAC FLORIANÓPOLIS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS: CULTURA E CRIAÇÃO

AMAURI CARBONI BITENCOURT

TRAÇOS INACABADOS

FLORIANÓPOLIS
2009

AMAURI CARBONI BITENCOURT

TRAÇOS INACABADOS

Trabalho de Conclusão de Curso de Pós-Graduação apresentado à banca examinadora da Faculdade Senac Florianópolis como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação.

Orientadora: Maria Lucila Horn

FLORIANÓPOLIS
2009

AMAURI CARBONI BITENCOURT

TRAÇOS INACABADOS

Trabalho de Conclusão de Curso de Pós-Graduação apresentado à banca examinadora da Faculdade Senac Florianópolis como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação.

Aprovado em 06 de junho de 2009.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Msc. Maria Lucila Horn - Orientadora
Faculdade Senac Florianópolis

Prof^ª. Esp. Liomar Arouca - Examinadora
Artista Plástica

Prof^ª. Msc. Lidiane Goedert – Coordenadora Pedagógica
Faculdade Senac Florianópolis

**A todos os meus amigos,
em especial aos que conseguem tocar a minha alma.**

AGRADECIMENTOS

Listar todos os que constantemente contribuem para o meu aprimoramento pessoal, espiritual e profissional é uma tarefa de veras difícil, isto porque correria o risco de esquecer-me de algum nome importante. Sempre acreditei que não é pela quantidade de anos que se mede uma amizade, mas pela profundidade dos momentos vividos. Mesmo que por instantes, se alguma alma tocou a minha, passe o tempo que passar, este amigo sempre terá um lugar especial em minha vida. Assim, agradeço a todos os meus amigos, e em especial àqueles que tentam deixar este mundo um pouco melhor.

E quanto àqueles dentre os modernos que apresentam esboços como quadros, e de que cada tela, assinatura de um momento da vida, exige ser vista, em “exposição”, na série das sucessivas telas, essa tolerância com o inacabado pode significar duas coisas: ou que renunciam de fato à obra e agora só procuram o imediato [...] ou então que o acabamento, apresentação objetiva e convincente para os sentidos, deixou de ser meio e o sinal da obra verdadeiramente feita[...] (Maurice Merleau-Ponty).

RESUMO

Este trabalho busca mostrar, através de fundamentação teórica e prática, o inacabamento de uma pintura. Esta, por ter a potencialidade de um processo *ad infinitum*, permite ao artista uma variedade considerável de possibilidades de obras consideradas “pronta”, ou seja, o pintor “escolhe” o momento em que finalmente dita: “eis a obra acabada”. Contudo, em se tratando de pintura, a partir dos modernos, muitos artistas renomados tiveram dificuldades em dizer quando uma obra de fato está acabada. Tampouco afirmavam com convicção que há um ponto temporal e espacial em que a pintura apresenta uma finalização objetiva. Mais do que isso, afirmavam que a pintura tem um percurso como o próprio fluxo da vida: mesmo que o artista a dê por finalizada, o espectador a retoma e dá-lhe continuidade. Trata este estudo, pois, do inacabamento da obra de arte, especialmente a pictural.

Palavras-chave: Pintura; Arte; Inacabamento.

ABSTRACT

This work searches to show, through theoretical and practical basis, of the unfinished of a painting. This, for having the potentiality of an process *ad infinitum*, allows to the artist a considerable variety of possibilities of considered workmanships “ready”, that is, the painter “chooses” the moment where finally said: “here it is the finished workmanship”. However, in if treating to painting, from the modern, many famous artists had difficulties in saying when a workmanship in fact is finished. Neither had they affirmed with certainty that has a secular and space point where the painting presents an objective finishing. More than what this, affirmed that the painting has a passage as the proper flow of the life: exactly that the artist gives it for finished, the spectator retakes it and of - it continuity. It treats this study, therefore, of the unfinished of the work of art, especially the pictural.

Key word: Painting; Art; Unfinished

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- FIGURA 01 – DANÇA
- FIGURA 02 – NU MASCULINO
- FIGURA 03 – QUATRO AUTO-RETRATOS
- FIGURA 04 – QUATRO AUTO-RETRATOS
- FIGURA 05 – BAILARINA
- FIGURA 06 – BAILARINA CEZANNIANA
- FIGURA 07 – DANÇARINA
- FIGURA 08 – LEVEZA CLÁSSICA
- FIGURA 09 – APENAS CORPOS
- FIGURA 10 – MUTAÇÃO CORPORAL
- FIGURA 11 – ENLAÇANDO VIDAS
- FIGURA 12 – IMPONENTES
- FIGURA 13 – AREIA CORPORAL
- FIGURA 14 – PINGOS DE VIDA

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 DESENVOLVIMENTO PRÁTICO E TEÓRICO.....	13
2.1 PINTURAS INACABADAS: GESTO PONTUAL DO ARTISTA OU CARACTERÍSTICA DA PRÓPRIA PINTURA?.....	15
2.2 VÁRIAS VERSÕES DE UM MESMO MOTIVO.....	19
2.3 OBRA INTERMINÁVEL.....	23
3 CONCLUSÃO.....	28
4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	29
ANEXOS	

1 INTRODUÇÃO

De uma maneira geral uma pintura não pode ser finalizada por completo. Mesmo que se queira chegar ao ponto ideal e final dela, muitos artistas admitiram que chega em um determinado momento na criação em que se deve “abandoná-la”. Abandonar aqui empregado no sentido de colocar um ponto final no ato criativo do pintor. O pintor espanhol Pablo Picasso (1999, p. 272) disse que “um quadro vive sua vida como um ser vivo, sofre as mudanças que a vida cotidiana nos impõe”. Se, como disse Picasso que uma obra segue a vida de um ser vivo, deduz-se que ela não é um objeto em si mesmo ou acabado, mas um objeto em transformação constante¹. Traços Inacabados sugere a continuidade que a obra de arte possui, seja junto ao espectador seja do próprio movimento do artista ao finalizar a obra.

A obra de arte deve ser finalizada em um determinado momento da criação, caso contrário, tornar-se-ia um processo *ad infinitum*. O artista sempre poderá acrescentar algum traço, modificar um cor ou alterar qualquer elemento dela. É mais fácil verificar este processo com a tinta acrílica, pois as cores se sobrepõem umas as outras. No caso da óleo, se não há a secagem devida para ir acrescentando novas cores, a obra tende a ficar acinzentada. Isto porque de acordo com as teorias cromáticas, quando misturamos as cores, a cor resultante apresentará uma coloração acinzentada. Retomando o problema em questão, se a obra não pode ser concluída cabalmente, pois há sempre algo mais a se fazer, este acréscimo poderá ser feito também pelo espectador. Ele, ao retomar a obra, poderá dar-lhe continuidade. Não significa dizer que ele deva munir-se de tintas e pincéis e acrescentar algo na tela, mas com o olhar, com o seu corpo, entrelaçar-se com ela e dar-lhe um sentido, uma direção. Não apenas isso, deve interagir com a obra com seu sentimento, com seu corpo, e a partir desta interação provocar algo na obra que o artista nem sequer supunha conseguir com a criação de tal pintura.

¹ Outra concepção acerca do artista e o ato criativo pode ser verificado na teoria da formatividade de Pareyson. Segundo sua teoria, o processo deve ser “levado em conta” tanto (e talvez mais!) que a obra final. Ao adentrar-se no processo criativo, o artista não apenas elabora a obra, mas também deixa-se conduzir por ela, cria também seu estilo em um diálogo freqüente e constante com a matéria-prima. O processo mais do que uma ação de invenção é algo orgânico: é incubação, padecimento, nascimento, gestação e maturação. É sobretudo um crescimento.

Assim, discutiremos algumas questões, tais como: Uma pintura pode ser finalizada? Podemos dizer que pintamos o traço em todo a sua extensão? Quando sabemos de fato que uma obra está pronta?

A partir disso, o texto monográfico foi dividido em três etapas, a saber:

1- Mostrar a partir da observação de várias obras o inacabamento de um traço e da pintura através de falas de grandes artistas e de teóricos sobre o assunto.

2- Pinte 4 versões da mesma obra (bailarina) com técnicas e estilos diferentes, com o objetivo de mostrar que uma obra pode ter inúmeras (re)leituras.

3- Para este estudo, com a finalidade de uma melhor elucidação do assunto, criei uma obra e fui modificando-a continuamente....., por várias vezes, mudando pequenos traços...uma nova modificação produziu uma nova obra, e outra, e mais outra..... É um processo sem fim... Mostro isso através de fotos do processo criativo (uma obra pode ser finalizada em muitos momentos, assim, finalizei-a em um dado momento, depois prossegui pintando e finalizei-a novamente e assim sucessivamente por umas quatro ou cinco etapas).

Este estudo tratará sobretudo de obras de minha autoria e abordará conceitos como MOVIMENTO, FRAGMENTAÇÃO, ABSTRAÇÃO E EXPRESSÃO. Além disso há obras de pintores consagrados como Picasso e Matisse. Contando com meu acervo pessoal de imagens feitas em momentos diversos de minha caminhada artística, criei outras duas vertentes de obras conforme mencionado acima. As novas pinturas foram feitas em acrílico sobre tela por ser de secagem mais rápida e, por conta disso, causar efeitos diversos.

2 DESENVOLVIMENTO PRÁTICO E TEÓRICO

Com o objetivo de mostrar o processo de produção e criação de uma pintura, detenhamo-nos nesta experiência de criação: coloco-me (eu-artista) diante de uma tela em branco munido do material necessário para a elaboração de um quadro. Há uma expectativa de que algo novo possa aparecer. “James Brooks disse: ‘A superfície do quadro tem sido sempre o ponto de encontro daquilo que o pintor conhece, com o desconhecido que ali aparece pela primeira vez’” (ANDRÉS, 1966, p. 57). Todo o meu ser, todos os meus vividos retidos, todas as minhas experiências, sejam elas de frustração, alegria, angústia, ansiedade, medo, estão co-presentes em meu corpo e não tenho como me libertar delas. Esses vividos intercomunicam-se com o mundo que me clama para ser expresso. O filósofo Dufrenne (1981, p. 57) nos lembra que

Talvez o artista não seja sensível a essa necessidade que o mundo tem dele para se verificar; então ele mesmo se procura, procura seu estilo sem saber que ele mesmo é procurado; crê realizar-se enquanto realiza o mundo.

Há uma intercomunicação do mundo a ser expresso com meu corpo possibilitando, com isso, o surgimento da obra de arte. Minhas mãos parecem mover-se sozinhas – Carlos Drummond de Andrade já descrevia num poema dedicado ao pintor brasileiro Cândido Portinari: “A mão sabe a cor da cor e com ela veste o nu e o invisível”². Mas é interrogando o visível que a pintura nasce. Por sua vez, o visível também interroga o pintor³. “O pintor vive na fascinação. Suas ações mais características – aqueles gestos, aqueles traçados de que só ele é capaz, e para os outros serão revelação, porque não têm as mesmas carências que ele -, parece-lhe que emanam das próprias coisas, como o desenho das constelações” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.

² Poema chamado “As mãos” de 1962, citado por MOREIRA, Marcos. *Cândido Portinari*. São Paulo: Grupo de Comunicações TRÊS, 2001, (A Vida dos Grandes Brasileiros), p. 137.

³ Cabe aqui um esclarecimento acerca da teoria merleau-pontyana do visível-invisível. De acordo com Merleau-Ponty (1964, p. 133), “o que se chama de visível é, dizíamos, uma qualidade preñe de uma textura, a superfície de uma profundidade, corte de um ser maciço, grão ou corpúsculo levado por uma onda do Ser”. Essa profundidade é percebida pois há um invisível que habita o visível e, não obstante, o visível ser “preñe” de invisibilidade. Ademais, não só o visível comporta uma invisibilidade como também há uma visibilidade no invisível. Segundo ele, “o invisível é o relevo e a profundidade do visível, e, assim como ele, o visível não comporta positividade pura” (MERLEAU-PONTY, 1960-a, p. 21).

21). Às vezes a pintura parece mover-se mais rápida que o mover das minhas mãos; outras é a obra que me chama a meditar sobre o que está sendo pintado.

Se eu quiser fazer com que um determinado elemento do quadro “vibre” utilizo o recurso da cor complementar⁴ e os impressionistas o sabiam fazer muito bem: em vez de pintar o fundo de cinza – como faziam os clássicos -, pintavam-no de verde para fazer com que a o espectador tivesse a mesma sensação ao vê-lo num lugar em que o quadro não sofre os efeitos da luz de quando está na natureza. Pela minha liberdade eu poderia empregar qualquer cor, qualquer tom, qualquer traço... A tela me abre infinitas possibilidades. Quem decide? A primeira vista parece que sou eu quem decide, mas não é o eu singular e sim o eu plural, o eu “descentrado” que se comunica com o mundo e “sente” que o mundo quer ser pintado de determinada forma. É um eu que deixa de ser ele mesmo para entrelaçar-se com o corpo das coisas.

Não tenho acesso a tudo que transcorre num determinado instante que o ‘mundo da vida’ faz emergir; não obstante, sou eu quem está pintando – tenho meu estilo (que adquiro ao longo do tempo) - e uso meus conhecimentos e vontades, e como sou um ser intersubjetivo, pois me comunico com “outros”, então ao mesmo tempo em que pinto é o mundo que o faz através de mim.

Partindo deste relato de criação artística, iremos abordar o inacabamento da obra de arte em três etapas.

⁴ No manual *Perspectiva e Composição* há uma boa definição de cores complementares: “São cores complementares as que, misturadas, dão um cinzento (não um cinzento perfeitamente neutro, coisa que apenas é possível misturando branco e preto). A teoria diz que são complementares o amarelo e o violeta, o vermelho e o verde e o laranja e o azul. [...] Também segundo a teoria, as complementares realçam-se mutuamente quando são colocadas umas ao lado das outras; é verdade, mas apenas quando as intensidades e as quantidades de ambas apresentam uma determinada graduação; combinando outras intensidades, os efeitos podem chegar a ser os contrários. Em qualquer dos casos pode dizer-se com segurança que os contrastes entre complementares são os mais poderosos de todos os contrastes de cor”, p. 51.

2.1 PINTURAS INACABADAS: GESTO PONTUAL DO ARTISTA OU CARACTERÍSTICA DA PRÓPRIA PINTURA?

Como apresentamos na epígrafe, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (2004, p. 81), ao dialogar com o escritor André Malraux sobre a questão da arte moderna, fala do inacabamento da obra de arte:

E quanto àqueles dentre os modernos que apresentam esboços como quadros, e de que cada tela, assinatura de um momento da vida, exige ser vista, em “exposição”, na série das sucessivas telas, essa tolerância com o inacabado pode significar duas coisas: ou que renunciam de fato à obra e agora só procuram o imediato [...] ou então que o acabamento, apresentação objetiva e convincente para os sentidos, deixou de ser meio e o sinal da obra verdadeiramente feita[...].

Não apenas Merleau-Ponty fala do inacabamento da obra, mas inúmeros outros escritores e teóricos da arte dizem que uma pintura não tem como ser finalizada de fato, pois haverá sempre algo a mais a ser feito na obra. Assim, há um momento da etapa da criação em que o artista decide por finalizá-la. Isto não significa dizer que a obra não permite mais que a ação criativa do pintor possa fazer com que, por exemplo, estenda-se um traço, modifique uma cor ou acentue uma forma, mas que a obra permanecerá sempre “aberta”⁵ ao gesto do pintor ou o olhar do espectador. Dessa forma, a obra está sempre por se fazer; está sempre em processo.

O público em geral e os críticos de arte – antes do surgimento da arte moderna – prestavam atenção e falavam apenas dos objetos (obras) postos em lugares destinados a abrigar obras de arte. Contudo, isto vem se modificando nas últimas décadas: além da obra de arte como objeto “pronto” passou-se a prestar mais atenção e a falar mais do próprio gesto do pintor. Assim a ação do artista pode dizer muito mais da obra ou sobre arte do que o próprio objeto “acabado”. Não apenas o gesto do pintor, mas também a retomada do espectador da obra para dar-lhe um sentido ou continuidade. O espectador ao postar-se diante da obra de arte, retoma-a e com seu gesto visual ou corporal (como exigem muitas obras contemporâneas) co-cria com o artista-feitor. É dentro desta perspectiva que podemos dizer que a obra também está “aberta” ao gesto do espectador.

⁵ Umberto Eco, com a coletânea de ensaios “obra aberta”, também fala do inacabamento da obra de arte e da literatura contemporânea. Um dos pontos centrais apontados por Eco é que a obra de arte é aberta, pois comporta várias interpretações.

Partindo destas duas abordagens gestuais de criação artística podemos aprofundar a questão do inacabamento da obra de arte.

Observe a obra *Dança* de 2006 (FIGURA 1). Nela percebemos visivelmente o conceito de movimento e expressão: as figuras foram dispostas em um ritmo único e suave, conduzindo a visão do espectador ao alto como se estivessem olhando e apontando algo para além da tela. As cores foram escolhidas de forma a expressar calor e energia, por isso o emprego do tom avermelhado. Ao mesmo tempo, há o equilíbrio com os tons claros e os escuros. No seu todo, a obra expressa um determinado movimento de uma dança. A escolha deste ponto do movimento coube ao artista fazer, bem como as cores e os traços soltos e suaves. Se a obra apresentasse um destes traços mais longos ou mais curtos, na certa modificaria a obra, mas é fato que a obra permite esta interação. Mesmo após anos depois de criação da obra, ela poderá ser modificada. Não apenas uma modificação do gesto do pintor, mas também do espectador.



FIGURA 1: “DANÇA” (2006), ÓLEO SOBRE TELA
FONTE: O autor

Talvez seja dentro desta perspectiva que o pintor Pablo Picasso (1999, p. 272) disse que certa vez: “um quadro vive sua vida como um ser vivo, sofre as mudanças que a vida cotidiana nos impõe”. Não é estranho que muitos teóricos sobre arte dizem que uma obra-prima é uma obra atemporal.

No segundo exemplo, *nu masculino* de 2006 (FIGURA 2), apresento uma desconstrução da obra figurativa. Como primeiro passo, pinte uma tela onde representei realisticamente um abdômen masculino. Após esta construção, o passo seguinte foi começar a desconstruí-lo: desconfigurando formas, mudando tons e quebrando traços. Aos poucos a imagem realista começou a ficar mais abstrata: os traços, tons e formas começaram a entrelaçar-se dando início à desconstrução da figura. O momento de parar este gesto de desconstruir é de responsabilidade do pintor. Mais abstrato ou mais figurativo depende da escolha dele. Podemos deduzir então que é o gesto do artista que faz com que uma pintura apresente-se inacabada? Neste caso ele poderia prosseguir e encontrar um momento em que não houvesse mais possibilidade de pintura?



FIGURA 2: “NU MASCULINO” (2006), MISTA (EM ÓLEO SOBRE TELA)

FONTE: O autor

Vemos que uma pintura apresenta inúmeras interações e modificações e que uma mesma obra pode ser feita de maneiras diversas: estilos diferentes e materiais distintos. O artista francês Henri Matisse fez isso na prática (ANEXO B). Ele fez um auto-retrato em quatro versões diferentes e falou sobre isto.

Prestemos atenção a sua fala:

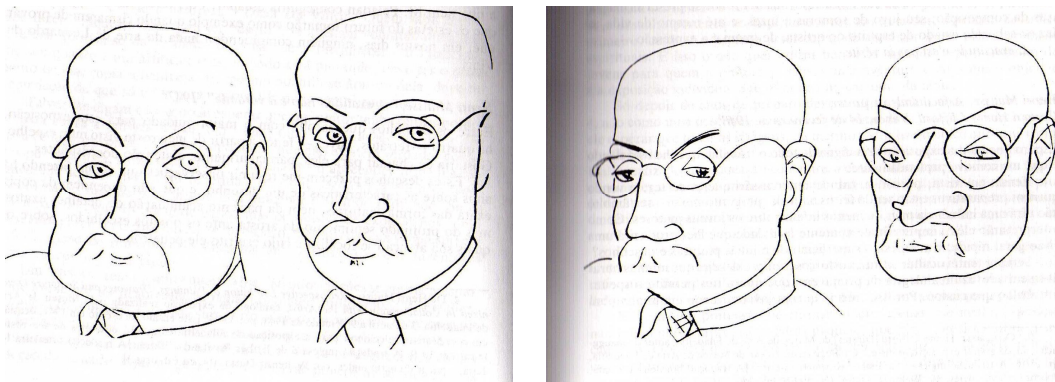
[...] Os quatro desenhos em questão têm o mesmo motivo, mas a caligrafia de cada um deles mostra uma aparente liberdade na linha, no contorno e no volume expressos.

Na verdade, nenhum desses desenhos pode ser sobreposto ao outro, pois todos têm contornos totalmente distintos.

Em todos eles a parte superior do rosto é a mesma, mas a inferior é completamente diversa. No nº 158, ela é quadrada e maciça; no nº 159, é alongada em comparação com a parte superior; no nº 160, termina numa ponta; e no nº 161 não guarda nenhuma semelhança com as demais [conforme ilustração].

Não obstante, os diferentes elementos que compõem estes quatro desenhos dão a mesma medida da composição orgânica do motivo. Esses elementos, apesar de nem sempre estarem indicados da mesma maneira, ainda assim se encontram presentes em cada desenho com o mesmo sentimento – a maneira pela qual o nariz está colocado no rosto, a orelha presa ao crânio, o maxilar inferior pendurado, a maneira como os óculos estão colocados no nariz e nas orelhas, a tensão do olhar e sua densidade uniforme em todos os desenhos -, muito embora os tons da expressão variem em cada um deles.

É bastante claro que a soma total desses elementos descreve o mesmo homem no tocante ao seu caráter e personalidade, à maneira como olha as coisas e à sua reação à vida, assim como no que concerne à reserva com que a enfrenta e que o impede de abandonar-se a ela descontroladamente. É realmente o mesmo homem, que permanece sempre um espectador atento da vida e de si mesmo [...]. (MATISSE, 1999, p. 133)



FIGURAS 3 E 4: “QUATRO AUTO-RETRATOS” (1939), DESENHOS CRAYON, HENRI MATISSE

FONTE: CHIPP, H. B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins fontes, 1999, p.133

Matisse, ao desenhar seu retrato quatro vezes (FIGURAS 3 E 4), propôs que uma obra de arte pode ser feita de diversas maneiras: modificando-se o traço não se perde ao essencial da obra, ou seja, é o mesmo rosto, porém com pequenas mudanças e que fazem com que sejam quatro obras diferentes.

Além desta visão, de que uma obra pode ser feita de maneiras distintas, alguns artistas falaram do inacabamento da obra de arte. Em 1951, por exemplo, houve uma *Sessão de artistas* em Nova York onde se discutiu vários assuntos pertinentes a arte (ANEXO A). Uma das questões abordadas na reunião foi: “Quando um quadro está terminado?”. Segue a fala de um desses artistas:

Barnett Newmann: A meu ver, a idéia de um quadro “terminado” é uma ficção. Creio que o homem passa toda a sua vida pintando um quadro ou trabalhando numa escultura. A questão de parar é realmente uma decisão de considerações morais. Até que ponto estamos embriagados pelo ato concreto, de modo que somos seduzidos por ele? Até que ponto estamos encantados pela sua vida interior? E até que ponto estamos encantados pela sua vida interior? E até que ponto nos aproximamos da intenção ou desejo que está realmente fora dele? A decisão é sempre tomada quando o trabalho tem alguma coisa que desejávamos. (CHIPP, 1999, p. 574)

Se é o pintor que opta pelo momento de encerrar o processo do fazer-artístico da pintura então podemos dizer que cabe a ele saber o momento “certo” de finalizar uma obra. Contudo, vemos na prática que quanto mais se avança na aventura pictural, mais concluímos que a obra abre inúmeras possibilidades de obras prontas diferentes: basta modificar um pouco que seja um traço ou uma cor e teremos uma nova obra.

2.2 VÁRIAS VERSÕES DE UM MESMO MOTIVO

Quando vamos criar uma determinada obra, podemos fazê-la de várias formas: escolhemos as técnicas a serem utilizadas, os materiais, o tamanho, a textura, a composição, etc. Para representar uma bailarina, por exemplo, podemos representá-la de maneiras diversas. Eu escolhi algumas dentre as que “se apresentaram” para mim. O que descrevo a seguir é o resultado de quatro obras diferentes do mesmo motivo, mais precisamente de uma bailarina.

A primeira obra foi realizada em 2003 (FIGURA 5) na técnica óleo sobre tela. Inspirada em uma foto jornalística da dançarina carioca Ana Botafogo, esta bailarina parece compor um musical da Disney, pois além de ser uma pintura figurativa, alguns elementos – como o movimento do branco no fundo azul e a iluminação do vestido – deixam a obra “viva” e com certo ar de magia e fantasia. Há uma luminosidade intensa em torno das mãos como se ela estivesse produzindo o próprio ritmo do movimento.



FIGURA 5: “BAILARINA” (2003), ÓLEO SOBRE TELA
 FONTE: O autor

A segunda obra (FIGURA 6) foi baseada nos princípios picturais de Paul Cézanne. O movimento é expressado através da marcação de vários traços azuis que contornam a bailarina, bem como a composição do fundo – que apresentam os mesmos traços e tons -. Sobre esta forma de pintar escreve o filósofo francês Merleau-Ponty (2004, p.130):

O contorno dos objetos, concebido como uma linha que os delimita, não pertence ao mundo visível, mas à geometria. Se marcamos com um traço o contorno de uma maçã, fazemos dela uma coisa, quando ele é o limite ideal em cuja direção os lados da maçã fogem em profundidade. Não marcar nenhum contorno seria retirar aos objetos sua identidade. Marcar um só seria sacrificar a profundidade, isto é, a dimensão que nos oferece a coisa, não como exposta diante de nós, mas como cheia de reservas e como uma realidade inesgotável. Eis por que Cézanne acompanhará, numa modulação de cores, a intumescência do objeto e marcará com traços azuis vários contornos.

Segundo Cézanne, o olho vê diferentemente da maneira como os renascentistas acreditavam, por isso não delimitava cirurgicamente o limite entre figura e fundo, mas marcava vários traços como se eles estivessem no próprio movimento do mundo da vida. Tentei representar este movimento do mundo da vida (fluxo contínuo dos acontecimentos) bem como o movimento sugerido pelo bailar da bailarina através, sobretudo, dos traços azuis. Com esta forma de pintar, muitos tons e formas se misturaram uns aos outros. A dicotomia figura-fundo deixa de existir tão nitidamente.

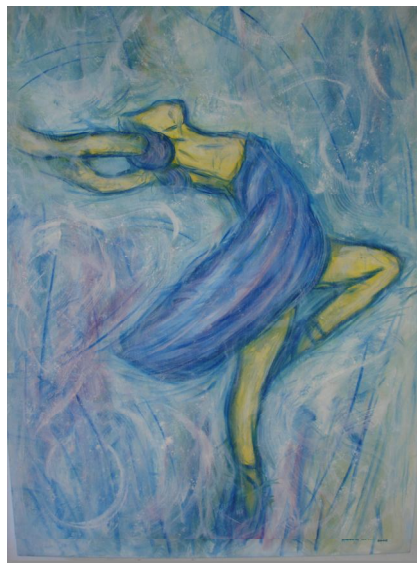


FIGURA 6: “BAILARINA CEZANNIANA” (2006), ÓLEO SOBRE TELA
FUNDO: O autor

Os tons utilizados para compor a terceira bailarina (FIGURA 7) foram pesados e densos, atenuados com as pinceladas brancas e claras. Esta obra foi realizada em acrílica sobre tela e sugere um movimento contrário ao movimento da modelo: Os tons avermelhados e negros tentam quebrar a suavidade do balanço da bailarina. Neste caso, não há mais a suavidade e leveza apresentado nos outros três exemplos.



FIGURA 7: “DANÇARINA” (2009), ACRÍLICA SOBRE TELA
FUNDO: O autor

Nesta quarta obra (FIGURA 8), feita em acrílica sobre tela, aparece novamente o elemento movimento, tanto da bailarina quanto do conjunto em si. Os tons claros e suaves corroboram com esta concepção.

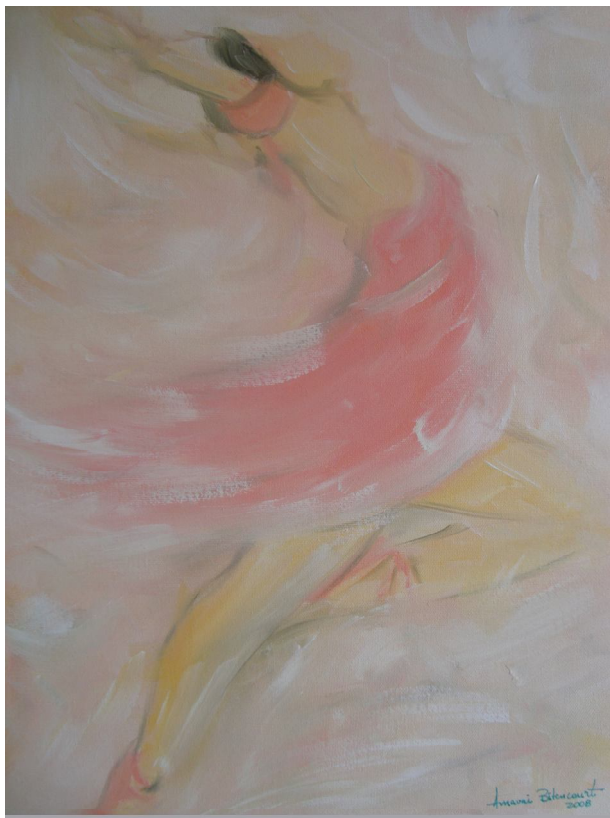


FIGURA 8: “LEVEZA CLÁSSICA” (2009), ACRÍLICA SOBRE TELA
FUNDO: O autor

Os quatro exemplos citados de um mesmo motivo permitem perceber o quanto uma mesma cena pode ser representada de maneiras diversas. Isto possibilita afirmar que uma obra é inacabada, não apenas no limite dos traços, formas e cores como vimos anteriormente, mas também no que tange a expressão e técnicas usadas. As técnicas podem ser diferentes, o objetivo expressivo pode ser diverso e, por conta disso, uma obra jamais se esgota. É por conta disso, também, que ela permanece sempre inacabada.

2.3 OBRA INTERMINÁVEL

Inúmeras vezes, como espectador-artista, senti vontade de modificar algum ponto de uma pintura que já havia dado por acabada há algum tempo. Olhava uma obra continuamente e algum traço ou cor me chamava atenção. Com o gesto visual a alterava e em algumas vezes cheguei de fato a modificá-la. O que acontecia era que ao mexer em algum elemento da obra, ela tomava outro “corpo” e, portanto, tornava-se uma outra obra.

Este primeiro movimento de olhar uma pintura e modificá-la mentalmente acontece com todo espectador atento e interessado nela. Já o segundo movimento – o de olhar a obra, modificá-la mentalmente e depois fazer esta mudança de fato – só o pode fazer o artista. Neste sentido, o artista torna-se um espectador na medida em que se afasta da obra. Isto porque no momento da ação da pintura o pintor é um artista e não um espectador.

É dentro deste contexto que apresento a seguir um exemplo na prática de como uma obra pode ser finalizada em diversos momentos: há uma obra determinada como pronta, e esta, mostra sinais de futuras possibilidades de finalizações diversas. Vejamos isso na prática:

A primeira versão da obra *apenas corpos* (FIGURA 9), de 2009, elaborada em acrílico sobre tela, foi pensada para questionar a valorização/desvalorização do corpo como suporte na moda. De uma maneira geral, o que se constata é que o corpo é apenas um mero suporte da vestimenta: o que tem de sobressair é sempre a roupa. Os modelos, por conta disso, seriam apenas corpos sem identidades e subjetividades. Esta foi a idéia central para a criação da obra em questão. Apresentei-a como atividade prática no curso de pós-graduação do SENAC – Artes visuais: cultura e criação -. Após alguns meses a olhar para ela, resolvi dar-lhe continuidade para mostrar que a mesma – que fora considerada pronta – poderia ser modificada.

A decisão tomada foi por uma desconstrução da imagem representada. Para isso resolvi começar a alongar alguns traços, expandir as formas e misturar os tons. O que antes eram figuras frias (feminino) e quentes (masculino) agora tornar-se-iam imagens

começando a mistura-se entre si: aparecendo tons avermelhados sobre os tons azulados e vice-versa. É como se a composição começa-se a ganhar movimento. Ao fazer esta modificação, constatei que a obra poderia ser novamente finalizada. Então neste ponto, dei a obra (FIGURA 10) como pronta novamente, tendo com isso a segunda versão de *Apenas corpos* e que a chamei de *Mutação corpora*⁶.



FIGURA 9: “APENAS CORPOS” (2009), ACRÍLICO SOBRE TELA
FONTE: O autor



FIGURA 10: “MUTAÇÃO CORPORAL” (2009), ACRÍLICO SOBRE TELA
FONTE: O autor

⁶ A sugestão da mudança de nomes: de apenas corpos em várias versões para outros títulos foi feita pela banca examinadora de conclusão da especialização e tem a finalidade de sentir um novo aspecto da obra, como o inédito que surge com o processo do fazer artístico.

Resolvi então descolorir um pouco a imagem. Esta aplicação do tom branco por cima da imagem, em alguns pontos de forma mais acentuada e noutros de maneira mais branda, deixou a obra mais desfigurada. Percebemos uma forma, mas já com aspecto de semi-abstração. Este foi o resultado obtido como terceira versão (FIGURA 11) da obra *Apenas corpos*. O nome desta obra passou a ser *Enlaçando vidas*.



FIGURA 11 “ENLAÇANDO VIDAS” (2009), ACRÍLICO SOBRE TELA
FONTE: O autor

Acentuei alguns tons e apaguei outros, deixando a imagem mais desconstruída ainda. O que se percebe com isso é que não se via mais o contorno dos corpos, mas apenas manchas de cores. Voltei então a fazer o contorno deles de forma mais solta e livre. Ao ver esta imagem o espectador vê que há algo, mas se não houver a identificação da obra ou algo escrito sobre ela, na certa não identificará as figuras. A não ser o olhar de um espectador muito atento... Esta foi a quarta versão da obra referida (FIGURA 12) e que a chamei de *Imponentes*.



FIGURA 12: “IMponentes” (2009), ACRÍLICO SOBRE TELA
 FONTE: O autor

Para mostrar uma desconstrução ainda maior, decidi por mexer nos traços e nas formas. Apliquei uma textura feita com tinta branca e plástico bolha: passei a tinta sobre o plástico bolha e depois fiz pequenas impressões de “bolhas” na tela. O que resultou em uma obra abstrata. Nesse ponto, somente alguém que viu as outras etapas do processo de criação-desconstrução pode identificar as formas dos corpos. Ao primeiro olhar do espectador a obra apresenta-se como abstrata. Esta foi a quinta versão da obra (FIGURA 13) *Apenas corpos* que passou a ser chamada de *Areia corporal*.



FIGURA 13: “AREIA CORPORAL” (2009), ACRÍLICO SOBRE TELA
 FONTE: O autor



FIGURA 14: “PINGOS DE VIDA” (2009), ACRÍLICO SOBRE TELA
FONTE: O autor

Para a última versão do processo de desconstrução da obra (FIGURA 14), resolvi abstrair todas as formas e cores antes vistas. Como primeiro passo, respinguei alguns tons de cinza e preto, com o auxílio de uma escova de dente, e depois fiz algumas manchas brancas e acinzentadas com a espátula. Claro que eu poderia ir alterando a obra e dando-a por “acabada” por várias vezes ainda, talvez ela me possibilitasse infinitas “obras terminadas”, porém o sentido da obra tomara um rumo diferente. De toda sorte, eu poderia fazê-lo. Contudo resolvi encerrar este estudo nesta sexta versão de *Apenas corpos*. Esta versão final ficou intitulada de *Pingos de vida*.

3 CONCLUSÃO

Percebemos, ao longo do processo criativo do fazer artístico, uma grande vontade, por vezes incontrolável, de modificar alguns traços ou mesmo o resultado final. Tanto é verdade que, a partir da arte moderna, o espectador é convidado (às vezes arrebatado pela obra) a fazer tal interação.

No decorrer deste trabalho busquei, através de pesquisa teórica e prática, mostrar que uma obra de arte permanece sempre aberta a novas modificações tanto por parte do artista quanto do espectador. Alguns artistas e teóricos citados, como Cézanne, Merleau-Ponty e Picasso, confirmaram esta tese. De toda sorte, as duas criações artísticas mostradas (ou os dois motivos) vem ao encontro desta teoria.

No primeiro exemplo, da bailarina, o mote cai no motivo das obras: uma mesma cena pode ser representada de diversas maneiras: mudam-se as técnicas ou a intenção objetiva expressiva e criam-se obras distintas, e por não dizer até antagônicas.

Já no segundo exemplo mostrado (item 2.3), onde há uma desconstrução de uma obra de arte, vimos que a imagem vai se modificando ao sabor do olhar e da mão do pintor: ele constrói a imagem e aos poucos vai desconstruindo-a. Isto permite ao artista dar por “acabada” vários momentos deste movimento pictural.

Á guisa de conclusão, cabe-nos dizer que uma obra permanece sempre aberta a interação do outro – está sempre inacabada – e, mais do que permitir a imbricação do outro, provoca-a e exige do espectador que lhe dê um sentido, e do artista uma busca por aquilo que é inatingível.

4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRÉS, Maria Helena. **Vivência e Arte**. Rio de Janeiro: Agir, 1966.

CHIPP, H. B. (Org.). **Teorias da arte moderna**. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Mônica Stahel. São Paulo: M. Fontes, 1999.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____ (1960-a). *Signos*. Trad. Maria E. G. Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____ (1964). *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MATISSE, Henri. A exatidão não é verdade. In: CHIPP, H. B. (Org.). **Teorias da arte moderna**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: M. Fontes, 1999.

MOREIRA, Marcos. **Cândido Portinari**. São Paulo: Grupo de Comunicações TRÊS, 2001, (A Vida dos Grandes Brasileiros).

PICASSO, Pablo. Conversação. In: CHIPP, H. B. (Org.). **Teorias da arte moderna**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: M. Fontes, 1999.

ANEXOS

ANEXO A – SESSÃO DE ARTISTAS DE 1951

ANEXO B - A EXATIDÃO NÃO É UMA VERDADE

ANEXO A – SESSÃO DE ARTISTAS DE 1951

Quando um quadro está terminado?

Hans Hofmann: Acho que um quadro está terminado quando todas as suas partes se comunicam de tal modo que não precisam mais de mim.

Barnett Newmann: A meu ver, a idéia de um quadro “terminado” é uma ficção. Creio que o homem passa toda a sua vida pintando um quadro ou trabalhando numa escultura. A questão de parar é realmente uma decisão de considerações morais. Até que ponto estamos embriagados pelo ato concreto, de modo que somos seduzidos por ele? Até que ponto estamos encantados pela sua vida interior? E até que ponto estamos encantados pela sua vida interior? E até que ponto nos aproximamos da intenção ou desejo que está realmente fora dele? A decisão é sempre tomada quando o trabalho tem alguma coisa que desejávamos.

Robert Motherwell: ... ao “terminar” um quadro eles [os jovens pintores franceses] adotam critérios tradicionais em proporções muito maiores do que nós. Têm um verdadeiro “acabamento”, pois o quadro é um objeto real, um objeto feito com beleza. Nós estamos envolvidos no “processo”, e o que é um objeto “acabado” não é tão certo.

Fonte: CHIPP, H. B. (Org.). **Teorias da arte moderna**. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Mônica Stahel. São Paulo: M. Fontes, 1999, p. 573-4.

ANEXO B - A EXATIDÃO NÃO É UMA VERDADE

Henri Matisse, “A exatidão não é uma verdade”, 1947

Entre os desenhos que escolhi com o maior cuidado para esta exposição, há quatro- retratos, talvez – feitos a partir do meu rosto visto num espelho. Gostaria de chamar para eles, particularmente, a atenção dos visitantes.

Esses desenhos parecem-me resumir observações que venho fazendo há anos sobre as características de um desenho, e que não dependem da cópia exata das formas naturais, nem da paciente acumulação de detalhes exatos, mas do profundo sentimento do artista ante os objetos escolhidos, sobre os quais sua atenção se focaliza e cujo espírito ele penetrou.

Minhas convicções sobre essas questões cristalizam-se depois de ter verificado o fato de que, por exemplo, nas folhas de uma árvore – de uma figueira, particularmente – a grande diferença de forma existente entre elas não impede que sejam unidas por uma qualidade comum. As folhas da figueira, por fantásticas que sejam as formas que assumam, são sempre, inequivocamente, folhas de figueira. Fiz a mesma observação sobre outras coisas que crescem: frutas, legumes, etc.

Há, assim, uma verdade inerente que deve ser isolada da aparência externa do objeto representado. Esta verdade é a única que importa.

Os quatro desenhos em questão têm o mesmo motivo, mas a caligrafia de cada um deles mostra uma aparente liberdade na linha, no contorno e no volume expressos.

Na verdade, nenhum desses desenhos pode ser sobreposto ao outro, pois todos têm contornos totalmente distintos.

Em todos eles a parte superior do rosto é a mesma, mas a inferior é completamente diversa. No nº 158, ela é quadrada e maciça; no nº 159, é alongada em comparação com a parte superior; no nº 160, termina numa ponta; e no nº 161 não guarda nenhuma semelhança com as demais [conforme ilustração].

Não obstante, os diferentes elementos que compõem estes quatro desenhos dão a mesma medida da composição orgânica do motivo. Esses elementos, apesar de nem sempre estarem indicados da mesma maneira, ainda assim se encontram presentes em cada desenho com o mesmo sentimento – a maneira pela qual o nariz está colocado no rosto, a orelha presa ao crânio, o maxilar inferior pendurado, a maneira como os óculos

estão colocados no nariz e nas orelhas, a tensão do olhar e sua densidade uniforme em todos os desenhos -, muito embora os tons da expressão variem em cada um deles.

É bastante claro que a soma total desses elementos descreve o mesmo homem no tocante ao seu caráter e personalidade, à maneira como olha as coisas e à sua reação à vida, assim como no que concerne à reserva com que a enfrenta e que o impede de abandonar-se a ela descontroladamente. É realmente o mesmo homem, que permanece sempre um espectador atento da vida e de si mesmo.

Fica evidente, portanto, que a inexatidão anatômica, orgânica desses desenhos não prejudicou a expressão do caráter íntimo e da verdade inerente à personalidade – pelo contrário, ajudou a esclarecê-la.

Esses desenhos são retratos ou não?

Que é um retrato?

Não é uma interpretação da sensibilidade humana da pessoa representada?

A única frase de Rembrandt que conhecemos é esta: “Nunca pintei senão retratos.”

O retrato no Louvre pintado por Rafael, mostrando Joan de Aragon numa roupa de veludo vermelho, é realmente o que se entende por retrato?

Esses retratos não são frutos do acaso, a tal ponto que em cada um deles se pode ver como, ao ser expressa a verdade do personagem, a mesma luz os ilumina, e a qualidade plástica de suas diferentes partes – rosto, fundo, qualidade transparente dos óculos, bem como a sensação do peso material – tudo isso é impossível de colocar em palavras, mas fácil de fazer dividindo-se o papel em pedaços com uma simples linha de espessura quase igual – todas essas coisas continuam as mesmas.

Cada um desses desenhos, tal como os vejo, tem a sua invenção individual própria que vem da penetração, pelo artista, do seu motivo, e que chega ao ponto de identificar o artista com o motivo, de modo que a verdade essencial desse motivo constitui o desenho. Ela não é modificada pelas condições diferentes sob as quais o desenho é executado; pelo contrário, a expressão dessa verdade pela elasticidade de sua linha e por sua liberdade se presta às exigências de composição; seu jogo de sombras e luzes, e até mesmo de vida, se faz ao sabor do estado de espírito do artista, de quem é a expressão.

L'exactitude n'est pas la vérité

Fonte: MATISSE, Henri. A exatidão não é verdade. In: CHIPPE, H. B. (Org.). **Teorias da arte moderna**. Trad. Antonio P. Danesi. São Paulo: M. Fontes, 1999, p. 133-6.

