

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes - PPGCA

Patrícia Freire

*Olhar em transe:
Da natureza da pintura como reconexão com o mundo*

Niterói
2018

Patrícia Freire

***Olhar em transe:
Da natureza da pintura como reconexão com o mundo***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense, na linha de pesquisa de Estudos de Processos Artísticos, como requisito parcial com vistas à obtenção do Título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Orientador:
Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira

Niterói
2018

Patrícia Freire/

***Olhar em transe:
Da natureza da pintura como reconexão com o mundo***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense, na linha de pesquisa de Estudos de Processos Artísticos, como requisito parcial com vistas à obtenção do Título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira (Presidente)
Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão
Universidade Federal Fluminense – UFF

Profa. Dra. Angela Ancora da Luz
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	IMAGENS EM TRÂNSITO	17
1.1	O Olhar	17
1.2	O Acaso	26
1.3	Das Conexões	34
1.4	O Transe	44
2	PRÁTICAS ARTÍSTICAS	54
2.1	Da Fluidez	54
2.2	Sobre a Beleza	67
2.3	O Ateliê	78
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
	REFERÊNCIAS	88

RELAÇÃO DAS ILUSTRAÇÕES

- Fig. 1 - Patrícia Freire, sem título, 2007. (óleo sobre tela, 90 x 120 cm). 10
(Foto: Arquivo pessoal da autora)
- Fig. 2 - Patrícia Freire, sem título, 2008. (óleo sobre tela, 90 x 120 cm). 16
(Foto: Arquivo pessoal da autora)
- Fig. 3 - Patrícia Freire, sem título, 2001. (óleo sobre tela, 110 x 150 cm). 25
(Foto: Arquivo pessoal da autora)
- Fig. 4 - Francis Bacon, *Three Studies for a Portrait of Lucian Freud*, 1965. (óleo sobre tela, 35,5 x 30,5 cm). 30
(Fonte: <http://www.artnet.com/>, acesso em 23/07/17)
- Fig. 5 - Fig.5- Marcel Duchamp - 3 Standard Stoppages,1913.(400 x 1300 x 900 mm) 31
(Fonte: tate.org.uk/)
- Fig. 6 - Patrícia Freire, sem título, 2008. (óleo sobre tela, 30 x 40 cm). 33
(Foto: Arquivo pessoal da autora)
- Fig. 7 - Documentário *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*, direção de 35
Werner Herzog, 2010.
(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=yoS>, acesso em 23/07/17)
- Fig. 8 - Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare?*, 1965. 40
(Fonte: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/>, acesso em 25/07/17).
- Fig. 9 - Patrícia Freire, sem título, 2016. (óleo sobre tela, 110 x 160 cm). 53
(Foto: Arquivo pessoal da autora)

Fig. 10 - Patrícia Freire, Sem título, 2018. óleo sobre tela, 110 x 160 cm. (Foto: Arquivo pessoal da autora)	55
Fig. 11 - Registro de processo em primeira pessoa (2018). (Foto: Arquivo pessoal da autora)	56
Fig. 12 - Registro de processo em primeira pessoa, 2018. (Foto: Arquivo pessoal da autora)	59
Fig. 13 - Registro de processo em ateliê feito por outra pessoa, 2016. (Foto: Arquivo pessoal da autora)	64
Fig. 14 - Patrícia Freire, Sem título, 2016. óleo sobre tela, 110 x 160 cm. (Foto: Arquivo pessoal da autora)	68
Fig. 15 - Registros do processo de pintura. Patrícia Freire, 2018. (Foto: Arquivo pessoal da autora)	73
Fig. 16 - Registros do processo de pintura. Patrícia Freire, 2018 (detalhe 1). (Foto: Arquivo pessoal da autora)	74
Fig. 17 - Registros do processo de pintura. Patrícia Freire, 2018 (detalhe 2). (Foto: Arquivo pessoal da autora)	74
Fig. 18 - Patrícia Freire, Sem título, 2018. óleo sobre tela, 110 x 160 cm. (Foto: Arquivo pessoal da autora)	77

RESUMO

Esta pesquisa tem como ponto de partida uma reflexão sobre o olhar naquilo que este dispositivo de apreensão do mundo difere, em seu sistema simbólico, de uma cultura para outra. Como veremos, segundo o teórico Hans Belting, diferente de sua versão atrelada fundamentalmente à perspectiva ocidental, no universo árabe-islâmico o conceito de janela não equivale a uma abertura para o exterior, mas, ao contrário, nos fala de um dispositivo que ilumina o interior do espaço e do sujeito. A pesquisa aposta que a percepção do sujeito que observa está mais para um caleidoscópio multifacetado de imagens em fluxo do que uma tela fixa de origem retiniana. O problema que enfrentamos no texto que se segue é o de dar conta quanto como essa imagem-potência, no nível mental retorna para o mundo na forma de pintura, e como essa pintura preserva tais fluxos e energia de seu tema, em nosso caso, a natureza como objeto. Nossa ideia é que o acaso ocupa um

lugar de importância nesse processo de captura e de criação de uma imagem que se realiza na pintura, tal qual sua forma dinâmica e fluida na mente. Ao considerar o acaso como via de acesso às imagens mentais, nossa investigação encontra no estado de transe um potente mecanismo de conexão entre os demais estágios da pintura. Acreditamos que esta forma de consciência é fundamental para orquestrar o processo construtivo da pintura em que elementos intrínsecos ao fazer artístico, como intuição, gesto, ritmo, afeto, imaginação, substância e ateliês, são conjugados para criar uma forma de reconexão entre o artista, o observador e o mundo.

Palavras-chave: transe, pintura, acaso, conexão, natureza

ABSTRACT

This research has as starting point a reflection on the act of viewing in what this device of apprehension of the world differs, in its symbolic system, from one culture to another. As we shall see, according to the theorist Hans Belting, unlike his version essentially tied to the Western perspective, in the Arab-Islamic universe the concept of a window is not equivalent to an opening to the exterior, but rather speaks to a system that illuminates the interior of the space and the subject. The research bets that the perception of the observing subject is more to a multifaceted kaleidoscope of flowing images than a fixed screen of retinal origin. The problem we face in the following text is to account for how this mental potential-image returns to the world in the form of painting, and how this painting preserves such flows and energy from its theme, in our case, the nature as object. Our idea is that chance occupies a place of importance in this process of capturing and creating an image that takes place in painting, just as its

dynamic and fluid form in the mind. By considering chance as a way of accessing mental images, our investigation finds in the trance state a potent mechanism of connection between the other stages of painting. We believe that this form of consciousness is fundamental to orchestrate the constructive process of painting in which intrinsic elements, such as intuition, gesture, rhythm, affection, imagination, substance and workshops, are combined to create a form of reconnection between artist, observer and the world.

Keywords: trance, painting, chance, connection, nature

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao amigo e orientador, Luiz Sérgio, que me acolheu com uma atenção generosa, cuja paciência e competência profissional me trouxeram confiança e suporte.

Agradeço ao companheiro e grande incentivador, Guto Nóbrega, de quem obtive total apoio, transformando horas de dúvidas em boas conversas.

Agradeço aos meus filhos Thiers e Theo, que me apoiaram e souberam entender esse período de certo afastamento de nosso convívio.

Agradeço àqueles amigos e familiares que entenderam minhas ausências.

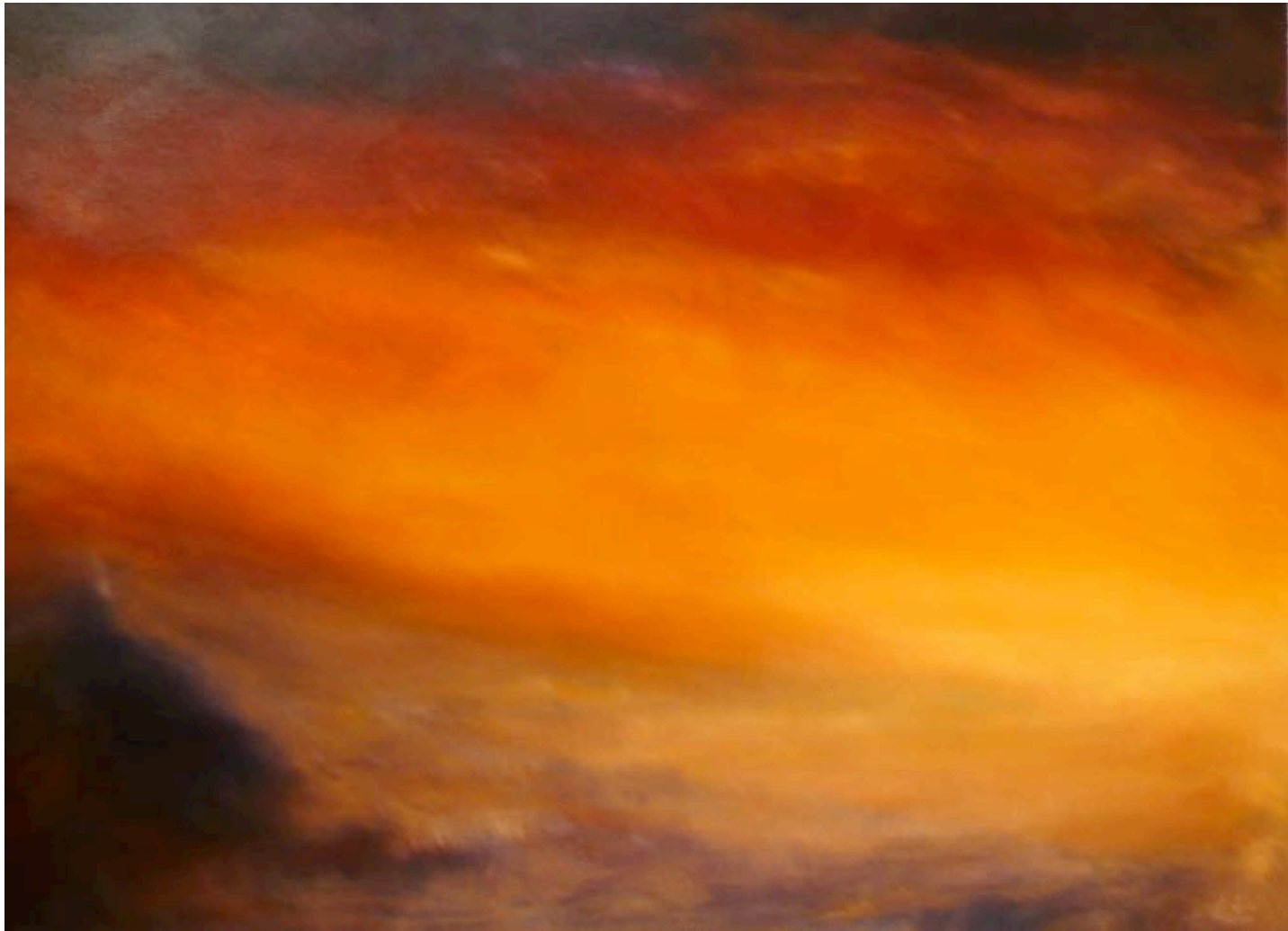


Fig. 1 - Patrícia Freire, Sem título, 2007. óleo sobre tela, 90 x 120 cm. (Foto: Arquivo pessoal da autora)

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa apresenta uma reflexão sobre o processo criativo na pintura, trazendo considerações específicas sobre a construção da imagem no que tange o desenvolvimento prático desse trabalho. Partimos do princípio de que pintar envolve uma série de transduções entre o visto e a imagem que se realiza na superfície da tela, entendendo essa última instância do processo como o lugar no qual um conjunto de marcas indeterminadas ganham significado através do olhar. Nosso interesse é investigar esse complexo sistema de construção de imagem, que se inicia a partir de estímulos à nossa memória, sentidos, sensações e experiências com o mundo. Tratamos, portanto, nesta pesquisa do desafio do artista em transpor para a tela, em toda sua potência, tal imagem mental, fruto de nossa conexão com o mundo, em especial com a natureza, assunto de nossa investigação.

Iniciamos nosso trabalho com o Capítulo 1, intitulado *Imagens em Trânsito*, no qual, apresentado em quatro partes, tratamos dos princípios básicos que norteiam esta pesquisa. Na primeira parte, chamada *O Olhar*, nos apoiamos em Hans Belting para discutir sobre a perspectiva como modelo para a pintura, considerando os limites da relevância do conceito de janela como modelo para a construção da imagem segundo uma visão enraizada na cultura ocidental. Para Belting, se compararmos o conceito de janela em culturas como a árabe-islâmica, veremos que a ideia de perspectiva não fará sentido. Esta análise se mostra importante, pois ela nos conduz a um outro ponto de grande interesse: o olhar. O olhar do sujeito que é afetado por aquilo que vê, ao invés de ser apenas um simples registro especular do visto. Na continuidade dessas considerações, encontraremos nas reflexões do filósofo Merleau-Ponty uma direção para chegarmos ao que chamamos de “situação mental da visão”, questão fundamental para nossa pesquisa. Merleau-Ponty nos aponta para o olhar segundo um sistema que alcança nossas

relações com o mundo para construção de uma imagem no interior da mente conforme experiências vividas, memórias de sensações e de afetos. Esse olhar interno seria capaz de enxergar conexões sutis com o mundo, perceber os fluxos que estão entre as forças de subjetividades culturais e, entre outras coisas, as forças da natureza.

A partir dessa questão sobre o olhar interno, na parte seguinte, *O Acaso*, propomos que encontra-se neste fenômeno, que ocorre em meio ao processo do fazer artístico, um importante sistema para o exercício de trazer potência à imagem na tela. Discutimos a ideia do acaso segundo um paradoxo que nos parece revelar certa qualidade produtiva neste fenômeno, negligenciado em certos domínios do conhecimento, mas que, no entanto, faz um fundamental sentido na arte. Em nosso trabalho, o acaso é considerado um mecanismo do processo de apreensão e construção da imagem, parte intrínseca do fazer criativo. Nesta pesquisa nos interessa investigar como ele ocorre e como o artista o incorpora em sua obra. Por esta via, trabalhamos a ideia de que o acesso ao acaso se dá por um

distanciamento do artista de si mesmo, uma forma de “controle descontrolado” (ou “descontrole controlado”), pensando a percepção do acaso como um estado de observação de si. Consideramos que o acaso se revela de forma complexa como um mediador entre o artista, mente e mundo. Percebemos que por detrás da lógica objetiva de causa e efeito, esconde-se um universo de conexões, cujo acaso e sua rede criativa parecem nos revelar.

Em *Das Conexões*, a terceira parte, tratamos do conceito de natureza como reflexo de nossa relação com o mundo, buscando recuperar a ideia de conexão. Nessa parte é apresentado um possível caminho em que se desenvolve, com base no documentário *A caverna dos sonhos esquecidos*, de Werner Herzog, a ideia de integração entre homem e natureza a partir dos conceitos de fluidez e permeabilidade discutidos no filme. Recuperamos, com apoio nos diálogos exibidos no documentário, aquilo que entendemos ser uma espécie de marco zero histórico de valores ligados à arte e à espiritualidade. Consideramos que a ideia de conexão remete à noção de pertencimento no

mundo, condição sob a qual todas as coisas são vistas como partes de um todo. Contudo, notamos que estamos caminhando cada vez mais desconectados e nos afastando da ideia de integração. Com base no comentário de artistas e autores (Beuys, Rolink, Oliveira) que nos falam desta desconexão como um sintoma da separação entre nossa sociedade e o meio natural, desenvolvemos as ideias de que, apesar das diversas formas de ligação providas pelo mundo moderno e contemporâneo, nos encontramos separados não só uns dos outros, como também da natureza.

Na parte seguinte, *O Transe*, investiremos neste conceito por considerá-lo um mecanismo relevante do complexo de captura, seleção e construção de imagem que se desdobra no fazer da pintura. O estado de transe, que será trabalhado pela via do conceito de *Flow* (CSIKSZENTMIHALYI, 2004), nos informa sobre a ideia de que a imersão no processo criativo, o foco intenso e estado de fluidez alcançados nos causam uma alteração do estado de consciência, capaz de nos remeter a uma percepção alterada que abre acesso ao que a visão ordinária

e simples não alcançaria. Entendemos o transe como o instante do “não pensamento”, um momento que pode nos prover a percepção de elementos para além da fisicalidade da matéria, constituindo um diálogo através do trabalho de arte. Investimos na ideia de que esse estado alterado de consciência durante o fazer artístico nos leva a uma qualidade seletiva do acaso, tornando, entre outras coisas, seu uso produtivo. Este estado de transe nos parece ser, ainda, uma via de conexão com as imagens mentais em fluxo, cuja natureza indeterminada e fluida não seria compreensível fora deste estado de percepção otimizada. Segundo este raciocínio, a pesquisa investe na ideia do transe como via de acesso às conexões que nos interligam no mundo, como se através desse fenômeno a distância entre nós e a natureza deixasse de existir.

No Capítulo 2, intitulado *Práticas Artísticas*, a pesquisa traz relatos em primeira pessoa do processo criativo da autora. Esse capítulo é dividido em três partes.

A primeira parte, intitulada *Da Fluidez*, nos traz uma visão internalizada do processo da pintura. Uma narrativa que se passa por dentro do fazer, do ato de pintar. Investiu-se em uma metodologia na qual um sistema de registro de imagem utilizando-se a técnica POV (*point of view*) foi articulada na tentativa de mostrar por um ângulo mais próximo ao subjetivo, o desencadeamento da pintura de um quadro. Neste relato inicial é apresentada uma discussão sobre o fazer com foco em elementos da pintura como as suas substâncias, as tintas, o ritual do processo, os gestos, a memória, as conexões que dão sentido aos acasos nas marcas surgidas na tela. Veremos como a imagem que está na mente do artista vai sendo construída em meio a um ritual. Tudo que é percebido se torna fluído em meio a um estado de imersão e foco no trabalho, condição fundamental ao processo.

Na segunda parte desse capítulo, chamada *Sobre a Beleza*, focamos em uma reflexão sobre a beleza na pintura, desenvolvida segundo a ideia na qual a imagem ganha *status* de aparição, longe da relação imediatista entre beleza

e aparência. Percebemos a beleza como parte inerente ao processo criativo, considerando sua relevância como evidência da coerência e da harmonia que envolve não apenas a imagem realizada na tela pintada, mas também todos os elementos que atuam em sua construção, desde a imagem mental, sua fluidez e conectividade com as forças do mundo, seus desdobramentos no acaso e, o mais importante, o diálogo entre esta imagem e o observador.

Na terceira e última parte desse capítulo, sob o título *O Ateliê*, tratamos da relação do artista com o espaço em que o processo da pintura ocorre. Mostraremos como o ateliê e sua estrutura física pulsa e se transfigura em um processo de visibilidade e de invisibilidade determinantes para garantir ao artista o pleno foco no processo, ou, como desenvolvemos nessa pesquisa, sua imersão no estado de transe. O ateliê é trabalhado nesta parte não apenas como espaço físico para realização da pintura, mas como um lugar onde o seu ritual ocorre e é resguardado. Trata-se de um lugar de acolhimento do artista, no qual este realiza e

observa seu próprio processo, tornando-se observador de si mesmo.

Ainda nesta parte final de nosso texto, abordaremos o observador como elemento de uma cadeia de relações que se articulam para a construção e decodificação da imagem na tela. Retomamos à Lygia Clark que nos revela seu desejo, enquanto artista, de transmitir ao outro o “momento parado na dinâmica cosmológica que o artista capta”. Como será discutido no texto, veremos que não compete ao observador viver tal momento na mesma medida que o artista viveu, pois diferentemente do artista, sua experiência não está alinhada à mesma temporalidade do processo, mas resulta de um estado de êxtase ao redescobrir sua própria conexão com o mundo.



Fig. 2 - Patrícia Freire, sem título, 2008. óleo sobre tela, 90 x 120 cm. (Foto: Arquivo pessoal da autora)

1 IMAGEM EM TRÂNSITO

1.1 O OLHAR

A adoção da perspectiva na elaboração das imagens artísticas ampliou a compreensão do mundo na sociedade ocidental. Em seu texto *A Janela e o Muxarabi: uma história do olhar entre o Oriente e o Ocidente* (2008), Hans Belting traz à luz a antiga metáfora da janela criada por Alberti, considerando que essa expressão somente faz sentido na cultura ocidental, já que o conceito de janela não significa o mesmo em outras culturas, como por exemplo na oriental. A partir das considerações de Belting, podemos dizer que a perspectiva se relaciona com a transparência da visão, assim como a interpretação do termo em latim significa *ver através*. A perspectiva, como Belting descreve, deve ser diferenciada do mundo real da seguinte forma: “diante de uma janela real, os objetos vistos aparecem atrás

da abertura da janela; por sua vez, em uma janela pintada, os objetos projetam-se sobre uma vidraça imaginária, a fim de alcançar o mesmo efeito”. (BELTING, 2008, p. 117)

Esse “através” refere-se à capacidade de deslocamento do olhar, que coloca o espectador em uma relação mais íntima com a obra, permitindo que seu olhar alcance a imagem além de sua suposta superfície: “A janela permite ao espectador estar presente ‘aqui’, com seu corpo e, ao mesmo tempo, de modo incorpóreo, entregar-se ao ‘ali’, a lugares que somente o olhar pode alcançar”. (BELTING, 2008, p. 117)

Por este viés, podemos dizer que nossa visão atravessa a imagem, nos trazendo uma percepção do espaço elaborado e proposto pela obra. Quanto mais esta percepção tanto do mundo exterior quanto do interior se materializa através da pintura, mais a ideia da perspectiva, segundo uma visão ocidental, se realiza. O olhar através da janela alcança o mundo exterior, assim como posiciona o espectador no centro da imagem como o agente que vê e

que percebe a obra. Contudo, esse processo de mirada ao exterior revela um mundo distante, que só é alcançado através do olhar, ainda que esta visão se realize de fato no interior do sujeito. Podemos dizer que o olhar está sempre nos levando ao mundo através de janelas que ligam o interior ao exterior. Como Belting nos revela, “desde o início dos tempos modernos, o interior representa o lugar simbólico do sujeito (do eu), enquanto o mundo exterior somente é acessível pelo olhar”. (BELTING, 2008, p. 117) Ou seja, o conceito de janela utiliza a noção de perspectiva para posicionar o sujeito perante a obra, diante de uma imagem que se forma através da percepção de seu olhar. Esse posicionamento nos revela um mundo exterior que está ali através da janela e o mundo interior que está aqui, junto a esse espectador que percebe o mundo conforme seu olhar, embora distanciado do mundo.

A metáfora da janela se aplica adequadamente quando se lida com uma obra e sua narrativa, na qual coexistem a ação de personagens e seu espaço pictórico, na qual o espectador é chamado à atenção daquela história

relatada na pintura; nestes casos, essa imagem em perspectiva torna-se uma teatralidade, passando o quadro a ser considerado “cena e a janela e ambas encontram-se a serviço do olhar, embora não o façam do mesmo modo”. (BELTING, 2008, p. 120) Seguindo esse raciocínio e colocando o olhar como objeto de nosso interesse, poderíamos dizer que o olhar nos coloca conscientes do lugar que ocupamos como espectadores do mundo?

Quando Belting traz essa analogia da janela como representação da perspectiva na imagem pictórica também nos apresenta uma comparação da representação da janela na cultura oriental do Islã, o que nos sugere outro entendimento dos limites do espaço interno e do externo. Na cultura de origem árabe-islâmica não existe tal noção de janela que nos leva ao mundo exterior, uma vez que as janelas não são reveladoras de imagens pois não são abertas; elas apenas permitem a entrada da luz através de planos com vazados geométricos que integram sua

arquitetura, chamadas muxarabi¹. Tais estruturas enfatizam a ideia de um mundo que se localiza no interior, no ambiente modificado pela luz na passagem do tempo ao longo do dia. Portanto, o olhar alcança aquilo que a luz permite e ainda é relacionado com as formas que a própria janela transmite por sua geometria. A ambientação se dá no interior. (BELTING, 2008, p. 130) Através dessas janelas o mundo é revelado em vultos, muitas vezes por transparências que também deixam ver o exterior sem ser visto, mantendo a distância entre o interior privado e o exterior público, um exterior que é parte do imaginário. Nesse interior, perdemos a janela como ponto de localização do sujeito. (BELTING, 2008, p. 123)

Isso também nos faz lembrar do interior das cavernas onde nossos antepassados, há milênios, se reuniam ao redor de fogueiras e usavam as paredes para expressar suas experiências de mundo através de desenhos e pinturas

¹ Muxarabi: trata-se de uma antiga forma de janela que adornava também as varandas das residências da arquitetura de origem árabe-islâmica tradicional.

imaginárias. Certamente, essas cavernas não continham muitas aberturas para o exterior e as luzes e sombras projetadas nas paredes deviam trazer uma realidade multifacetada a esse ambiente, talvez como os muxarabis trazem aos ambientes arquitetônicos de origem árabe-islâmica. Na caverna, o olhar do sujeito seria também uma construção no ambiente interno, mas com uma conexão diferenciada com a natureza, como veremos mais à frente no decorrer dessa pesquisa. Podemos perceber que os conceitos podem mudar conforme as culturas que conhecemos ou a que pertencemos. Cada cultura e suas especificidades são traduções da compreensão entre o sujeito e seu meio. Portanto, poderíamos entender que nessa comparação entre as culturas ocidental e oriental, neste caso a árabe-islâmica, é o sujeito que se posiciona conforme seu papel cultural. Em um dado sistema, a janela ocidental, por exemplo, é o olhar que se ativa frente à ideia de perspectiva. Já no mundo oriental, a relação ocorre pela luz.

No processo de construção de imagens devemos considerar diferentes visões de mundo. Tais percepções

pertencem não só ao olhar, mas também à consciência de exterior e interior que influenciam as imagens que construímos. Partindo desse entendimento sobre o olhar, percebemos que esta consciência também se reflete na relação entre o artista e a obra, no olhar do artista que se vê afetado por aquilo que observa e que se traduz em imagens. Merleau-Ponty, em seu texto *O Olho e o Espírito* (1961), nos fala da impossibilidade de ver um quadro como coisa, ou um objeto qualquer situado em determinado lugar. O filósofo nos diz que ao olhar para um quadro vê-se “segundo ele ou com ele”. (1961, p. 21) O quadro seria, na verdade, uma forma de mediar o mundo. Segundo Merleau-Ponty, antes da imagem ser vista como obra, essa imagem é a visão do pintor que a coloca como sensação do espaço, do imaginário, uma oferta ao olhar de uma visão interna, nos dando a “compreender que nossos olhos são muito mais que receptores de luzes, cores e linhas”. (MERLEAU-PONTY, 1961, p. 22)

Merleau-Ponty nos fala que o olho é sensibilizado por nossa relação com o nosso meio, com aquilo que nos

afeta. Ele exemplifica que o artista, através de sua pintura, tenta dar visibilidade a esse seu impacto com o mundo, não importando de onde, quando, de qual cultura, crença ou civilização pertença: “na visão do pintor já existe a imagem no invisível. A pintura invoca a visibilidade”. (MERLEAU-PONTY, 1961, p. 23)

Ainda segundo Merleau-Ponty, a pintura seria um ser de duas dimensões que nos mostra uma outra, através de buracos ou, como falavam os renascentistas, janelas. Porém essas janelas só abrem para fora, “para a altura e a largura que só são vistas de outro viés, para a absoluta positividade do ser”. (1961, p. 33) O texto de Merleau-Ponty também nos fala da perspectiva dos renascentistas e do falso princípio de exatidão que os antigos tentaram atribuir a tais imagens, que se nos apresentam como perspectivas artificiais². Consideramos que a pintura não se firma por

² Porém, os pintores sabiam por experiência que nenhuma das técnicas da perspectiva era uma solução exata, que não há projeção do mundo existente que respeite tal exatidão sob todos os aspectos ao ponto de tornar-se uma lei fundamental para pintura. “A perspectiva linear não é

exatidão de uma técnica ou de outra; pelo contrário, tanto na teoria quanto na prática percebemos que em geral questões da pintura são solucionadas quando o pintor se esquece da técnica e foca em outros fatores do processo criativo, tais como acaso, intuição, *insight*, sensibilidade, elementos tão importantes quanto a técnica. A técnica, por sua vez, seria mais um meio que o objeto de interesse.

A visão estaria diretamente relacionada com o pensamento e este às condições em que o corpo é afetado; “o pensamento da visão”, como nos diz Merleau-Ponty, é deflagrado por nossas experiências com o mundo e nos molda a compreensão das coisas. Contudo, nem sempre o que vemos é puro pensamento, mesmo que não nos demos conta disso. O exercício da visão é mais que atribuir a um órgão de nosso corpo suas funções básicas. Devemos considerar da visão o poder de manifestação em si mesma, ou seja, cumprir o seu imaginário e ainda, como nos diz Merleau-Ponty, entender que “sua transcendência não é

um ponto de chegada, pois ela abre, ao contrário, vários caminhos à pintura”. (p. 35)

mais delegada a um espírito leitor” que nos faz ver a luz através do cérebro, mas de ver as coisas por elas mesmas, fazê-las falar do espaço e da luz que estão aí: “O olhar sai de nosso corpo para incorporar os objetos que vemos, para percebermos como objetos”. (MERLEAU-PONTY, 1961, p. 40)

O que entendemos do olhar seria um exercício contínuo de existência do ser, de nossa percepção. O quadro pode nos fazer ver em profundidade e esse é um exercício de nossa participação em um devir sem restrição, que nos leva para além de todo ponto de vista. Profundidade não seria o mesmo que dimensão; seria aquilo que nos mostra o que realmente a coisa (natureza, em nosso caso) é em sua essência. A linha de seu contorno poderia estar borrada diante de nossa percepção, o objeto pode estar menor ou maior ao que nos parece, pois aí estão os valores a ele atribuídos. Existe uma troca que age no olhar, que faz com que o pintor veja a montanha e por ela seja visto. Essa mesma relação acontece com a pintura e o que vemos através desse sistema são as marcas da montanha que

atravessaram o pintor. É a experiência de estar nesse jogo de expor essa magia de possibilidades do visível entrelaçado no invisível.

O conhecimento da perspectiva e sua apropriação na pintura foi um acontecimento revolucionário na arte, que representou mudanças significativas em nossa sociedade, mas sua utilização teve resultados específicos. A perspectiva ativou a percepção do sujeito e o colocou em posição privilegiada com relação à obra, em uma troca corpórea que ultrapassa as superfícies da tela e de nossa pele. Essa participação do observador, que se torna visível, não vem da técnica exata, mas de suas premissas de interação com o espaço, da capacidade do olhar alcançar o invisível e de ver o mundo ao nosso redor. Essa relação com a obra de arte vai além da capacidade técnica do artista. Existe a necessidade de uma convergência de relações em todos os sentidos que têm influência de nossa cultura e conhecimento como indivíduos. O que de fato faria diferença em nosso entendimento de uma obra é o olhar. Esse ato de ver, que nos parece funcionalmente

direcionado ao cérebro, é também o exercício de ser cada coisa que vemos. Os gestos de um pintor que revela o mundo em sua prática são uma espécie de elo de conexão entre seu corpo e o mundo, como se seu olhar penetrasse seus objetos de interesse para lhes animar e trazê-los ao visível da tela, mostrando dessa forma a indivisibilidade de corpo e espírito.

Com base nessa discussão, percebemos que tal integração entre corpo e espírito se manifesta no trabalho do artista quando ele alcança uma conexão genuína com a natureza, de forma permeável e fluida. Surge desta ideia a questão: como apresentar na pintura tal conexão, não como uma representação da natureza, mas como um estado de *presentificação* de sua potência? O estar presente em uma montanha não poderia ser representado através tão somente do desenho de suas linhas, mas necessitaria da apresentação daquilo que a montanha nos causa, nos oferece, da experiência de subir e alcançar seu cume, de ter a visão da amplitude do topo e do prazer de lá ter chegado, viver a metáfora da mudança de perspectiva através da montanha.

Daí que a possibilidade do artista/sujeito estar em conexão com seu ambiente pode não significar estar com o olhar voltado para fora, através de uma “janela” que nos liga ao mundo exterior, mas também de voltar-se para seu interior, o que significa alcançar uma imagem interna que vem de suas memórias, de suas experiências com o mundo e que o coloca como agente capaz de interferir em suas relações com o exterior.

Aquilo que Merleau-Ponty nos revela a respeito do olhar interno nos auxilia a conceber a existência de uma imagem que se forma em um processo de criação, no interior da mente do artista, que é estimulada por experiências vividas, memória de sensações, pensamento e seus desdobramentos. Esse olhar seria capaz de enxergar conexões invisíveis entre forças de subjetividades culturais e forças da natureza que às vezes nos parecem incompreensíveis³. Mas será que esta imagem que se

³ Imagem espírito: “O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o “outro lado” de seu poder vidente.” (Merleau-Ponty, 1961 p. 19)

encontra na pintura seria da mesma ordem que aquela que flutua no imaginário do artista? Seria a pintura um mero meio para o assentamento da imagem mental determinada pelo artista? Acreditamos que antes da imagem ser realizada na pintura, existe um processo de construção interna que ultrapassa o sistema da visão retiniana. Tal imagem é mentalmente processada em vultos, fragmentos de formas que mudam a cada momento que tentamos fixá-las nos detalhes. Tal imagem tem um alto grau de indeterminação que não deriva de certa perspectiva ou de qualquer outro mecanismo de tentativa de representação do real.

Pintar poderia significar enfrentar o desafio de transformar essa imagem mental, efêmera, vultuosa em uma imagem visível, considerando a criação da imagem e das indeterminações de suas formas, preservando as ressonâncias geradas entre o imaginário e aquilo que foi intuído. É o que o poeta Manuel de Barros⁴ nos diz ao

⁴ Manoel de Barros (1916-2014) foi um poeta brasileiro. Manoel Wenceslau Leite de Barros (1916-2014) nasceu em Cuiabá,

afirmar que a imaginação nos faz “transver” porque nos permite criar, trazer ao nosso mundo significados intuitivos. Para o poeta “o olho vê, a lembrança revê e é a imaginação que ‘transvê’, que transfigura o mundo, que faz outro mundo para o poeta e para o artista. A transfiguração é que é a coisa mais importante para o artista”. (BARROS, 2001) Poderíamos dizer que a transfiguração faz parte do processo de trazer essa imagem à superfície da tela. Uma imagem que fica à espera por uma conexão com um observador. Percebemos que o observador, neste caso, ao ver a imagem de certa forma indeterminada, não se conecta àquilo que o pintor vê, como proposto por Merleau-Ponty, mas, ao contrário, remete ao que ele percebe das forças que fazem parte da construção criativa dessa imagem. O observador é encaminhado a um lugar codificado pelo artista na superfície da pintura; porém, cabe ao observador a transfiguração desse lugar, o que remeteria ao processo de

construção de uma imagem, de forma similar ao que ocorre no processo criativo do artista.

Após considerarmos que o processo de criação da imagem mental seria também uma transfiguração, o que nos interessa entender é como essa imagem se realiza na obra. Essa imagem com alto grau de indeterminação precisa ser visualizada com a mesma potência de como é percebida pelo olhar do artista e por sua mente. A partir desse contexto e deste ponto, a pesquisa sugere que o acaso é um mecanismo capaz de auxiliar na transposição dessa indeterminação.

Mato Grosso, no dia 19 de dezembro de 1916. Publicou seu primeiro livro de poesia, *Poemas concebidos sem pecados*, em 1937. Fonte: https://www.ebiografia.com/manoel_de_barros/.



Fig. 3 - Patrícia Freire, sem título, 2001. óleo sobre tela, 110 x 150 cm. (Foto: Arquivo pessoal da autora)

1.2 O ACASO

Na arte, o acaso se apresenta de diferentes formas e muitas vezes é considerado como importante parte do fazer artístico, daí sua constante presença nas discussões acerca do processo criativo. Nosso interesse específico sobre o acaso parte da observação de um paradoxo que se instaura na interdependência entre acaso e controle. Se o acaso encontra sua definição como um acontecimento que não se consegue prever, o emprego do acaso no processo de criação artística pode ser considerado uma forma de controle, ou aquilo que Michael John Chapman⁵ vem a chamar de “controle do descontrole, pois implica que o(a) artista ceda parte de seu controle sobre a ação ou ações para se obter resultados surpreendentes ou desconhecidos de antemão”. (CHAPMAN, 2007)

⁵ Professor do curso de Artes Visuais da UFRG, radicado no Brasil desde 1981. Mestre em Artes Visuais (HDK, Berlim, 1983) e Doutor em Engenharia de Produção, na área de Mídia e Conhecimento. (UFSC, 2003)

Fayga Ostrower, artista plástica e autora de livros sobre arte e processo criativo, em sua publicação *Acasos e Criação Artística* dedicou alguns capítulos à reflexão sobre o tema acaso, partindo da noção de que “não existe criação artística sem acasos”. (OSTROWER, 1990 p. 2)⁶ Acasos são fenômenos que ocorrem a todo momento em nossas vidas, sendo impossível absorver plenamente todas as informações que tais ocorrências nos trazem. Na maioria das vezes, não percebemos o acaso ou não o consideramos ao ponto de atribuir importância ao evento. Segundo Ostrower, para se tornarem acasos, os fenômenos devem primeiro ser percebidos por nós. Isto implica em considerarmos a maneira como identificamos os fatos, que se ordenam segundo características de cada indivíduo, sua cultura, sua estrutura psíquica, intelecto e limitações internas que influenciam suas escolhas e suas reações

⁶ Apesar Fayga Ostrower afirmar que “não existe criação artística sem acasos”, ao mesmo tempo ela faz a pergunta se existem acasos na criação artística, se esses momentos intuitivos da inspiração ou as descobertas que fazemos durante o trabalho artístico, justamente quando precisamos delas, seriam efetivamente meros acasos. (Ostrower, 1990)

perante os desafios na vida. Ostrower ressalta que os eventos que atraem nossa atenção, mas que parecem ter ocorrido de forma acidental, podem ser chamados de “acazos significativos”. (OSTROWER, 1990, p. 3) Tais acazos são percebidos de imediato, pois nos atingem de forma mais profunda, de tal maneira que muitas vezes nos fazem mudar nossas perspectivas sobre a vida, trazendo conteúdos ligados aos nossos desejos, esperanças, expectativas e crises existenciais. Para Ostrower, não há como controlar ou provocar tais fenômenos; a autora entende, no entanto, que estes fenômenos também não ocorrem de maneira aleatória.

Nunca se trata, portanto, de acontecimentos aleatórios, no sentido de não estarem relacionados com a pessoa que os percebeu. Pelo contrário, devemos entender que, embora jamais os acazos possam ser planejados, programados ou controlados de alguma maneira, eles acontecem às pessoas porque de certo modo já eram esperados. Se os acazos são imprevistos, não são,

entretanto, de todo inesperados – ainda que em uma expectativa inconsciente. (OSTROWER, 1990, p. 4)

Este apontamento da Ostrower nos leva a uma reflexão importante para nossa pesquisa. Ao mesmo tempo em que a autora identifica a impossibilidade do controle do acaso, ela também afirma que o acaso é interdependente das ações do sujeito que o percebe, como se alguma estrutura mais profunda, vivenciada pelo indivíduo, estabelecesse uma conexão fundamental para que o fenômeno seja percebido ou significado. Ostrower nos fala da impossibilidade de controle, mas, ao mesmo tempo, refere-se à expectativa do acaso como capaz de oferecer alguma possibilidade de previsão sobre o que virá a acontecer. Relacionamos essa situação àquilo que Chapman se refere como o “controle do descontrole”. Baseado nesta observação, nossa investigação busca refletir sobre o acaso como parte de um processo produtivo que envolve modos objetivos e subjetivos de recepção e de absorção de forças que atuam de forma direta e indireta sobre o processo criativo. Nossa hipótese é que a percepção de tais forças

implica em um estado de conectividade por parte do artista, o que propicia a este(a) artista uma percepção ampliada do seu meio, do seu objeto, de seu tema, de maneira que a forma final de seu projeto artístico espelhe a complexidade destas relações. Não se trata apenas de considerar o possível controle ou descontrole do acaso no processo criativo, mas de como possibilitar e manipular sua ocorrência trazendo ao ato criativo uma situação mental, guiada pela intuição. Como afirma a psicanalista Anna Luiza Kauffmann, o acesso à coisa-em-si, à verdade última – só é possível pela intuição, e esta resulta da experiência estética, dos fenômenos suprassensíveis (além dos sentidos e dos conceitos), algo que se localiza além do pensamento lógico. Para se chegar a intuir é preciso ‘não pensar’, não estar com a mente saturada por pensamentos, impressões sensíveis ou conceitos”. (KAUFFMANN, 2008)

Notemos que a imagem mental, referenciada no fenômeno através da intuição, guarda necessariamente, em sua constituição, um alto grau de indeterminação, pois, como discutimos no capítulo anterior, essa não se trata de

uma imagem especular, retiniana, modelada pelo conceito de perspectiva. Trata-se de uma imagem fantasmagórica, nebulosa, impregnada de imprecisões sensoriais. Por esta razão somos levadas ao seguinte problema: como fazer o movimento reverso? Como trazer esta imagem potência novamente ao mundo na forma de coisa, na forma de pintura? Nossa hipótese é que a imagem pictórica surge através da manipulação do acaso, pelo qual gestos e formas são escolhidas de modo intuitivo para referenciar esse campo de sensações na tela. Veremos a seguir como esse jogo de forças se revela de maneira produtiva para alguns artistas.

O artista britânico Francis Bacon (1909-1992) revelou em sua entrevista ao crítico de arte David Sylvester que suas obras são resultado de acasos que ocorriam permanentemente em seu processo de trabalho. Ele comentou que por mais que previsse a imagem em seu pensamento, ela jamais seria executada como tal. Segundo Bacon, a imagem se transforma em decorrência da própria pintura:

[...] eu uso pincéis muito grossos e, por causa da maneira como trabalho, muitas vezes não sei o que a tinta fará; ela faz muitas coisas que são melhores do que se seguissem estritamente minhas ordens. Isso seria obra do acaso? Talvez alguém dissesse que não, porque acaba tornando-se um processo seletivo que começa com algo imprevisto, selecionado para ser preservado. A pessoa, é claro, procura conservar a vitalidade do imprevisto, mas preservando também a continuidade. (SYLVESTER, 1980, p. 16)

Em suas reflexões sobre o acaso e sua definição, Bacon não fala explicitamente em controle, mas em manipulação das formas que surgem por acidente e que são trabalhadas a partir de seu reconhecimento e de sua visualização. Para o artista, o acaso é um recurso que tenta vencer o problema da pura ilustração⁷ na pintura, do efeito de sua banalidade. Ele relata sua constante busca da não representação como forma de alcançar a expressão do objeto para além de sua mera ilustração.

⁷ Para Bacon, ilustração é uma pintura meramente representativa.

O artista afirma que muitas vezes somente pelo acaso consegue-se chegar à forma expressiva mais pura de seu tema. Entende que tal expressão não surge de uma ação consciente, racional, mas da percepção de algo que se apresenta ao acaso através do ato ou de um momento acidental que ganha sentido durante o processo de construção da imagem. Bacon ressalta que a percepção para o acaso resulta de um constante processo de aperfeiçoamento e de atenção:

Alguém possivelmente se aperfeiçoa ao manipular as marcas que foram feitas ao acaso, marcas que se fazem de forma totalmente irracional. Quando nos condicionamos através do trabalho e da constância, ficamos mais atentos para o que o acaso propõe. No meu caso, sempre que um resultado me agradou, sinto que ele foi consequência de um acaso sobre o qual pude trabalhar. Isso me dá uma visão distorcida do fato que eu tentava apreender. E vou poder a partir daí, elaborar e tentar qualquer coisa de uma outra que não ilustrativa. (SYLVESTER, 1980, p. 52)

Como Bacon nos revela, o acaso pode ser o resultado de uma liberdade aparentemente desprendida de intenções. Porém, o que nos leva à absorção e ao aproveitamento do acaso é a atenção concentrada no que está ocorrendo na construção da imagem, naquele momento de oscilação entre o fazer e a observação sobre o fazer. Bacon argumenta que a pintura começa a “funcionar” quando conscientemente ele já não sabe o que está fazendo. (1980, p. 53) Poderíamos dizer, por este prisma, que durante o ato criativo ocorre no artista um deslocamento de foco, que muda de uma percepção objetiva para uma consciência mais ampla e integrada sobre o seu fazer. Isto nos traz a ideia de uma criação movida pela falta de sentido ou razão, mas que na verdade revela uma lógica subliminar, um conjunto de forças que são percebidas por todos os elementos sensoriais do corpo, que se encontram em ressonância com o processo.



Fig. 4 - Francis Bacon, *Three Studies for a Portrait of Lucian Freud*, 1965. óleo sobre tela, 35,5 x 30,5 cm.
(Fonte: artnet.com)

Em seu livro intitulado *Francis Bacon: Lógica das sensações*, Gilles Deleuze (1981) afirma que seria um erro pensar que o pintor está diante de uma superfície branca, pois tudo que está na cabeça do pintor ou à sua volta já está na tela, mesmo que de forma potencial, enquanto as imagens estão presentes mesmo antes de o artista começar a pintar. (DELEUZE, 1981, p. 45) Acreditamos que toda memória relativa às nossas experiências vividas, às imagens que guardamos do mundo em nosso inconsciente são parte dessa pré-forma potencial. É nesta pré-forma inicial que encontram-se inclusos o acaso e todas as possibilidades da obra. Bacon nos conta como ele reage aos casos e os utiliza

como meio de evitar a previsibilidade de “imagens pensadas”. (CHAPMAN, 2007)

Ainda segundo Chapman, Bacon atribui à manipulação de “acidentes” uma função “irracional” capaz de impregnar a forma de um poder catalítico, que age diretamente sobre o “sistema nervoso” do observador. Talvez, daí a importância do corpo e do gesto para construção da obra. Trabalhamos a ideia de que o acaso se relaciona exatamente com a busca através da ação desprovida de razão, em uma espécie de gesto puro. Ação pelo movimento que nos dá acesso a uma expressão subjetiva em que o inconsciente parece operar para apresentar o mundo de maneira não óbvia, fora do lugar comum. Se em nosso inconsciente encontram-se guardadas as sensações que temos das experiências do mundo, concordamos com Deleuze que uma forma potencial de acessá-las pictoricamente seria através da abertura ao acaso pelo gesto, “que está, não na mente, mas sim na mão do pintor”. (DELEUZE, 1981 p. 66) Como vemos, gesto e acaso se interrelacionam em uma dualidade na qual não se

pode dizer quem é causa, quem é efeito. No campo da pintura, devemos considerar a “mão do pintor”, como diz Deleuze, de uma forma mais ampla, sob a perspectiva do corpo e seus ritmos.



Fig.5- Marcel Duchamp - 3 Standard Stoppages,1913.
40 x 130 x 90 cm
Fonte: tate.org.uk/

Como um exemplo, esse ritmo se apresenta na obra *3 Standard Stoppages* de Marcel Duchamp (1887-1968), na qual o artista usa três barbantes medindo um metro cada, os quais, em um gesto, são largados na horizontal a uma

distância igual, de acordo com as instruções do artista, sobre uma superfície azul; todos caem em formas distorcidas, criando assim novas formas. Com sua fixação na base de madeira cria-se uma nova maneira de ver a mesma medida, que ironicamente provoca um diferente conceito à medição do metro. Para Duchamp, essa experimentação do uso do acaso significou a introdução de um trabalho aberto ao imprevisível e seus efeitos inevitáveis. Nos parece que é justamente tal ação do artista,

em seu constante fazer, através de uma abertura que sobrepassa a lógica objetiva de suas escolhas, que vem a criar oportunidades de encontros inusitados, novos caminhos, conexões entre obra e vida. Entendemos que a obra é resultado desse ritual de passagem entre a materialidade do mundo e a significação do trabalho artístico. Contudo, percebemos que nada disso se ativa sem um profundo estado de conexão com o mundo. Algo que parece estar cada vez mais em risco no contemporâneo.

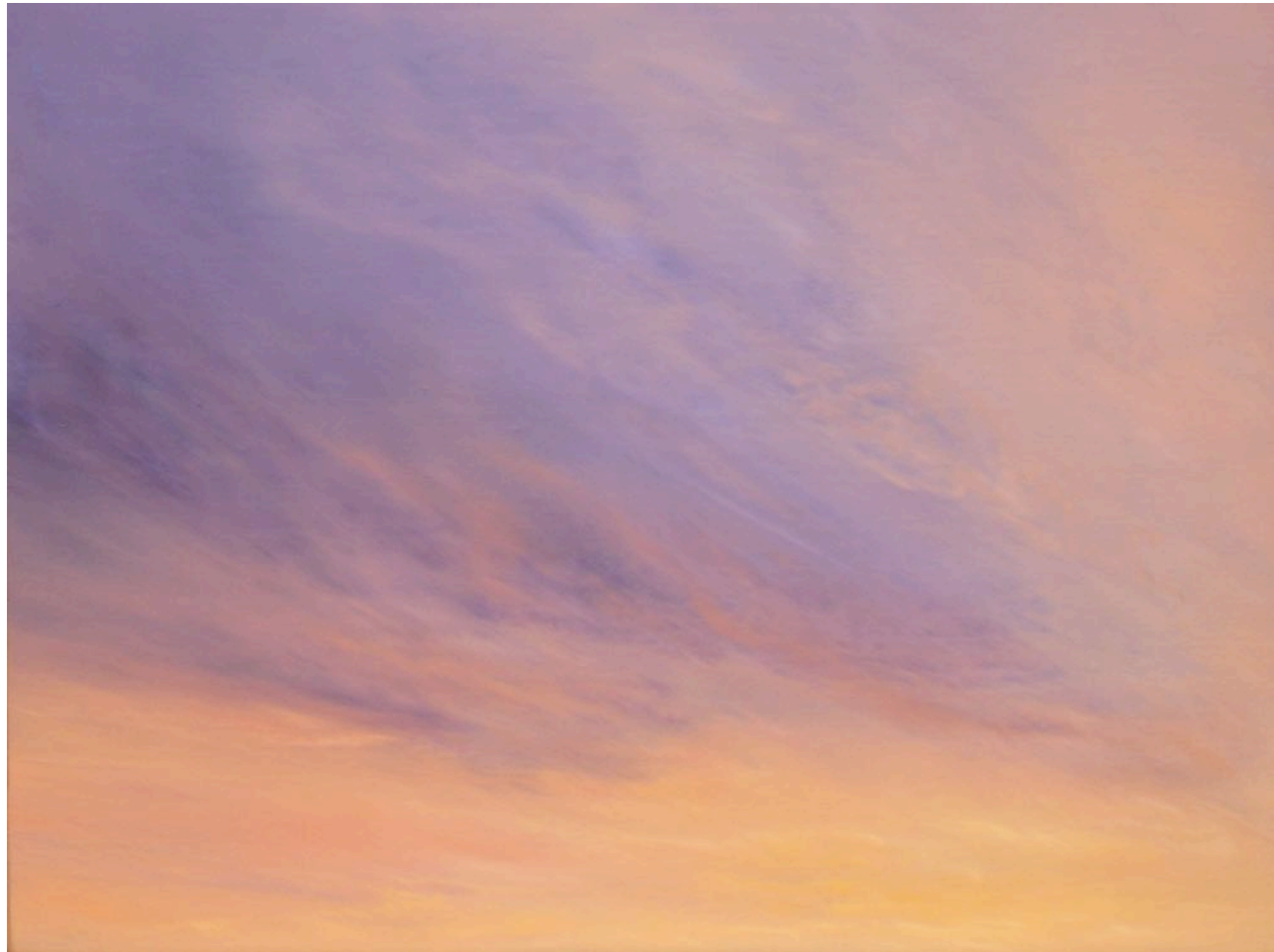


Fig. 6 - Patrícia Freire, sem título, 2008. óleo sobre tela, 30 x 40 cm. (Foto: Arquivo pessoal da autora)

1.3 DAS CONEXÕES

No documentário *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010), o cineasta alemão Werner Herzog filmou o interior da caverna de Chauvet com imagens de pinturas do paleolítico, lá deixadas nas paredes das grutas mais profundas. No filme podemos perceber a importância desse achado através da narração do diretor e dos relatos de profissionais que tiveram a experiência de trabalhar no interior daqueles espaços (Fig. 7). A caverna de Chauvet, localizada na França, é considerada uma das maiores descobertas arqueológicas de todos os tempos, dado ao estado de conservação das marcas encontradas. É grandiosa, com 400 metros de extensão, e em seu interior mais profundo, há inúmeros painéis com pinturas datadas de cerca de 32 mil anos. O que há de especial neste documentário que nos apresenta a majestosa caverna, é o cuidado com que o cineasta e sua equipe tiveram em nos revelar tais pinturas como expressões de artistas capazes de

tornar visível uma forma de ver o mundo totalmente conectado com seu meio. Em um comentário, Herzog ressalta: “É como se a alma humana tivesse sido criada aqui”. (HERZOG, 2010) Podemos entender como “alma humana” talvez a própria consciência do ser humano de seu lugar no mundo, sua conexão com o ambiente em que vive e como pertencente ao espaço que habita. Entendemos que talvez essa consciência tenha criado a possibilidade de transfigurar através da sua imaginação e faz esse ser humano perceber uma imagem interna e sua necessidade de compartilhar essa experiência, não somente de ter essa percepção, mas também de construir uma imagem visível por todos.



Fig. 7 - Documentário *A Caverna dos Sonhos Esquecidos*.
direção: Werner Herzog, 2010.

Entre os depoimentos que aparecem no documentário também podemos ouvir o arqueólogo Jean Clottes, que chefiou os trabalhos da equipe científica, sugerir que no tempo em que aquele lugar foi frequentado a consciência humana operava com base em dois conceitos fundamentais: fluidez e permeabilidade. A ideia de fluidez considera que os seres vivos não se caracterizam por categorias fixas (homem, mulher, cavalo, árvore, por exemplo), porém mutáveis, cujas fronteiras se encontrariam borradas. Na concepção do arqueólogo, o ser humano

daquele tempo considerava que uma árvore poderia falar, ou que um homem poderia se manifestar com as qualidades de um animal ou mesmo o inverso, dadas certas circunstâncias. Permeabilidade implica que não há barreiras entre nosso mundo vivido e o mundo espiritual. O homem (xamã⁸) pode enviar seu espírito ao mundo espiritual ou receber outro espírito em nosso mundo. Jean Clottes aproveita o contexto do documentário para fazer uma crítica ao conceito de *homo-sapiens* e sugere que uma melhor denominação para o homem daquela época seria o de *Homo Spiritualis*.

Percebemos que essa visão de mundo propõe a existência de uma forma de conexão totalizada com o meio ambiente, no sentido de pertencimento ao mundo, no qual todos os seres que ali habitavam poderiam ser percebidos como parte de um sistema coerente e único. Uma conexão dada pelos sentidos. Tais ideias são relevantes a esta

⁸ Xamã: palavra russa, do Tungue *saman* (aquele que sabe), entendimento como o indivíduo capaz de controlar os espíritos aliados para auxiliá-lo nas cerimônias de cura dos humanos. (ELIADE, 1951)

pesquisa pela associação possível com as ideias de Merleau-Ponty sobre a relação entre olho e espírito. A ideia de fluidez e permeabilidade apontam para dois vetores de conectividade importantes a esta pesquisa. Um deles, horizontal, pela via de nossa presença no mundo e das coisas. Da percepção de seu ambiente e da visão de si como parte de outro ser pertencente ao mundo. A ideia de fluidez nos mostra que naquele momento homem e natureza eram uma coisa só. Não havia separação. O fato de que a presença da figura humana nos desenhos é pequena ou abstrata talvez nos permita deduzir que aqueles indivíduos não se vissem destacados daquele mundo, mas perfeitamente integrados àquele cenário, entre tantos outros elementos. O outro vetor de conectividade é vertical e diz respeito à permeabilidade que entendemos se aproximar da noção de espírito apontada por Merleau-Ponty. Refere-se a uma visão não determinística das coisas no mundo, não cientificista, pois nos revela a dimensão sutil das coisas no mundo.

O que impressiona nas pinturas dessa caverna são os detalhes e a forma como ali estão representados os animais e a presença do ser humano, considerando-se, sobretudo, que algumas sobreposições de desenhos distanciam-se de cinco a dez mil anos entre esses traçados. O que nos chama a atenção é o fato das imagens em questão parecerem ter sido desenhadas por uma única pessoa, devido à qualidade expressiva e do gesto do artista. São desenhos criados com uma incrível expressão e realismo, uma vez que o indivíduo que os desenhou expõe uma capacidade de representar o movimento desses animais de forma comparável a um estilo de representatividade que somente seria proposto milênios depois por nossos artistas do século XX. Esse espaço temporal é inimaginável em nossa cultura atual. Porém, tal realismo não nos interessa como evidência para a ideia de conexão que a caverna nos traz, mas por revelar um mecanismo que articula projeção, memória e imaginação para o exercício criativo de registrar no mundo a fluidez das imagens mentais. A arqueóloga Carole Fritz, em seu estudo das paredes da caverna, constatou que aqueles indivíduos

alteraram as superfícies, usaram diferentes materiais, misturando-os para criar uma forte impressão. A arqueóloga em seu comentário: “é a força do contraste, o fato de brincarem com ele e com a forma da parede, como se fosse uma moldura”, nos faz perceber que muitas das formas desenhadas nas paredes rochosas da caverna talvez sejam interpretações dos próprios relevos, linhas de suas estruturas, aproveitadas nas imagens realizadas pelos artistas, revelando um processo de registro de imagens mentais, percepção do acaso e uso da imaginação. Acreditamos que no processo de realização dessas imagens tenha uma imersão no trabalho da pintura, um exercício mental de trazer essas memórias e experiências vividas com a natureza, de observação do mundo.

Talvez não estejamos tão distantes em termos de processo criativo quando comparamos nossa maneira de ver e sentir o mundo com a dos nossos antepassados das cavernas. Porém, uma significativa diferença nos distancia. Estamos em um processo de crescente desconexão com o mundo.

Seja nas cavernas pré-históricas ou nas galerias contemporâneas, obras de arte expressam ideias, visões do mundo que podem nos transmitir mensagens através do tempo. O que percebemos, em especial na atualidade, é a necessidade de retorno a essa conexão com a natureza, da qual parece que a humanidade vem se distanciando através dos séculos.

Para pensar tal capacidade conectiva entre homem e natureza, iremos considerar a figura do xamã. Trata-se de um ser iniciado, capaz de acessar a dimensão espiritual e fazer essa ponte por nós. Metaforicamente falando, muitos poderiam pensar que o artista assumiria o lugar do xamã, como um indivíduo capaz de liberar seu espírito em busca dos laços que nos conectam com a natureza de todas as coisas. Contudo, talvez esta não seja a forma de associação entre estas duas figuras que nos interessa.

Em seu texto *The Artist as Shaman: The Work of Joseph Beuys and Marcus Coates*, Victória Walters comenta o interesse destes dois artistas em adotar regras do

xamanismo na execução de seus trabalhos que, mesmo tomadas em diferentes caminhos, explicitam em suas falas o objetivo de apropriação com esta prática milenar. (WALTERS, 2010) Na perspectiva de Walters (2010), o xamã poderia ser considerado como o “primeiro artista” através da associação do xamã ao conceito de artista-gênio. A ideia de gênio modernista foi muito discutido a partir de meados do século XX que, na opinião de alguns críticos, trata-se de uma personificação que enfatiza apenas um estereótipo primitivista do xamã de forma artificial e romântica. Neste contexto, a figura do artista é associada a alguém no limite da loucura, aquele que pode ascender ou descender dentro do estado de consciência, na maioria das vezes indisponível ao sujeito comum. Dotado de tal poder, o artista atravessaria dimensões de mundos distintos de forma a trazer de volta para a sociedade presentes em forma de obras de arte. Por esta via, seria atribuído ao artista o *status* de um ser superior, aquele que arrisca sua própria sanidade em benefício do grupo.

No entanto, segundo a arte-historiadora Esther Pasztory, a interpretação do conceito de xamã como um “primeiro artista”, no sentido de um criador de objetos de arte, seria errônea, já que os valores dominantes no xamanismo são o individualismo, variação e movimento⁹, o que aproxima a ação xamanística da temporalidade da música, do som e da dança. A autora ainda discorda da validade desta analogia modernista, afirmando que a definição do artista contemporâneo como xamã equivaleria a dar a este indivíduo a importância de um ser divino. (PASZTORY, 2005) No entanto, a autora caracteriza o xamã como sendo a figura central de um sistema religioso dentro de sua cultura tradicional, aquele que se comunica com o sobrenatural através de estado de transe.

Consideramos que se existe um elo que interliga o xamã ao artista, o mesmo talvez ocorra através deste estado alterado de consciência, denominado transe. O transe como

⁹ Individualismo: nesse contexto significa que o xamã se preocupa na cura de uma pessoa ou tribo, sua intenção de cura é pontual, não generalizada.

mecanismo capaz de facilitar o acesso às sutis conexões que interligam o homem à natureza.

Em uma entrevista ao canal televisivo Austrian Channel, Joseph Beuys relata seu trabalho concedendo-lhe um teor ativista, revelando questões profundamente pessoais de seu processo e de sua visão de mundo, no qual ele expõe o distanciamento entre sociedade e natureza. O artista alemão afirma que: “Eu sempre vi a conexão entre seres humanos e sua natureza superior como a mais importante tarefa na arte”¹⁰. (BEUYS, 1983) Ele tenta nos mostrar como nós, humanos, somos conectados a tudo na natureza e que as pessoas não têm consciência de que são parte da vida animal. Beuys encontra similaridades com os animais e, ao trazer essa visão para seu trabalho, transmite essa informação como imagem, materializada em sua própria linguagem. Ele propõe não entender o valor da arte através do cérebro, em termos meramente intelectuais, já que a arte não serviria apenas ao intelecto, mas igualmente

¹⁰ No original: “I always saw the connection between the human being and his higher nature as the most important task of art”.

aos sentidos de forma completa, significando que o trabalho de arte é interiorizado pelo sujeito, assim como o sujeito é internalizado pelo trabalho de arte: “É necessário que estes dois se penetrem completamente um dentro do outro”¹¹, nos diz Beuys. (1983)

Quando Beuys nos fala que a arte apela aos órgãos sensoriais – visão, tato, senso de equilíbrio, senso de proporção, enfim, todos os sentidos – ele sugere que a arte estaria ali para suportar a organização da percepção sensorial humana como parte de sua evolução. A arte contribuiria no sentido de expandir essa organização sensorial, desenvolvendo mais ainda o potencial da criatividade humana, elevando tais valores a um outro nível, para além do modelo hegemônico da visão. Em sua opinião, esse seria o verdadeiro valor da arte e é por isso que o termo “entendimento” deveria ser considerado de maneira completamente diferente neste contexto. Entender significaria ir além do sentido intelectual, lógico, como

¹¹ No original: “It has to be possible that these two completely sink into each other”.

quem pergunta o significado das coisas, para se colocar na condição de quem busca o conhecimento, se posicionando no interior da coisa experienciada – o objeto de arte.

Ao comentar seu trabalho *How to Explain Pictures to a Dead Hare?* (Fig. 8), Beuys afirma que esse trabalho foi realizado em um tempo em que o homem já havia causado sérios danos à ecologia do planeta. Os homens matam as lebres, os campos, as florestas e, através de seu estilo de produção, seguem destruindo de forma generalizada a natureza e a vida. Em seu trabalho, a conexão com a lebre morta vem do desejo de diálogo direto com a natureza, ali representada pela lebre entendida como órgãos externos, extensões do próprio homem, sem as quais o ser humano não vive. O homem precisa da floresta e de seus animais da mesma maneira que precisa de seu coração, seus rins e pulmões. Beuys vê a lebre como nosso próprio órgão externo.



Fig. 8 - Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare?*, 1965.

(Fonte: artgallery.nsw.gov.au)

Beuys nos apresenta uma visão de mundo não só conectado, mas como uma unidade, um organismo vivo.

A psicoterapeuta, crítica cultural e professora da PUC-SP, Suely Rolnik, nos fala dessa visão orgânica do mundo e da forma como somos afetados por ele. Em entrevista, ela descreve o que chama de “produção de subjetividade”, a qual ela afirma ser essencial para nossa responsabilidade da vida. (ROLNIK, 2016) A autora diz que nós não entendemos as coisas apenas com nosso senso cognitivo e que nós também empregamos o corpo e que esse corpo faz parte de um corpo ainda maior, que é o corpo do mundo (o cosmos). Esse corpo externo é formado de todas as forças que nos tensionam e que se relacionam com nossas próprias experiências reais. Tais experiências não têm imagens, não têm palavras ou formas, mas nos proporcionam uma maneira particular de ver e sentir as coisas.

Essa tensão nos desestabiliza dentro de nosso conceito de vida, deflagrando o desejo de equilíbrio com o nosso meio externo, nossa cultura e conhecimento. Segundo Rolnik, o resultado reativo a esta tensão é o próprio pensamento, sendo ele o que acaba por nos afastar da

conexão com o corpo do mundo, de nossa experiência subjetiva. O pensamento estaria dentro do que Rolnik chama de uma “cartografia de representação”, o que significa que estamos atrelados à nossa cultura e, principalmente nos países euro-colonizados, seguimos uma forma de pensar formatada por uma colonização que nos separa do sensorial, de nossa subjetividade. Esse afastamento nos leva a perder esse contato com o nosso entendimento de mundo único que nos conecta a um todo e que nos daria a percepção de que fazemos parte desse corpo mundo.

Nesse contexto, percebemos o que Beuys estaria traduzindo como nossos órgãos externos, aqueles que seriam de importância vital e que nos afetam diretamente como forças que produzimos e absorvemos através de nossas relações, e cujas forças não percebemos por estarmos presos a equilíbrios pré-concebidos em nossa cultura, o que nos empurra para dentro de um pensamento formatado, nos levando a negar nossas subjetividades. Dessa maneira, percebemos um consenso entre o artista

alemão e Suely Rolnik (2010) que nos fala da necessidade de termos consciência de nosso lugar no cosmos e da ideia de que nossa experiência com essa natureza e suas forças que causam a formação subjetiva de nossos pensamentos, mas tendemos a reformatá-los em nossa consciência para nos encaixar em nossa cultura e sociedade, perdendo assim nosso encantamento com o mundo e com suas magias.

Para se adentrar na magia desse invisível não poderíamos estar inseridos apenas como espectadores, contemplativos e distanciados. Seria preciso ir além do que percebemos com a visão, com o pensamento. Podemos entender magia como uma ressonância de nossa conexão com a natureza, a qual percebemos através de nossas sensações, da mente e corpo em sintonia com as forças externas que nos afetam. Mas como alcançar essa magia, já que não está inserida em nossos hábitos cotidianos? Tendemos talvez a desprezar ou mesmo rejeitar em nossas vidas aquilo que não compreendemos. Concordamos com o artista Luiz Sérgio de Oliveira que, em seu texto *Daquilo Que Nos Cerca*, nos diz que o homem moderno se deixou

levar pela exatidão da ciência “para entender dos fenômenos que afetam nossa humanidade e isso o distanciou das questões que fogem à sua compreensão, de seu domínio ou daquilo que não se deixa dominar, o afastou da natureza, das religiões e das forças mágicas e de encantamento, entre as quais a arte habita”. Luiz Sérgio reitera que o artista pós-moderno não pretende mais se ver distanciado do mundo:

[...] o homem pós-moderno parece finalmente ter compreendido, ou ao menos aceitado, sua inépcia e sua derrocada diante da extraordinária tarefa de tentar compreender e dominar as complexidades da vida. Nesse sentido, o artista tem se lançado em seus embates mundanos não mais alimentando a ilusão de controle ou de vitória, mas apenas querendo ser partícipe do que acontece no mundo, querendo ser parte do mundo. (OLIVEIRA, 2017)

O lugar que a arte ocupa nesse círculo é o de nos trazer à superfície desse intenso turbilhão de forças e o de trabalhar a necessidade de reconexão com nosso corpo

externo. Essa conexão se mostra necessária e atemporal, como através das pinturas milenares de uma caverna, capazes de nos remeter a conceitos tão atuais como se estivessem nos dizendo que estamos em um círculo natural de nossa evolução como seres humanos, um círculo de forças invisíveis infinitas.

Retornando à pintura, seu processo é norteado por uma série de transduções entre o que se vê e o que se realiza na tela. Esse processo se inicia a partir do olhar afetado pelas experiências que temos do mundo, o que passa pela ativação de uma imagem mental, indeterminada, em fluxo, impregnada de significados oriundos de nossas memórias de tais vivências. Identificamos em nossa investigação prático-teórica que um dos desafios do pintor seria o de transpor essa imagem mental, em toda sua potência, de volta ao mundo na forma de uma imagem inventada na tela¹². A questão que trataremos a seguir lida

diretamente com este problema. Entendemos que durante o processo criativo ocorre um deslocamento do foco, que muda de uma percepção lógica e objetiva para uma consciência mais ampla e integrada ao fazer.

¹² Consideramos que esta imagem interna desconstrói a imagem retiniana de ordem especular e devolve tal impressão do mundo a um limbo de possibilidades.

1.4 TRANSE

O psicólogo húngaro Mihaly Csikszentmihalyi (TED 2004) nos apresenta uma reflexão sobre o estado alterado da consciência, denominado por ele “experiência de fluidez”, estado este que facilita a fluidez espontânea da mente¹³. Em sua fala como palestrante do TED, *Flow - The Secret to Happiness*, Csikszentmihalyi expõe um trabalho de pesquisa de longa data no qual entrevistou milhares de pessoas, entre elas inúmeros artistas, compositores, cientistas e outros profissionais que lidam com o campo da invenção e da criatividade. Em poucas palavras, o resultado dessa pesquisa nos mostra que a consciência se altera no momento em que estamos concentrados, envolvidos em um trabalho ou em uma atividade criativa.

¹³ Segundo Mihaly, a fluidez espontânea da mente seria um estado em que a consciência se altera a partir de um foco intenso causado por algum tipo de imersão, muito comum aos processos criativos.

Csikszentmihalyi explica que ao olharmos para antigas civilizações que admiramos, como a Grega, a Egípcia, a Chinesa, a Hindu ou a Maia, entre outras que reconhecemos como ápices da realização humana, o que sabemos sobre elas não são representações de como levavam suas vidas ordinárias, seu cotidiano, mas são, em verdade, manifestações sobre seus estados de êxtase. Ou seja, as grandes civilizações nos legaram seus templos, onde as pessoas experimentavam diferentes realidades, seus circos, seus teatros, lugares onde experimentavam a vida de forma extraordinária. Tais locais tinham em comum propiciar ao indivíduo e seu coletivo momentos de êxtase.

Podemos assim considerar que o estado de êxtase estaria ligado à experiência de algo que se constitui como resultado do trabalho criativo, ou seja, algo que foi produzido pelo homem para a experiência humana, seja uma obra de arte, um espaço arquitetônico ou um concerto musical, por exemplo. Contudo, o interesse de nossa pesquisa se coloca não só na experiência da obra, mas principalmente no momento de sua concepção, do processo

criativo que entendemos ser permeado por uma alteração da consciência do criador, que o leva a uma percepção mais ampla da realidade, percepção esta em que, acreditamos, se propicia, entre outras coisas: a ressignificação do acaso, seus modos de acesso e suas conexões. O acaso, apesar de equivocadamente sugerir a ideia de uma ação desprovida de sentido ou razão, aponta, na verdade, para um mecanismo de conexão entre imagem mental e imagem construída na tela. Conexão esta reveladora de uma lógica subliminar, que permite o artista perceber, durante o processo criativo, forças subjetivas e potentes que o orientam na construção da imagem. Contudo, em um estado ordinário de consciência ou, em outras palavras, quando operamos criativamente orientados por uma lógica determinada pela razão, *acidentes* (CHAPMAN, 2007) são, em sua maioria, descartados como erros. Acasos sempre acontecem; contudo, *acasos significativos* (OSTROWER, 1990) nos parecem uma construção operada pela visibilidade de conexões acessíveis através de modos sutis de percepção.

Entendemos que o processo criativo se relaciona com o momento em que o artista experimenta um estado de fluidez, o qual trataremos nesta pesquisa como estado de transe. Consideramos o transe como parte inerente ao processo de criação, trazendo em si qualidades específicas, as quais iremos abordar mais adiante. Entendemos que tanto o êxtase quanto o transe estariam em diálogo de certa forma, já que se trata de diferentes estados alterados de consciência. Porém, antes de entrar em suas distinções, veremos como Csikszentmihalyi aborda o processo criativo pela via do êxtase.

Segundo o psicólogo húngaro, para um artista ou para uma pessoa criativa entrar em um estado alterado da consciência necessitaria somente de um papel, onde possa desenhar ou escrever, por exemplo, para que este objeto lhe servisse de gatilho para a entrada no estado de fluidez. Tal estado pode ser deflagrado por uma situação de concentração ou foco quando o artista atinge uma condição temporária de desligamento do seu corpo, “ao ponto de não sentir fome ou sede e nem mesmo se perceber como ser

existente. Como se a existência ficasse temporariamente suspensa”. (CSIKSZENTMIHALYI, 2004)

Csikszentmihalyi explica que o nosso cérebro é incapaz de processar mais 110 bits por segundo e que para ouvir e entender uma pessoa precisamos de uns 60bits por segundo. Por isso não conseguimos ouvir e entender mais de duas pessoas ao mesmo tempo. Quando se está concentrado, focado não se consegue perceber o que está ao redor.

Independente da cultura e do nível de educação ou qualquer outra coisa, existem estas sete condições que parecem estar presentes quando a pessoa tem fluidez. Há um foco que uma vez tornado-se intenso, leva a um tipo de êxtase e clareza, de saber exatamente o que se quer fazer em cada pequeno momento, e se obtém *feedback* imediato. Você sabe que o que tem que ser feito e é possível fazer, apesar das dificuldades o sentido de tempo desaparece, você esquece de você mesmo e se sente parte de algo maior. E uma vez que essas condições estão presentes, o que você fizer se torna valioso por si mesmo.(CSIKSZENTMIHALYI, TED 2004, tradução nossa)

Êxtase e transe são dois termos muitas vezes usados para o mesmo fenômeno. Portanto, entendemos a necessida

de de reflexão sobre esses temas que contém desdobramentos em seu significado no campo da religião, da antropologia, da ciência e da imaginação popular, entre outros. O antropólogo Gilbert Rouget (1985) nos afirma que em certos textos, determinados autores citam diferentes conceitos para se referirem à mesma manifestação. Rouget ainda revela que, em outros casos, esses termos definem estados alterados da consciência diferenciados, tanto em suas causas como em seus efeitos fisiologicamente falando. Podemos dizer que o transe apareceria mais no vocabulário médico ou científico, tratando mais do estado psicológico, enquanto o êxtase é mais considerado no aspecto religioso, transcendental. O antropólogo ainda argumenta, em sua comparação entre esses dois conceitos, que o transe e êxtase deverão ser considerados como tipos muito diferentes de sensibilidade alterada. O êxtase engloba a provocação sensorial, enquanto o transe envolve a estimulação dos sentidos. (ROUGET, 1985) Poderíamos dizer que o êxtase estaria mais ligado a um distúrbio mental, agitação e ao misticismo e o transe ligado ao ato de transição,

transpassar. Se o êxtase aponta para um extravasamento dos sentidos, o transe se aproxima de um processo de interiorização, de penetrar e perceber aquilo que não seria possível sem um foco preciso, capaz de elucidar as conexões profundas das coisas. Contudo, entrar em tal estado não seria possível sem estímulos. A ideia de que estímulos dos sentidos levam ao transe nos parece pertinente no que se refere ao estado alterado de consciência do artista durante seu processo criativo, assim como nos remete ao processo de fruição. Estímulos provêm de nossas memórias e das experiências de nossas relações com o mundo. Contudo, para que sirvam como gatilho ao estado de transe, ou êxtase, há que se considerar intensificações, modos de *feedback*, frequências, ressonâncias, repetições.

O ser humano é potencialmente capaz de entrar em estado alterado de consciência, faz parte de sua natureza. No entanto, o que diferencia essa capacidade seria a forma como a sociedade ou cultura do indivíduo encara esse fenômeno. Em algumas sociedades se valoriza essas

experiências da consciência como uma habilidade humana de aprimorar sua percepção do mundo, ao passo que em outras culturas o estado de transe ou êxtase é tratado ou visto como sintoma de doença mental. (BOURGUIGNON,1973)

Pelo aspecto científico, é de nosso conhecimento que com os avanços dos equipamentos tecnológicos, se pode estudar visualmente as atividades cerebrais durante tarefas de natureza cognitiva, como ouvir música, por exemplo. Esses equipamentos, conhecidos como MRI¹⁴, estão ajudando a observar mudanças significativas nas respostas elétricas aos estímulos dos nossos sentidos, ao ponto de ser possível elaborar um estudo a respeito de uma Sonata de Mozart (*Sonata para dois pianos em Ré Maior, K448*). O experimento nos mostra que ao ser ouvida com certa frequência, esta Sonata é capaz de trazer respostas positivas ao tratamento de epiléticos parciais. Em outras palavras, é possível dizer que a música estimula reações cerebrais e causa resultados fisiológicos, permitindo ações

¹⁴ Magnect Ressonance Imaging.

neuroológicas que ativam a emoção estimulando células nervosas. (MUSZAT; CORREIA; CAMPOS; 2000, p. 70-75).

Ainda no âmbito da música, podemos considerar algumas outras situações que nos levam a refletir acerca do efeito dos estímulos sobre nossos sentidos e estados de consciência. As percussões na pista de dança de uma festa *rave* se caracterizam por seu volume alto, batimento percussivo repetitivo, luzes em frequência cadenciada e constante, sugerindo que todos no local acompanhem em um certo ritmo o desencadear de uma hipnose coletiva.

[...] Milhares de pessoas parecem estar ali justamente para seguir aquelas ordens. Quando as imagens da pista de dança entram em foco, qualquer observador poderá sentir a energia [...] gerada por tamanho esforço coletivo para se entrar em transe [...] tudo parece estar ali com a “função” de facilitar a produção de um estado que, não apenas como referencia a uma droga muito consumida nesses ambientes, poderia ser chamado de extático. (VIANNA, 1997)

Esses ambientes sonoros têm uma potência premeditada da qual se vale para se induzir ao estado de

êxtase. Além da música, existe toda uma atmosfera imersiva que estimula os nossos sentidos com seus ritmos e vibrações visuais em ressonância com nosso movimento.

Percebemos o quanto estímulos são facilitadores de nossa entrada em estados alterados da consciência. Através deles nossos sentidos são despertados para o acesso ao estado de fluidez da mente. Consideramos que os estímulos e os sentidos despertados são portas de entrada para uma percepção conectiva que se consolida em prática através de ritos, no nosso caso, o rito da pintura, que se estabelece através de suas diversas práticas, seja na escolha dos materiais, da tinta, da superfície, e o que nos parece ainda mais relevante ao processo: o gesto. Consideramos que cada artista tem sua especificidade quanto ao processo criativo; porém, o ritual parece permear todas as práticas, já que, segundo Csikszentmihaly, o estado de fluidez é inerente ao processo criativo e acreditamos que o rito seja uma dos passos iniciais para se atingir tal estado.

Acreditamos que o momento de criação estaria relacionado diretamente a uma espécie de gatilho que dispara na mente do artista uma outra compreensão do mundo a partir dos estímulos aos sentidos, que se amplificam e trabalham em consonância ao corpo. Arriscamos dizer que esta seria uma forma de diálogo entre o corpo e o espírito. É importante lembrar que por espírito não estamos considerando o aspecto religioso da palavra, mas sim apontamos para o sentido de conexão que nos parece inerente à espiritualidade.

Rituais são reconhecidos em processos de artistas e podem variar na forma. Como já mencionado, se manifestam, por exemplo, na prática de arrumação do espaço, do tempo evocado no início do trabalho, ou no simples posicionamento do suporte. O artista norte-americano Jackson Pollock iniciou sua técnica de pintar com a tela no chão e caminhar ao redor de sua pintura, influenciado pelos rituais indígenas americanos (Navarros) que pintavam com a areia, Pollock adotou esse movimento

em sua prática para que, como argumentava, assim pudesse “entrar na pintura” por qualquer parte.

Com a tela enorme estendida no chão, o que tornava difícil para o artista ver o todo ou qualquer seção prolongada das “partes”, Pollock podia verdadeiramente dizer que estava dentro de sua obra. Aqui, o automatismo do ato torna claro não só que nesse caso não se trata do velho ofício da pintura, mas também que esse ato talvez chegue à fronteira do ritual, que por acaso usa tinta como um de seus materiais. (KAPROW, 1958, p. 37)

Percebemos que o ritual pode ser parte intrínseca do processo criativo não apenas como evidenciado em Pollock, mas inserido em outros contextos que servem como estímulos a uma imersão no trabalho criativo. Consideramos que rituais incluem uma maneira específica de iniciação no trabalho prático, gestos realizados de forma repetitiva envolvendo uma concentração mental no processo de criação que podem estimular uma entrada no estado de fluidez, uma alteração da consciência.

A partir desses norteadores, a pesquisa investe na ideia de que o estado de transe durante o processo artístico expressa um modo de consciência alterada, fundamental

para a relação dos demais elementos constituintes da pintura, em especial o acaso como forma de captura da imagem indeterminada. Sem esse estado de transe, o acaso nos pareceria um enigma (incognoscível). Entendemos que o transe nos abre acesso ao que a visão ordinária e simples não alcançaria. Relacionamos o estado de transe a um instante de “não julgamento lógico”, um momento do processo que pode nos prover a percepção de elementos para além da fisicalidade da matéria, constituindo um diálogo através do trabalho de arte. Contudo, é importante dizer que esse transe do artista é um estado alterado de consciência sem a perda da lucidez. Entendemos este como um estado de “não pensamento”, sem um julgamento racional em que ocorre a fluidez de um conhecimento adquirido, assimilado previamente pela prática constante. Evidenciamos essa ideia de alcance além da visão ordinária nas palavras do pintor Gerhard Richter, no qual ele nos revela um estado alterado da consciência em seu processo.

Quando faço uma pintura a partir de uma foto, o pensamento consciente é interrompido. Não sei o que faço. Meu trabalho fica muito mais próximo do informal

do que de qualquer tipo de “realismo”. A foto tem uma abstração própria, que não é tão fácil assim de ser descoberta. (RICHTER, 1964)

Quando Richter nos fala de que o “pensamento consciente é interrompido”, entendemos se tratar de um estado alterado da mente durante seu processo criativo, no qual é possível transcender a realidade. Contudo, reiteramos que estamos falando do transe de um artista, orientado pelo foco no processo criativo. Cabe aqui uma diferenciação. Há diferentes tipos de transe. Alguns são induzidos por substâncias químicas naturais ou sintéticas, muitas vezes usados, por exemplo, em rituais religiosos, os quais não são da mesma ordem na abordagem dessa pesquisa. É importante entender que essa diferença está nas condições em que a consciência é alterada e seu propósito. No caso de uma indução por substância alucinógena, por exemplo, poderá haver a perda da lucidez ou mesmo a desestabilização do controle sobre o corpo. Para tratar melhor desta diferenciação, recorro à memória de uma experiência em primeira pessoa, de natureza religiosa. Tratarei brevemente do estado de transe induzido pelo

efeito do ayahuasca¹⁵ – o vinho das almas. A experiência ocorreu em um local específico onde se pratica encontros destinados a bebida do chá. Após preparo prévio, cumpri as etapas iniciais, segundo orientação dos organizadores da cerimônia. A sala estava muito bem preparada para receber os participantes, havendo em todo canto do ambiente a intenção de trazer uma sensação de acolhimento e de segurança. Entrei com a certeza que queria viver aquela experiência e estava disposta a seguir o que aquele ritual me orientasse. Iniciou-se o processo, que me pareceu próximo a um culto, com músicas, cantigas e uma percussão de batimento intenso e forte qualidade rítmica. O fato de todos cantarem e dançarem juntos parecia nos colocar em comunhão, uma forma de conexão com o lugar e com aqueles que ali se encontravam. Eu não sabia o que viria pela frente ou o qual seria minha reação após tomar o chá, porém me lancei na experiência com total segurança e me deixei levar. O estado alterado de consciência se inicia já na

¹⁵ Ayahuasca - (Inca) - Uso de plantas psicoativas para induzir uma alteração no estado de consciência. Pode causar alucinações e costuma ser usada na forma de chá. (HANCOCK, 2007, p. 36, tradução nossa)

primeira dose e aumenta gradativamente até sua plenitude na terceira. Durante o estado de transe, percebi que havia momentos que não ouvia mais a música nem conseguia acompanhar os cânticos. Em alguns momentos, parecia que estava voando a outro lugar. Em outro momento, me vi em uma cena de minha infância, uma regressão talvez. Quando “voltava” ao ambiente, percebia claramente a ação de todas as pessoas no meu entorno e essa sensação de ir e vir era como ondas que me carregavam, dando a impressão de estar vivendo diferentes realidades. Aquela música que voltava a ouvir me parecia um farol, onde eu podia avistar novamente meu chão.

Uma experiência como esta, através do chá do ayahuasca, um transe religioso, nos serve para pontuar uma diferença fundamental a respeito do transe no processo criativo. No transe criativo somos conduzidos a uma imersão no trabalho e estimulados ao mesmo tempo por ele. A intenção do fazer artístico permanece na mente em primeiro plano, o foco na criação se torna urgência. A fluidez da mente não tira a percepção do corpo, muito pelo

contrário, o transe do artista acentua um estado de atenção no gesto e na percepção de suas conexões na tela e na mente. O transe permite entrar na dimensão mental, internalizar o processo e, principalmente, reconhecer no acaso caminhos seletivos para a fluidez das imagens internas.

Acreditamos que tal qual o ambiente unificado que se apresentava nas cavernas paleolíticas que, segundo seus investigadores, remetem a uma expressão máxima da fluidez e de permeabilidade do corpo e do espírito, existe em nós um plano interior habitado por imagens, memórias, experiências e afetos que são a base de nossa reconexão com o mundo. Contudo, ao longo dos séculos parece nos ter sido tirado a capacidade de nos percebermos integrados ao mundo, passando a vê-lo e retratá-lo como uma simples imagem exterior. Acessar nossas imagens internas e seus diagramas de forças me parece claramente uma forma de conexão. Porém, o acesso às imagens internas e sua

realização na forma da pintura, uma pintura que não quer ser apenas uma representação do mundo lá fora, mas sim uma forma de presentificação de ideias no mundo, nos exige um complexo sistema de ressignificação de nossa percepção. É nesta direção que a alteração do estado da consciência ordinária para uma condição mais ampla e sutil dos sentidos se faz necessária. Como já mencionamos anteriormente, o foco e estado de fluidez ocasionado pelo transe nos permite um acesso significativo do acaso, uma internalização dos ritmos do corpo e seus gestos, assim como um estado de atenção ampliado para possíveis ligações entre nossa dimensão mental, corporal e o mundo.

Porém, o estado de transe é uma parcela significativa de um complexo sistema no qual o artista e seu processo se veem inserido. Nele habitam, entre outros elementos, as tintas e suas substâncias, as cores e seus cheiros, o ateliê e suas coisas e, por fim, o observador.



Fig. 9 - Patrícia Freire, sem título, 2016. óleo sobre tela, 110 x 160 cm. (Foto: Arquivo pessoal da autora)

2 PRÁTICA ARTÍSTICA

2.1 DA FLUIDEZ

[...] com seus vales secretos [...], seus picos elevados que despontam repentinamente, seus vapores, seus orvalhos e suas brumas, suas névoas e suas nuvens, a montanha faz pensar nas arrebentações, nos sorvedouros e nas golfadas do mar. Mas isso tudo não é a alma que o próprio mar manifesta: são apenas as qualidades do mar de que a montanha se apropria. (RYCKMANS, 2007, p. 123)



Fig. 10 – Patrícia Freire, Sem título, 2018. óleo sobre tela, 110 x 160 cm. (Foto: Arquivo pessoal da autora)

Na intenção de usar como metodologia de pesquisa o registro de meu processo, buscando, sobretudo, uma possível aproximação do trabalho de pintura na tentativa de revelar o que uma escrita analítica não alcança, usei uma câmera acoplada a meu corpo, em um capacete, para obter uma visão do quadro em primeira pessoa. Revelar o processo na prática. A ideia era capturar algo do processo que ultrapassasse a técnica, uma qualidade do gesto. Uma tentativa de que o momento da imersão na pintura ficasse registrado de alguma forma na filmagem. Não funcionou.



Fig. 11 - Registro de processo em primeira pessoa, 2018.
(Foto: Arquivo pessoal da autora)

Além das filmagens ficarem com movimento irregular, o que comprometeu a leitura das imagens, o trabalho na pintura não fluiu. Houve uma interferência no foco. Eu não consegui esquecer da câmera acoplada ao meu

corpo; como consequência, não consegui me concentrar na pintura. Quando comecei a pintar a tela me parecia possível realizar o trabalho e seguir no processo. Porém, aquele aparato eletrônico furtava toda a atenção. A preocupação com as imagens que poderiam estar sendo geradas, o tempo de carga da bateria da câmera, o posicionamento e enquadramento da filmagem, tudo isso estava ocupando a minha mente de tal maneira que não conseguia me fixar ao trabalho da pintura. Decerto essa tentativa não se enquadrava como um procedimento habitual ao processo e, por essa razão, já iniciara fadada ao erro. Assim, na medida que insistia em continuar nessa investida do registro das imagens, percebia que ficava cada vez mais distante do trabalho, gerando uma angústia em não alcançar um resultado consistente tanto no trabalho quanto na metodologia adotada. Como um círculo vicioso, esse distanciamento da pintura causou mais angústia.

Em meu processo, a colocação de tinta sobre a tela inicia-se sem um estudo prévio, sem desenho ou esboço. Habitualmente produzo gestos utilizando espátulas com a

intenção de trazer a tinta à tela de maneira intuitiva, de forma a possibilitar uma composição inicial. Na pintura que produzi sob esta metodologia (Fig. 11), tanto os gestos ao aplicar a tinta na tela quanto as escolhas da cor, nada trouxe o retorno esperado. Embora estivesse utilizando recursos recorrentes em minha pintura, e apesar de a tela estar coberta de cores posicionadas com algum critério, nada fazia sentido, tudo parecia chapado e sem forma, o que me impedia de enxergar algo além de tinta e cor. O princípio da pintura é *tinta e cor*, elementos fundados em sólidos e líquidos (minerais e óleos). Tal pensamento remete a Elkins (ELKINS 2000, p. 193) que, ao fazer uma analogia entre pintores e alquimistas, considerou que eles têm em comum o uso de substâncias elementares. Para ambos, tais elementos, suas combinações e transmutações, são fundamentais e trazem um fascínio que ocupa suas mentes ao ponto de tornarem-se a “matéria prima” de suas criações. Elkins nos traz, através dos antigos alquimistas, uma ideia de substância que pode ser entendida na pintura pela significação de suas propriedades. O autor nos fala de

substâncias não só como matéria: como os sólidos dos pigmentos, os líquidos dos solventes e dos óleos, sua viscosidade, mas também, substâncias podem ser percebidas como qualidades que estão intrínsecas nesses elementos como, por exemplo, a vibração de sua cor, sua intensidade, sua umidade, seu tempo de secagem, sua transparência, sua possibilidade de combustão etc. (ELKINS, 2000, p. 110-113)

[...] um conceito pode ser uma substância na mente, assim como um produto químico é uma substância no mundo. Substâncias ocupam a mente como conceitos e conceitos ocupam o mundo como substâncias. O óleo de linhaça na palheta é indistinguível do óleo de linhaça em minha mente. (ELKINS, 2000, p. 113, tradução nossa)

As qualidades das substâncias têm um efeito psicológico na abstração como potencial criativo. A materialidade e a qualidade abstrata do material na pintura estão interligadas, assim como o acaso, sendo a substância também um elemento de entrada no fluxo mental. Quando se entra no processo de criação, estas substâncias já permeiam, mentalmente, a ideia da realização da pintura.



Fig. 12 - Registro de processo em primeira pessoa, 2018. (Foto: Arquivo pessoal da autora)

Diante das dificuldades com a câmera, decidi abandonar aquele tipo de registro como método para a pesquisa e transferir o foco para a pintura. Após a retirada de todo aparato eletrônico, veio certa sensação de alívio, talvez pela liberdade de movimentos sem o capacete ou mesmo pelo fato de não ter mais um instrumento invasivo no processo de criação, como aquela câmera que tentava captar minhas decisões. Não sei ao certo o que mudou, mas algo aconteceu. Avançando no processo, a pintura retomou sua importância e sobressaltaram as conexões com a ideia inicial daquela pintura. Todo meu processo relativo ao pintar começa com um estímulo, que pode ser uma cor, uma experiência vivida, uma memória. No caso específico desta pintura (Fig.10), foi uma imagem mental. As escolhas que se seguiram foram consequências do encontro com aquela imagem. Não sei exatamente quando ou como acontece essa percepção, ou ainda como as conexões entre a imagem mental e a pintura começam a dar sentido aos gestos e vice-versa. Manchas surgem nas sobreposições das camadas de tinta. Embora saiba como provocar essas manchas, não as

controlo. Na medida que o espalhamento de tinta avança (como em um ritual), essa imagem vai se tornando mais forte e o que no início parecia fantasmagórico se torna movimento, não somente nos gestos, mas também nos resultados das sobreposições de cores e das marcas na superfície da tela. É como se o corpo pudesse seguir o movimento dessa imagem na mente, perseguindo-a, talvez com a intenção de trazê-la a uma nova realidade.

Algumas camadas de tinta secam mais rápido e quando a espátula arrasta outra camada de cor por cima delas, aparecem “texturas” ao acaso, que muitas vezes são trabalhadas e aproveitadas. Nesse momento, são esses acasos que interessam porque fazem parte de um gesto involuntário, instantâneo, ligeiro, que traz certo frescor à imagem realizada na tela.

O desafio sempre parece estar ligado ao como perceber este acaso em sua conexão com a imagem que vai surgindo. Outro elemento importante nesse processo é a intuição como meio de percepção e de escolha destes

acazos. Este é o momento no qual o pensamento não julga. O julgamento lógico cede lugar às sensações; busco seguir a intuição. O frescor da imagem remete diretamente a uma atribuição de incerteza ao processo de realizá-la, o que faz, no entanto, com que essa imagem ainda permaneça contaminada pelo imaginário. A intenção seria trazer à tela o registro desta memória, impregnada de imagens mentais em fluxo, porém, sem que com isso se ocultasse suas mutações. A ideia é que permaneçam como vultos. A imagem vista na memória não é uma imagem fixa ou aprisionada, ela é viva. Um conjunto de sensações. Essa imagem é um vulto que traz uma série de possibilidades em sua realização e também em sua leitura. A fotografia pode em algum momento ser parte do estímulo ao processo da pintura, por trazer à mente uma ideia inicial ou mesmo remeter à memória de alguma experiência vivida. Contudo, a imagem fotográfica nunca é utilizada em meu processo como modelo direto.

Diante de tanta sutileza, talvez não seja esta a verdadeira razão da dificuldade de se fazer um registro do

processo. Para quem está de fora não há possibilidade de visualizar os caminhos internos e as incertezas que atravessamos para ir ao encontro dessa imagem. Muitos erros e acertos são resultados de decisões sutis no percorrer desse caminho. O ato de pintar é um ato íntimo, um momento vulnerável aos estímulos dos sentidos. Estímulos esses que tanto podem causar uma produção mais consistente quanto uma interferência negativa, bloqueando a fluidez do trabalho em meio ao processo. Existem muitas coisas que levam ao fracasso na pintura, já outras podem fazê-la funcionar e trazer toda potência ao trabalho. Mas o que é dar certo?

Para abordar este assunto, é preciso pensar a pintura como um resultado. Esse resultado não significa fim, mas o meio – um mecanismo que remeterá o observador ao processo de fluidez, ora vivenciado pelo artista, em ressonância com a potência da imagem na pintura. O êxito ou fracasso aparecem como um diálogo posterior ao trabalho. Assim, é possível entender o que a pintura tem a

“dizer” além dos elementos que dela se constituem, além da tinta e da cor.

A pintura deste relato surgiu, entre outras coisas, de uma imagem mental. Uma imagem vultuosa e ambígua, que as vezes pode sugerir uma montanha, mas que pode evocar também o mar. Na verdade, se trata de uma imagem que não é uma montanha nem o mar, mas um conjunto de forças. Esse tipo de imagem permeia meu imaginário e muito me interessa. São visões que sugerem diferentes experiências de observação da natureza, que possibilitam percepções que transcendem mesmo suas formas e forças originais. Ou seja, não estamos falando de mar ou de montanha, mas daquilo que habita em essência qualquer elemento da natureza. São essas percepções que circulam em meu imaginário. Como nos diz Shitao em suas observações sobre as formas da natureza, a montanha pode se apropriar da qualidade de fluidez do mar que, por sua vez, também se apropria da magnitude e da imponência da montanha.

Na verdade, chego a conclusão de que minha pintura não trata da construção de uma imagem singular. Ao final do processo, não busco a imagem de uma montanha ou do mar, mas de uma multiplicidade de coisas, um fenômeno bruto em que a pintura seja uma conexão com a fluidez da imagem mental em incessante ressonância com o mundo. O caminho para o êxito na pintura implica em estar atuando nesse campo de relações. O processo orchestra uma sinergia entre linhas de forças, forças estas que se realizam tanto na superfície da tela, com seus elementos estruturais e linhas que orientam a dinâmica do quadro, quanto dos fluxos elementares da própria natureza, que são, no meu caso, o objeto de interesse. Essas linhas se relacionam como uma unidade em movimento em um ritmo compulsivo, permitindo, contudo, deixar aberturas para o mistério do imaginário. No entanto, como capturar tal imponderável, aquilo que não se retrata – o invisível?

Para além dessas linhas de forças está o espírito, que conduz e motiva, como um impulso expressivo que nos permite criar as imagens e apreendê-las, não em

semelhança, mas em sinergia com a natureza. São tais visões ou conexões que trazem memórias de sensações e que ganham significado através dos acasos em meio ao exercício das tentativas de apreensão desse fluxo. Não sei exatamente o que me faz perceber estas nuances; acredito que nestes instantes há uma intensa imersão na pintura. É possível dizer que quando se percebe tais relações na pintura, as motivações e os estímulos ganham potência. Sempre que tal potência se manifesta, parece propiciar a entrada em um estado de completa imersão no trabalho, um foco imenso que nomeio estado de transe.

Uma experiência de transe pode acontecer a qualquer pessoa e a qualquer momento, talvez nem a percebemos, basta um estado de atenção intensa em alguma tarefa ou situação. O transe possa ser considerado um potencial do comportamento humano. Refere-se à experiência natural de uma pessoa entrar em estado alterado de consciência quando sujeita a um estímulo capaz de fazê-la sair de si. Tal estado alterado ocorre durante o processo da pintura, mas não é possível dizer o “exato” momento

quando ocorre ou o quê ocorre de fato durante esse fenômeno – é possível dizer quando não ocorre. Seria difícil relatar o que realmente acontece durante o estado de transe, como se quiséssemos lembrar de um sonho que nos foge a todo momento em que tentamos buscá-lo na memória, segundo os parâmetros de nossa realidade, de maneira a torná-lo inteligível. Não é tarefa simples tentar explicar o que seria o estado de transe na pintura. Muitas vezes, nem nos damos conta de que o transe acontece ou, em outras ocasiões, simplesmente notamos que saímos dele.

No processo da pintura o estado de transe é provocado por estímulos ou gatilhos dos sentidos para além da visão. Um dos principais estímulos para a pintura é o “desejo” de se lançar, o primeiro impulso motivador, aquele que traz a ideia, momento em que a percepção se abre para o processo. Nesse momento não estamos preocupados com o êxito ou resultado final, mas apenas com o entrar no fazer da pintura e nos deixar levar. As ações que acontecem no início da pintura, quando todo o movimento se realiza no preparo do ambiente do ateliê, que envolve a escolha das

cores, do material a ser usado, pinceis e espátulas, a manipulação das tintas na palheta e sua aplicação na tela, parecem da ordem de um ritual que leva a uma imersão na continuidade da pintura. Este é para mim um dos grandes estímulos. Momento em que se inicia a busca pelo foco no trabalho.

Nesta fase da escrita, me questiono se esse não seria o aspecto do processo que o tal aparato eletrônico não permitiu revelar. Em outra tentativa de registro do processo, foi utilizado um equipamento de filmagem com uma segunda pessoa, responsável pelo uso da câmera na intenção de capturar a movimentação e execução de todo o processo no ateliê. No entanto, aquela filmagem limitou-se a revelar tão somente um aspecto técnico, sem evidenciar o jogo de forças interno ao fazer, como também foi incapaz de revelar o que possibilitou ao artista tomar certas decisões. Através do método de registro documental, foi possível mostrar a superfície sendo trabalhada nos aspectos da cor e da aplicação da tinta. Revelou-se somente uma

parte técnica e seu desdobramento processual do início ao término da pintura.



Fig. 13 - Registro de processo em ateliê feito por outra pessoa, 2016. (Foto: Arquivo pessoal da autora)

No estado de transe na pintura, a técnica é “esquecida”. Para Shitao, a técnica é importante como conhecimento e deve estar absorvida o bastante para não ocupar a mente ao ponto de obstruir o espírito, o impulso condutor. As substâncias, que são aliadas do corpo e do tempo, devem deixar fluir o pensamento.

É importante ressaltar que por técnica não me refiro àquilo que os acadêmicos consideram, no aspecto clássico do conhecimento, como um estudo necessário à prática,

para que se possa eventualmente desconstruir em nome de um estilo ou da liberdade criativa. Por técnica, me refiro àquilo que se acumula pela experiência, por certa prática ou modo de fazer e do reconhecimento daquilo que o material nos oferece no domínio das substâncias; algo que é adquirido pelo contato de forma fluida e flexível com esse domínio. Aqui o conhecimento não é lógico nem dedutivo, mas um conhecimento sensível de um caminho próprio e de suas conexões. Na pintura parece existir uma conexão com as propriedades do material eleito para o trabalho, ou talvez dependa dessa conexão para se obter um verdadeiro *feedback*. Durante o processo da pintura, a escolha dessas substâncias faz parte de uma aproximação com o material e também com o conhecimento absorvido de uma prática após a outra. Uma espécie de afinidade com o material que permite uma fluidez em todas as decisões no processo da pintura. Essa seria a função da técnica: determinar a escolha de valores pelo conhecimento adquirido.

O esquecimento da técnica permite utilizar uma memória do corpo, com os gestos, que junto com a intuição

levam a uma comunhão entre corpo e mente. Nesse momento, o impulso se volta para a intenção de transmitir o que nos é invisível, que está na magia das relações de forças. O coração acelera e os gestos com a espátula se tornam agressivos, verdadeiros embates com a tela. Todo o processo se acelera na apreensão dessas forças, como se o tempo fosse roubar a qualquer instante aquela imagem que flutua na mente. Nesse ritmo, aquilo que surge na tela passa a fazer parte do imaginário e, como em um *feedback loop*, essa imagem vai se realizando na pintura. Através deste pensamento, é possível entender quando no tratado de Shitao é mencionado que “o influxo espiritual é produzido pelo pincel quando os movimentos seguem o coração”. (2007, p. 37)

Busca-se na pintura fluir como em um gesto único. O tempo parece em suspensão para que, em um suspiro, o espírito se manifeste como em um sopro através na própria pintura. Os significados surgem pela memória da imagem, que ao mesmo tempo são capazes de trazer outras memórias e outras imagens que estão impregnadas de experiências

acessadas em outro tempo, sugerindo, portanto, um movimento contínuo. O movimento do gesto se une à percepção do imprevisto e ao impulso de tornar em realidade aquela ideia em fluxo. Quando essa dinâmica atinge sua maior intensidade, a imagem realizada na tela se torna potente ao ponto de se transmutar diante do observador. Deixa de ser uma imagem singular e fixa para se tornar um fluxo vivo e plural em sinergia com a mente do outro. Nesse momento se estabelece a verdadeira conexão entre pintura e aquele que a vê, sendo isso o que, de fato, importa.

2.2 SOBRE A BELEZA

Decerto, a cor dá vida a tudo, e a mera visão das cores é capaz de nos conduzir à elevação máxima, à contemplação do Universal. Mas... a mera cor enquanto tal representa para nós predominantemente aquilo que é superficial e, observando-as, corremos o risco de nos perder no vago, ao invés de perceber o abstrato.(MONDRIAN, 1919, p. 86-7)



Fig. 14 – Patrícia Freire, Sem título, 2018. óleo sobre tela, 110 x 160 cm. (Foto: Arquivo pessoal da autora)

Muitas vezes já me perguntaram sobre a beleza da pintura, ou o porquê de minha pintura ter que ser bela. Costumava responder a esta indagação dizendo que não haveria problema em se ver a beleza no trabalho, mas seria um problema quando o observador vê apenas a beleza. Contudo, creio que após ter caminhado com a pesquisa, percebo que cabe aqui uma reflexão e revisão dessa resposta. A beleza não deixa de ser importante no meu processo, muito pelo contrário, ela me parece inerente ao fazer, desde que entendida não como uma mera aparência ou ligada à busca por uma relação superficial de mimeses a uma natureza que se encontra lá fora. Sua inerência ao processo ocorre pelo fato da beleza ser resultado de uma harmonia que relaciona uma série de escolhas entre gestos e acasos que ocorrem durante o ritual da pintura. Tal conjunto de relações refletem um equilíbrio entre a dinâmica da própria pintura em sinergia com as linhas de força da natureza, absorvidas e transmutadas em fluxo mental através de processos de imersão (me colocar junto natureza, observar, experienciar). A esta malha de conexões coerentes

e em harmonia, eu chamo de beleza. Por esta razão, acredito que a beleza em meu trabalho, na da pintura não seja um fim em si. A beleza é consequência de uma forma de ressonância com a memória das experiências do mundo, com a sensação de pertencimento que o mundo natural nos causa, com a convicção de que fazemos parte dessa natureza e com a exposição das angústias e prazeres que esse pensamento provoca. A beleza é uma forma de conexão. Talvez não seja problema ver só a beleza, pois a beleza muitas vezes é a porta de entrada para uma dimensão sutil do trabalho. Mas ela certamente não é a única.

Já ouvi vários comentários críticos do quanto meu trabalho seria próximo às pinturas de W. Turner, como se tivesse interesse em copiar o mestre inglês da pintura. Percebo beleza nas tensões que ele foi capaz de criar a partir das capturas de suas vivências junto à natureza. Entendo as sensações que Turner se preocupava fossem, talvez, da mesma ordem das forças que dão visibilidade à minha pintura. Admiro e tenho afinidades com o que vejo

em sua pintura por acreditar na possibilidade de termos o olhar voltado para o mesmo lugar. No entanto, jamais estudei a técnica de Turner ou seus métodos. Em meu processo não é considerado importante o hábito de pintar *in loco*, junto à natureza, ou mesmo repetir as experimentações de Turner, que se amarrou ao mastro de um navio para viver as sensações de uma tempestade. Contudo, não deixo de estar na natureza, mas isso ocorre para favorecer uma imersão nas relações com o mundo em um processo de absorção e internalização dessas experiências que afetam o emocional e impregnam a memória. Creio que as memórias e vivências, parte do meu processo, têm conexões com os mesmos estímulos com os quais Turner, provavelmente, se mantinha atento em suas jornadas e expedições no contato com o mundo. A tentativa do artista em se deixar atravessar por esse mundo que está sendo visto e experimentar esses fluxos em fruição com a natureza é parte do processo de criação. O que volta ao mundo, através da pintura, seria uma imagem que nasce de afetos e por uma sensível potencialização da intuição. No

rito de captura das imagens através das pinceladas, das substâncias, dos gestos, dos acasos, se estabelece um ritmo. Com o ritmo se desenvolve a fluidez na pintura.

A fluidez da mente se daria ao encontro com a pintura. Porém, esse não é um momento sereno; as angústias que sofremos e as decisões que se seguem nem sempre são as mais acertadas e, com isso, as conexões com a ideia que motiva a pintura não se tornam facilmente visíveis. Decisões e escolhas causam angústias que podem nos impulsionar na pintura, levando a superar os desafios de sua realização, mas podem também nos causar um esgotamento físico e mental. Mesmo havendo uma imersão no processo, nada garante seu êxito. As escolhas através desse sensível, intuitivo, envolvem também as qualidades das substâncias, sua viscosidade, o teor do pigmento, tudo influencia a ideia da pintura e sua manipulação.

No momento tomado pela angústia, a pintura pode se tornar um embate cada vez mais pesado entre as pinceladas e a tela, o que exige mais do corpo em sintonia

com a mente. O que podemos entender disso é o que percebo ao analisar o processo da pintura que apresento nesse capítulo. Nesse trabalho (Fig. 14) há o enfrentamento da cor. O azul da Prússia é um pigmento que tem peculiaridades atraentes, sendo transparente e ao mesmo tempo profundamente escuro. A capacidade desse pigmento de evoluir na interação com outras cores muito me interessa, pois vai da sombra fechada ao mais singelo tom de azul em uma diluição que não o deixa esmorecer. Contudo, após a secagem há o risco do tom mais escuro deixar um brilho metálico que incomoda junto à reflexão da luz e não respeita a leitura da pintura. Trata-se de um pigmento admirável que nesse trabalho se tornou um desafio. O azul tomou toda a superfície da tela. A imagem foi surgindo conforme as cores se misturavam e se transformavam em outros azuis e os gestos foram sucessivas tentativas de entendimento dos acasos. A imagem foi sendo construída em conjunto com as reverberações dos gestos que deixam seus resíduos como marcas na pintura. A colocação e a retirada sucessiva de

camadas de tinta sobre/da tela permite novos caminhos para a pintura e as manchas vão sendo borradas na medida em que suas significações se tornam coerentes junto àquilo está sendo elaborado na imagem. Cabe notar que as cores se misturam na tela, são diluídas entre si, tornam-se difusas e, desta maneira, as passagens das cores criam uma dinâmica que conduz a ideia da pintura. O borrar das tintas (cores) acontece nesse processo e tem um significado pertinente, em sintonia com o que o pintor alemão Gerhard Richter relatou a respeito de seu processo:

Quando dissolvo as delimitações, crio transições, não faço isso para destruir a apresentação, nem para torná-la mais artificial ou menos clara. As transições em fluxo, as superfícies lisas, equalizadoras, esclarecem o conteúdo e tornam a apresentação confiável [...] Eu borro para igualar tudo, para tornar tudo igualmente importante e igualmente desimportante. [...] Eu borro para que todas as partes se interpenetrem. Talvez eu também limpe (auswischen) assim o excesso de informação sem importância. (RICHTER, 2006, p. 117)

Em minha pintura, tais transições fazem sentido quando entendidas como imagem em fluxo¹⁶, sem intenção do desenho ou de delimitar margens; as cores ; interagem, se interpenetram no momento em que a captura da imagem se torna possível. Esse movimento causa urgência na reação à memória, pois como imagem fluída, não há uma percepção exata de suas bordas. Nenhuma pincelada teria maior ou menor importância que qualquer outra. No entanto, seria a conexão entre a imagem mental e a que vai surgindo na tela que possibilita a harmonia desse fluxo. Se não há feedback na pintura que possa conduzir o movimento, os gestos se tornam curtos, talvez imprecisos na medida que a ideia inicial fica mais distante. As forças que poderiam estar estruturando e orientando a dinâmica na pintura não permitem a fluidez. As linhas de força precisam ser trabalhadas para encontrar um sentido de unidade com o gesto para que em cada parte do trabalho carregue a energia da primeira motivação, do primeiro impulso. Do contrário, a pintura se torna multifacetada. As partes, mesmo

¹⁶ Por imagem em fluxo me refiro ao que já apresentei no capítulo anterior.

significativas, não expressam harmonia em coerência com o conjunto, tornando as escolhas dos acasos ainda mais angustiantes. Neste trabalho, tenho como exemplo algumas imagens do processo que evidenciam uma multiplicidade de intenções. Nas primeiras imagens (Fig. 15) do início da pintura, podemos ver que a aplicação da tinta parece direcionar todos os gestos em um movimento único, que ocupou a tela em sua inteireza. No decorrer da pintura, talvez por excesso de angústias, os gestos se tornaram irregulares e, após esse momento, os acasos foram surgindo e sendo assimilados como dúvidas.



Fig. 15 - Registros do processo de pintura. Patrícia Freire, 2018. (Foto: Arquivo pessoal da autora)

Na medida que o olhar identifica partes isoladas da pintura (Figs. 16 e 17), as imagens nos remetem a ideias diferentes, talvez pudessem até ser pinturas diferentes, em separado, que pudessem ter sido realizadas em outro momento. Essa visão das partes confunde e torna difícil o entendimento do todo. Por esse motivo, há uma ideia desta pintura estar multifacetada, pois não se percebe um conjunto de forças que dão sentido ao olhar. Enquanto o diagrama de forças não é percebido, o processo continua na tentativa de apreender as sensações que podem vir a motivar o trabalho. Apesar de a cor nesse trabalho ter sido um estímulo importante, não significa uma solução na pintura; as escolhas não podem ser isoladas umas das outras, precisam fazer parte de um todo. As cores protagonizam uma atitude de exercitar o olhar; as substâncias trazem a paixão para esse momento, enquanto a cor se manifesta enaltecendo sensações pertinentes que estimulam o espírito sensível e possibilitam algum feedback na tela. No entanto, as angústias podem causar decisões improváveis de acertos e, nesse movimento contínuo do

corpo, o cansaço começa a ser percebido. O desânimo do corpo e da mente causam cegueira no coração.



Fig. 16 - Registros do processo de pintura. Patrícia Freire, 2018 (detalhe 1). (Foto: Arquivo pessoal da autora)



Fig. 17 - Registros do processo de pintura. Patrícia Freire, 2018 (detalhe 2). (Foto: Arquivo pessoal da autora)

Quando situações como esta ocorrem, uma reflexão profunda a respeito dos erros e acertos se impõe como necessidade, o que nos guiará na continuidade do processo. Erros podem acarretar a perda das conexões, a indefinição das escolhas e a não percepção dos acasos que importam no processo. Nem sempre temos consciência das causas dessas angústias, inclusive porque podem não estar relacionadas à pintura, mas vindo de pressões externas já que estamos lidando com sensações subjetivas. Contudo, esse trabalho não seria mantido, seria apagado. Não há no meu processo o hábito do retoque. Não teria como tornar a imagem coerente em sua fluidez trazendo gestos de outro momento. Uma pintura é única. Não há uma pincelada que possa ser reproduzida da mesma maneira ou com a mesma intensidade. Também não há retorno ao gesto que a produziu; a tentativa de reproduzi-lo será outro gesto, outra pincelada ou outro traço e também outro espírito. O trabalho é realizado em um movimento, em questão de horas, muito raramente há registro de algum trabalho ao qual eu tenha voltado em um momento seguinte sem que o

tivesse modificado inteiramente. Nesses casos, os acertos e erros são partes do caminho e algumas dessas conclusões somente o artista entenderá, pois estão diretamente ligados às conexões que se realizam durante o processo.

Diria que essa imagem não teria chegado à sua força em potencial, não teria atingido as conexões que fazem sentido no fluxo da imagem considerado no processo; Portanto, talvez não tenha relação com o que seja beleza nesse contexto, pois, como dito anteriormente, a beleza é a harmonia entre as conexões que se realizam na pintura. Por isso ela é arrebatadora quando vem do encantamento como/em meio a uma conexão com o momento mágico da criação da pintura, momento de transmutação das substâncias. Enfim, se essas conexões se tornam potentes no estado alterado da consciência, no transe, então o belo surge não como uma aparência, mas como uma aparição.

No entanto, outra pergunta pode ser feita: O observador está vendo essa beleza? Minha resposta seria: Não sei!

E ainda pode-se perguntar: Por que é belo para o outro e não é belo para mim?

Certamente uma reflexão sobre a beleza é importante para ir ao encontro dos desdobramentos dessas questões que criam empatia com o observador. Não é em todo momento que o observador verá essa beleza porque a visão dessa beleza a qual me refiro talvez dependa de que se estabeleça uma conexão com o diagrama de forças, ligado ao estado de fluidez. Apesar de erros apresentados em seu processo, talvez ainda esse trabalho seja apreciado de alguma maneira como belo. A pintura pode fazer a mediação do olhar; contudo, muitas vezes parece que esse observador vê apenas a superfície, talvez apegado à cor ou apenas aos parâmetros de seus afetos. De qualquer forma, o observador tem a liberdade de fazer suas conexões através de sua própria percepção, sobre o que não é possível nem desejável qualquer forma de controle.



Fig. 18 – Patrícia Freire, Sem título, 2016. óleo sobre tela, 110 x 160 cm. (Foto: Arquivo pessoal da autora)

2.3 O ATELIÊ

O processo da pintura se inicia no campo mental. As memórias e sensações permanecem como ideias que se articulam na mente, às vezes por dias ou meses, como se houvesse a possibilidade de antecipar todo o trabalho de realização da tela. Essas ideias são como imagens vultuosas e efêmeras que estimulam os sentidos, criando urgências para o fazer no processo criativo. Nesse momento ainda abstrato, todos os estímulos apontam para o imaginário e oferecem uma infinidade de possibilidades para a realização da tela. As decisões, ou indecisões, tornam-se impulsos para entrada no processo de pintura. É nesse contexto que a importância das relações entre corpo e espaço se torna perceptível, relação intrínseca ao ritual que antecede e permeia todo o processo. Esta relação aponta diretamente para o ateliê do artista, cujas singularidades serão tratadas a seguir.

Para que o encontro da gestualidade da pintura e do fluxo de ideias aconteça é preciso que o corpo esteja em um espaço que permita sua interação com a mente. Que permita, sobretudo, que a interação dos gestos com as imagens internas, com a memória, se desdobrem em possibilidades na tela. Quando entro no ateliê, arrasto a mesa de trabalho para melhor posicioná-la quanto à distância do cavalete que sustenta a tela a ser pintada. Posiciono os materiais e equipamentos de forma a favorecer a melhor iluminação possível. As gavetas são abertas e delas são retiradas as tintas que já estão em uso, colocadas em seguida sobre a bancada de trabalho para melhor visualização. Todo o restante do material – os pincéis, espátulas, solventes – tudo que poderá ser útil no processo da realização da pintura deverá estar ao alcance dos olhos e das mãos. As escolhas e a manipulação das tintas fazem parte de uma movimentação que estabelecem um ritual, no qual todos os instrumentos e materiais devem estar posicionados e voltados para o mesmo fazer. Todo espaço é preparado para o trabalho em um movimento que se

caracteriza como um exercício inicial de entrada no processo. O espaço e toda a ambientação é uma referência, um suporte que a pintura demanda. às vezes se percebe que é um espaço que pulsa, pois durante o processo de criação o ateliê se expande e cresce para outros espaços, se apodera de outros cômodos da casa, ou ainda para fora dela, revelando como prioridade o fazer da pintura; ao final do processo, o espaço se retrai novamente para seu interior, guardando-se em suas entranhas. Porém, muitas vezes deixa marcas pelas quinas das paredes e nas cadeiras da casa, que repousam manchadas de tinta.

O ateliê é o local onde se pode perder no tempo, no qual não deve haver preocupação com o tempo. A pintura deve durar seu tempo necessário. Na maioria das vezes, minha pintura acontece durante a madrugada; não sei ao certo a razão, talvez por ser o horário no qual pode se obter mais quietude do lado de fora. Apenas posso afirmar que é o momento que a pintura melhor funciona. O tempo dedicado à prática da pintura parece um tempo em suspensão. São horas que se é impossível contar. Existe a

necessidade de um preparo alongado para as horas que se seguirão naquele espaço. As interrupções podem acontecer, porém o trabalho deve seguir seu fluxo. No ateliê, há a necessidade da manutenção de um estado de latência do trabalho, no qual pausas são necessárias para uma observação do processo em curso, o que permite entradas e saídas na pintura. A importância dessa latência é facilmente percebida por alguns artistas, como o pintor norte-americano Jackson Pollock que, em seu processo de pintura, precisava de um longo tempo observando seu trabalho entre as sobreposições de camadas de tinta e, para isso, Pollock tirava as telas do chão, onde as pintava, e as posicionava nas paredes do ateliê para melhor observá-las, repetindo esse processo por meses até dar por finalizado o trabalho. No meu caso, essa latência se dá em questão de horas.

O ateliê não é um espaço comum; é um lugar privilegiado onde as escolhas permanecem e se associam (ou se conectam) às ideias, permitindo a percepção do mundo lá fora. Às vezes pode parecer um espaço um tanto

opressivo, quando o mesmo nos é imposto na forma de isolamento. Mesmo sendo necessário ao processo, tal condição nos causa certa melancolia e nos desconserta o pensamento em meio a possíveis angústias da vida que se carrega para seu interior. Porém, a entrada no ateliê significa também uma espécie de recolhimento, de se deslocar das atividades rotineiras na expectativa de que as interferências da vida cotidiana sejam afastadas para dar lugar ao fluxo do imaginário. Este espaço representa o contexto e a dimensão que é propiciada pela imersão no processo criativo; um território preparado, protegido, no qual se pode exercer as experimentações em diálogo às abstrações das ideias. É o lugar do transe do artista.

Existe uma interdependência entre o foco na pintura e o transe, contexto no qual é necessário que a mente esteja livre de interferências externas. Esse foco é susceptível aos estímulos da pintura, porém está sempre vulnerável aos desvios que o levam para fora do processo criativo. Ou seja, é preciso que o espaço favoreça o acolhimento dos estímulos que são importantes para o transe acontecer no

processo da pintura. Nesse ambiente as experiências são acolhidas sem preocupação pelo êxito ou fracasso, sendo permitido seguir à deriva na tentativa de se deixar tomar pelo acaso.

Pode-se dizer que o ateliê é um espaço onde se investiga as possibilidades de conexão com a memória e com os significados das coisas do mundo. Há um cheiro específico que demarca e precede o espaço do ateliê. É um espaço de domínio, que precisa ser ativado com as referências criadas pela prática constante do processo da pintura, como em um rito de passagem no qual tudo no ambiente tem um significado e influencia o processo criativo. Sempre há objetos esquecidos pelos cantos, sendo que quando alguns deles são percebidos trazem à memória as experimentações passadas; outros, entretanto, nem se sabe de onde vieram, mas são interessantes e acabam permanecendo. Toda atmosfera presente no espaço do ateliê influencia o trabalho, como o artista francês Daniel Buren aponta sobre a função do ambiente físico que o ateliê exerce ao processo criativo:

lugar que geralmente agrega trabalhos acabados, trabalhos em curso, trabalhos eternamente inacabados, esboços¹⁷, etc. Todos esses vestígios simultaneamente visíveis permitem uma compreensão da obra em curso que o Museu apaga definitivamente no seu desejo de “instalar”. (BUREN, 2005)

No meu processo, esta fisicalidade é importante. No entanto, para outros artistas talvez esta qualidade não signifique tanto. Em outros processos criativos, a relação do artista com o espaço de criação pode se dar em qualquer lugar, não necessariamente entre quatro paredes. O ateliê é um estado de espírito; um momento, qualquer momento que o artista entre em ressonância com o seu processo de criação. Uma dimensão que o artista carrega consigo (o que nos remete, por exemplo, aos artistas que executam suas criações na própria natureza) e que se ativa segundo sua intenção. O que importa é que tal lugar esteja apto para acolher a introspecção da mente em sintonia com os gestos do corpo e meio ao ritual do trabalho que irá se instaurar. No meu caso, a entrada no espaço físico que denomino

¹⁷ Esboços: esboços.

ateliê é importante, pois trata-se também de um ritual de passagem. O ateliê precisa, em seguida, também desaparecer, se dissolver, para dar lugar às ligações das imagens e de suas conexões. No entanto, algumas questões: seria o funcionamento desse espaço para o processo do transe da mesma ordem da técnica para a pintura, que deve ser esquecida durante o fazer para que nada possa tomar a atenção ao que acontece na tela? E como esse espaço se dissolve ou é dissolvido?

Como já dito, a ativação do ateliê é parte de um sistema que permite a imersão no processo. O espaço do ateliê é um ambiente familiar aos sentidos. Por ser um espaço habitual, é absorvido pela mente de tal maneira que tudo que nele se encontra passa despercebido durante o foco na pintura. Entrar nesse ambiente é entrar em um estado de imersão potencial. Contudo, o espaço do ateliê não é o foco da experiência, muito pelo contrário, estando o ateliê a serviço das experimentações. Ao se dissolver, na medida que entramos em processo de intenso foco na pintura, não se percebe mais as paredes, os anteparos, e o

que se vê são portas abertas aos estímulos que impulsionam os gestos do corpo a marcar a tela. Seria como se, no momento do transe imersivo na pintura as paredes do ateliê se desmanchassem para que as conexões com o mundo lá fora se tornassem possíveis. Comparo a dissolução do ateliê ao que ocorre durante um processo meditativo. A meditação é uma prática que remete ao ritual, um exercício de foco, destinado à alteração do estado de consciência pelo qual se pretende livrar a mente dos pensamentos e principalmente dos julgamentos. Esse estado meditativo pode nos levar a absorver (ou abstrair) o ambiente, pois sem julgamentos a mente estará isenta de barreiras para observar, para a percepção apreensiva daquilo que nos cerca ou que reside em nosso interior. Observamos o fluxo, as tensões que nos cercam. É um ato íntimo que faz parte de meu processo na pintura, e por isso merece ser protegido. No campo mental crio minhas conexões e reconexões com o mundo. No ateliê busco me perder no tempo para re-observar o mundo e ainda perceber as urgências do fazer na pintura.

É importante dizer que no ateliê nem tudo que acontece ocorre no transe. Em diversos momentos, o transe é interrompido para permitir ao artista a necessidade da auto observação. É quando o espaço retoma sua materialidade, volta-se a perceber o ateliê e a observar a obra. Nesse espaço, ainda resguardado, afastado de julgamentos externos, é possível observar o processo da pintura. É um lugar onde o artista observa sua obra e a si mesmo.

O artista é um observador diferenciado de seu trabalho, ele sabe das conexões que a pintura resulta. No ateliê, o artista vive a experiência do processo da pintura e pode dizer sobre a significância das marcas deixadas na tela. A qualquer momento pode a elas voltar. Essas marcas na pintura são seus gestos, como rastros de seu corpo que reagiu ao que sua intuição transfigurou durante o estado de fluidez do seu fazer. O exercício do olhar do artista sobre sua pintura continua após o término do processo criativo. É necessário um tempo de observação para que sejam assimilados os caminhos que levaram à materialização

daquela imagem. Um momento no qual é observado o resultado do trabalho e no qual se busca fazer uma análise da experiência da pintura, um re-acesso às linhas de força que deixaram na tela suas marcas. Quando a harmonia e a coerência dessas linhas de força são identificadas, é possível perceber-se certo encantamento, um estado de fluidez, diria que um estado de êxtase. É esta possibilidade de entrada em êxtase que me interessa compartilhar com o outro, com um possível observador da pintura, pois entendo que esta é uma possível porta de acesso ao trabalho. Através de um diálogo imaginário com Piet Mondrian, a artista brasileira Lygia Clark nos falava sobre o sentido fundamental de seu trabalho enquanto artista.

Não sei para quê você trabalhava. Se eu trabalho, Mondrian, é para antes de mais nada me realizar no mais alto sentido ético-religioso. Não é para fazer uma superfície e outra... Se exponho é para transmitir a outra pessoa este “momento” parado na dinâmica cosmológica que o artista capta. Você, que era um místico, deve quantas e quantas vezes ter vivido “momentos” como este dentro da vida, ou não? (CLARK, 1959, p. 46)

As palavras precisas de Lygia são um elogio ao momento de criação e da conexão com os cosmos que se alcança durante o processo. Porém, talvez não seja possível ao observador o acesso direto a tal momento de criação. Não há como o observador viver a mesma experiência do artista, pois esta é uma experiência única e solitária. Durante processo da pintura, o artista tem acesso as imagens em fluxo, em constante mutação através de sua imersão no processo. Já o observador vê uma imagem atualizada na tela, a qual não pode mudar, mas apenas acessar. O observador especula sobre o que vê a partir da experiência com a pintura e cria suas próprias conexões, que poderão levá-lo, eventualmente, a um estado de fluidez, um outro tipo de êxtase, através de estímulos propostos pelo artista através da obra. O artista não tem controle sobre o que seu trabalho pode vir a significar para o observador. Ainda assim, as marcas da pintura estão visíveis e as conexões são possíveis. Porém, o que está em jogo em todo o processo da pintura, que envolve uma extensa rede de estímulos, afetos, acasos, planos, memórias e as mais

diversas formas de experiências materiais e imateriais, parece ser a capacidade de conectividades dessa imagem com uma natureza que se traduz em universo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O punho acelera sua corrida, e a pincelada ganha em força; da lentidão do punho, nascem as mais saborosas curvas. As variantes do punho permitem efeitos de grande naturalidade e espontaneidade. As transformações engendram o imprevisto e o bizarro. As suas excentricidades não parecem feitas pelo homem e, quando o punho está animado pelo espírito, rios e montanhas desvelam a sua alma! (SHITAO apud RYCKMANS, 2007, p. 78)

Essa pesquisa iniciou-se a partir de uma reflexão sobre a pintura, buscando colocar em palavras os caminhos e significados dessa prática. A partir do diálogo com alguns autores e com uma metodologia discursiva sobre a prática, investigamos a ideia de que o ato de pintar trata de um exercício do olhar para além de uma lógica com base na visão retiniana, especular, que nos parece estar mais condicionado à aparência formal das coisas no mundo que sua verdadeira essência. A pesquisa se desenvolve considerando o olhar como um potente mecanismo de construção mental, um olhar que aponta para fora mas que

também se internaliza em meio a fluxos mentais de memórias, ideias, pensamentos, sensações, afetos. Um olhar que nos faz perceber as sutilezas de forças que abundam na natureza e estimulam nossos sentidos através de imagens. Esta pesquisa investe na pintura como exercício de trazer tal imagem de volta ao mundo.

Durante o exercício de reflexão e da prática, observamos o fundamental poder do acaso como mecanismo para resgate dessa imagem em fluxo. A observação do processo nos fez perceber sua relação com um estado de fluidez da mente que, no contexto da pintura, significa o estabelecimento de elos com o sensível, com o invisível e que consideramos em um contexto mais amplo aquilo que tratamos neste trabalho como a dimensão espiritual da arte. Percebemos que esta dimensão espiritual guarda em sua natureza uma qualidade integrativa, de não separabilidade, a qual, assim como nos apontam nossos antepassados, nos conectam às coisas no mundo através de um processo de fluidez e de permeabilidade. Dessa forma, acreditamos que o pintar, ao acessar tais níveis de

integração com o cosmos, seja também uma forma de (re)interação ao mundo. Buscamos assim fazer uso dos mecanismos da pintura para dar visibilidade a um estado de pertencimento à natureza de forma legítima.

Contudo, percebemos que nem mesmo o acaso seria capaz de se estabelecer como um mecanismo de acesso às imagens mentais e toda sua potência de interconexão com o mundo se não fosse através de um foco intenso no processo. Registrar o instante do “não pensamento”, deixar manifestar seu corpo na forma de gesto guiado pela intuição e por forças subjetivas que fluem da memória e do inconsciente, não nos parece ser possível sem aquilo que identificamos ser um estado alterado de consciência, o qual denominamos transe do artista. Percebemos que, através deste estado de transe, o acaso ganha significado e que se alcança um estado de fluidez no qual se estabelece uma relação entre o fazer na pintura, a mente e o corpo do artista.

Porém, tudo isso seriam apenas ideias se não fosse a prática. A metodologia descritiva aplicada nesta pesquisa

foi de fundamental importância para que uma integração entre fazer e teoria se consolidassem. A prática do ateliê ganhou uma dimensão ampliada e transparente na medida que o fazer da pintura, eventualmente hermético em seu ritual, encontrou diálogo com os conceitos trabalhados nesta pesquisa.

Percebemos que o domínio ritualístico da pintura, que envolve o preparo do ateliê, as escolhas das tintas, das cores, os gestos, que anteriormente nos parecia uma ação de menor importância, revelou-se indispensável ao processo como um estímulo para a entrada no estado de imersão e foco, um estímulo ao transe do artista.

O ritmo, como gesto corporal em ressonância com os movimentos da mente, um influxo do qual a pintura surge como um sopro na tela, abre passagem para as demais conexões necessárias para que a pintura aconteça. Assim se reforça a ideia da pintura como resultado de um *feedback loop*, uma interação entre aquilo que se percebe no imaginário e essa imagem que vai se realizando no mundo.

Em resposta a algumas questões que surgiram durante a pesquisa, percebemos a necessidade de uma reflexão sobre a beleza. Foi importante chegar a consideração de que a beleza se estabelece não como elogio à aparência, mas como uma forma de ligação. A beleza não é pensada neste trabalho como uma finalidade, mas como consequência de um conjunto de coerências e harmonias que interligam as diversas partes do processo e que têm por objetivo a realização da pintura. Acreditamos que por essa via não levamos ao observador uma imagem final como simples resultado, mas como rota de acesso às suas próprias conexões com o mundo.

O presente estudo nos levou ao (re)conhecimento do processo da pintura como um todo. Consideramos este exercício como um atravessamento. Um assentamento de ideias que se revelaram e que nos desafiam para o desdobramento de uma prática atenta que leve ao aprofundamento contínuo das percepções, através do estado de transe, para o acesso ao fluxo das relações e das interações com a natureza.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

BELTING, H. A Janela e o Muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In: ALLOA, E. (org.). *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte. Autêntica, 2015. pp.115-137.

BOURGUIGNON, E. *Possession and Social Change in Eastern Africa: Introduction*. Columbus, Ohio: The Ohio State University, 1995. pp. 71-74. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3318047>

BUREN, D. A função do ateliê. in LOOCK, Ulrich (ed.). *AnArquitectura de Andre a Zittel : Álvaro Siza : um percurso no Museu de Serralves*. Porto: Fundação Serralves; Lisboa: Público, 2005. pp.48-53.

CLARK, L. Carta a Mondrian. In: COTRIM, C.: FERREIRA, G. (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CHAPMAN, M. J. Processo de Criação: entre a ciência e a intuição. *Anais do 16º Encontro Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas - Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais*. Florianópolis, SC: ANPAP, 2007.

DELEUZE, G. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Londres: Continuum, 2003.

DEWEY, J. *Arte como experiência*. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo. Martins Fontes. 2010 [1934].

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34. 2010 [1998].

DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada: seguido de a obra-prima desconhecida de Honoré Balzac*.

Tradução: Osvaldo F. Filho e Leila A. Costa. São Paulo. Escuta, 2012 [1985].

ELIADE, M. *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. Tradução: Beatriz Perrone e Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes. 2002.

ELKINS, J. *What the Painting Is*. Nova York: Routledge, 2000.

GABLIK, S. *The Reenchantment of Art*. Nova York: Thames & Hudson. 2002 [1991].

HANCOCK, G. *Supernatural: Meetings with the Ancient Teachers of Mankind*. Nova York. The Disinformation Company, 2007.

KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte: e na pintura em particular*. Tradução: Álvaro Cabral e Antônio Danesi. São Paulo: Martins Fontes. 1996.

KAPROW, A. O legado de Jackson Pollock. Tradução de Pedro Sussekind. In: COTRIM, C.:

FERREIRA, G. (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KAUFFMANN, A. L.. Sobre a contemplação reflexiva estética na sessão psicanalítica. *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, v. 42, n. 4, dez. 2008.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MUSZKAT, M.; CORREIA, C.M.F.; CAMPOS, S.M. Música e neurociências. *Revista Neurociências*, São Paulo, v. 8, n. 2, p.70-75, 2000.

MONDRIAN, P. Realidade natural e realidade abstrata. (De Stijl. 86-7. 1919) In: LICHTENSTEIN, J. (org.). *O ateliê do pintor* (coleção A pintura, vol. 13). São Paulo. Editora 34, 2014.

NEWMAN, B. The Sublime Is Now. (1948) In: MORLEY, Simon (ed.). *The Sublime* (Whitechapel, Documents of Contemporary Art) Londres: Whitechapel Gallery: The MIT Press. 2010.

NEWMAN, B. The First Man Was an Artist. *Tiger's Eye*, Nova York, n. 1, pp. 59-60, out. 1947.

O'DOHERTY, B. *American Masters: the Voice and the Myth*. Nova York. Universe Books. 1988.

OLIVEIRA, L. S.. *Aquilo que nos cerca*. Catálogo de exposição, Espaço Cultural dos Correios. Rio de Janeiro: Gráfica Formato, 2017.

OSTROWER, F. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1990.

PASZTORY, E. *Thinking with Things: Toward a New Vision of Art*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2005.

RIBON, M. *A arte e a natureza*. Tradução Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1991.

RICHTER, G. Notas, 1964-1965. Tradução: Pedro Sussekind. In: COTRIM, C.: FERREIRA, G. (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

RYCKMANS, P. *As anotações sobre pintura do Monge Abobora-Amarga*: tradução e comentário da obra de Shitao. Tradução: Carlos Matuck e Giliane Ingratta. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

ROUGET, G. *Music and Trance: a Theory of Relations Between Music and Possession*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

SYLVESTER, D. *Entrevistas com Francis Bacon - A Brutalidade dos Fatos*. São Paulo: Cosac Naify, 1980.

VIANNA, H. Tecnologia do transe. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno especial,. 06/04/1997.

WALTERS, V. The Artist as Shaman: The Work of Joseph Beuys and Marcus Coates. In: SCHNEIDER A.; WRIGHT, C. *Between Art and Anthropology*. Nova York: Berg Publishers, 2010.

WATTS, A. *O espírito do zen: um caminho para a vida, o trabalho e a arte no extremo oriente*. Tradução: Murillo N. de Azevedo. São Paulo: Cultrix, 1995.

Eletrônicas

BARROS, Manuel de. *Janela da Alma*, 2001. Direção de João Jardim e Walter Carvalho. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4F87sHz6y4s>, acesso em 27/07/2017.

BEUYS, J. *How to Explain Pictures to a Dead Hare*. Entrevista concedida ao Austrian Channel em 1983.

Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=Mo47qk_QH0, acesso em 13/08/2016.

CSIKSZENTMIHALYI, M. *Flow, The Secret to Happiness*. TED Talks. 2004. Disponível em: https://www.ted.com/talks/mihaly_csikszentmihalyi_on_flow, acesso em 10/11/2017.

HERZOG, W. *Cave of Forgotten Dreams* (2010). Canadá/EUA/UK/França,90min. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=IzecregYsle4>, acesso 10/07/2016.

ROLNIK, S. *Infiltração sonora* (entrevista com P. Brito, 2010). Disponível em <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/redobra/r8/trocas-8/entrevista-suely-rolnik/>, acesso em 20/08/2016.

ROLNIK, S. *Suely Rolnik e o Texto baba* (Seminário Novos Povoamentos, 2016). Disponível em <http://www.novospovoamentos.wix.com/novospovoamentos>, acesso em 14/08/2016.

