

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais | Mestrado



DISSERTAÇÃO

ACONTECIMENTOS PICTÓRICOS:

Narrativas de um processo por sobreposição de camadas

Roger Fraga Coutinho

Pelotas, 2014

Roger Fraga Coutinho

ACONTECIMENTOS PICTÓRICOS:

Narrativas de um processo por sobreposição de camadas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientação: Prof.^a Dr.^a ADRIANE HERNANDEZ

Pelotas, 2014

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

C871a Coutinho, Roger Fraga

Acontecimentos pictóricos : narrativas de um processo
por sobreposição de camadas / Roger Fraga Coutinho ;
Adriane Hernandez, orientadora. — Pelotas, 2014.

110 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de
Pelotas, 2014.

1. Poéticas visuais. 2. Pintura. 3. Processo. 4. Imersão.
5. Sobreposição de camadas. I. Hernandez, Adriane, orient.
II. Título.

CDD : 750.1

Elaborada por Simone Godinho Maisonave CRB: 10/1733

Roger Fraga Coutinho

ACONTECIMENTOS PICTÓRICOS:

Narrativas de um processo por sobreposição de camadas

Prof.^a Dr.^a Adriane Hernandez - Orientadora

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha

Prof. Dr. João Carlos Machado

Prof.^aDr.^a Renata Azevedo Requião

Pelotas, 2014

Resumo

Na presente pesquisa, que se desdobrou a partir de minha produção pictórica, reflito sobre questões advindas de meu processo de criação, este que acontece por sobreposições de camadas de tinta, pelas quais a cor atinge, lentamente, diferentes níveis de intensidade. Utilizo a narrativa como gênero textual, buscando uma maior aproximação com o processo para evidenciar o olhar imersivo situado entre ações e gestos. As pinturas não obedecem a projetos definidos a priori, suas configurações surgem pelo diálogo entre a intencionalidade e os acontecimentos pictóricos, portanto uma dialética entre acaso e intenção. As relações cromáticas e espaciais são transformadas constantemente até que sejam suspensas as ações elaborais. Este fazer solicita um exercício da atenção capaz de potencializar percepções sempre renovadas acerca dos acontecimentos pictóricos. Como referências artísticas investigo alguns aspectos das produções pictóricas de Henri Matisse, Mark Rothko, Barnett Newman, Günther Förg e, da artista brasileira, Gabriela Machado. Além de pensamentos sobre arte e processo de criação de Paulo Pasta e Hélio Oiticica. Os teóricos mais abordados são Maurice Merleau-Ponty e Simone Weil.

Palavras-chave: Acontecimentos pictóricos; Processo; Imersão; Exercício da atenção; Sobreposição de camadas

Abstract

In the present study, which unfolds from my pictorial production, I reflect upon issues arising from my creation process, the one in question, happens by overlapping layers of paint, in which the color slowly reaches different levels of intensity. I use narrative as a genre, seeking a closer relationship with the process to highlight the immersive look set between actions and gestures. The paintings do not follow projects defined a priori, their configurations arise through the dialogue between intentionality and pictorial events, therefore, a dialectics between chance and intention. Chromatic and spatial relationships are transformed constantly until the elaboration act is suspended. This making calls attention to potentiate ever new perceptions about pictorial events. As artistic references, investigate some aspects of pictorial production of Henri Matisse, Mark Rothko, Barnett Newman, Günther Förg and the Brazilian artist Gabriela Machado, in addition to thoughts on art and creation process of Paul Binder and Hélio Oiticica. More theorists addressed are Maurice Merleau-Ponty and Simone Weil.

Keywords: Pictorial Events; Process; Immersion; Attention; Overlapping layers

A Eny, Vera e Glademir

Agradecimentos

Aos professores e colegas do Mestrado em Artes Visuais do Centro de Artes da UFPel.

À Secretaria Municipal de Saúde de Canguçu e ao Núcleo de Saúde Mental, que compreenderam e apoiaram minha busca por aprimoramento.

Agradeço à equipe interdisciplinar do CAPS AD Despertar, grupo que valoriza os saberes da área artística e suas possíveis intersecções com o campo da saúde. Coletivo que me desperta o desejo de transformação social.

Aos Membros da banca de avaliação, Alice Jean Monsell, Eduardo Vieira da Cunha, João Carlos Machado e Renata Azevedo Requião por contribuírem com a constituição deste trabalho.

Agradeço, especialmente, o olhar atento e sensível da Prof.^a Dr.^a Adriane Hernandez, sem o qual esta pesquisa não teria se realizado. Sua disposição em construir conjuntamente, assim como, seus estímulos à minha produção plástica me marcaram profundamente.

Agradeço imensamente à minha família que sempre percebeu e apoiou minha identificação com a arte e, compreendeu que para mim, mais que uma escolha profissional, ela se confunde e se mistura com a vida. Celebro com todos os amigos que sempre me acompanharam, torceram e vibraram com as minhas conquistas.

Lista de imagens

Imagem 1	Roger Coutinho. Sem título, acrílica e pastel seco sobre algodão cru. 160x 140 cm. 2011.....	Prancha I
Imagem 2	Roger Coutinho. Sem título, acrílica e pastel seco sobre algodão cru. 160x 140 cm. 2011.....	Prancha I
Imagem 3	Roger Coutinho. Sem título, acrílica e pastel seco sobre algodão cru. 180 x 150 cm, 2012.....	11
Imagem 4	Roger Coutinho. Sem título, acrílica e pastel seco sobre algodão cru. 130 x 130 cm, 2012.....	13
Imagem 5	Roger Coutinho. Sem título, acrílica sobre algodão cru. 90 x 180 cm. 2012.....	16
Imagem 6	Roger Coutinho. Sem título, acrílica sobre algodão cru 100 x 90 cm. 2012.....	18
Imagem 7	Roger Coutinho. Sem Título, acrílica sobre algodão cru, 1,0 x 0,9 m, 2012.....	20
Imagem 8	Roger Coutinho. Sem Título, acrílica sobre algodão cru, 1,0 x 0,9 m, 2012.....	23
Imagem 9	Roger Coutinho. Sem Título, acrílica sobre lona crua, 1,0 x 1,0 m, 2013.....	27
Imagem 10	Henri Matisse. Harmonia em vermelho/Mesa de jantar óleo sobre tela, 1908.....	29
Imagem 11	Henri Matisse. Ateliê vermelho, óleo sobre tela, 1911.....	29
Imagem 12	Roger Coutinho. Sem Título, acrílica sobre lona crua, 1,0 x 1,0 m. 2012.....	31
Imagem 13	Lona crua em detalhe.....	34
Sequência I	1. Etapas do processo de elaboração da pintura apresentada a partir da imagem 14.....	Prancha III
Imagem 14	Pintura em processo no ateliê, primeiras manchas, 2014.....	37
Imagem 15	Detalhe de estudo, dispersão dos pigmentos e variação das tonalidades.....	38

Imagem 16	Pintura em processo no ateliê, primeiras manchas, 2014.....	40
Imagem 17	Pintura em processo no ateliê, terceira sessão de trabalho, 2014.....	42
Imagem 18	Pintura em processo no ateliê, introdução de mais uma cor, 2014.....	44
Imagem 19	Mark Rothko. Sem título, óleo sobre tela, 1959.....	45
Imagem 20	Estudo de cores para a pintura em processo e detalhe, 2014.....	Prancha IV
Imagem 21	Pintura em processo no ateliê, com as manchas marrons, 2014.....	52
Imagem 22	Pintura em processo no ateliê, retomando o azul, 2014.....	54
Imagem 23	Pintura em processo no ateliê, manchas azuis após secagem, 2014.....	57
Imagem 24	Pintura após ultima sessão de trabalho, 2014.....	61
Imagem 25	Sem título, acrílica sobre lona, 1.60 x 1.40m. Pintura em estágio intermediário de elaboração.....	Prancha V
Imagem 26	Roger Coutinho. Sem título, acrílica sobre lona, 1.60 x 1.40m. Pintura finalizada em 2014.....	Prancha V
Imagem 27	Edilaine Dutra. Sem título, óleo sobre tela, 1.70 x 1.50m, 2006.....	68
Imagem 28	Mark Rothko, N°2 [Amarelo, Vermelho, Azul sobre Azul]. Oléo sobre tela, 1953.....	69
Imagem 29.	Detalhe, díptico em elaboração, 2014.....	71
Imagem 30	Roger Coutinho. Sem Título, 1.10 x 1.30m, acrílica sobre lona crua, 2013/2014.....	73
Imagem 31	Roger Coutinho. Pintura em processo e detalhe, fase inicial como poucas camadas de tinta, tonalidades sutis e muita transparência.....	Prancha VI
Imagem 32	Conjunto de detalhes da pintura em processo.....	Prancha VII
Imagem 33	Gabriela Machado. Partido Alto, acrílica sobre linho, 200 x 300 cm, 2012.....	77

Imagem 34	Roger Coutinho. Sem Título, Acrílica sobre lona crua, 1.40 x 1.60, 2013.....	79
Imagem 35	Detalhes da pintura apresentada na imagem 34 em fase final de elaboração.....	Prancha VIII
Imagem 36	Detalhe pintura em elaboração, 2013.....	84
Imagem 37	Roger Coutinho. Sem Título, acrílica sobre lona crua, 1.10 x 1.30, 2013/2014.....	86
Imagem 38	Pintura em processo, momento de elaboração em sentido vertical.....	87
Imagem 39	Marck Rothko. Sem título, óleo sobre tela, 1948.....	89
Imagem 40	Roger Coutinho. Díptico, Sem título, acrílica sobre lona, 1.60 x 2.80m, 2013/2014.....	92
Imagem 41	Registros da fase inicial de elaboração do díptico, primeiras cores e manchas.....	Prancha IX
Imagem 42	Díptico após a realização de algumas camadas de tinta e introdução de novas cores e manchas.....	Prancha IX
Imagem 43	Roger Coutinho. Sem Título, acrílica sobre lona crua. 30 x30 x 5 cm, 2013.....	Prancha XI
Imagem 44	Barnet Neumann, Man, heroic and sublime, óleo sobre tela 1951.....	102
Imagem 45	Günther Förg, sem título, acrílica sobre chumbo. 160 x110cm, 1986.....	102

SUMÁRIO

Resumo.....	V
Abstract.....	VI
Agradecimentos.....	VIII
Lista de imagens.....	IX
Narrativa e aproximação.....	1
Narrativas de um percurso pela cor.....	7
Linhas e manchas.....	7
Da mancha à intensidade da cor.....	14
Ações de um processo pictórico por sobreposição de camadas.....	33
Borda e expansão: atualidade da produção pictórica.....	63
Suspensão das ações elaborais.....	100
Referências.....	107

Narrativa e aproximação

Em meu processo artístico percebo a necessidade de uma conexão profunda com o fazer pictórico, ao que tenho nomeado de imersão. Creio que não é algo comum a todos os artistas que pintam, pois para alguns, trata-se de um modo de perceber, relacionado ao olhar, a observação a distância. No meu caso percebi que ao atingir um certo estado de relação física com a pintura surge uma série de “acertos”. É uma espécie de imersão, que provoca um rompimento com a distância, uma permeabilidade, que me permite experimentar a plenitude do processo de criação com suas complexidades e oscilações entre buscas e acontecimentos. Nessa zona de nebulosidades, agitam-se as forças dinâmicas do pensar e do sentir. As confluências e movimentações destas instâncias promovem passagens que me conduzem ao campo das ações elaborais.

Estas ações potencializam sempre um encontro com o prazer de pintar, me permitem mergulhar profundamente no contato com os materiais, instrumentos manipulados pelo desejo de constituir uma linguagem pessoal. Isso sem esquecer de todo envolvimento proporcionado também pelo espaço do ateliê, lugar onde os

acontecimentos pictóricos são provocados. O lugar instiga e sensibiliza meu corpo e meu olhar, um local propício à imersão. É onde me deixo envolver e ser absorvido pela constância da produção artística. Esse acontecimento do fazer pictórico, e sua relação com o entorno, foi caracterizado por Merleau-Ponty: “É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura” (2013, p.18).

Percebo o ateliê como um lugar que preserva a intimidade da criação. Suas particularidades definidas pelas relações entre espaço físico, objetos, trabalhos em elaboração ou finalizados, exercem influências sobre as especificidades da minha produção. Principalmente quando percebo as recorrências das cores em várias pinturas. É como se elas se interligassem por um movimento de continuidade. Assim, as cores utilizadas em uma pintura acabam sendo utilizada em outras. Com a imersão neste espaço tenho sempre uma experiência da lentidão e tento me desfazer de uma intenção pragmaticamente conformadora. Dado a morosidade que permeia meu processo de criação, a produção adquire uma temporalidade específica que envolve avanços e recuos; o desejo e a hesitação; a repetição e a espera (SALLES, 2001).

As pinturas surgem mediante um processo de criação baseado em sobreposições de camadas. Cada mancha provocada sobre o suporte é um acontecimento que revela diferentes níveis de suavidade e intensidade cromática, além de passagens de uma

tonalidade à outra. As cores vão, progressivamente, impregnando o suporte até atingirem um estado de pulsação capaz de mobilizar o olhar e potencializar um sentido de expansão.

O processo requisita constantemente o exercício da atenção que busca perceber os acontecimentos pictóricos como potências, sem atribuir-lhe, necessariamente, um sentido imediato. Meu olhar imerge num fluxo de transformações causadas por cada mancha provocada. A pintura passa por diferentes estados e configurações não previstas, até o momento em que algumas cores atinjam o ápice de intensidade sem que a fatura pictórica ganhe espessura.

Partindo do princípio de que “a arte não é discurso, é ato” (CATTANI, 2004, p. 139) e que sua instauração não está condicionada ao exercício da palavra e da escrita, sendo sua natureza intraduzível, entrega-nos ao fato que todo e qualquer discurso sobre a obra não a revelará em sua plenitude. Mesmo as abordagens investidas pelo o artista não esgotarão as possibilidades de renovadamente produzir sentidos. Na passagem da instauração da obra à reflexão teórica ou à verbalização "ocorrerão perdas e descaminhos", que se tornam, oportunamente, aberturas a outros discursos (CATTANI, 2004, p. 140). A obra poderia acolher, então, uma multiplicidade de discursos, cabendo ao artista pesquisador encontrar aquele que mais o auxilie na compreensão e

investigação do seu trabalho. Optei pelo uso da narrativa como forma de discurso, o que me possibilitou maior proximidade com as questões plásticas e pensamentos mobilizados pelo meu processo de criação, o que no meu ponto de vista, não excluiu uma camada maior de problematizações, que surgirão, entretanto, de “dentro” do processo de trabalho a partir das questões, por ele irradiadas. O exercício reflexivo a que me propus, de modo algum visa suplantar toda e qualquer lacuna. Narro as etapas, procedimentos e ações consideradas mais importantes e que me moveram ao longo desta pesquisa. Mas outras narrativas ainda seriam possíveis. Outros pontos de vista poderiam ser adotados. No entanto espero que o método utilizado evidencie o olhar de quem se coloca no interior de uma prática artística. Tento provocar na escrita reverberações do olhar imersivo presente no processo de criação das pinturas. Dessa forma, os referenciais teóricos e artísticos surgem entremeados às narrativas como impulsos às reflexões sobre as ações do fazer pictórico.

No primeiro capítulo, **Narrativas de um percurso pela cor**, faço um retrospecto às questões e motivações iniciais que deram origem a esta pesquisa. Retomo alguns momentos importantes do meu percurso como artista e pensamentos que redirecionaram minha produção. Exponho a passagem pela qual minha poética se desprende de uma

relação entre elementos gráficos e pictóricos para perseguir diferentes estados de pulsação e intensidade cromáticas acionados por progressivas sobreposições de manchas.

No segundo capítulo, **Ações de um processo pictórico por sobreposição de camadas**, a narrativa se desenvolve com uma descrição detalhada do meu processo de criação. Utilizando registros fotográficos das etapas processuais de uma das pinturas mais recentes, exponho tanto quanto possível, as ações, percepções e reflexões que me conduzem a um movimento de imersão no fazer pictórico. Um envolvimento sensível, originado pelo exercício da atenção, através do qual o olhar se detém sobre os acontecimentos que vão, ao longo das sobreposições das camadas, constituindo cada pintura.

No terceiro capítulo, **Borda e expansão: atualidade da produção pictórica**, abordo as questões mobilizadas pelas pinturas atuais, em maior parte realizadas após o exame de qualificação. Narro as passagens e as situações que incidem sobre as configurações espaciais dos trabalhos, além das que me estimulam a pensar sobre as possibilidades de impregnação do suporte e de expansão da cor. Abordo a atenção que meu olhar dedica às bordas, zonas limites entre e o espaço pictórico e o espaço externo.

A escrita não visa a conclusão das questões propostas, assim como não pretende estabelecer delimitações precisas que excluam possibilidades de desdobramentos da minha produção pictórica. Desejo que este estudo conserve parte da suspensão que frequentemente percebo em meu processo de criação, algo que se dá quando deixo as pinturas em estado de repouso para serem retomadas depois de me entregar a outras experiências do fazer que me levam a sempre transformar meu olhar. Muitas vezes vejo-me envolvido no processo de elaboração desta escrita, por uma lentidão, digo, necessária. Gosto de me perder entre as palavras. Preciso ler muitas vezes o texto, ato que relaciono ao olhar atento voltado às ações elaborais e aos acontecimentos pictóricos que constituem minhas pinturas. Sinto a necessidade de escrever tanto quanto os impulsos me permitem para deixar as palavras repousando, como se o texto fosse uma pintura a secar, aguardando o momento de continuidade e de transformação. Volto o olhar, a atenção e o pensamento sobre as palavras para revelar novos sentidos. Vejo-me diante de uma temporalidade que escapa a uma objetivação imediata, ou mesmo a uma dada linearidade do pensamento discursivo. Meu processo de escrita incorpora idas e vindas, avanços e retornos, escrever e voltar atrás para reescrever. E ainda, as repetições me remetem sempre à repetitividade das ações processuais.

Narrativas de um percurso pela cor

Linhas e manchas

As questões mobilizadas em minha produção pictórica, desenvolvida durante a pesquisa de mestrado, surgiram em 2011, enquanto elaborava as pinturas que fizeram parte da exposição individual “Imersões: Gráfico | Pictórico”. Em tal momento da minha trajetória como artista, dava atenção a um processo de criação pelo qual as pinturas se constituíam mediante uma relação entre a linha e a mancha.

A elaboração dos trabalhos enfatizava um estado de aquosidade. Em tal estado, as manchas surgiam mediante a ação das tintas diluídas, que se misturavam aos pigmentos deixados no tecido molhado por linhas coloridas, realizadas com o giz pastel seco. O envolvimento com a liquefação destas matérias, através da água e do ato de molhar todo o suporte, conduziu-me a uma ideia imersão. O pigmento penetrava o tecido fino embebendo-o de tinta em estado líquido. Também, os procedimentos de fazer e desfazer, que iam sempre alterando a pintura, requisitavam um olhar mais atento, um olhar de imersão voltado à potência dos acontecimentos.

Além disso, a lentidão que envolvia o processo de criação me levava a trabalhar, concomitantemente, em várias pinturas. Elas ficavam, então, dispostas pelas paredes do

ateliê, às vezes encostadas umas às outras, dividindo espaço com materiais e instrumentos de trabalho. É como se, de algum modo, constituíssem um lugar no qual eu ia me sentindo imerso a cada sessão de trabalho.

O conjunto de pinturas que originou da exposição “Imersões: Gráfico | Pictórico”, permitiu-me pensar em questões a serem desenvolvidas na pesquisa do Mestrado em Artes Visuais. Deste grupo, destaco os trabalhos apresentados nas imagens 1 e 2 na prancha I.

Nesta fase, pensava na pintura como um lugar de imersão acionado pelas minhas ações processuais. Estas colocavam em relação tanto os elementos gráficos quanto os pictóricos através de sobreposições de camadas. Havia sempre um movimento que se dava entre o fazer, o desfazer e o refazer. Assim, uma linha, um traço ou um grupo de linhas coloridas, feitas sobre o tecido fino e previamente molhado, poderiam se diluir parcialmente originando uma mancha. Ou ainda, uma pincelada de tinta poderia tanto reforçar a tonalidade de uma mancha existente quanto apagá-la.



Imagem1: Roger Coutinho. Sem título. Acrílica e pastel seco sobre algodão cru. 160x 140 cm. 2011.

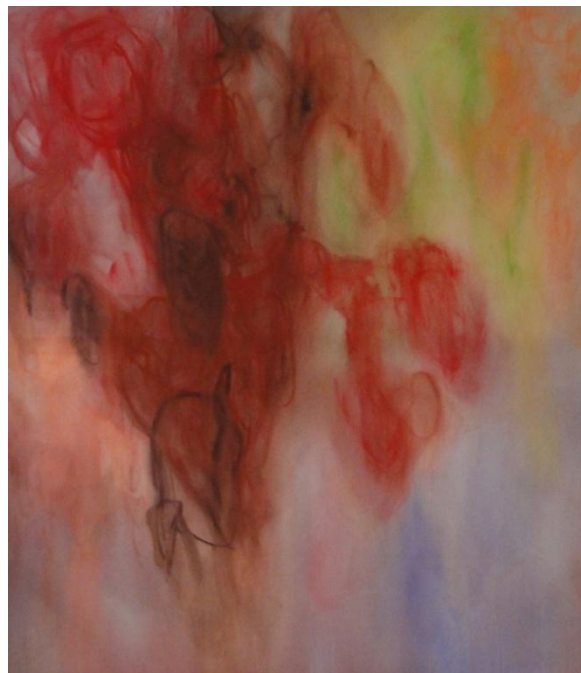


Imagem2: Roger Coutinho. Sem título. Acrílica e pastel seco sobre algodão cru. 160x 140 cm. 2011.

Em 2012, ao ingressar no Mestrado, participei da exposição “Paralelo 31-Reverberações da Arte Contemporânea em Pelotas”, realizando duas pinturas com a proposta de investigar o quanto a relação entre a linha e a mancha permitiria gerar diferenças entre vazio e acúmulo, assim como suavidade e intensidade cromática.

Minha intenção era fazer com que estas diferenças se mantivessem também de uma pintura para outra. Assim, uma poderia ter mais suavidade e vazios enquanto a outra teria mais intensidade e acúmulo. Mas isso, como uma idéia inicial, sujeita a alterações durante o processo de criação, pois não tento subordinar a pintura a um projeto.

A pintura apresentada na imagem 3, foi adquirindo uma espécie de luz interna, gerada pelo contraste entre a suavidade das manchas, provocadas nas primeiras camadas, e as áreas que apresentam acúmulo de linhas feitas com giz pastel. Parte do pigmento do giz se dispersa manchando a superfície pictórica, previamente molhada, mas a linha persiste e, pela repetição de um gesto, acaba gerando áreas cromaticamente intensas.

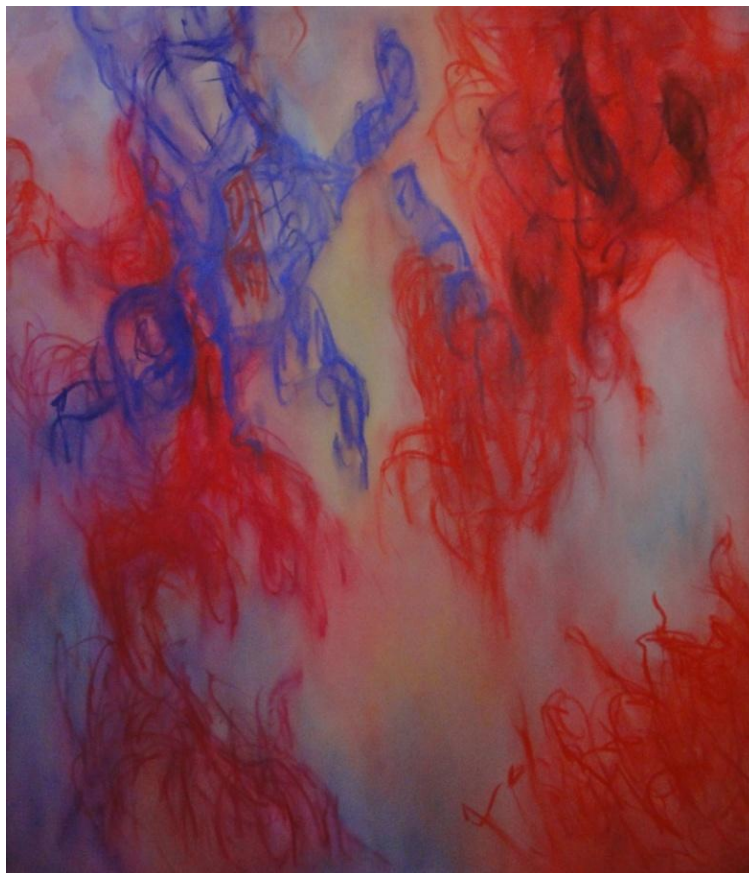


Imagem 3: Roger Coutinho. Sem título, acrílica e pastel seco sobre algodão cru. 180 x 150 cm, 2012.

Na pintura seguinte (imagem 4), ao contrário da anterior, consegui fazer com que as tonalidades ocupassem a totalidade do espaço pictórico. As linhas foram se concentrando sem a densidade e compactação com que se agruparam na pintura anterior. Também, foram realizadas por gestos que impunham pouca pressão sobre o suporte. E à medida que as tonalidades advinham de tintas muito diluídas, ao serem aplicadas, agregavam às manchas boa parte do pigmento presentes nas linhas. Desse modo, a densidade do traço se esvaía, como ocorreu na pintura apresentada na imagem 3. Para esta possuir mais acúmulos, as linhas foram feitas em camadas posteriores à realização das manchas. Já na pintura registrada pela imagem 4, as linhas foram executadas antes das manchas serem provocadas. Conforme elas surgiam, as linhas perdiam vigor.



Imagem 4: Roger Coutinho. Sem título. acrílica e pastel seco sobre algodão cru. 130 x 130 cm, 2012.

Da mancha à intensidade da cor

A partir da experiência de elaboração desta pintura, passei a dar mais atenção às manchas do que as linhas. Interessava-me mais o aspecto volátil que as manchas produziam. Mesmo um toque sutil do pincel embebido de tinta diluída sobre o tecido molhado já possibilitava a dispersão rápida do pigmento. Além deste aspecto, outro fator passou a atrair minha atenção: todo o traçado com o giz se manteve rente e sobre a superfície do suporte, enquanto as tintas penetravam no tecido. Isso, de certo modo reforçava, no meu entendimento, a idéia de imersão.

Ao provocar o surgimento das manchas apenas com as tintas, tentava explorar mais o aspecto evanescente propiciado pelo movimento de dispersão dos pigmentos. Através da realização de várias pinturas, dentre as quais muitas eu considero como teste - experimentações plásticas - procurava chegar a uma configuração que suscitasse um espaço atmosférico, no qual as sobreposições das manchas impulsionassem o surgimento de uma espécie de profundidade indefinida, distinta de uma representação do espaço tridimensional através da perspectiva (TASSINARI, 2001).

Estava realizando uma espécie de desvio da questão, até então, central à minha produção. A relação entre a mancha e a linha. Por isso, sentia necessidade de valorizar

mais certa liberdade proporcionada pelo acaso. E, neste ponto, a linha parecia-me ser um elemento de resistência à parcela de espontaneidade presente no acontecimento das manchas. Enquanto as linhas eram feitas pelo ato de riscar, manifestando-se através de uma gestualidade repetitiva, que pressionava o tecido tensionado sobre o chassi; as manchas, por outro lado, eram geradas pelo ato de provocar a ação dos materiais sobre o suporte. A parcela de casualidade presente neste método de elaboração levou-me a pensar na pintura como acontecimento.

Com a supressão da linha, meu foco passou a ser a relação entre suavidade e intensidade cromática, atingida através de sobreposição de camadas pictóricas. Assim, a primeira pintura (imagem 5) que realizei por esse processo baseado, principalmente na sobreposição de manchas, trazia-me sempre a impressão de estar imerso numa espécie de atmosfera brumosa. Um espaço em que as primeiras camadas elaboradas com tintas de tonalidades claras eram sobrepostas por cores mais escuras, como os verdes e os azuis. Desse modo, poderia se estabelecer uma situação de luminosidade interna, como uma luz que viesse dos planos mais distantes. Durante a elaboração, as marcas causadas pelo esfregar do pincel, regidas por gestos repetitivos e semicirculares, trouxeram à pintura uma sensação de movimento. Em algumas situações, tais gestos dimensionavam-se pela amplitude do braço; em outras, pelo movimento do pulso.

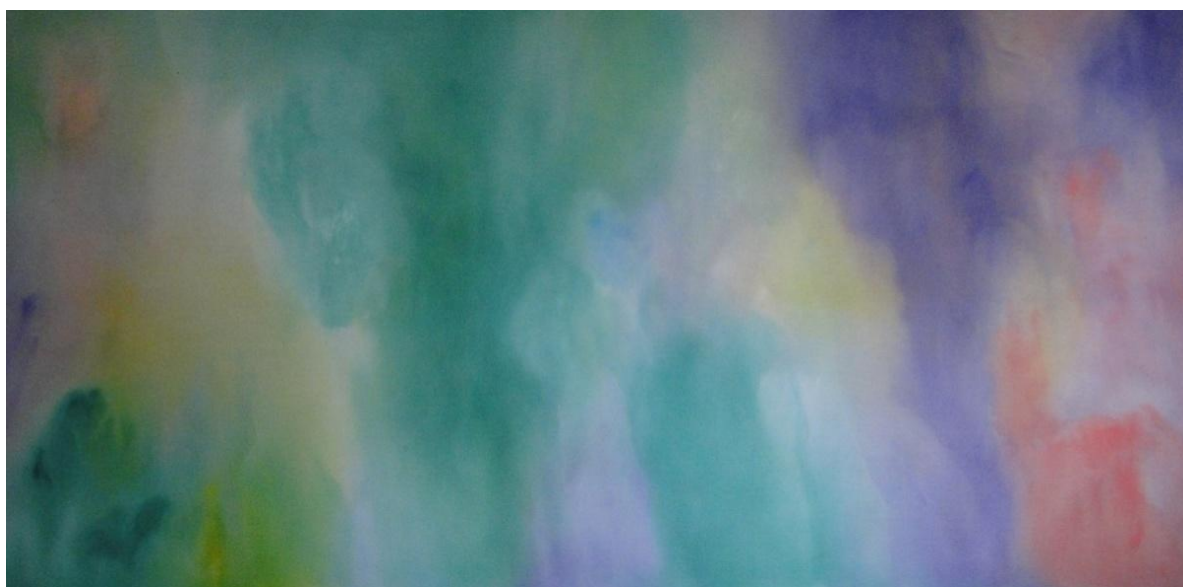


Imagem 5: Roger Coutinho. Sem título. Acrílica sobre algodão cru. 90 x 180 cm. 2012

Neste estágio da minha produção, ainda me preocupava com a possibilidade dos pigmentos em estado líquido espalharem-se demais sobre o suporte e ocasionarem o surgimento de manchas excessivamente grandes. Como tentativa de controlar a dispersão dos pigmentos, esfregava mais o pincel sobre o suporte com pinceladas que tinham as funções de depositar e espalhar a tinta com cautela, mas também de retirar, com o pincel seco, o excesso de tinta diluída para que não se dispersasse demais. Às vezes, as tintas eram retiradas de uma região e aplicadas em outra onde o suporte se apresentava mais apto a absorvê-las.

Dessa forma, estabelecia-se certa recorrência de uma mesma cor em regiões diferentes da pintura. Por exemplo, as manchas violeta situadas na parte superior, à direita da pintura, encontram ressonâncias entre as manchas de tonalidades semelhantes na parte inferior e à esquerda. Algo similar, também ocorreu com as tonalidades verdes que se distribuíram por quase toda extensão do suporte. As tonalidades de amarelo não escaparam deste tipo de correspondência. Nesta pintura, elas foram aplicadas logo nas primeiras camadas e ocupando grandes áreas do tecido.

A próxima pintura, apresentada na imagem 6, foi elaborada em suporte retangular, cuja orientação vertical corresponde também ao sentido em que as manchas foram surgindo.

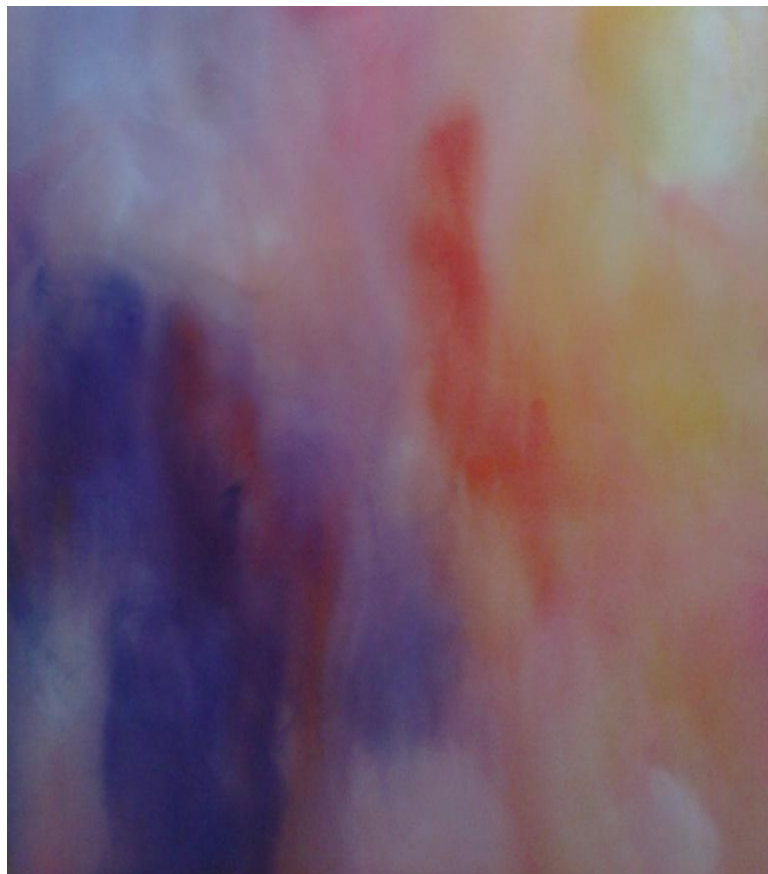


Imagem 6: Roger Coutinho. Sem título. Acrílica sobre algodão cru.
100 x 90 cm. 2012.

Uma situação muito diferente da que ocorreu na pintura anterior, na qual a acentuada horizontalidade do chassi é contraposta pela verticalidade com que as manchas se originam.

Nesse período da minha produção, a escolha por fazer coincidir a orientação do suporte com o sentido em que se davam os movimentos dos líquidos correspondia também ao desejo de enfatizar uma relação de frontalidade entre meu corpo e espaço pictórico. Ambos desfrutariam de uma orientação regida pela verticalidade. Em algumas pinturas realizadas depois desta, é possível perceber manchas com orientações horizontais. Isto porque, antes de provocar seu surgimento, eu girava o chassi para que elas se formassem verticalmente.

Procurava manter esta relação de verticalidade e, como as pinturas eram feitas quase simultaneamente, explorava também a reincidências das cores. As que eu utilizava numa pintura eram empregadas em outras com a intenção de manter uma ligação entre elas e gerar a impressão de continuidade na produção. Muitas vezes, a paleta recebia alguns ajustes. Foi a partir da redução do número de cores presentes no trabalho anterior que comecei a pintura apresentada na imagem 7.

Muitas vezes, era movido por uma curiosidade de perceber como determinada cor poderia se relacionar com outras em diferentes pinturas e situações.

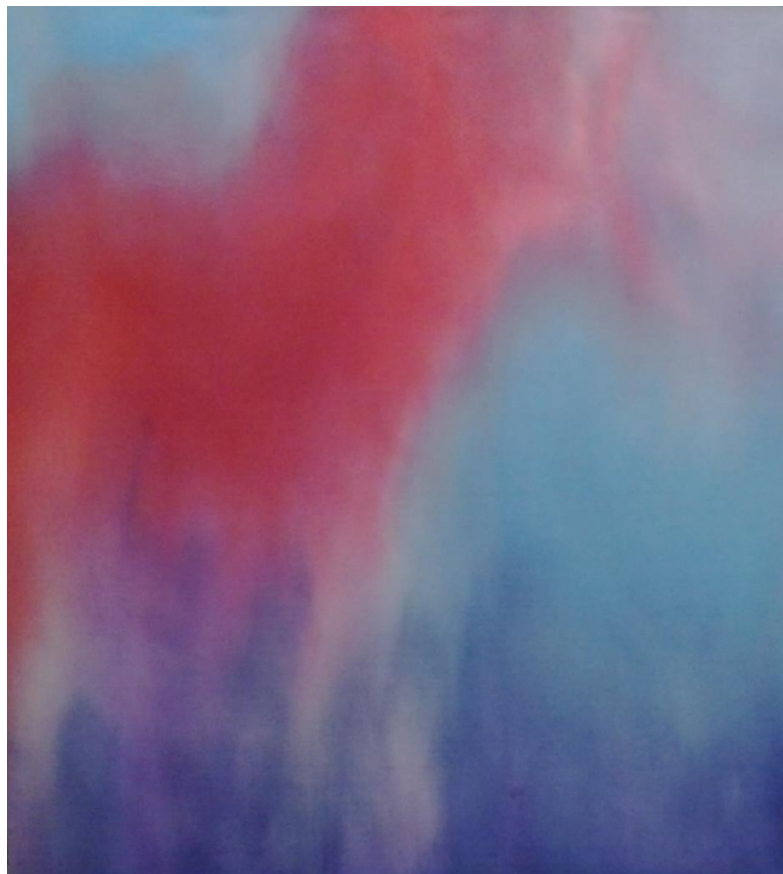


Imagem 7: Roger Coutinho. Sem Título, acrílica sobre algodão cru, 1.0 x 0.9 m, 2012.

Assim, as tonalidades rosadas e violáceas, por exemplo, acabavam sendo recorrentes em vários trabalhos. Também utilizava, frequentemente, tonalidades de vermelhos e de azuis.

Geralmente, interessava-me a possibilidade de manter uma das cores como tônica e as outras como elementos que poderiam estabelecer relações de contraste, de harmonia, de peso, de leveza, de saturação ou luminosidade.

Outra questão importante, neste estágio da minha produção, era a possibilidade de explorar variações de tonalidades das cores através de diferentes níveis de diluição da tinta e das sobreposições de camadas pictóricas. Dessa forma, estabelecia também uma relação entre suavidade e intensidade cromática. Relação que permeará minha produção até seu estado mais recente, preservando sempre especificidades de cada momento.

Nesta pintura, na medida em que as manchas surgiam mediante sobreposições de camadas, possibilitavam variações tonais capazes de sugerir uma formação volumétrica, principalmente na área rosa. Já na região em azul claro, onde não consegui provocar muitas variações de tonalidades, acabou tornando-se mais plana.

Com a realização destas pinturas e de alguns testes de cores, percebia que a variação gradual da suavidade à intensidade podia auxiliar o surgimento de uma situação de profundidade indefinida, dada por sobreposição de planos. Observava, também, que as cores, como vermelhos quentes, violetas escuros, verdes, azuis escuros, ocre, amarelos e marrons, favoreciam situações de sobreposições pelas quais as manchas preservavam a transparência. Do contrário, as cores, como azuis claros, rosas claros, tonalidades pastel em geral, apresentavam mais opacidade e, por consequência, tornavam mais complexas as ações para chegar a ideia de profundidade de que desejava.

Assim, na próxima pintura (imagem 8), pude experimentar uma situação intermediária em que as manchas provocadas com o azul claro geravam áreas planas, enquanto que nas regiões onde as tonalidades de verdes e violetas eram sobrepostas, sugeriam um espaço mais profundo. Através desta pintura, eu começava a me aproximar mais da relação entre suavidade e intensidade na qual estava pensando. Desejava atingir determinado estado no qual algumas cores se tornassem pulsantes pela progressividade das sobreposições das camadas de tinta. Este trabalho se dava lentamente. As pinturas eram cotidianamente submetidas a ações de elaboração, após sucediam períodos de secagem e fixação dos pigmentos no tecido.



Imagem 08: Roger Coutinho. Sem Título, acrílica sobre algodão cru, 1,0 x 0,9 m, 2012.

O envolvimento constante com as instâncias deste processo aguçava minha atenção, revertendo-a em um olhar imersivo voltado aos acontecimentos pictóricos. Essa postura diante do processo de criação é que me permitia perceber, quais cores ou áreas seriam, potencialmente, aptas a tornarem-se intensas ou permanecerem suaves. O fenômeno da percepção, segundo Merleau-Ponty, mesmo em níveis mais elementares, se dá através de relações e não em termos absolutos. "O 'algo' perceptivo está sempre no meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um 'campo'" (2011, p. 24). O mesmo vale para a percepção das cores, seus aspectos ou características, inclusive as que nos permitem nomeá-las, são dependentes do contexto em que surgem. Questão para qual o fenomenólogo dá o seguinte exemplo:

Essa mancha vermelha que vejo no tapete, ela só é vermelha levando em conta uma sombra que a perpassa, sua qualidade só aparece em relação com os jogos da luz e, portanto, como elemento de uma configuração espacial. [...] este vermelho não seria literalmente o mesmo se não fosse o "vermelho lanoso" de um tapete. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 25).

Dessa forma, quando falo tanto da suavidade quanto da intensidade ou de uma potência que a cor pode atingir através das sobreposições de camadas, faço relacionando-as, ou melhor, percebendo uma qualidade em relação à outra. Esta

percepção, posso dizer, não se fixa por muito tempo, ela está sempre se refazendo, ela verte pelo fluxo de transformações que irão constituir cada pintura.

Embora eu levasse em conta desejos e curiosidades que mobilizavam algumas das minhas ações, as várias transformações pelas quais as pinturas passavam não eram determinadas a priori, assim como as configurações finais nunca eram previstas ou planejadas. À medida que provocava o surgimento de novas manchas, elas iam transformando a pintura.

Neste estágio da pesquisa, já estava com o olhar mais voltado para o movimento de ação dos líquidos. Os pigmentos mobilizados pelas tintas diluídas se dispersavam com mais fluidez sobre o suporte, previamente umedecido. Não tentava exercer muito controle sobre eles, nem precisava ficar espalhando a tinta com o pincel. O gesto de pincelar friccionando a superfície pictórica, para regular a impregnação pela tinta, havia se revertido em simplesmente soltar tinta com um toque suave do pincel sobre o tecido. Esta ação prescinde de força, não exige atrito, mas sim, leveza e atenção. E isso, me levava a perceber cada mancha como um acontecimento pictórico.

Simone Weil assinala que o “exercício da atenção” vem a constituir a possibilidade de uma percepção sempre renovada sobre os acontecimentos, independente de atribuições de sentidos ou finalidades específicas, bem com à análises imediatas. A

atenção pode se tornar uma abertura, uma via de aproximação e conhecimento fenomenológico do real, desde que se mantenha como "um olhar e não um apego" (WEIL, 1993, p.131). Segundo a autora, a atenção em seus níveis mais elevados constitui nossa faculdade criadora.

Pelo exercício da atenção e não pelo ato de um controle, é que percebia possibilidades de avançar em sentido à intensidade da cor, até o momento em que ela atingisse um aspecto de impregnação. Foi a partir desta intenção que realizei a pintura apresentada na imagem 09. Elaborando-a com uma paleta reduzida pretendia manter umas das cores como dominante, mas não sabia exatamente qual seria. A valorização dos acontecimentos como uma potência, como um vir a ser, permite que algo sempre me escape ao domínio. Existe aí, constantemente, uma margem destinada ao imprevisível. Pouco a pouco, as manchas vermelhas foram tomando o espaço pictórico. Várias camadas de tinta são sobrepostas para que, lentamente, a cor impregne algumas regiões da pintura e atinjam o ápice de sua intensidade.

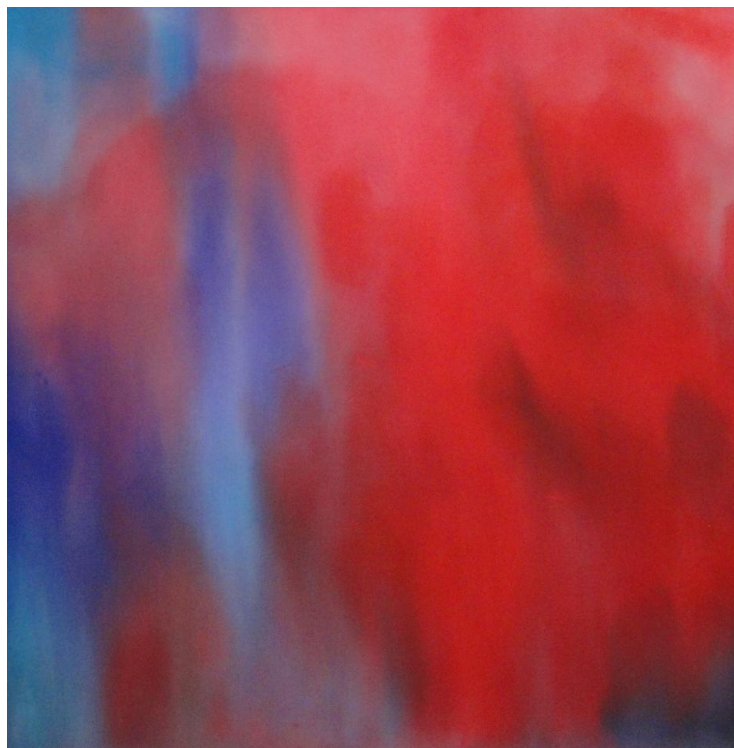


Imagem 09: Roger Coutinho. Sem Título, acrílica sobre lona crua, 1,0 x 1,0 m, 2013.

A redução da paleta permitia-me direcionar a atenção para as relações estabelecidas entre poucas cores, o que auxiliava minha percepção de possíveis estados de plenitude da cor.

Algumas pinturas de Henri Matisse também estimulam-me a pensar na potência da cor através da redução da paleta. Especialmente em "Harmonia em vermelho" e "Ateliê vermelho" (imagens 10 e 11), percebo a plenitude que a cor pode atingir aliada a um intenso sentido de expansão. Na primeira obra mencionada (imagem 10), ainda que arabescos e objetos sobreponham-se ao fundo vermelho, parecem não conter a força expansiva e luminosa desta cor. Ao contrário, tenho sempre a sensação de que ela os absorve, os consome, tornando mais intenso os contrastes. Os amarelos surgem como pequenas pontuações vibrantes sobre o espaço pictórico, desafiando a extensa proporção do campo vermelho. Ainda que a pintura tenha muitos elementos, meu olhar é atraído principalmente para relação de intensidade e contraste entre estas duas cores, como se todos os elementos estivessem aí colocados para mediar esta relação.

O pintor falava que "uma avalanche de cores perde a força. A cor só atinge sua plena expressão quando é organizada, quando corresponde à intensidade emotiva do artista" (MATISSE, 2007, p. 224). Este pensamento parece-me evidente quando observo a pintura "Ateliê vermelho", de 1911.



Imagem 10. Henri Matisse. Harmonia em vermelho/Mesa de jantar, óleo sobre tela, 1908.



Imagem 11. Henri Matisse. O ateliê vermelho, óleo sobre tela, 1911.

O que mais atrai meu olhar para esta obra é o modo como todo o espaço pictórico se reverte num grande campo vermelho sobre o qual os objetos parecem estar suspensos. Tanto as linhas quando os objetos são organizados de forma a provocar sensação de profundidade. A intensidade luminosa do extenso campo vermelho acentua-se na região central da pintura, onde a irregularidade das pinceladas não cobre completamente a cor mais clara, supostamente um amarelo, que constitui a camada anterior, responsável por intensificar a sensação de luminosidade da pintura e reforçar a plenitude e o vigor do vermelho.

Algo desta plenitude e sentido de expansão da cor é o que tenho buscado, sobretudo na fase mais atual da minha produção. Enquanto realizava a pintura apresentada na imagem 12, com um número reduzido de cores, procurava manter variações tonais de diferentes verdes, azuis e amarelos. Era uma situação distinta da que se dava em meu trabalho anterior (imagem 09) no qual as tonalidades dominantes, derivam de um único vermelho.

Percebia o surgimento de uma espécie de atmosfera cromática enquanto elaborava esta pintura, em parte originária do aspecto evanescente com que as manchas se formavam.

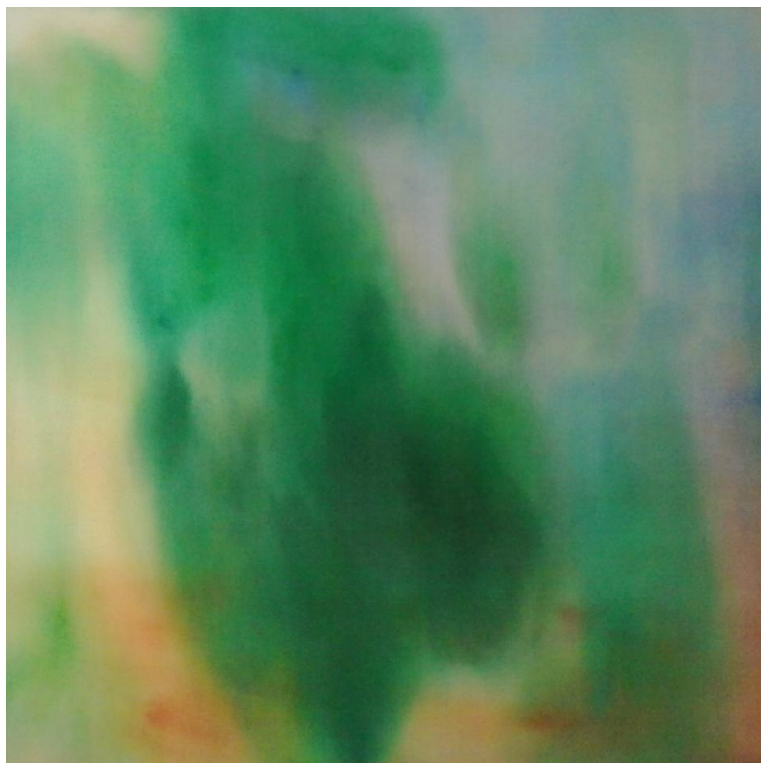


Imagem 12: Roger Coutinho. Sem Título, acrílica sobre lona crua, 1,0 x 1,0 m. 2012.

Suas primeiras camadas foram elaboradas com diferentes tonalidades de amarelo. Deste modo, quando as manchas verdes eram sobrepostas adquiriam mais iluminação. Como as camadas iniciais não eram completamente cobertas, dada a transparências geradas pela diluição das tintas, favoreciam a impressão de uma luz interna e também a sensação profundidade.

A diluição e a dispersão dos pigmentos, neste trabalho, atingiam níveis elevados em algumas situações, a ponto de formarem tonalidades tão suaves que só podem ser apreendidas por um olhar de proximidade. E isto, reforçava o sentido imersão que percebo no meu processo de criação. Raramente misturo as cores na paleta antes de provocar o surgimento das manchas. No entanto ação de diluir as tintas, em diferentes níveis, é responsável por alterar suas características industriais. Acredito que consiga manter assim, uma particularidade em relação à cor. Além disso, também há o fato de que as tonalidades que vejo na última camada de cada pintura é dependente das tonalidades aplicadas anteriormente bem como, da quantidade de sobreposições.

Ainda que, determinadas cores se tornem recorrentes na minha produção pictórica, jamais serão da mesma tonalidade e nem do mesmo nível de intensidade cromática. Pois, cada trabalho requer uma quantidade específica de sobreposições de acordo com os acontecimentos que determinam seu processo de criação.

Ações de um processo pictórico por sobreposição de camadas

Meu processo de criação, ao menos na parte do fazer pictorial, tem início com a ação de esticar a lona crua sobre o chassi. Neste momento, começo a imergir no espaço ateliê e envolver-me com os materiais. Ao esticá-la, percebendo sua resistência, textura, cor e cheiro, crio uma espécie de intimidade com ela. Do mesmo modo, entro em relação com a dimensão física do quadro delimitado pelo chassi. Meu corpo se familiariza com sua área e proporção, o que me permite, ainda de um modo muito vago, intuir a amplitude dos gestos que empreenderei ao pintar e o tamanho que poderão ter as manchas. Por isso, sempre que estico a lona, imediatamente, inicio a pintura para não me distanciar das percepções mobilizadas por esta experiência.

A lona, em estado cru, apresenta uma coloração clara, próxima ao branco, porém cálida. É um tecido resistente, de trama regular com fios que se entrecruzam vertical e horizontalmente. Possui uma textura marcante, uma rugosidade facilmente identificável quando vista de perto. Tais características tornam-se relevantes às minhas pinturas, pois muito do que ocorre em cada uma depende das condições físicas do suporte.

A ação seguinte consiste em molhar a lona agora estendida, tensionada sobre o chassi. Com o auxílio de borrifadores de água, molho-a em toda sua extensão, como se a estivesse regando. É uma espécie de cuidado, uma preparação para torná-la apta a receber a tinta. Assim, ela potencializará a dispersão gradual do pigmento para que as manchas adquiram variações de tonalidades. Ao ser molhada, a lona contrai suas fibras e fica ainda mais tensionada sobre o chassi.

Observo atentamente o excesso de água escorrer pelo chão do ateliê, as fibras ainda retendo o líquido, numa quantidade que permite a infiltração do pigmento entre os poros da lona. Pois em excesso, a quantidade de líquido levaria do quadro toda a tinta e faria a cor se esvaír completamente. Só quando a lona atinge um estado de umidade e de tensão, no qual o mínimo toque sobre a superfície produz forte vibração em toda sua extensão, é que começo a provocar as manchas. Neste momento, o suporte proporciona uma resistência ao pincel tal que, sendo flexível cede, mas não afunda. E, por não se tornar

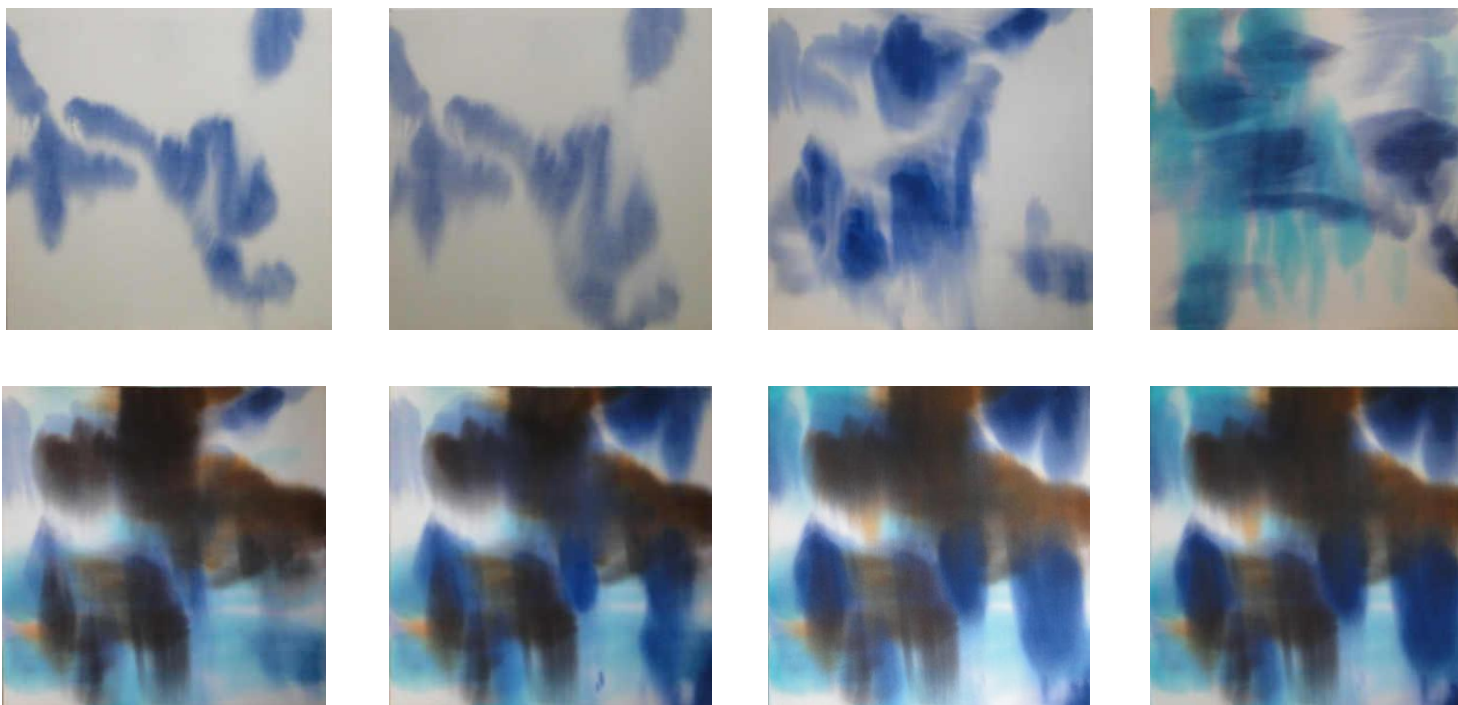


Imagem 13 - Lona crua em detalhe.

uma superfície rígida, impede-me de exercer muita pressão ao pincelar. Assim, meu gesto não deve agregar força de impacto sobre a lona, mas perceber, ao pincelar, a sua capacidade de se distender e retrair.

A ação de molhar se repete por várias vezes durante o processo de criação de cada pintura, sempre antecedendo a elaboração de uma nova camada de tinta. Nesta etapa, a água deverá penetrar os poros da lona permitindo que os pigmentos se infiltrem, impregnando suas fibras. A pintura se dará, assim, como uma espécie complexa de tingimento demorado em que a cor vai, pouco a pouco, impregnando o suporte. A sequência de imagens apresentada na prancha I talvez auxiliem na percepção destas transformações que ocorrem lentamente. Mesmo em numero restrito, esses registros podem favorecer uma apreensão genérica de algumas etapas do processo de criação.

A imagem 14 exhibe, praticamente neste estágio inicial da elaboração, uma das pinturas que tenho realizado desde o meu exame de qualificação. Imediatamente após esticar e molhar a lona, provooco o surgimento de algumas manchas com a tinta previamente diluída. As pinceladas têm de ser suaves, sem muita pressão. Em alguns momentos são curtas como pequenas pontuações; em outros deslizam através de um gesto que se prolonga na horizontal, gerando a possibilidade de uma mancha sinuosa.



Sequência de etapas do processo de elaboração da pintura apresentada a partir da imagem 14.



Imagem 14 - Pintura em processo no ateliê, primeiras manchas, 2014.

A diluição da tinta e a umidade da lona permitem o surgimento das manchas, de modo que o pigmento se dispersa produzindo uma variação de tonalidades. O detalhe exibido na imagem 15 pode exemplificar esta situação. Geralmente, na região onde o pincel tocou primeiro a superfície preserva-se mais o pigmento e a tonalidade se torna pouco mais intensa do que nas bordas da mancha. Quanto maior for o nível de umidade a embeber o tecido e/ou quanto maior for o nível de diluição da tinta, maior será dispersão do pigmento, mais a mancha se espalhará e mais suave se tornarão as tonalidades de uma cor.



Imagem 15 – detalhe de estudo, dispersão dos pigmentos e variação das tonalidades.

Nesta pintura, optei por realizar a primeira camada da pintura com griz de payne. Cor que, ao ser previamente diluída, adquire uma tonalidade azul e ganha transparência e, conseqüentemente, não cobre completamente o suporte. Na fase inicial, ainda não tenho uma idéia clara de como será esta pintura e não me preocupo muito com isto. Deixo os acontecimentos pictóricos guiarem minha percepção e imaginação. Na medida em que os líquidos vão se evaporando, as manchas vão se constituindo e surgindo aos

meus olhos, atentos a este movimento, a esta ação, que é tanto da gravidade, quanto dos materiais. Percebo que, da minha ação inicial de pincelar, que é quase um soltar a tinta sobre a superfície, até a forma final, com a proporção e a tonalidade que a mancha adquire, existem muitas diferenças. Vejo-me sempre trabalhando a partir de um dado do desconhecido, do informe. Algo que não programo. Quando provo o acontecimento de uma mancha, desejando determinada configuração, por mais que eu intua, baseado em uma prática com a pintura, haverá sempre algo que me escapa neste processo. Lidar com esta variável, com o que se materializa entre o desejo e o acontecimento, talvez, seja uma das principais motivações à continuidade do meu trabalho.

Após acionar o surgimento destas manchas, fico por algum tempo olhando atentamente à dispersão do pigmento até o instante em que o movimento dos líquidos diminui muito e a mancha parece não se transformar mais. Porém, ela ainda fica se formando em velocidade muito lenta, será definida somente quando os líquidos evaporarem completamente e as tonalidades se fixarem. A imagem 16 mostra a mesma pintura em fase inicial, alguns minutos depois do momento registrado pela fotografia anterior (imagem 14). A tinta já havia escorrido mais, as manchas adquirido outras configurações e as tonalidades se tornaram mais suaves.



Imagem 16 - Pintura em processo no ateliê, primeiras manchas, 2014.

No momento capturado pela imagem 16, as primeiras manchas estão praticamente prontas, o movimento de geração havia cessado. Deixo a tela repousando na vertical até que a lona seque completamente e os pigmentos se fixem sobre e entre as fibras que constituem o suporte. No dia seguinte, retomo-a em nova sessão pictórica. Molho-a em toda sua extensão, a água encharca suas fibras e, novamente, tensiona-se. O excesso de líquido escorre, as tonalidades das manchas se tornam mais intensas por efeito da água e a pintura parece-me ter voltando ao estado que considero propício ao pincelar. Ou seja, quando o suporte adquire um estado de tensão em que o menor toque sobre ele faz vibrar toda sua superfície.

Enquanto a molhava, observando as tonalidades se intensificarem, decidi continuar trabalhando com o mesmo azul. Giro a pintura em sentido horário. Meu objetivo, neste momento, é estranhar a relação existente, ao desarticular a percepção sobre as relações espaciais criadas até então. É uma tentativa de me surpreender com uma nova possibilidade para a pintura. Decido, assim, reforçar a tonalidade de algumas manchas sobrepondo e constituindo uma nova camada. Provoco o surgimento de outras manchas em zonas que não foram sensibilizadas na primeira camada da pintura.



Imagem 17 - Pintura em processo no ateliê, terceira sessão de trabalho, 2014.

As relações de espacialidades se alteram, o espaço delimitado pelo chassi é ocupado gradativamente. Não sem cuidado, uma vez que pretendo preservar zonas vazias onde a lona se evidencie ou transpareça. Algumas áreas assumem tonalidades mais intensas; outras mantêm a suavidade. Durante o período de secagem, as manchas vão se formando lentamente. Na terceira sessão, giro a pintura mais uma vez em sentido horário e a molho completamente com o auxílio de um borrifador.

Meu olhar é imediatamente atraído pela intensidade e pelo vigor que as manchas adquirem quando molhadas. Entretanto, é um estado efêmero, esta característica não se mantém após a evaporação dos líquidos. Logo me ponho a olhar, dar atenção a este acontecimento, vê-lo em sua potência. As tonalidades brilham e impregnam minha retina e sentidos.

Decido introduzir outra tonalidade de azul, agora bem mais claro que o primeiro. Provoco manchas que se formam pelo escorrer da tinta e da água em sentido contrário às iniciais. Uma nova camada translúcida se forma, sobrepondo-se e deixando entrever partes das anteriores. Nela, as manchas ocupam uma grande parte da superfície pictórica, mas ainda preservando zonas em que a lona encontra-se em estado original. Formam-se alguns vazios.



Imagem 18 - Pintura em processo no ateliê, introdução de mais uma cor, 2014.

Esta cor é mais luminosa que o primeiro azul empregado. Utilizo-a com o propósito de trazer uma sensação de luminosidade à pintura. Também, com esse objetivo, tento preservar os vazios, buscando gerar uma situação em que a pintura pareça reter uma iluminação sutil através das diferenças de tonalidades e sobreposições de camadas.

Ao observar as pinturas do norte americano Marck Rothko, percebo uma luminosidade gerada por complexas sobreposições de camadas de tinta e, principalmente, pelo modo como artista aciona a matéria pictórica com pinceladas irregulares. Algumas vezes, esta sensação luminosa pode se tornar perceptível quando ele utiliza uma cor mais escura sobre uma camada de cor mais intensa, como acontece na imagem 19.

Na parte inferior, há uma tonalidade de amarelo que se sobrepõe a outro mais claro e

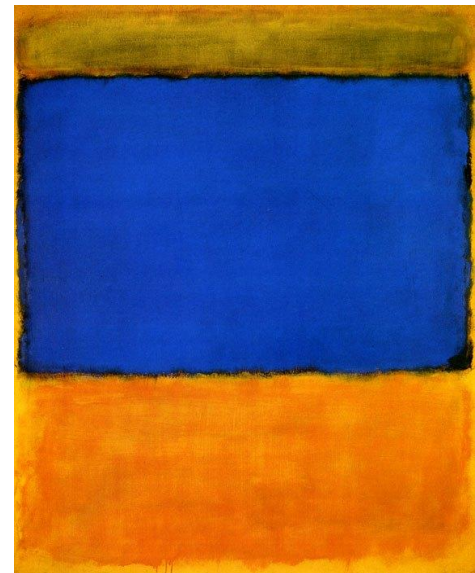


Imagem 19 - Mark Rothko. Sem título, 1959.

intenso. As pinceladas irregulares com que a tinta diluída é aplicada permitem que a cor da camada anterior transpareça em alguns locais. Dá-se, então, uma relação de claro e escuro que parece fazer pulsar todo o campo amarelo. Na metade superior desta pintura, o azul que vemos se sobrepõe a outra cor mais escura e menos luminosa. Em áreas onde a camada de tinta azul é mais densa, a cor se torna mais intensa e luminosa do que nas regiões onde a irregularidade das pinceladas permite entrever a cor mais escura da camada anterior.

Para o historiador Simon Schama, as pinturas de Rothko surgem como grandes campos de cor e de "luz imanente". Fruto de procedimentos demorados que o exigiam muito tempo de incessante trabalho sobre cada obra.

Rothko pinta com a intuição controlada por incontáveis meticolosos ajustes de espaço e intensidade cromática. As telas são encoladas, as demãos de tinta, aplicadas progressivamente - ou, como ele gostava de dizer, "sopradas" na superfície - as cores, diluídas ou reforçadas para se relacionar entre si e conosco (SHAMA, 2010, p. 458).

Interessa-me em Rothko o fato de a luminosidade e a intensidade estarem intimamente associadas. Ver que ambas são qualidades advindas de um processo de

sobreposição de camadas, no qual as cores que vemos por último são, na verdade, resultantes da relação estabelecida com as aplicadas anteriormente.

Retomando meu relato, até o ponto em que é apresentada na imagem 18, a pintura passou por três sessões de trabalho, intercaladas por períodos de secagem. Neste caso, as camadas foram feitas em dias consecutivos, mas nem sempre esta é a regra. Há momentos em minha produção que levo dias e até meses para dar continuidade aos trabalhos. Enquanto uma ou mais pinturas ficam em repouso, realizo outras, podendo ter cinco ou seis pinturas em processo de elaboração, em estágios diferentes. Algumas recém iniciadas, com duas ou três camadas; outras repousam em estágio que chamo de tensão. Isso ocorre quando a pintura me parece estar quase pronta, necessitando de poucos ajustes, chegando a um momento crítico onde se houver excesso na quantidade de tinta posso perder situações de suavidade e intensidade que me interessam plasticamente, ou ainda, posso acabar saturando a superfície da lona ao ponto de gerar uma camada brilhante, estranha às demais regiões da pintura, pelo acúmulo de tinta. Meu processo não é linear, acontece com uma ordem processual complexa. Por serem realizadas concomitantemente, nunca acabo uma pintura para iniciar outra. Quando estou elaborando uma, já estou pensando, imaginando outras possíveis

relações de cor e espacialidades. Dessa forma, uma pintura retroalimenta outra, sugere outra e a continuidade se mantém.

O processo de criação, surge como um fluxo cujas instâncias vão surgindo no momento do fazer. Torna-se natural a recorrência de determinadas cores na paleta, pois as vendo simultaneamente nos diferentes estágios, o olhar sempre carrega a memória de um acontecimento que o tenha sensibilizado. Formula-se uma tensão: Por um lado percebo a recorrência e aceito-a como algo inerente a este processo; por outro invisto forças contrárias, tentando trazer novas cores à paleta. Em alguns momentos, lanço mão de testes de cores para realizar esta ação. Mas, na maioria das vezes este embate se dá diretamente na pintura.

Especificamente para a realização desta pintura que apresento como exemplo, cheguei a executar alguns estudos de cores com azuis e marrons. Penso em uma relação de contraste entre elas. As manchas marrons sobrepõem-se às azuis e estas, por serem mais quentes, trazem mais iluminação ao teste apresentado na imagem 20. No entanto, essa aparente luminosidade me parece excessiva para a pintura em que estou trabalhando. Mas, interessa-me o fato de que onde o marrom se sobrepôs, o azul acabou por adquirir uma tonalidade mais escura capaz de contrapor a luminosidade circundante.



Imagem 20 - Estudo de cores para a pintura em processo e detalhe, 2014.

Decido, então, continuar a pintura sobrepondo marrons, porém com tonalidades menos vibrantes. Opto por marrons mais escuros, também utilizo os quentes e luminosos presentes no estudo, entretanto, emprego em quantidades menores.

Antes de provocar o acontecimento das novas manchas, giro a pintura, desta vez, em sentido anti-horário, fazendo a região com tonalidades mais claras de azul voltar-se da esquerda para a parte inferior. Ao molhá-la, as cores pulsam. Meu olhar se depara com uma situação nova. Pois, o giro desarticula qualquer percepção que tinha da pintura até então. Neste momento, intensifica-se a experiência de olhar atentamente a pintura para perceber suas qualidades plásticas, relações espaciais, variação das tonalidades e outras características. Olhá-la atentamente é uma forma de poder descobrir, em pleno contato e envolvimento, as possibilidades de fazê-la avançar, uma forma de deixar que ela se revele.

É o desenvolvimento de uma “doutrina da atenção” que exercito a cada pintura, algo que Alfredo Bosi, baseando-se em Simone Weil, formula do seguinte modo:

A atenção deve enfrentar e vencer a angústia da pressa. A atenção mora e demora no tempo, por isso é lenta e pausada como o respirar da ioga. Só na medida em que o olho se detém e permanece junto ao objeto, ele pode descobrir seus múltiplos perfis (aspectos, visadas) e, ao longo do

mesmo processo, recuperar a sua unidade em um nível mais complexo de percepção (BOSI, 1988, p.84).

Depois de ficar olhando a pintura por algum tempo, provooco o surgimento de algumas manchas em tonalidades de um marrom mais intenso e luminoso que se aproxima de um ocre. Posteriormente, em outra sessão, elaboro mais uma camada com manchas originárias de um marrom escuro, rebaixado. Chega o momento em que a pintura parece se encaminhar para finalização. Mas, ainda não estou muito certo disso. É preciso dar tempo à secagem e observar as transformações. A sensação que tenho é de que com estas camadas as tonalidades começam a adquirir mais vigor.

Passados alguns dias após a secagem, percebo possibilidades de ir além, de tornar a cor ainda mais potente em relação ao vigor e à intensidade. Não esqueço que, paralelamente à busca destas qualidades, se mantém meu interesse pelas variações de tonalidades e passagens de uma cor à outra.



Imagem 21. Pintura em processo no ateliê, com as manchas marrons, 2014.

Assim, a ação de sobrepor às camadas de tinta deve proporcionar, lentamente, a acumulação de pigmento sobre o suporte. De modo tal, que seja possível, não controlar no sentido estrito da palavra, mas de mediar as relações entre as áreas mais claras e suaves e as mais impregnadas.

Decido retomar a cor azul, provooco novas manchas que se sobrepõem tanto as tonalidades marrons quanto as azuis realizadas nas primeiras camadas. Desejo que esta cor se intensifique. À medida que deposito mais tinta sobre estas áreas, ela se dispersa e vai tomando o espaço, consumindo o que ainda existe da lona em estado natural. Tenho a intenção de preservar parte destes espaços, por isso tento não me exceder e aplico pouca tinta. Não sei exatamente até onde ela vai escorrer. Observo sempre este movimento da dispersão para tentar apreender esta medida que vai sendo dada pela experiência. Mesmo assim, quando uma mancha se forma é sempre uma surpresa. Um acontecimento e uma revelação.

No momento em que foi realizada esta fotografia, imagem 22, a pintura estava parcialmente molhada, o movimento de geração das manchas ainda acontecia, mas muito lentamente. Também, suas cores se mostram mais intensas do que serão quando a umidade se dissipar completamente.



Imagem 22 - Pintura em processo no ateliê, retomando o azul, 2014.

Nesse ponto deparo-me com uma questão complexa, tenho de lidar com esta variável: não sei, no momento em que provoco a mancha, que nível de intensidade ou de suavidade ou mesmo de translucidez ela poderá adquirir. O mesmo acontece em relação à tonalidade. Quando o azul se sobrepõe ao marrom não tenho como saber, a não ser pela espera, o quanto a sua tonalidade será alterada pela cor que está abaixo.

A espera também se torna uma ação importante que permeia todo meu processo de criação. Além de se infiltrar entre as outras ações, como se fosse o veículo que conduz de um estágio a outro da pintura, ela reforça o dado temporal inerente às outras ações. É preciso esperar que o excesso de água escorra ou evapore da superfície, como também da trama da lona, ao ponto em que a umidade seja apenas suficiente para conduzir e dissipar os pigmentos. Também, é necessário esperar que as manchas aconteçam, que se formem na medida em que as tintas se dispersam, e se exaurem os líquidos, restando apenas a parte sólida dos pigmentos sobre a lona. A espera aciona um olhar imersivo que me instiga a entrar no trabalho buscando apreendê-lo em suas sutilezas. Está ligada à atenção, esta que constitui sempre um caminho para compreender os fenômenos, um "método de exercer a inteligência que consiste em olhar", não devemos analisá-los ou interpretá-los primeiramente, e sim, "olhá-los até que surja a luz" (WEIL, 1993, p.131).

É nesta espera que o desejo e a intuição falam mais alto. Pois, enquanto vou percebendo as transformações, ponho-me a imaginar possibilidades para a pintura, de cores, tonalidades ou sobreposições, por exemplo. Mas tudo fica em suspenso, pois entre o que eu desejo – seja explorar mais a dimensão da mancha, ou a intensidade, ou a suavidade de determinada cor, ou mesmo as disposições para estas – e o que resulta, há sempre muita diferença. E o desejo para mim é como um fluído, vem de uma intuição, uma ideia muito vaga, conjecturas acerca de possibilidades para a pintura, podendo mudar de acordo com os acontecimentos do processo.

Na espera, quando deixo as pinturas paradas por dias, antes de iniciar a elaboração de uma nova camada de tinta, cotidianamente, ponho-me a olhá-las nos diferentes estágios de elaboração em que se encontram. Desse modo, esperar é uma ação que se constitui, cada vez mais, por dar tempo e dedicar atenção. Podendo, assim, potencializar um olhar fenomenológico sobre o trabalho. Este por sua vez, deve ser capaz de envolver-se com as coisas, de habitá-las, de imergir completamente nas instâncias do fazer pictorial.

No próximo registro, imagem 23, a pintura passou por alguns dias de secagem após a realização da camada anterior, registrada na imagem 22. Percebo que as tonalidades se mostram menos intensas.



Imagem 23 - Pintura em processo no ateliê, manchas azuis após secagem, 2014.

Parte do pigmento foi absorvido, parte escorreu e o suporte está completamente seco. Neste estágio é como se a pintura tivesse dado um passo para trás. Um determinado nível de intensidade que meu olhar experienciou deixou de existir no momento em que as moléculas de água se exauriram.

Desejo, então, continuar na busca por esta intensidade que tanto instigou meu olhar. Para tanto, recorro à sobreposição, repetidamente, como estratégia para chegar a um ponto em que a cor pareça se revelar. Ou seja, por somatória a cor deverá chegar ao ápice de sua capacidade de vibração luminosa e, mantendo variações de tonalidades, poderá gerar uma espécie de pulsação no espaço pictórico.

Assim, a sobreposição é uma ação que me permite intensificar as relações entre a suavidade e a intensidade, ao mesmo tempo, a progressão e a continuidade. Na medida em que vou sobrepondo, provocando novas manchas sobre as já existentes, as relações cromáticas e espaciais se alteram. Tornam-se mais complexas. Até que a pintura chega a um estágio crítico no qual o ápice da cor parece iminente, admitindo pouca matéria pictórica sob risco do excesso, obliterar algumas situações de suavidade e luminosidade. Também, existe a probabilidade de alguma região da pintura acabar recebendo mais tinta do que a lona é capaz de reter e se formarem películas de brilho. Isto não seria positivo

ao estado que procuro para estas pinturas, pois pretendo preservar o aspecto poroso e opaco que a lona possui.

Volto à pintura, com o desejo de tornar mais intensas as manchas derivadas do griz de payne. Toda e qualquer ação de depositar tinta, neste estágio do processo, deverá ser comedida. Falo de uma sensibilidade que foi sendo constituída progressivamente.

O trabalho contínuo no ateliê, ao longo do tempo no qual esta pesquisa vem sendo realizada, foi me levando a muitas experiências, pelas quais pude perceber as ações dos materiais. Isto me propicia, por exemplo, uma noção do quanto a tinta poderá escorrer. Digamos que o suporte ainda está muito molhado e que se eu depositar, a gestos extensos, uma quantidade de tinta muito diluída, é muito provável que surja uma mancha de grandes proporções e com tonalidades muito suaves. De outro modo, se eu depositar, por curtas pinceladas, uma pequena quantidade de tinta não tão diluída sobre o suporte úmido, poderei provocar o aparecimento de uma mancha de pequenas proporções e de tonalidades mais concentradas, pois a tinta não terá se dissipado tanto pela lona.

A práxis da produção e todo o pensamento mobilizado a partir dela, conduziram-me a uma técnica pela qual busco a melhor forma de um fazer relacionado a um

pensamento plástico-poético. Não tenho como objetivo, em princípio, apoderar-me de um conjunto de regras e procedimentos rigidamente estabelecidos, capazes de antecipar a resolução, a configuração de cada pintura. Não se trata de poder gerar uma espécie de fórmula que exclua toda a incerteza, vacilo, falha, contradição, ou ainda, toda tensão, insegurança, acaso ou novidade. Nesse sentido, lembro algumas palavras de Hélio Oiticica sobre uma ideia de técnica "de ordem física, sensível e transcendental", que vai além das operações processuais, ligada intimamente à expressão e indissociável de um pensamento que alimenta a obra: "Toda arte verdadeira não separa a técnica e expressão; a técnica corresponde ao que expressa a arte, e por isso não é algo artificial que se 'aprende' e é adaptado a uma expressão, mas está indissoluvelmente ligada à mesma" (OITICICA, 2006, p.83). Penso então, na técnica como algo que seja capaz de trazer à evidência um pensamento artístico que suscita a obra. No meu trabalho, ela se constitui pela relação entre várias ações, guiadas pelo exercício do olhar e da atenção, intimamente conectadas a uma poética em que a pintura é percebida como uma soma de acontecimentos.

Depois de mais algumas ações, pelas quais tentei tornar mais intensa as tonalidades derivadas do azul mais escuro, decido parar com as ações de elaboração desta pintura (imagem 24).

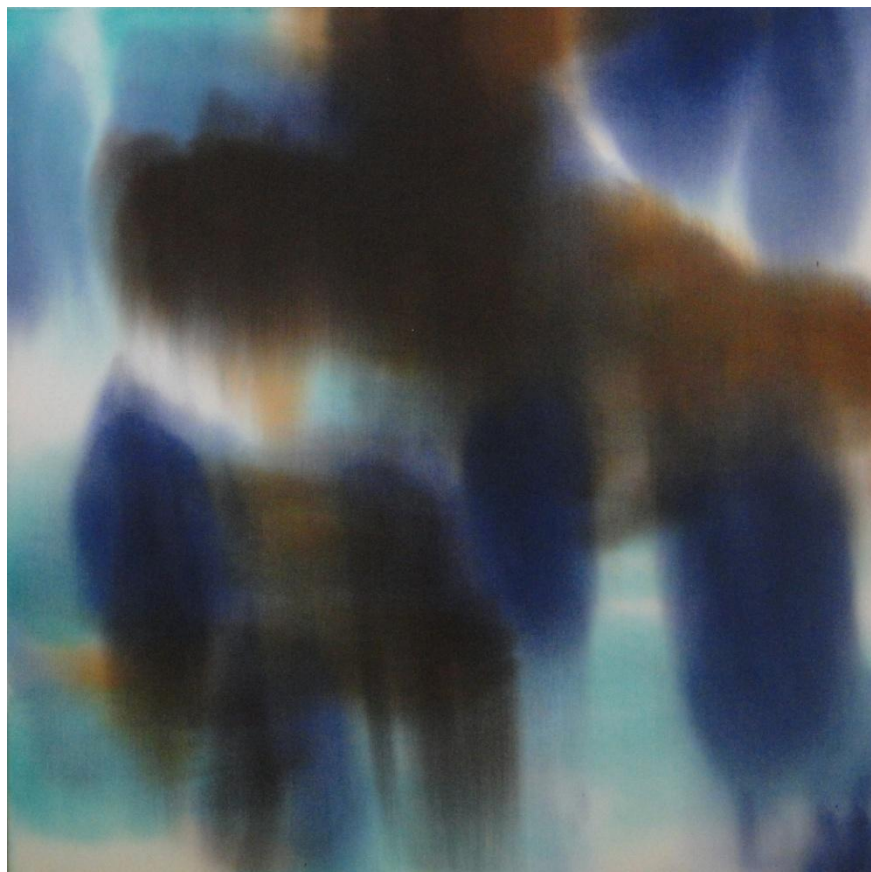


Imagem 24 - Pintura após ultima sessão de trabalho, 2014.

Não tenho certeza de que ela esteja pronta. Mas o fato é que, no estado em que se encontra agora, a cor parece-me ter atingido um dado nível de intensidade capaz de fazer pulsar determinadas áreas. Isto mantendo, ainda, zonas mais suaves e alguns vazios. Essas variações são importantes para que a pintura possa envolver mais o olhar.

Percebemos as coisas umas em relação às outras (MERLEAU-PONTY, 1994). A sensação de que a cor se torna intensa e pulsa se dá em dependência da relação que estabelece com as outras tonalidades. Portanto, as zonas mais suaves e os espaços vazios em que a lona mantém sua cor original se tornam importantes para se perceber a potência que a cor atinge em determinadas zonas. E, deste modo, o nível de intensidade ou a capacidade de pulsação que uma cor poderá atingir, nunca será o mesmo para todas as pinturas. Na medida em que cada uma surge a partir de acontecimentos específicos, com distintas relações entre as variações tonais, instauram uma realidade única, que requisitará a percepção do momento em que deverão ser suspensas as ações de elaboração.

Borda e expansão: atualidade da produção pictórica

Enquanto trabalho dia após dia na pintura cujo processo foi descrito no capítulo anterior, dou continuidade à elaboração de outras. Algumas foram iniciadas ainda na primeira fase desta pesquisa, antecedendo ao exame de qualificação, como a pintura que apresento nas imagens 25 e 26. Nesta, as tonalidades rosadas predominam em extensão, dada intenção inicial de provocar o surgimento de um grande campo como variações desta cor. Trabalho nesta pintura até um momento em que meu olhar parece envolvido por uma espécie de "cegueira" que me impede de perceber suas zonas mais aptas a receberem mais carga pictórica. Suspendo, assim, temporariamente, as ações de elaboração e a pintura chega ao estado no qual não consigo provocar variações de tonalidade, parecendo muito uniforme em sua totalidade. Não há zonas em que a cor pareça pulsar.

Deixo-a no ateliê por algum tempo. Dou seguimento a minha produção. Inicio e concluo outras pinturas e, depois de muito tempo de contínuo aprendizado dado pela experiência de elaboração das outras pinturas, é que consigo voltar a ver possibilidades de prosseguir nela.



Imagem 25. Sem título, acrílica sobre lona, 1.60 x 1.40m. Pintura em estágio intermediário de elaboração em 2013.



Imagem 26. Roger Coutinho. Sem título, acrílica sobre lona, 1.60 x 1.40m. Pintura finalizada em 2014.

Detenho-me, principalmente, sobre as áreas com tonalidade rosa, mas também consigo tornar um pouco mais intensas algumas outras, como as violáceas e as verdes. Entretanto, as áreas que mais desejo fazer pulsar são aquelas nas quais o rosa predomina. Este estado pode ser observado na imagem 26.

Acredito que minha dificuldade inicial em perceber as possibilidades de fazer esta cor tornar-se pulsante decorre muito do fato de ter elaborado as áreas rosa com diferentes misturas entre vermelho e branco. Pela práxis pictórica, aprendi que o branco, frequentemente, proporciona uma tinta com mais cobertura, mais opaca, não favorecendo muito a transparência. Assim, a tendência à homogeneização das áreas é maior.

Outra dificuldade, que surgiu no embate com esta pintura, diz respeito ao uso das ferramentas. Primeiro, ao molhá-la, antes de provocar as manchas, utilizei um pincel grande que causou atrito ao deslizar sobre a lona e retirou parte da tinta, que mesmo seca, ainda era muito delicada. Demorei a perceber que esta ação, por vezes, empurra-me em sentido contrário ao que sempre desejei, não apenas para esta pintura, mas também para outras iniciadas antes da qualificação. Molhá-las, através desta ação, era como lavar a superfície da lona. Consequentemente, as diferenças tonais se reduziam. Segundo aspecto, que posso considerar é a excessiva largura do pincel utilizado para provocar o surgimento das manchas. Estas adquiriram grandes dimensões rapidamente e

poucas pinceladas já tomaram muito do espaço da lona. Uma vez que cada pincelada gera pequenos núcleos de cor mais intensa, onde primeiramente toca a lona, um pincel menor permite mais ações de pincelar. Favorecendo assim, o surgimento de um maior número destes pequenos pontos e mais variações de tonalidade entre as manchas. Ainda que em sentido inverso, as palavras do pintor Paulo Pasta servem-me de referência ao falar que a mudança de um pincel menor para outro maior, em dado momento de sua trajetória pictórica, permitiu-lhe expandir as áreas, tornando-as mais "planificadas e uniformes", a ponto de a cor ganhar "maior amplitude e força" (PASTA, 2012, p.112,). Os instrumentos trazem sempre muitas implicações à pintura e, na grande maioria das vezes, temos que descobrir formas de usá-los que melhor corresponda ao propósito do trabalho. Constituindo, assim, um modo particular de relacionar os materiais e instrumentos em plena articulação com um pensamento plástico-poético.

Quando retomei as seções de elaboração desta pintura, já havia adotado, com considerável antecedência, o uso de pinceis pequenos, com aproximadamente três centímetros de largura, de cerdas naturais e longas. Características que lhe dão certa maciez e permitem soltar a tinta sobre a lona sem remover, mesmo que minimamente, parte da camada anterior. Ao mesmo tempo, passei a usar borrifadores de água para molhar as pinturas, a fim de eliminar o atrito com o suporte e preservar as finas

camadas de tinta. Dessa forma, pude aproximar-me mais de um estado no qual as sobreposições de finas camadas de tinta conferem intensidade cromática a determinadas áreas da pintura.

Especificamente para esta pintura, queria que as tonalidades rosa constituíssem um campo extenso que avançasse a partir das bordas para o centro desta. As bordas parecem-me sempre muito atrativas ao olhar. Este lugar que define o limite entre a pintura e o espaço externo me instiga, primeiramente, por ser um ponto de apoio dentro da espacialidade do quadro. Em segundo, porque é nessa zona limítrofe que posso exercer o desafio de tentar provocar a sensação de continuidade das manchas no espaço externo à pintura, semelhante a algo que percebo numa pintura de meu acervo pessoal, realizada pela artista Edilaine Dutra, imagem 27. Esta obra desfruta, em parte, da atenção que dedico aos meus trabalhos, no entanto, isto se dá de um modo diferente, pois diante dela estou na condição de expectador. A vejo todos os dias e algumas vezes, detenho-me a observá-la, sinto-me atraído pela organicidade de suas formas constituídas através de sobreposições de finas camada de tinta.

Percebo a ambiguidade que se dá na relação entre figura e fundo. Mas, talvez, seja a idéia de suas formas carregarem um forte sentido de expansão e continuidade, o que mais sensibiliza minha atenção. As formas claras e escuras se mostram através de

uma articulação pela qual parecem encaixadas umas às outras. Isso me afasta de uma percepção inequívoca sobre o que possa ser figura ou fundo nesta pintura. O fato é que tanto as áreas claras quanto as escuras avançam sobre os limites do chassi como se projetassem para o espaço externo à obra. Mas também tenho a sensação de que estas se originam num lugar desconhecido do meio externo e vem se encontrar no espaço que é delimitado pela pintura. Ou seja, como se esta fosse apenas uma janela, um enquadramento ou um detalhe de algo muito maior.



Imagem 27. Edilaine Dutra. Sem título, óleo sobre tela, 1.70 x 1.50m, 2006.

Essas impressões me influenciaram muito no período em que realizei a pintura com as tonalidades rosadas, apresentada na imagem 26. E ainda, reverberam por boa parte de minha produção, preservadas as especificidades das situações em que se manifestam. Noto que a insistência sobre as bordas do chassi que realizo em meus trabalhos se referem, principalmente, à intenção de provocar a sensação de que as

manchas têm uma continuidade no espaço entorno a pintura, mas também de reforçar a ideia de expansão da cor. Muito deste olhar voltado para as extremidades, esta atração pelas bordas, posso dizer que vem também pela observação das pinturas de Rothko. Em suas obras, frequentemente, os campos cromáticos de limites irregulares tendem a empurrar as bordas como se pudessem rompê-las e se expandirem para fora do quadro (SHAMA, 2010).

Tal característica pode ser vista na imagem 28, em que o extenso campo azul, sobreposto a um fundo de cor mais escura se aproxima tanto das bordas que, em alguns momentos, parece prestes a transpô-la. Na parte superior da pintura, a cor escura do fundo parece não ser suficiente para conter a animação pulsante do campo amarelo. A irregularidade dos limites parece intensificar ainda mais sua animação, ao mesmo tempo em que reforça um sentido de expansão da cor, como se ela pudesse transcender os limites físicos da pintura.

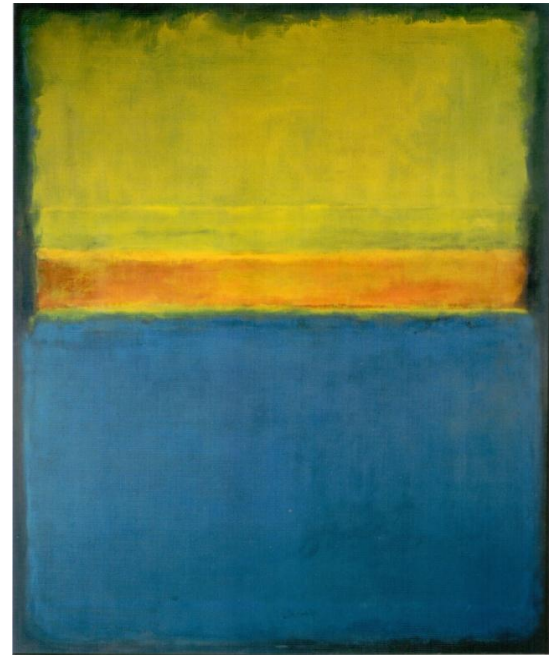


Imagem 28. Mark Rothko, N°2 [Amarelo, Vermelho, Azul sobre Azul]. Óleo sobre tela, 1953.

Outro aspecto que me chama atenção em boa parte da produção pictórica de Rothko, diz respeito a uma característica também relacionada à evanescência dos limites dos campos de cor. Percebo uma espécie de força de atração como se um campo de cor, muitas vezes, estivesse prestes a avançar sobre outro. Frequentemente, entre eles se mantém uma pequena faixa de cor vibrante. É como se as camadas de tinta, que geram as extensas áreas cromáticas, permitissem uma breve passagem da luz à superfície. Muitas vezes, percebo esta característica presente em Rothko, semelhante ao modo como as manchas se relacionam em minhas pinturas, quando uma se sobrepõe a outra de maior extensão sem cobri-la completamente, deixando visível uma borda de cor mais clara. E também, quando a dispersão de uma mancha acaba se aproximando muito de outra ou quando seus limites invadem outras, velando-as sutilmente. Isso pode ser observado no detalhe seguinte (imagem 29), na qual as manchas marrons surgem sobre as azuis deixando aparente uma estreita faixa desta cor e também quando avançam sobre as manchas vermelhas. Desse modo, percebo que a exploração do aspecto evanescente das manchas também é algo que aprendo pela contemplação da pintura de Rothko.

Com isso, não quero dizer que estabeleço uma referência pontual relacionada a este quesito. Até mesmo porque, na obra do pintor, estes limites surgem revelando as

marcas das pinceladas que constituem os próprios campos de cor. A sensação que tenho é de que, através da irregularidade e movimentação dos limites de seus planos de cor, ele consegue gerar uma espécie de suspensão das massas cromáticas que reforça o sentido de expansão, projeção da cor para além do espaço da tela. Na minha pintura, não há marcas das pinceladas que a constituem, não há registros objetivos dos

gestos que fazem as manchas surgirem, no entanto, elas dão indícios de seu fazer. Quando as manchas se formam, dispersando sua carga cromática sobre a lona, adquirindo limites com aspecto evanescente, podem dar sinais da liquidez que as mobilizam, revelam o movimento dos líquidos, assim como o sentido em que escorrem. E isso, me traz sempre uma ideia de suspensão. Ao meu olhar, em muitas situações, é como se as manchas flutuassem umas sobre as outras. É a suspensão que percebo, se daria mais como uma espécie de movimentação morosa em que as coisas necessitam de tempo para se revelarem ao olhar.



imagem 29. Detalhe, Díptico em elaboração , 2014

A pintura apresentada na imagem 30 traz algo desta suspensão. Iniciei sua elaboração na primeira fase da pesquisa e a mantive em processo de execução por quase todo o período que compreendo como segunda etapa deste estudo. É a partir desta pintura que começo a deixar os espaços em que a lona não é coberta por tinta, são os vazios que mencionei no capítulo anterior. Até então, ao pintar, cobria toda a superfície da lona. As cores a tomavam em sua totalidade. Aos poucos, fui percebendo a necessidade destas zonas como possibilidade de gerar mais espacialidade na pintura. Pois, sempre quando inicio uma pintura e, poucas manchas ocupam o espaço delimitado pelo chassi, tenho a impressão de uma espacialidade maior. À medida que a lona vai sendo ocupada pelas cores, esta espacialidade vai se reduzindo. Manter alguns vazios, também me parecia uma condução lógica, diante de situações em que a cor atingia tonalidades muito suaves. Por vezes, tornam-se quase tão claras quanto a tonalidade da lona.

A partir desta pintura, comecei também a experimentar relações entre cores contrastantes, ao mesmo tempo em que apostava mais decididamente numa oposição entre cores quentes e frias. As pranchas VI e VII exibem alguns detalhes desta pintura, ainda em elaboração nos quais é possível apreender situações de transparências, suavidade e sobreposições entre as manchas.



Imagem 30. Roger Coutinho. Sem Título, 1.10 x 1.30m, acrílica sobre lona crua, 2013/2014.



Imagem 31. Roger Coutinho. Pintura em processo e detalhe, fase inicial como poucas camadas de tinta, tonalidades sutis e muita transparência.

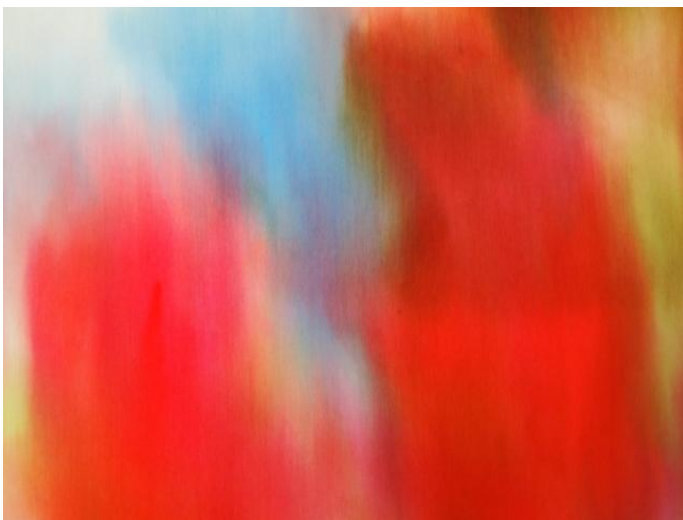


Imagem 32. Conjunto de detalhes da pintura em processo após várias sessões de trabalho e muitas sobreposições realizadas com tinta diluída. As cores ganham intensidade sem que a fatura pictórica se torne espessa.

Por meio dela, passei a utilizar o marrom, cor que se tornou recorrente pela continuidade da minha produção. Isto por se tratar de uma cor que pode se tornar luminosa quando é bem diluída e vigorosa quando a utilizo mediante sobreposições de várias camadas de tinta.

Trouxe o marrom à paleta que constitui esta pintura, com o objetivo de estabelecer uma ligação entre as áreas azuis, vermelhas e verdes, amenizando um pouco o contraste entre as complementares vermelho e verde. Aqui, o marrom surge como uma faixa que toma quase toda extensão da pintura. Tenho a sensação dela produzir uma espécie de replicação da borda, ao mesmo que reforça a verticalidade do movimento dos líquidos. Ela se mantém próxima da borda lateral sem tocá-la, no entanto o contato com a borda inferior me traz a sensação de ter encontrado ali um lugar de passagem para continuar se expandindo ou se formando fora pintura. Quando provo o acontecimento das manchas vermelhas, estou envolvido também por este desejo de fazê-las transbordar, de saltar as bordas inferior e superior.

Algumas pinturas da artista Gabriela Machado, também despertam meu interesse por apresentarem uma espécie de expansão da cor e da forma a partir da exploração das bordas. Em "Partido Alto" de 2012 (Imagem 33), por exemplo, embora haja uma concentração de manchas e massas cromáticas tomando a centralidade da pintura, o

olhar pode também ser atraído para as extremidades, principalmente na parte superior e nas laterais. Em alguns momentos, a impressão que tenho é de que estas cores e formas se expandem, progressivamente, desde um emaranhado de formas mais escuras, até atingirem proporções e uma animação que os limites físicos não conseguem mais conter. Ao meu olhar, é como se elas consumissem as bordas, gerando a impressão de continuidade. No entanto, creio que esta situação pode se dar de modo inverso. As formas surgiriam, então, do espaço em torno da pintura atravessando-a de uma borda a outra.



Imagem 33. Gabriela Machado. Partido Alto. Acrílica sobre linho, 200 x 300 cm, 2012.

Outra questão, foco de minha atenção nesta obra da artista, é a oposição que estabelece entre a intensidade luminosa dos vermelhos e o conjunto de formas geradas por uma cor escura. O escuro traz certa densidade para pintura, oferecendo mais resistência ao olhar, diminuindo um pouco da luminosidade dos tons vermelhos. E,

provavelmente, impedindo uma apreensão mais veloz da pintura como um todo, ao interromper o tonalismo monocromático.

Se na minha pintura apresentada na imagem 30, utilizei o marrom em pequena quantidade e com poucas sobreposições, porque ainda estava aprendendo a utilizá-lo, não sabia o quanto ele poderia reduzir a luminosidade das outras cores. Pouco tempo depois, quando a elaboração desta pintura a conduziu ao estado de tensão, iniciei outro trabalho, imagem 34, no qual explorei mais o uso do marrom através de tonalidades diferentes.

Algumas tonalidades se tornaram muito quentes e luminosas, dado o nível da diluição; outras escureceram tornando-se mais vigorosas, devido às sobreposições das camadas de tinta. Meu desejo inicial para este trabalho era ter o verde como cor dominante, a que atingisse maior intensidade, ao ponto de produzir uma pulsação capaz de reter o olhar. Queria que a cor se tornasse pungente em tais áreas. No entanto, as tonalidades de marrom foram surgindo, provocando uma espécie de embate ou confronto, tomando boa parte da pintura. Assim, em vez de ter uma cor dominante, o que resultou foi uma relação entre cores dominantes. Pouco a pouco, nesta pintura, pude explorar mais as relações entre verde e marrom, o que de certo modo, implicou em trabalhar a partir de uma redução da paleta empregada na pintura anterior.



Imagem 34. Roger Coutinho. Sem Título, Acrílica sobre lona crua, 1.40 x 1.60, 2013.

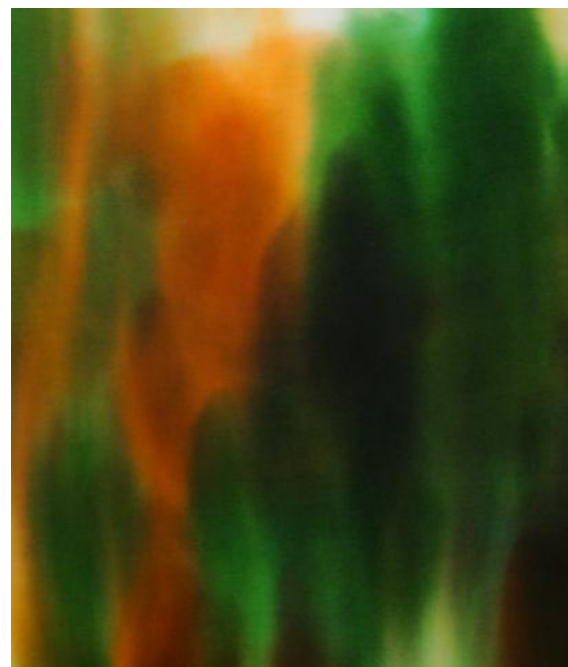


Imagem 35. Detalhes da pintura apresentada na imagem 34 em fase final de elaboração

Além das duas cores que se tornaram dominantes, utilizei também variações de azuis para oferecer uma espécie de contraponto às tonalidades quentes, geradas tanto de alguns marrons quanto de alguns verdes.

Talvez, tenha sido nesta pintura, que eu mais me aproximei de um nível de intensidade pelo qual a cor, aliada às variações tonais, é capaz de trazer forte pulsação a algumas áreas. Em alguns locais, o verde e o marrom tangenciam o limite de absorção da lona. Tornam-se tão intensos e vigorosos que me estimulam a pensar numa idéia de impregnação, tanto do suporte quanto do olhar. Pois, a cor que eu vejo, vem a ser "a sensação provocada pela ação da luz sobre o órgão da visão" estando ela, sujeita às condições de estímulos luminosos e da função seletora operada pela retina (PEDROSA, 2010, p.20). É a retina, quem registra e transmite as sensações luminosas ao sistema nervoso e ao córtex cerebral, através de um complexo mecanismo baseado em fotorreceptores que convertem energia física em energia eletroquímica (GAGE, 2012). Mas é claro, que ao falar de cor na pintura, estou falando também em cor-pigmento, cujas sensações cromáticas estão intimamente conectadas à capacidade de absorção e reflexão da luz.

A cor-pigmento é a substância material que, conforme sua natureza, absorve, refrata e reflete os raios luminosos componentes da luz que se

difunde sobre ela. É a qualidade da luz refletida que determina sua denominação. O que nos leva a chamar um corpo de verde é sua capacidade de absorver quase todos os raios da luz branca incidente, refletindo para nossos olhos apenas as totalidades dos verdes (PEDROSA, 2010, p.20).

Se a sensação cromática que temos dos objetos no mundo depende da interação dos fatores físicos e biológicos, o fenômeno de percepção da cor é bem mais complexo, pois em sua constituição intervém também fatores de ordem psicológica. Estes, por sua vez, "alteram substancialmente a qualidade do que se vê" (PEDROSA, 2010, p.21). Algo também destacado no pensamento de John Gage. O autor aponta que "até o reconhecimento de uma única cor depende de processos cerebrais complexos, por exemplo, inferência e memória" (GAGE, 2012, p.X). Ele chama a atenção, também, para a relação lacunar entre sensação cromática e percepção cromática, uma vez que "o olho humano consegue diferenciar muitos milhões de estímulos de cor[...] mas o cérebro opta pela percepção e pelo registro de um número restrito destes estímulos" (p. X). Questões que o levam a concluir que "embora sua origem esteja na física e na química e seus meios de operação sejam fisiológicos, a cor é fundamentalmente um fenômeno psicológico" (GAGE, 2012, p. XIII).

Dessa forma, quando falo da intensidade da cor ou do vigor, estou falando a partir de referências dadas pelas minhas experiências com o fazer pictórico. São idéias sujeitas também às condições de iluminação com que realizo as pinturas além do modo como percebo as cores. Daí a importância que dou a realização das ações de elaboração sob luz natural e diurna. A iluminação artificial não me oferece condições adequadas, por exemplo, a percepção das sutilezas tonais. Sob a luz natural, as cores me parecem sempre mais intensas.

Nesta pintura apresentada na imagem 34, as manchas se espalharam mais, quase consumindo a totalidade do espaço pictórico. Consequentemente, os vazios se reduziram, aparecem quase como algumas frestas por onde a lona ainda pode ser observada em seu estado natural. O que, de certo modo, pode reforçar o surgimento de uma espécie de espacialidade tridimensional. Não uma espacialidade com profundidade inequívoca como a proporcionada por uma perspectiva geométrica, mas sim uma tridimensionalidade dada por sobreposição de planos que mais parecem remeter a um estado de coisas moventes, como uma ambiência atmosférica. Em algo próximo ao observado Clement Greenberg, sobre a sensação de espaço tridimensional na pintura: a menor marca que se faz sobre uma superfície bidimensional, já pode produzir uma sensação de tridimensionalidade, de proximidade e afastamento (apud TASSINARI, 2001).

Vejo que, lentamente, as manchas foram trazendo para a pintura um aspecto de suspensão, ao mesmo tempo em que empreendo uma exploração das bordas. Na parte de baixo, vou depositando tinta em estado líquido até o ponto em que a trama da lona não consegue mais resistir ao acúmulo, então, a tinta derrama, transborda e a cor salta as bordas. Disso, origina também meu pensamento sobre a idéia de impregnação da cor em determinadas áreas da pintura.

No entanto, durante a elaboração deste trabalho, outro acontecimento mobiliza intensamente minha atenção. Uma situação absolutamente oposta à anterior. Diz respeito ao modo como as manchas foram, lentamente, aproximando-se da lateral esquerda, quase que a tangenciando. A tinta escorre, lentamente, pela borda da pintura, rente à aresta do chassi, formando uma estreita faixa de tonalidades sutis, mas que bem ao extremo, no limiar entre espaço pictórico e espaço externo, preservam uma linha mais forte, como mostra o detalhe seguinte (Imagem 36). Próxima a elas, resiste

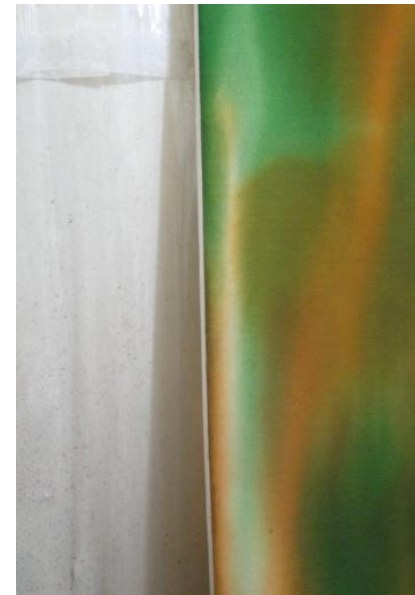


Imagem 36. Detalhe pintura em elaboração, 2013.

uma pequena faixa onde a cor da lona ainda é visível, como se fosse uma espécie de fenda prestes a ser coberta pelas manchas à sua direita.

A atenção que dediquei a este acontecimento me estimulou a pensar em outras situações para iniciar uma nova pintura. Deveria, então, começá-la provocando o surgimento das manchas pelas bordas. Seria como uma intensificação ou repotencialização do acontecimento descrito anteriormente, mas com outras cores.

Movido por esta vontade, sujeita a alterações durante o percurso, é que iniciei a pintura apresentada na imagem 37. Nela, as manchas reunidas deveriam formar uma larga faixa marrom que a atravessasse de uma borda a outra. Entretanto, quando iniciei a pintura não sabia exatamente o quão intensa esta faixa poderia se tornar. À medida que provocava seu surgimento, fui sentindo a necessidade de introduzir outras cores que fossem capazes de contrapor o peso que esta área foi adquirindo e atrair o olhar também para outras regiões desta pintura. Foi assim que introduzi as tonalidades avermelhadas, as quais foram ganhando intensidade e vigor à proporção que os marrons iam se tornando mais intensos pelas sobreposições de camadas.



Imagem 37. Roger Coutinho. Sem Título, acrílica sobre lona crua, 1.10 x 1.30, 2013/2014.



Imagem 38. Pintura em processo, momento de elaboração em sentido vertical.

A cor é uma das questões centrais na minha produção artística. No entanto, não a vejo dissociada do acontecimento que é cada mancha. Levo em conta, também, as possíveis relações entre as cores. Do mesmo modo, não posso pensar na cor distanciada das ações - que as revelam. A saber, o pincelar, o diluir, o provocar, o manchar, o sobrepor.

O artista Paulo Pasta, em um texto referencial à minha pesquisa - justamente por se caracterizar como um olhar específico de pintor - ao refletir sobre sua produção, evita uma relação analítica e, portanto, distanciada do trabalho. Ele coloca a importância de pensar a cor de modo intimamente ligado às formas. Em alguns momentos, chega a se referir a ambas como uma unidade, “formas-cor”, dado que as formas constituem o meio pelo qual a cor se evidencia (PASTA, 2012). Acredito que um pensamento semelhante se evidencia nas palavras de Hélio Oiticica. Pois, quando ele fala de “uma grande ordem da cor” reforça a necessidade de percebê-la para além das bases físicas e ou psíquicas, conectando-a “a uma dialética ou um fio de pensamentos e idéias intuitivas, para atingir o seu máximo objetivo, que é a expressão” (OITICICA, 2006, p. 83).

Em determinado ponto deste processo de elaboração, vendo como a faixa marrom rente à borda ganhava intensidade e se tornava uma área importante para a pintura, lembrei-me de algumas obras de Rothko, realizadas ao final da década de quarenta. Neste período, suas formas ainda eram orgânicas e irregulares, dispunham de uma organização no espaço pictórico em que pareciam articuladas umas às outras. Diferente do que acontece na sua fase mais caracteristicamente reconhecida, em que a cor ganha força e amplitude, através de grandes áreas de tendências geométricas.

Na pintura ao lado (imagem 39), é possível perceber uma espécie de concentração sobre as bordas e grupos de pequenas formas, que parecem moverem-se indo ao encontro do limite da tela. Mesmo as maiores e escuras que ocupam boa parte da região central da pintura tendem a se deslocarem em direção às bordas, assim como a mancha vermelha na parte superior da pintura. Também, uma grande mancha de cor clara reforça a idéia de

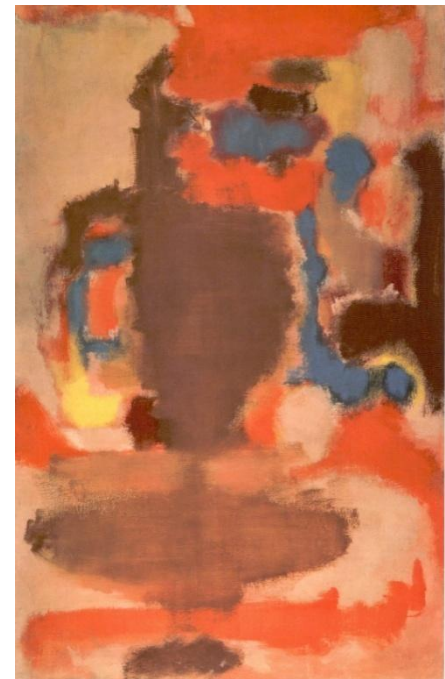


Imagem 39 Marck Rothko. Sem título, óleo sobre tela, 1948.

expansão. É como se tudo, nesta pintura, correspondesse a um movimento e irrupção das bordas. Meu olhar é atraído, principalmente pela mancha marrom à direita. Esta, mais vibrante e luminosa que as demais, encontra correspondências, em termos de intensidade, apenas em algumas pequenas formas, pontuações de cor muito semelhantes. Meu olhar também é atraído pelas manchas azuis, tenho a impressão de que toda a pintura se articula a partir dela.

Perceber o modo como esta mancha aparece na obra de Rothko (imagem 39), estimula-me a investir, mais decididamente, na faixa marrom rente à borda da pintura. Tento fazer com que ela adquira pulso e força. Vou depositando, camada após camada, mais e mais tinta diluída, observando ela escorrer, desde a borda superior da pintura, impregnando a lona lentamente. Minha sensação é que o espaço pictórico já não consegue mais conter esta faixa de cor pulsante. No entanto, outras áreas também adquirem, ao longo do processo, este aspecto de impregnação. Percebo este estado como algo intimamente conectado à intensidade com que a cor se revela. E para mim, isto acontece quando ela é capaz de mobilizar e reter meu olhar.

Entusiasmado com a possibilidade de experimentar esta potência da cor, lancei-me ao desafio de realizar outra pintura em que as manchas pudessem ganhar mais amplitude. Era necessário, então, mais espaço para que a dispersão dos pigmentos

pudesse acontecer em escala maior. A alternativa que encontrei foi a de reunir dois chassis formando um díptico. Dessa forma, tive um espaço de dimensões que, até então, não tinha experimentado em minha produção pictórica.

Este foi com certeza o maior trabalho que realizei durante a pesquisa do mestrado. Tentei ousar mais na paleta, apostando nos contrastes entre cores quentes e frias. Busquei, também, uma oposição entre cheios e vazios e, principalmente, entre a intensidade cromática e a suavidade.

O díptico (imagem 40) foi surgindo mediante uma espécie de diálogo, pelo qual um dos módulos trouxe cores mais escuras e manchas grandes, tomando quase a totalidade do suporte. Em contraposição, o outro módulo manteve mais os vazios e, mesmo tendo cores escuras, as mais claras e luminosas foram enfatizadas.

À princípio, desejei que, entre as partes componentes deste trabalho, houvesse uma continuidade imediatamente identificável, como se uma mancha iniciada em um dos lados se propagasse no outro. Procurei antes de tudo, estabelecer uma relação de correspondência entre os módulos criando uma espécie de movimento entre a proximidade e a distância, uma vez que o painel esquerdo parece remeter a uma espacialidade mais voltada para a superfície pictórica; e o direito, proporciona mais a sensação de profundidade.

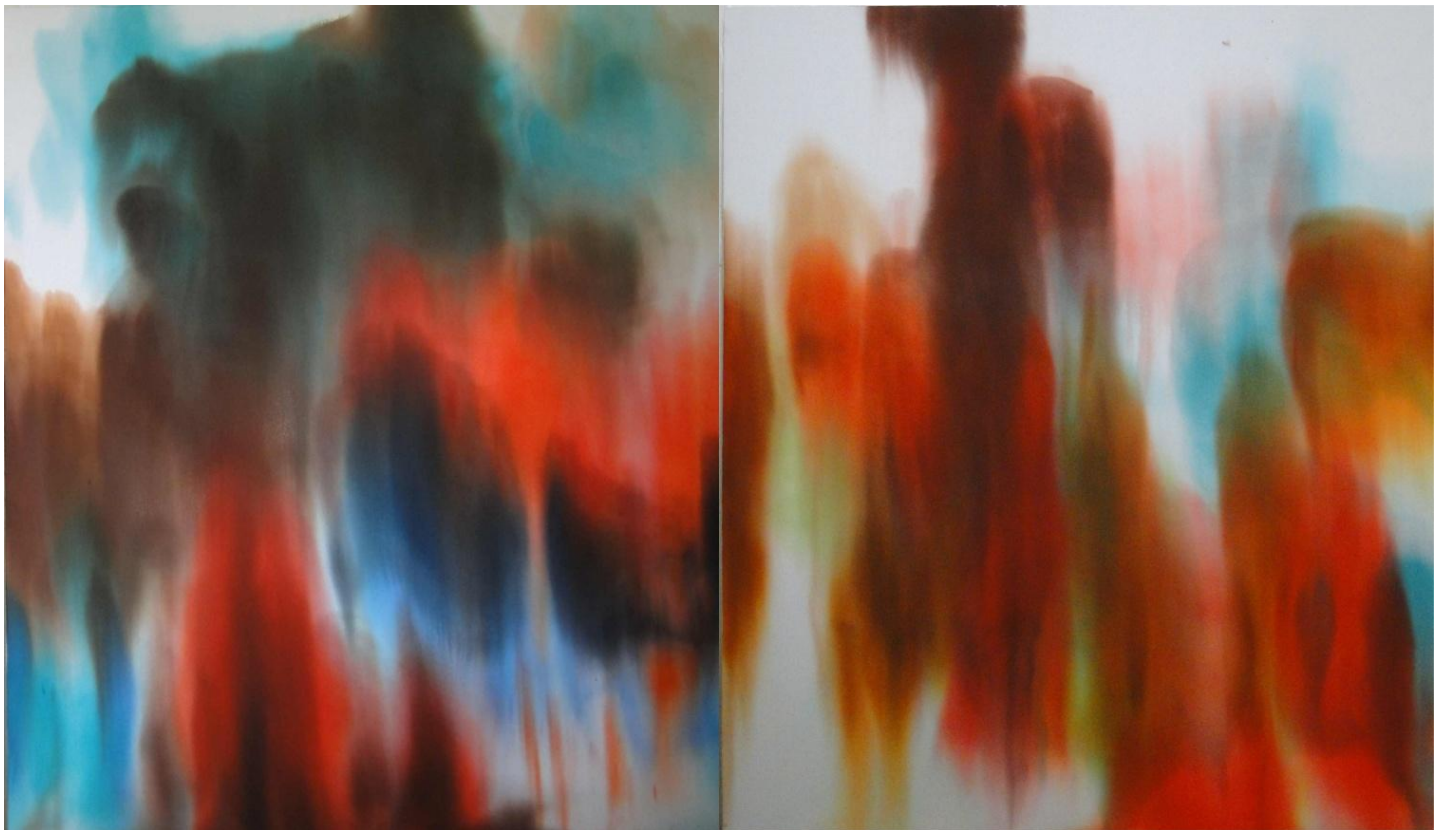


Imagem 40. Roger Coutinho. Díptico, Sem título, acrílica sobre lona, 1.60 x 2.80m, 2013/2014.



Imagem 41. Registros da fase inicial de elaboração do díptico, primeiras cores e manchas.



Imagem 42. Díptico após a realização de algumas camadas de tinta e introdução de novas cores e manchas.

Prancha X

Mantive uma correspondência entre as cores, principalmente entre as tonalidades de marrons e vermelhos. Isso com o intuito de tentar trazer ao trabalho uma idéia de unidade para que, apesar das diferenças entre as situações de espacialidades entre os módulos, eles pudessem ser vistos com um único trabalho.

Investi, novamente, no surgimento de uma mancha que se estendesse por quase toda a pintura. Comecei o módulo direito depositando muita tinta marrom com pinceladas rentes a borda superior. Em pouco tempo, a tinta se dispersa escorrendo verticalmente ao ponto de quase atingir a borda inferior da pintura. No componente esquerdo do díptico, com a mesma tinta marrom, provoquei o surgimento de outra mancha rente à borda lateral. Lentamente, introduzi as outras cores, camadas após camadas, até que algumas regiões adquirissem intensidade e vigor.

Quando comecei o processo de criação desta pintura, eu não sabia qual dos módulos se tornaria mais cheio ou intenso. Esta situação foi se definindo ao longo do percurso, conforme se davam os acontecimentos. Ainda que tenha iniciado este trabalho pelo módulo direito, o esquerdo me desafiava mais. Pois, em determinado momento, passei a percebê-lo com possibilidades de se tornar o mais intenso. A dificuldade era conseguir relacionar várias cores com níveis de intensidade muito próximos através de

manchas de proporções maiores das que havia experimentado até então. Provocá-las também intensificava a relação entre corpo e espaço pictórico, uma vez que exigia outra compreensão do tempo, por exemplo, que eu levava para molhar o suporte inteiro e o tempo de absorção e evaporação da água. Assim como era preciso perceber a quantidade de tinta a ser diluída. O trabalho todo me requisitava mais agilidade na execução das ações de pincelar e molhar. E também, colocava, vigorosamente, uma questão de visualidade. Meu olhar tinha de se adaptar a um novo dimensionamento da mancha, bem como das possibilidades de umas mais que outras adquirirem aspectos de impregnação e de expansão.

Enquanto realizava esta pintura, recebi um convite para participar da segunda edição da exposição "Mercado Paralelo" em dezembro de dois mil e treze. A organização solicitou aos artistas participantes que realizassem trabalhos em pequenos formatos. Aceitar este convite me proporcionou outra experiência instigante, principalmente, porque ela me conduziu a um movimento inverso ao que estava empreendendo na realização do díptico. A elaboração deste novo trabalho, apresentado na imagem 43, exigia uma acentuada diminuição do tamanho das manchas.

Para mim, isso constituía um desafio, pois o modo como as manchas surgem nas minhas pinturas, solicita um espaço que não é habitualmente compatível com suportes de pequenas dimensões.

Então, experimentei um procedimento diferente. Apropriei-me de um teste de cores que fiz para a pintura realizada antes do díptico. Não era mais que um pedaço de lona com algumas machas provocadas sem um interesse específico de compor um espaço pictórico. Optei por uma constituição, reunindo três pequenos módulos de dez por trinta centímetros. Revesti-os com pedaços do teste, enquadrando sobre eles as áreas em que as cores insinuavam possibilidades de se tornarem intensas e onde fosse possível preservar tonalidades suaves. Mas, o que mais me atraía na realização deste trabalho era o fato de que os pequenos módulos retangulares pareciam um fragmento de borda das pinturas maiores.

A proporcionalidade que tornava a altura de cada um três vezes maior que a largura enfatizava a verticalidade. Para mim, era como se criasse uma pintura a partir da reunião de várias bordas. O que me levou também a pensar nas laterais dos pequenos chassis. Usei uma espessura que corresponde à metade da dimensão da largura de cada módulo. Recurso para enfatizar a tridimensionalidade e trazer a este trabalho um aspecto de um objeto pictórico.

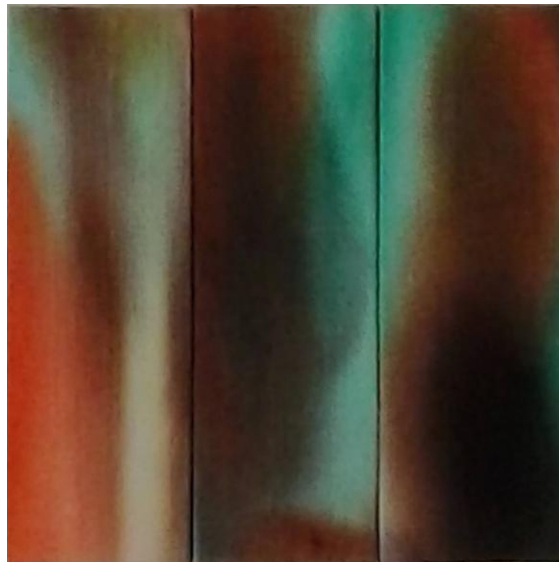


Imagem 43. Roger Coutinho. Sem Título, acrílica sobre lona crua, Vista frontal e lateral, 30 x30 x 5 cm, 2013.

Decidi, então, envolver com a lona pintada todas as laterais de cada um dos chassis. Dessa forma, a pintura se evidenciaria não apenas por uma relação de frontalidade.

Depois de envolver os módulos, decidi reforçar algumas tonalidades aplicando tintas diluídas com pinceis muito pequenos. Foi um processo cuidadoso, realizado vagarosamente sobrepondo algumas camadas. Reuni três módulos para obter um conjunto em que altura e largura coincidissem. Mas, outras formações também poderiam ser possíveis, talvez com mais módulos, em sequencias e disposições diferentes, procurando outras possibilidades de relações entre as cores e manchas.

Ao realizar este trabalho, experimentei a possibilidade de pensar em desdobramentos das questões centrais a minha produção pictórica. Algo que pode me conduzir a futuras investigações e até mesmo agregar novas perspectivas ao que se apresenta neste momento.

Suspensão das ações elaborais

Se até momento busco referencias, principalmente, em alguns aspectos das produções pictóricas de Henri Matisse, Marck Rothko, e de Gabriela Machado, é porque eles surgem mais frequentemente em meu pensamento enquanto estou imerso no processo de criação. Isso acontece nos momentos em que estou elaborando minhas pinturas e suas características me levam a pensar determinados aspectos de algumas obras destes artistas. Geralmente, algo que mobiliza minha atenção e instiga meu pensamento criativo. De outra forma, quando me desloco, momentaneamente, da experiência imersiva do fazer e me coloco em um movimento mais reflexivo¹, como o que se dá enquanto estou escrevendo sobre meu processo de criação, percebo possibilidades de referencias artísticas em obras de outros pintores como o norte americano Barnett Newman e o alemão Günther Förg. Principalmente pelo aspecto de redução da paleta pictórica e que dão à ênfase sobre a cor.

¹ Considero o movimento reflexivo proporcionado pela escrita narrativa também como imersivo. No entanto percebo que estes estados preservam especificidades. Enquanto na elaboração pictórica a imersão se dá por um envolvimento perceptivo mobilizado pelas ações processuais, na escrita ela surge ligada um movimento introspectivo que se dentem em refletir sobre a experiência do fazer.

Em muitas obras de Newman percebo também uma espécie de desafio às bordas do chassi. Observo frequentemente em suas pinturas um tensionamento nas regiões próximas das extremidades laterais. Esta característica se torna perceptível, por exemplo, em "Man, heroic and sublime" de 1951 (imagem 44). Em que uma estreita faixa amarela se aproxima muito da borda lateral, mas sem tocá-la. Ao meu olhar é como se essa faixa pulsasse permanentemente e tendesse a consumir o mínimo espaço que a separa do limite do chassi. Também desperta minha atenção o modo como a cor ganha potência e plenitude nas pinturas de Neuman. Muito desta força que a cor adquire, acredito que se deve ao fato dela manter-se pura, sem variações tonais. Outro aspecto a ser considerado, é que a cor se evidencia através de grandes campos pictóricos, frequentemente desafiados por faixas muito estreitas de cores contrastantes, os "zips", como são chamadas pelo próprio pintor. Outra questão importante que leva a admirar a produção de Newman é a ideia de presença que a cor parece sempre mobilizar. É como se a cor adquirisse sua máxima potência ao propagar-se pela extensão grandiosa dos campos cromáticos. Não raro, as dimensões de seus campos pictóricos superam em muito as proporções corporais. A amplitude de suas pinturas faz com que a cor se imponha fisicamente no espaço e isso talvez corrobore com uma sensação de transbordamento ou de expansão da cor.

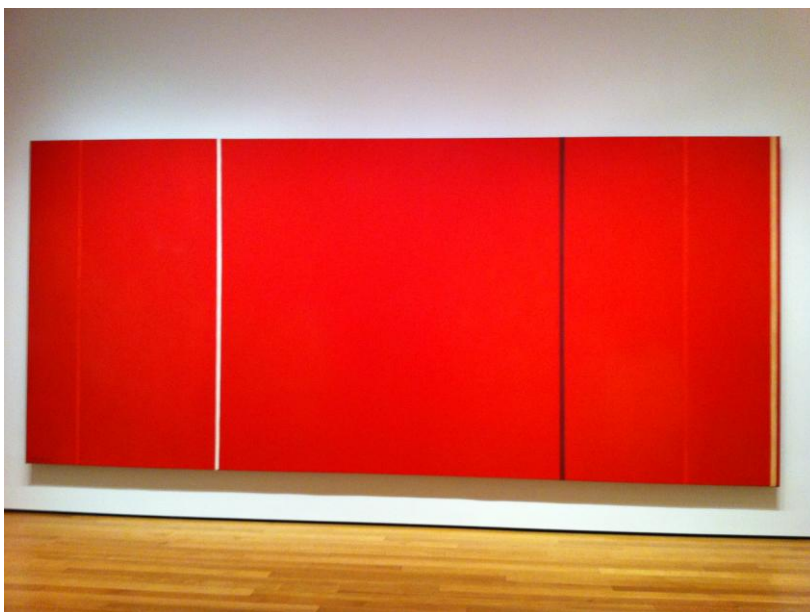


Imagem 44- Barnett Neumann, Man, heroic and sublime, óleo sobre tela 1951.



Imagem 45 - Günther Förg, sem título, acrílica sobre chumbo, 160 x 110 cm, 1986.

Com relação à Günther Förg o que desperta minha atenção em muitas de suas pinturas, além redução da paleta pictórica, é uma espécie de fatura irregular que traz iluminação a alguns campos cromáticos. Como na pintura apresentada na imagem 45, em que o campo violeta se torna pulsante e luminoso ao explorar as diferenças de tonalidades através das marcas provocadas pelos movimentos dos pinceis. Nas regiões onde o acúmulo de tinta é menor, a camada se torna mais sutil deixando transparecer o suporte que neste caso, como em muitas outras de suas pinturas, trata-se de uma placa de chumbo (SEIXAS, 2011). Em várias pinturas, Förg utiliza diferentes tratamentos pictóricos, preservando também, áreas de cores mais opacas e de fatura regular, em que o suporte é coberto completamente. Se por um lado sua produção pode se aproximar da de Barnett Newman pelo reducionismo formal, por outro, se distancia dela pelas diferenças de tratamento pictórico.

Ainda que eu não busque uma referência específica com as produções destes pintores, principalmente ligada ao aspecto de reducionismo formal, admiro suas pinturas por elas se ocuparem de elementos específicos da linguagem pictórica, como a cor, o espaço, a fatura e a superfície.

Minha escolha pela pintura se deve principalmente a um desejo de envolvimento com estas questões primordiais à linguagem pictórica. O que me faz recordar o artista Paulo Pasta (2012) quando ele menciona que a apreciação dos elementos, cor, fatura e superfície foram determinantes em sua escolha por esta linguagem expressiva. Compreendo que disponho de um prazer e mesmo uma identificação com um modo específico de estar no mundo que a instauração do processo pictórico pode suscitar. Falo da relação de frontalidade que ela sempre me exige. Seja quando estou elaborando cada pintura, seja quando estou observando-a e buscando perceber as transformações causadas pelos acontecimentos pictóricos. Sinto neste processo uma tal satisfação que não encontraria em nenhum outro meio. Talvez a lentidão com que realizo minhas pinturas se deva em parte a este prazer, como se eu tentasse prolongar sempre este contato imersivo até um momento em que condensasse minhas sensações.

Para Matisse a pintura estava pronta quando ele conseguia se reconhecer nela (PASTA, 2012). Ou seja além das relações plásticas e visuais é necessário ao pintor estabelecer uma identificação com sua obra. Algo que o artista Paulo Pasta toma como referência ao refletir sobre a relação que mantém com a sua pintura.

Gosto de pensar que dada pintura estaria pronta quando somou todos os meus estados, quando condensou minhas sensações. Só assim

poderia me reconhecer nela, que só então ganharia uma espécie de idealidade e suspensão. Por isso também é, talvez, um pouco lenta: de algum modo, ela é dia após dia e tinta sobre tinta. E, se meus temas e meus assuntos têm duração longa, repetindo-se e desdobrando-se, seria justamente porque só assim se tornariam efetivamente meus e profundamente reconhecidos por mim (PASTA, 2012, p.104).

Acredito que uma tal identificação com os estados da pintura seja possível, no entanto, ela não se daria como algo inequívoco. Poderia surgir mediante uma interação entre a subjetividade, as relações plásticas expressivas e as ações que as mobilizam. Quando suspendo as ações elaborais da minha pintura e digo que não tenho exatamente certeza se parei de trabalhar nela no momento em que mais nenhuma pincelada fosse aceitável, é porque minha identificação com certos níveis de intensidade ou de impregnação que cada cor atinge, está intimamente ligado a percepção. E, esta não se mostra fixada, como um instantâneo da realidade, mas como algo em movimento, pois "aquilo que nos aparece ao mesmo tempo nos escapa" (TASSIARI, 2013, p. 153).

Por mais que as relações plásticas e as interações entre o suporte, os pigmentos e as ações que empreendo sejam consideradas, levadas em conta no resultado do trabalho, há ainda algo de uma ordem da intimidade da relação artista e

obra que terei de perceber para suspender os trabalhos em cada pintura. Esta relação deverá preservar sempre um frescor, pois como cada acontecimento é único, e se dá em um tempo e espaço específico, impõe sempre uma experiência particular e renovadora. Alberto Tassinari referindo-se ao pensamento do filósofo alemão Martin Heidegger fala de um movimento entre surgir e desaparecer, um “velar-se enquanto se desvela” (2013, p. 163), o que constituiria uma espécie de acesso sempre incompleto ao ser ao mundo. Particularmente, penso que seria neste lado oculto da coisa, nessa parte que permanece em silêncio ou velada, que possa se inserir justamente o desejo da descoberta e que faça avançar minha produção plástica. Ela teria então, algo de uma mudez, de um silêncio pelo qual a pintura sempre me fala e faz calar.

Busquei abordar, através desta escrita narrativa, as questões mais importantes que emergiram do meu processo de criação. Bem como, meus desejos e intencionalidades relacionadas às experiências do fazer pictórico. O que persegui foi sempre uma aproximação com os acontecimentos pictóricos e suas potencialidades, para que meu movimento de imersão se intensificasse sempre. Tenho a convicção que esta pesquisa mantém questões em estados de latência, e estas, provocarão desdobramentos em minha produção plástica assim como sua continuidade.

Referências

- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**. Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BOSI, Alfredo. **Fenomenologia do olhar**. In: NOVAES, Adauto [et al]. O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BRITO, Ronaldo. In: MACHADO, Gabriela. **Doida disciplina**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- CATTANI, Icleia Borsa. **IcleaBorsaCattani**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- DERDYK, Edith. **Linha de horizonte**. Por uma poética do ato criador. São Paulo: Escuta, 2001.
- FARIAS, Agnaldo. **Arte brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002.
- GAGE, John. **A cor na arte**. São Paulo: WMF Martins fontes, 2012.
- GIANNOT, Marco. **Breve história da pintura contemporânea**. São Paulo: Claridade, 2009.
- HONEF, Klaus. **Arte Contemporânea**. Alemanha: Taschen, 1991.

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In: TESSLER, Elida. BRITES, Blanca (orgs). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: Ed da UFRGS, 2002.

MATISSE, Henri. **Escritos e Reflexões sobre arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo, Martins Fontes, 2011.
_____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. in FERREIRA, Gloria; COTRIN, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da Formatividade**. Petrópolis: Vozes 1993.

PASTA, Paulo. **A educação pela pintura**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro, Ed. Senac, 2010.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: TESSLER, Elida. BRITES, Blanca (orgs). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: Ed da UFRGS, 2002.

SALLES, Cecília Almeida. A intimidade da criação. in DERDYK, Edith. **Linhade horizonte: por uma poética do ato criador**. São Paulo: Escuta, 2001.

SCHAMA, Simon. **O poder da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SEIXAS, Alvaro. **Sobre o vago: indefinições na produção artística contemporânea**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno**. São Paulo: Cosac &Naify, 2001.

_____. Quatro esboços de leitura. In: MERLEAU-PONTY, Maurice **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WEIL, Simone. **A gravidade e a graça**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

On- line

ALVES, Cauê. **O devir do por vir**. 2011. Disponível em <http://www.marinasaleme.com.br/index.php/secao/2/textos/417/page/>. Acessado em 02/2012.

BARRO, David. **O lugar da pintura em centena de imagens**. Disponível em <http://www.gabrielamachado.com.br/web/2008/11/o-lugar-da-pintura-em-centenas-de-imagens-david-barro-2008/> . Acessado em 03/2013.

SILVA, da Antonio Almeida Rodrigues. **O jogo da arte**. 2009. Disponível em:
<https://www.metodista.br/revistas/revistasmetodista/index.php/COR/article/view/1619>.

Acessado em 03/2013

TASSINARI, Alberto. **Tinta ao alvo**. 2009. Disponível em
http://www.gabrielamachado.com.br/tassinari_2006.php. Acessado em 01/2012.